



# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„La canción protesta durante la dictadura franquista“

verfasst von / submitted by

Cristina Cortés Villalta

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 190 353 344

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Spanisch UF Englisch

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Peter Cichon

# Índice

1. Introducción .....	2
2. Relación entre la canción protesta y la literatura.....	9
2.1. Literatura de resistencia .....	9
2.2. Poesía comprometida.....	11
2.3. Diferencias y similitudes entre poesía y canción.....	15
3. Contexto histórico.....	18
3.1. Primera etapa de la dictadura franquista .....	18
3.2. Segunda etapa de la dictadura franquista .....	22
4. La censura franquista.....	26
4.1. Desarrollo del aparato censorio en España .....	26
4.2. Definición, tipos de censura y funcionamiento .....	30
4.3. Criterios usados por la censura.....	35
4.4. Reacción de los artistas frente a la censura .....	38
5. Tipología de la canción protesta .....	45
5.1. La controversia del nombre.....	45
5.2. Definición, origen, tipos y características .....	47
5.3. Los cantautores y sus recitales .....	54
6. Análisis de algunas canciones protesta españolas .....	56
6.1. Factores de la comunicación .....	57
6.2. Recursos literarios .....	61
6.3. Lo decible y lo indecible.....	65
6.4. Personajes típicos .....	69
6.5. La ironía.....	75
6.6. La lucha contra la cultura hegemónica .....	82
6.7. El compromiso de los intelectuales radicales .....	89
6.8. Símbolos clave .....	94
7. Conclusión .....	99
8. Bibliografía .....	103
9. Apéndice: Zusammenfassung.....	113

## 1. Introducción

El estudio del presente trabajo está basado en la canción protesta española de la década de los 60 y la primera mitad de los 70, concretamente, en las obras musicales españolas publicadas en España y no en las importadas o las españolas publicadas en el extranjero. El motivo de haber centrado el análisis de las canciones pertenecientes a tal fenómeno en ese período es su especial relevancia durante esa década y media. Como se verá en el capítulo 5, que trata sobre la tipología de la canción protesta, el máximo esplendor del movimiento tuvo lugar precisamente en esa época. Pero a finales de los años 70 empezó su decadencia, la cual coincidió con la muerte del dictador Francisco Franco (Torres Blanco 2010: 50). Se podría decir que fue la finalización de la dictadura la que propició el declive de la canción protesta debido a la desaparición del principal foco de su crítica, esto es, las injusticias sociales, las detenciones infundadas y los abusos provocados por el gobierno dictatorial (Claudín 1981: 192 cf. Torres Blanco 2010: 50). Según Torres Blanco, la función de los cantautores<sup>1</sup> ya había sido llevada a cabo y “en mayor o menor medida, el tipo de canción al que eran asociados no tenía sentido y ya no resultaban interesantes, ni escuchar o corear estas canciones suponía abanderamiento alguno a favor de una opción política progresista” (2010: 50).

En cuanto a la época histórica, es decir, las décadas de los 60 y los 70, cabe decir que están caracterizadas por la difícil situación política del momento: la dictadura franquista. Una de las principales características de ese período es la influencia del aparato censorio sobre las artes españolas. De ahí que se incluya en este trabajo un apartado tanto para explicar el contexto histórico en el que se desarrolló la canción protesta como otro sobre el funcionamiento de la censura y sus características. Tal y como Torrego Egido (1999: 40) afirma, los dos aspectos están estrechamente vinculados y ejercieron una influencia enorme en el desarrollo de la canción protesta en tanto en cuanto la censura basada en la ideología de la dictadura franquista establecía qué canciones podían ver la luz y en qué medio –televisivo, radiofónico, discográfico o en directo– y qué consecuencias tenía la infracción de la ley – multas y detenciones de los cantantes–, además de establecer qué temas eran tabús (Knetsch 1999: 40). Es más, como se verá en el desarrollo de este estudio de la canción protesta, conocer las circunstancias en las que se puede enmarcar tal fenómeno y cómo la censura influyó en el proceso de creación de las obras musicales es primordial para poder comprender

---

<sup>1</sup> Con tal de facilitar la lectura del trabajo, se entiende que el uso del género masculino es inclusivo tanto de este como del femenino.

el mensaje que estas transmiten, es decir, entender las reglas de comunicación usadas entre cantautor y público en una época concreta determina el grado de éxito en la interpretación del mensaje de las canciones (Hall 1997: 31 y Knetsch 1999: 40). Se podría decir, pues, que, en general, ilustrar las características de la época histórica española en cuestión, incluyendo la censura, es, quizás, la única manera de llegar a comprender las características de las canciones protesta españolas.

Es importante mencionar también que entender la magnitud del fenómeno de la canción protesta es un ejercicio de comprensión de la realidad histórica de la España franquista (González Lucini 1998: 18). A través de las canciones se pueden descubrir las inquietudes sociales y las injusticias cometidas por el régimen dictatorial contra las cuales se alzaron tantas voces hasta la muerte del dictador Francisco Franco. Se puede, en definitiva, entender la crítica que ejercían los cantautores contra el gobierno y por qué hubo tantísimas personas que se identificaron con el mensaje transmitido en sus canciones.

Por lo que respecta a la censura, el presente trabajo está centrado en la censura literaria, aunque se incluyen también referencias a la discográfica. El principal motivo por el cual se incluye más información de la primera es la falta de investigación de la segunda. De hecho, Torres Blanco habla sobre el vacío en la investigación de la censura discográfica, “apenas si mencionada en obras secundarias y, en ningún caso, en investigaciones académicas” (2009: 159). Pero esta falta de información no es problemática ya que los criterios usados para censurar las letras de las canciones eran muy parecidos a aquellos utilizados para los textos literarios, de tal manera que los elementos musicales no solían suponer un motivo para censurar o autorizar la publicación de una canción (Fiuza 2009: 2). Además, otra razón importante que justifica el uso de las fuentes de información sobre la censura literaria es la abundancia de similitudes existentes entre la literatura y la canción, especialmente entre los textos poéticos y los musicales. Tanto es así que Torrego Egido dedica un apartado a la comparación de la canción con la literatura en su libro titulado *Canción de autor y educación popular* (1999), incluido en la bibliografía de este trabajo y usado en el desarrollo del mismo.

Una de las consecuencias más relevantes de la existencia de la censura es el conjunto de estrategias usadas por los cantautores para evitar ser censurados. Como se verá en este trabajo, muchas de esas estrategias son recursos literarios usados en la poesía, hecho que justifica también la estrecha relación explicada unas líneas más arriba entre la canción y la

literatura. De hecho, el poeta vasco Gabriel Celaya –un poema del cual está analizado en este trabajo– establece un claro vínculo entre la poesía y la canción con las siguientes palabras:

los recursos técnicos, y en especial la posibilidad de hacer audibles no sólo legibles, nuestros versos gracias a medios como el micro, el altavoz, la radio, etc., son sumamente importantes y están llamados a revolucionar una literatura que venimos concibiendo desde el Renacimiento bajo el signo de la imprenta, pues es como decir de la lectura a solas... (Fleury 1978: 8).

Por ese motivo, las canciones protesta del apartado 6 están analizadas como si fueran poemas. Entre los recursos retóricos, destacan la elipsis, el lenguaje multívoco, las metáforas, los simbolismos, entre otros (Torres Blanco 2010: 48-49). Si bien es cierto que las estrategias usadas por los cantautores son dispares, el elemento que todas las canciones aquí investigadas comparten es la crítica del franquismo, la cual está forzosamente encubierta mediante el uso de distintas estrategias con el objetivo de saltarse la censura.

En este punto cabe añadir un comentario sobre el origen de las canciones protesta analizadas en el apartado sexto. Seis de las 10 obras musicales principales estudiadas están en catalán y pertenecen al movimiento de la *Nova Cançó*. El motivo de este predominio es la importancia de dicho movimiento dentro del fenómeno de la canción protesta. Según Fleury (1978: 15), la *Nova Cançó* catalana no es comparable a ningún movimiento de la canción protesta en otras regiones del Estado español. De hecho, el cantautor por excelencia, Raimon, que, a pesar de haber nacido en la provincia de Valencia y usar el valenciano –dialecto del catalán– en sus composiciones, “es por antonomasia la Cançó” (Fleury 1978: 15). No obstante, se incluyen también canciones compuestas por cantautores de otras regiones españolas: Aragón, Madrid, el País Vasco y Valencia.

En cuanto a la elección del tema, los principales motivos por los cuales he querido escribir sobre la canción protesta en España están relacionados con mi historia personal y mi postura política. Por un lado, habiendo nacido en España, aunque fuera ya ocho años después del fin de la dictadura, tengo un gran interés en conocer con más detalle la historia reciente del país porque afectó las vidas de mis abuelos, mis padres y, en consecuencia, la mía propia. Los primeros sufrieron la Guerra Civil y los años más crudos de la dictadura; los segundos vivieron durante las décadas en las que, a pesar de las penurias, la censura y las injusticias sociales, el país se abría al exterior y mejoraba económicamente. El conocer de cerca la canción protesta permite adentrarse en las vicisitudes del día a día de las personas que vivieron los terrores de la dictadura franquista. Por otro lado, me gustaría saciar mi interés de

cómo generaciones anteriores a la mía han combatido por la vía pacífica y mediante el arte un régimen dictatorial como el franquista. Este sería el caso de los cantautores, quienes, según mi opinión, merecen un gran respeto y admiración por haber puesto en peligro su carrera profesional e, incluso, sus vidas para luchar contra los crímenes perpetrados durante el franquismo. Se trata, para mí, de una fuente de inspiración fascinante para luchar, aunque sea ya en democracia, contra las injusticias que siguen ocurriendo hoy en día.

Este trabajo se basa en dos preguntas de investigación. La primera es ¿qué características poseen las canciones protesta españolas que ayudaron a los cantautores a evadir la censura?; la segunda es ¿qué relación existe entre tales canciones y el contexto histórico? Las respuestas a las dos preguntas de investigación se encuentran en la conclusión del trabajo.

Respecto a las fuentes que tratan el tema de la canción protesta, hay varios autores que lo han investigado en profundidad. Los más destacados son González Lucini, Fleury, Torrego Egido, Claudín, Fiuza y Torres Blanco, todos ellos consultados para el desarrollo de este trabajo e incluidos en la bibliografía. En primer lugar, los libros de González Lucini, *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor, 1963-1977* (1998) y *Veinte años de canción en España (1963-1983)* (1989), se han usado en la caracterización de la canción protesta en el apartado 5 y para analizar las canciones del apartado 6. Mientras la primera da una visión general de las obras musicales más destacadas de la época, la segunda ofrece en 4 volúmenes una clasificación detallada de las canciones por temas con comentarios sobre ellas y la época en que fueron compuestas y se convierte, así, en el estudio más exhaustivo del fenómeno de la canción protesta hecho hasta la fecha.

En segundo lugar, *La nueva canción en España* (1978) de Fleury ha resultado la fuente principal de las letras de las canciones analizadas ya que se trata de un recopilatorio en dos tomos de más de 340 obras donde se puede consultar tanto la versión original del texto (en caso de haber sido escrito en catalán, gallego o vasco) como su traducción al castellano. A pesar de su relevancia como fuente primordial de este trabajo, se trata de un mero listado de las obras musicales, a excepción de un resumen de la historia del fenómeno de la canción protesta incluido al principio del primer tomo.

En tercer lugar, *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)* (1999) de Torrego Egido no sólo ha sido relevante para la descripción del fenómeno de la canción protesta y el análisis de las obras musicales, sino que su especial aportación ha recaído en el capítulo 2

para argumentar por qué la canción puede ser comparada con la poesía. Se trata de un libro donde el autor apuesta por el uso pedagógico de las canciones y enfatiza los beneficios de enseñar a la juventud de hoy en día no sólo el valor cultural de la canción, sino también conceptos como la solidaridad y la lucha contra las injusticias sociales.

El cuarto autor que debe destacarse es Claudín, cuyo libro *Canción de autor en España. Apuntes para su historia* (1981) y su artículo en la revista *Tiempo de Historia* titulado “La canción protesta en España (1939-1979)” (1980) han servido, en especial, para el desarrollo del capítulo 5 de este trabajo, esto es, la tipología del movimiento cultural en cuestión. Debido a que el primero no está disponible para compra, sólo se ha podido consultar a través de otras fuentes. Por su parte, el artículo explica el nacimiento y el desarrollo de la canción protesta de manera breve pero ilustrativa.

En quinto lugar, el apartado sobre la censura no podría haberse explicado sin consultar el artículo de Fiuza “Girando el disco: la acción de la censura discográfica española en los años 60 y 70” (2009) aparecido en la revista *Represura* y su capítulo “La censura musical en las décadas de 1960 y 1970 durante la dictadura franquista: un examen de la documentación del MIT” en el libro *No es país para jóvenes* (2012). Ambos investigan la censura musical en España.

Finalmente, uno de los autores más renombrados es Torres Blanco, del cual se han consultado un total de dos artículos, “Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico” (2005) y “La censura bibliográfica y discográfica en el franquismo: una comparación legislativa” (2009) en las revistas *Cuadernos de Historia Contemporánea e Historia y Comunicación Social*, respectivamente, y un libro, *La oposición musical al franquismo. Canción protesta y censura discográfica en España*. Si bien cada una de las dos primeras fuentes se han usado para solamente un apartado del presente trabajo según el tema (la primera hace un repaso de la distinta terminología usada por los expertos para denominar al fenómeno de la canción protesta y la segunda trata sobre la censura española de libros y discos), el libro recoge una temática más amplia y, por lo cual, se ha utilizado para elaborar los apartados 3, 4, 5 y 6 (contexto histórico, censura, tipología y análisis).

Por otro lado, para poder explicar tanto la conexión del fenómeno de la canción protesta con la literatura, más concretamente, con la poesía española, como el papel decisivo que jugó la censura en la creación de las obras musicales se han investigado algunas obras de Hinderer, Lechner, Knetsch, y Neuschäfer, entre otros. Primero, gracias a las obras de Hinderer,

*Geschichte der politischen Lyrik* (2007) y “Politische Lyrik. Eine heikle Angelegenheit” (esta última aparecida en línea en 2012 en *Literaturkritik.de*), se ha podido aportar información relevante sobre qué son la literatura de resistencia y la poesía política. Segundo, la importancia del libro de Lechner *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (2004) recae, sobre todo, en las aportaciones a la explicación de la literatura de resistencia y, en especial, a la poesía comprometida española del apartado 2. Tercero, con el libro *Die Waffen der Kreativen: Bücher Zensur und Umgehungsstrategien im Franquismus (1939-1975)* (1999) de Knetsch se ha conseguido un profundo conocimiento del funcionamiento de la censura tanto en términos generales como del aparato censorio español. En su obra Knetsch presenta un estudio en profundidad de las estrategias que muchos autores literarios se han visto obligados a usar a lo largo de la historia para evadir la censura. Finalmente, *Macht und Ohnmacht der Zensur* (1991) del autor Neuschäfer ha sido utilizado para completar el apartado 4 debido a su énfasis en las maneras que tienen los escritores de saltarse la censura, como en el caso de Knetsch.

A continuación, y para finalizar esta introducción, se expone el contenido de los diferentes apartados del presente trabajo. En términos generales, el capítulo 2 trata sobre el lugar que ocupa la canción protesta en la literatura comprometida, y se explica por qué se puede comparar aquella con el género de la poesía comprometida o de contenido político. Así, el capítulo empieza con una aclaración sobre qué es la literatura de resistencia –o comprometida– y una explicación de sus características. A continuación, se pasa a definir la poesía de contenido político y a clasificarla según los distintos tipos que existen. Después de mencionar a los máximos representantes de la poesía comprometida a nivel internacional, se pone especial énfasis en la situación de ese género en España: no sólo se presentan las características de los autores comprometidos, sino que también se hace un repaso de los poetas por excelencia que destacan en ese género literario. Finalmente, para demostrar el vínculo entre canción y poema, se presentan las semejanzas y las diferencias entre ambos al terminar el capítulo –este estrecho vínculo es un aspecto esencial en este trabajo, especialmente para entender el análisis de las canciones llevado a cabo en el apartado 5–.

El siguiente capítulo se dedica al contexto histórico. Para poder entender el desarrollo de la canción protesta y las causas que motivaron su aparición, es necesario conocer el contexto histórico de la España franquista, en especial, de los años 60 y principios de los 70. Debido a que este estudio no se centra en la historia, las culturas y las costumbres del país en cuestión, sino que estas sólo sirven como base para entender el fenómeno de la canción



protesta, los datos históricos presentados en este capítulo se centran en aspectos como el papel de la religión durante el franquismo, las características del régimen dictatorial, la censura, los movimientos de protesta social y la represión de los españoles. Se trata, pues, de adquirir una visión de conjunto del período histórico en el cual se desarrolló la canción protesta.

El apartado 4 lleva por título “la censura franquista” y trata de dar una visión conjunta del fenómeno de la censura. Por ello, se proporciona una definición del término, así como una aclaración de sus clases y características, y una visión general de su funcionamiento. Además, se hace un repaso por la historia de la censura española desde sus inicios hasta el final del franquismo, dando una perspectiva general de la legislación de la censura discográfica. Los dos últimos subapartados están dedicados, por un lado, a los criterios usados por el aparato censorio español y, por otro lado, a dar a conocer las vivencias tanto de literatos como de cantautores españoles que fueron censurados durante el franquismo. La importancia del aparato censorio en relación con la canción protesta es vital tanto para el desarrollo de esta durante el franquismo como para el análisis de las canciones en este trabajo y, por ello, se dedica un capítulo a este tema.

El apartado 5 presenta una tipología general de la canción protesta. Al iniciar el capítulo se hace una referencia a los diferentes nombres con los cuales se conoce también el fenómeno en cuestión y se explica por qué el término “canción protesta” es el elegido para designar este fenómeno en el presente trabajo. A continuación, se da una definición del fenómeno y se explican sus orígenes y el contexto musical español en el que surgió, como también qué tipos de canciones protesta existen y qué características presentan. Después de introducir a los máximos representantes del fenómeno en España, se explica por qué los cantautores usaron en sus obras estrategias para evadir la censura. Finalmente, no sólo se presentan las características de los cantautores, poniendo énfasis en los rasgos que comparten con los poetas comprometidos, sino que también se incluye una aclaración del papel que jugaron los conciertos y los recitales en la canción protesta española.

En el apartado más extenso se proporciona el análisis de algunas canciones pertenecientes al movimiento de la canción protesta española. Para realizar tal investigación, se han tomado como referencia distintos modelos y estudios presentados por autores como Torrego Egido, Torres Blanco, González Lucini y Fleury, los cuales están basados en aspectos como el uso de personajes típicos y los recursos literarios de la metáfora o la

personificación. Además, también se incluye un estudio de la importancia del contexto, del *argumentan ex silentio*, de la ironía y del simbolismo para poder entender el mensaje de las canciones, así como del papel que juegan las culturas hegemónicas y contrahegemónicas en ellas. A pesar de la base bibliográfica usada, cabe decir que no existe una única manera de analizar y/o interpretar las canciones, así como algunas interpretaciones de la poesía también pueden resultar subjetivas. Además, es importante destacar que las canciones sometidas a tal análisis fueron escritas por cantautores de varias regiones de la geografía española. El motivo por el cual se ha decidido en contra de la especialización en un área concreta es ofrecer una visión más general del fenómeno de la canción protesta.

## **2. Relación entre la canción protesta y la literatura**

### **2.1. Literatura de resistencia**

Para empezar, es importante ver qué significa el término “literatura de resistencia” o “literatura comprometida” para poder entender mejor el motivo por el cual la canción protesta forma parte de ella. Según Vázquez (2014), en este tipo de literatura se expresa la lucha por terminar con todo aquel poder que pretenda destruir la individualidad de las personas. Algunos buenos ejemplos que ilustran el poder de esas fuerzas mayores contra las cuales el individuo lucha son la consecución del bien común –contraargumento usado por Franco para justificar muchas de sus medidas represoras como, por ejemplo, la censura (Franco 1964: 200 cf. Rebollo Torío 1978: 113)–, las órdenes de la autoridad, las actuaciones abusivas por parte de los cuerpos policiales y la arbitrariedad judicial (Kaiser 2002: 1 y Vázquez 2014). A pesar de la existencia de la literatura comprometida de derecha –normalmente de carácter reaccionario–, la literatura de resistencia se suele relacionar con la izquierda política, inconformista y crítica con la sociedad (Lechner 2004: 36). En consecuencia, se puede afirmar que la naturaleza política de la literatura comprometida convierte al artista en un ser político con responsabilidades sociales cuyo objetivo es más bien corregir los abusos cometidos por el Estado proponiendo reformas o adaptaciones graduales para conseguir un sistema más humanizado, y no tanto perseguir la revolución para destruir el sistema existente (Kaiser 2002: 1-2). Además, la crítica se dirige más bien al conjunto de injusticias ocurridas en un sistema y no tanto a la singularidad y particularidad de los hechos aislados acaecidos (Kaiser 2002: 2). Como se puede observar, la crítica es un elemento fundamental en la literatura comprometida, tanto que el mismo Brecht (1967: 393 cf. Hinderer 2012) afirmó que

esta es la única postura digna de ser tomada en los poemas comprometidos. Por último, es importante añadir que la literatura de resistencia no es sólo un medio por el cual los artistas pueden expresar, por un lado, su disconformidad con ciertos aspectos de su realidad más inmediata y, por el otro, su responsabilidad como seres humanos –individuos– que viven en sociedad, sino que los autores también tienen fines literarios (Lechner 2004: 50). Por ejemplo, en el caso de la poesía comprometida, según explica Lechner (2004: 50), el “hecho literario”, es decir, el poema en sí, es de gran relevancia porque constituye la parte literaria del concepto mismo. En definitiva, la literatura de resistencia es una expresión artística normalmente relacionada con la izquierda política que, haciendo uso de los rasgos característicos de la literatura, se usa para luchar por la recuperación de los derechos inherentes al ser humano, reivindicar su individualidad y expresar la disconformidad hacia las fuerzas de la sociedad que intentan destruir esa individualidad (Kaiser 2002: 2). Se podría decir, pues, que tanto el contenido como las formas juegan un papel esencial –por ello, se analiza tanto un aspecto como el otro en el capítulo del análisis de las canciones protesta de este trabajo–.

Otro aspecto que cabe destacar sobre la literatura de resistencia es el factor social que caracteriza a las obras de ese género, lo cual significa que los artistas comprometidos reflejan la voluntad por parte de un colectivo de acabar con la opresión, no su propia y única voluntad (Eschle y Maiguashca 2007: 292). Lo que mueve a estos grupos de individuos es, precisamente, esa búsqueda de la justicia –o lucha contra la opresión–, un objetivo basado en la creencia en el cambio y mejora de las leyes (Derrida 2006: 16 y Caputo 2006: 166). Así, para conseguir ese cambio se requiere un esfuerzo activo tanto por parte del grupo de individuos, esto es, el público, como también por parte del artista (Derrida 2006: 9 cf.). Cabe recalcar, pues, que en la literatura de resistencia existe un dualismo entre la individualidad y la colectividad.

Todos los aspectos expuestos hasta ahora sobre la literatura comprometida o de resistencia son aplicables a la canción protesta española. Por un lado, esta es de naturaleza política ya que se basa en la oposición a las medidas adoptadas por el Estado durante la dictadura franquista en España. En general, los cantautores expresaban su voluntad de cambio hacia un sistema político más democrático exento de injusticias y abusos. Por otro lado, el movimiento de la canción protesta tiene un carácter colectivo que se manifestaba, sobre todo, en los conciertos: los cantautores aprovechaban esos acontecimientos para comunicarse activamente con el público, el cual, mediante las canciones, no sólo participaba de la

oportunidad de luchar por un cambio hacia un sistema político más democrático, sino que también tomaba conciencia social y política de las injusticias cometidas por el gobierno franquista y de la negación de la libertad de expresión que caracterizaba la dictadura (Colmeiro 2003: 39). Tanto unos como otros ejercieron su responsabilidad como personas que viven en sociedad en la lucha por la justicia y fueron agentes activos de la resistencia contra el régimen dictatorial de Franco.

## **2.2. Poesía comprometida**

Como género más destacado dentro de la literatura de resistencia hay que mencionar la poesía comprometida o de contenido político por su proximidad a la canción protesta –la explicación de sus similitudes y diferencias se encuentra en el subapartado 2.3.–. Este tipo de poesía puede definirse como un conjunto de poemas cuyo contenido político constituye su rasgo diferenciador y cuyos recursos estilísticos son usados con una clara intención práctica (Hinderer 2007: 12). Se trata de una poesía estrechamente ligada al momento en el que es compuesta, ya que después no sólo pierde el valor que originariamente tenía sino también su efecto revolucionario (Goethe cf. Lecke 1974: 4 y Hinderer 2007: 30). Este es también el caso de las canciones protesta españolas: muchas de ellas dejaron de ser significativas cuando la dictadura franquista acabó (Colmeiro 2003:40). Por último, es importante mencionar una posible clasificación de los poemas de contenido político: por un lado, existen los poemas funcionales, que no incluyen referencias políticas pero estas se pueden deducir por el contexto; por otro lado, los intencionales, los cuales contienen alusiones a determinadas realidades políticas y juicios de valor en relación a ellas (Girschner-Woldt 1971). Como se verá en el apartado 6, que incluye el análisis de las canciones, en este se muestra la existencia de canciones tanto funcionales –con una denuncia de la situación de represión vivida durante la dictadura franquista– como intencionales –con alusiones claras a hechos referidos a los abusos de la dictadura franquista–. No obstante, se podría decir que normalmente los poemas comprometidos son funcionales, ya que más bien aluden al conjunto de injusticias perpetradas en un sistema (Kaiser 2002: 2).

A continuación se presentan las muestras más importantes de poesía de contenido político a nivel internacional. En primer lugar, destacan algunos ejemplos que ilustran el compromiso en la poesía de la Antigüedad. Según von Ammon (2011: 146), ya en el siglo VII antes de Cristo se pueden encontrar muestras de tal género: el autor Calino escribió algunos textos donde se animaba a los hombres jóvenes a participar en la defensa de su patria

mediante la lucha (von Ammon 2011: 146). El siguiente ejemplo de este tipo de poesía data del año 17 antes de Cristo y fue escrito por Horacio: el *Carmen Saeculare*, que enaltece la política interior y exterior de Augusto (von Ammon 2011: 147-148) –como se puede observar, estas son muestras de una poesía comprometida de derecha, de carácter reaccionario–.

En segundo lugar, es importante mencionar en la Edad Media, por un lado, a Walther von der Vogelweide, considerado el primer poeta comprometido en lengua alemana y cuyos poemas llamaban a la agitación (Müller 2007: 57) y, por el otro, el género sirventés enmarcado dentro de la poesía trovadoresca del siglo XII, caracterizado por su contenido satírico o político, y cuyos mayores representantes son Guillem de Berguedà y Bertran de Born (Asperti 2005: 49-50). Más tarde, en el siglo XVIII, la concepción de la poesía de contenido político sufrió un cambio: la diferencia entre lo estético y el contenido político pasó a ser muy marcada, lo cual significó que la poesía perdió su carácter comprometido (von Ammon 2011: 150). Sin embargo, se pueden ver rasgos de compromiso en la obra de algunos autores. Por ejemplo, en un tratado de 1796 de Friedrich Schlegel, quien empezó defendiendo la Revolución Francesa, el amor y el matrimonio libres, el autor ya habla claramente de resistencia al sistema absolutista, si bien es cierto que acabó apoyando al conservador Metternich después de convertirse al catolicismo en 1808 (Kaiser 2002: 3 y Vogt 2008a). Por otra parte, Lechner (2004: 39) destaca algunos rasgos de compromiso encontrados en una carta de Engels dirigida a Minna Káutsky en 1885 en la que él comenta la novela que ella le había regalado titulada *Die Alten und die Neuen* y que fue escrita por ella misma. Otros autores, como Vázquez-Rial (2005), hablan sobre la relación entre la literatura comprometida y la izquierda política que establece Sartre. No fue hasta las revoluciones de 1848 que los textos escritos (incluida la poesía) volvieron a ser considerados a la vez literarios y comprometidos (Kaiser 2002: 4-5) –de hecho, las canciones políticas revolucionarias del siglo XIX se usaban con fines políticos para despertar en las masas sentimientos radicales contra el absolutismo y demandar el fin de tal régimen (Glossy 1912)–. Por último, cabe añadir también a Heinrich Heine, considerado uno de los representantes por excelencia de la literatura comprometida y relacionado con el comunismo y sus fundamentos teóricos.

Ya con el cambio al siglo XX, es necesario mencionar a varios autores clásicos como Pablo Neruda, Bertolt Brecht, el belga Emile Verhaeren, en cuyos poemas se puede encontrar un gran idealismo basado en un mundo futuro más justo para todas las personas, especialmente para las más desfavorecidas, y el inglés Wilfred Owen –que murió luchando

durante la Primera Guerra Mundial—, cuya poesía está cargada de crítica contra la hipocresía y la guerra (von Ammon 2011: 151 y Lechner 2004: 77, 79-81). Además, es especialmente relevante César Vallejo, autor ampliamente conocido por su poemario *España, aparta de mí este cáliz*, el cual está caracterizado por la influencia tanto del cristianismo como del marxismo y por el impacto de la Guerra Civil en su elaboración (Vogt 2008b y Coronado 2010: 67-68) —es interesante añadir que José Antonio Labordeta, uno de los cantautores más relevantes de la canción protesta española, compuso una canción llamada “Trilce”, que es el título de una de las obras más célebres de César Vallejo—.

Después de hacer un repaso de los ejemplos más relevantes de la poesía comprometida internacional, es imprescindible analizar la situación de ese género literario en España. Según Lechner (2004: 241), a pesar de la existencia de elementos de protesta en la poesía anterior al siglo XX, es sólo a partir de ese período que se puede hablar de poesía comprometida como tal. Mientras aquella poesía abogaba por la defensa de intereses propios o privilegios de ciertos grupos sociales sin la intención de transformar la sociedad y sólo ofrecía una reflexión sobre las diferencias entre las clases sociales mediante un lenguaje formal propio de las clases privilegiadas, a partir del siglo XX los poetas defienden a las clases oprimidas y muestran su solidaridad con ellas, a pesar de que ellos mismos provinieran de capas sociales más elevadas (Lechner 2004: 25, 241-242). Además, quisieron manifestar su unión con el pueblo sin miedo a poner en peligro su sustento económico, es decir, sin temer la reacción de un patrón (Lechner 2004: 242). Todas estas características, propias de la poesía comprometida, llevan a afirmar que es en el siglo XX cuando este género literario nace en España (Lechner 2004: 239).

En relación a las características que los poetas comprometidos españoles del siglo XX tienen en común, es vital plantearse el motivo por el cual los escritores de esa época empezaron a comprometerse. La razón principal parece ser la incompetencia del gobierno, la desigualdad social, la influencia de la Iglesia y de la burguesía capitalista, así como el impacto del conservadurismo en el país (Lechner 2004: 214). Otro rasgo en común es el origen de tales autores: la mayoría venían del sur o del este de la península, de urbes y áreas donde el anarquismo tenía fuertes raíces (Lechner 2004: 218-219). Además, solían proceder de familias burguesas, aunque no de la alta burguesía, la cual era muy reaccionaria (Lechner 2004: 219-220). A excepción de Machado y de Alberti en *El poeta en la calle* y *De un momento a otro*, que usaron una sintaxis y un vocabulario sencillos para poder dirigirse al pueblo, la mayoría de aquellos poetas no dirigían sus obras a los más desfavorecidos de la

sociedad (Lechner 2004: 221-223). También es relevante, por un lado, la falta de sarcasmo en sus obras y, por otro, la presencia abundante de sentimientos de indignación por las condiciones sociales miserables y de fraternidad para con los campesinos (Lechner 2004: 223-224). Esa figura del campesino, que tiene un papel fundamental en la poesía comprometida de principios del siglo XX, no es presentada como un personaje poético sino más bien humano y terrenal en contacto directo con la tierra y su pueblo (Lechner 2004: 225). Esta exaltación del medio rural va acompañada de la crítica a las fábricas y la maquinización, quizás debido a que los poetas estaban familiarizados con los problemas agrarios (Lechner 2004: 228). Por último, cabe destacar la crítica a la religión ejercida por tales escritores, seguramente porque la Iglesia apoyó a las oligarquías y a los movimientos totalitarios (Lechner 2004: 231). Como se verá más adelante, la mayoría de estos rasgos son compartidos por los cantautores del fenómeno de la canción protesta.

En cuanto a los máximos representantes de la poesía comprometida española, cabe destacar, en primer lugar, a Miguel de Unamuno (1864-1936). A pesar de la falta de altruismo mostrada en su obra, se puede afirmar que se trata de un poeta que creía en su función como tal, esto es, cantar sus deseos y aflicciones con sinceridad, lo cual lo acercaba a los demás seres humanos y lo convertía en su voz (García Blanco 1954: 244 cf. Lechner 2004: 88-89). Además, destaca su crítica no sólo contra el dictador español Primo de Rivera, contra el rey y la Inquisición, que le costó el destierro, sino también contra la pasividad del pueblo –aspecto compartido por las canciones protesta –(Lechner 2004: 94). En segundo lugar, el sevillano Antonio Machado (1875-1939) figura entre los máximos representantes de la poesía comprometida española, gracias, en parte, a sus obras *Soledades* y *Campos de Castilla*, donde se plasma de manera clara una denuncia de la injusticia social en la primera y, en la segunda, su compromiso poético y solidario con sus coetáneos, y la crítica de la guerra (Lechner 2004: 102-103). En tercer lugar, el poeta comprometido por excelencia es Rafael Alberti (1902-1999): participó de manera activa en la política al afiliarse al partido comunista durante los años 20 (Lechner 2004: 217-218). Estas palabras que el mismo autor pronunció al referirse a los años 1933 y 1934 ilustran su actitud:

[e]mpiezo a ser un poeta en la calle. Escribo multitud de poemas satíricos y de agitación, que recito en los actos públicos, en las bibliotecas obreras y en las plazas públicas. Aparece *Consignas*, librito en que recojo mis primeros poemas revolucionarios. Muchos amigos se distancian de mí (Alberti 1961: 13).

Entre otros temas que pueden encontrarse en su obra, Alberti defendió a los campesinos explotados y criticó a la religión renegando de su pasado católico (Lechner 2004: 129, 131). Como en el caso de Unamuno, Alberti también sufrió el destierro (Lechner 2004: 134). En cuarto lugar, destaca Federico García Lorca (1898-1936), que fue una de las innumerables víctimas de la Guerra Civil a cargo de los nacionales (Umbral 1972 cf. Colmeiro 2003: 35). Defendía la unión entre el poeta y el pueblo, y expresó su repulsa hacia la guerra (Laffranque 1967: 69-70 y Aub 1954: 68). Finalmente, es importante mencionar a Miguel Hernández (1910-1942), quien supuso una excepción entre los escritores de la Generación del 36, debido a su compromiso político, si bien sólo lo mostró después de la contienda española (Lechner 2004: 201-202). Por ejemplo, en su obra *Sonreídme* el escritor declara su solidaridad con el pueblo y deja entrever su distancia con la Iglesia (Lechner 2004: 203).

### **2.3. Diferencias y similitudes entre poesía y canción**

A continuación se presentan las características más importantes que la canción protesta y la poesía comprometida, uno de los géneros más representativos de la literatura de resistencia y el que más se asemeja a la canción, tienen en común. Con la exposición de estos rasgos comunes se intenta demostrar por qué las canciones pertenecientes al fenómeno de la canción protesta pueden ser analizadas como poemas. El primero de los aspectos a destacar es la toma de conciencia tanto creada y transmitida por el autor como la que se origina en el público a partir del compromiso por una causa determinada (Pring-Mill 1987: 179). En el capítulo 5 del presente trabajo, que trata sobre la tipología de la canción protesta, se hablará de cómo los cantautores intentan despertar entre su público una conciencia social y política para luchar contra la opresión del régimen franquista (Fleury 1978: 9).

También es necesario mencionar que el lenguaje usado en las canciones es comparable al de la poesía. Se podría decir que el lenguaje elaborado es una de las características definitorias de ambos géneros. De hecho, las similitudes son tales que Kämper-Jensen (2012: 1) afirma que las canciones son poemas para ser cantados.

El último aspecto que es importante destacar es el carácter oral de la poesía (Torrego Egido 1999: 77). Esta relación entre la poesía y la oralidad parece que ya existía en la Antigüedad y la Edad Media (Torrego Egido 1999: 77). Más aún, el poeta vasco Gabriel Celaya afirma que “la poesía, tanto en la Grecia Clásica como en la España Medieval y en mil otros lugares, siempre nació unida a la música y al canto” (Torrego Egido 1999: 77). Una



muestra de esa estrecha vinculación entre melodía y poesía son las *Cantigas de escarnio e maldecir*, composiciones caracterizadas por retratar de manera distorsionada la sociedad de su tiempo (Cabanes Jiménez 2006: 2). Así pues, el ritmo y la musicalidad propios de la poesía también la unen al género de la canción (Torrego Egido 1999: 76-77).

Torrego Egido da una visión global de las similitudes entre poesía y canción que sirve como resumen:

unión de condición musical y condición lingüística, primacía de la parte “literaria” sobre la musical –importa más la letra, el “mensaje”, que la complejidad o elaboración musical–, (...) intención de expresar directa e intuitivamente el sentimiento, intensificación de los recursos rítmicos o auditivos (textos cortos, repetición de versos, acentuación de determinadas sílabas, alargamientos vocálicos, etc.) que favorecen la retención de la canción (1999: 82).

No obstante, a pesar de que la poesía esté estrechamente conectada con la oralidad –sobre todo en épocas pasadas–, las canciones tienen como rasgo diferenciador la música: sin ella, no son canciones. La unión del texto con la música refuerza el mensaje del texto y ayuda a dar a la canción una mayor difusión popular (Pring-Mill 1987: 179). Ello aumenta las posibilidades de que las canciones protesta tengan un mayor impacto social que la poesía comprometida y, por tanto, es mucho más probable que la toma de conciencia que intentan despertar los cantautores entre su público surta más efecto que el que puedan ejercer los poetas comprometidos (Pring-Mill 1983: 323). Además, la melodía sirve para intensificar el poder mnemotécnico por la combinación de la música y el texto, cuyo resultado es que las canciones pasan a formar parte del día a día del público, de su lucha contra la injusticia y de sus momentos de alegría y de tristeza (Pring-Mill 1987: 179 y C.W. n/a cf. Pring-Mill 1983: 324). Es más, algunas canciones perduran en el tiempo en mayor medida que la mayoría de poemas gracias a su fuerza emotiva y su calidad artística, como es el caso de las canciones de la Guerra Civil española que cantaban no sólo los exiliados a Latinoamérica sino también algunas personas nacidas en esos países latinoamericanos mucho tiempo después del fin de la República española (Pring-Mill 1983: 325). También se podría afirmar que la dimensión musical refuerza la expresión de sentimientos como el enfado, la rabia o la indignación (Kämper-Jensen 2012: 2). En general, pues, la música es el eje vertebrador de las canciones y sirve, a su vez, para aumentar su impacto social y subrayar la emotividad y el contenido del texto.

Es importante añadir que existe una diferencia funcional entre la canción protesta y la poesía comprometida. Aunque los poemas tengan la doble capacidad de contribuir a la

formación de una identidad tanto individual (normalmente los poemas se leen en silencio) como colectiva, las canciones sacan mucho más partido de su única función basada en la influencia de la identidad colectiva, lo cual significa que estas no sólo exhortan un sentimiento de pertenencia a una entidad superior entre las personas que escuchan las canciones, sino que también alientan en mayor medida la solidaridad, la celebración de unos valores determinados y compartidos por el público (Pring-Mill 1983: 324, 327). Por tanto, no sólo es su impacto mayor sino que consiguen llegar a un público más amplio (Pring-Mill 1983: 327). En consecuencia, la canción protesta parece ser el medio ideal para formular demandas políticas y como vehículo para interceder por los oprimidos (Kämper-Jensen 2012: 2).

Finalmente, otra diferencia fundamental entre la poesía y la canción es la difusión y la rapidez que caracteriza a la última. A pesar de que algunas canciones fueron usadas en protestas sociales ya a mediados del siglo XIX, no fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial, concretamente a partir de las décadas de los 40 y 50, cuando el fenómeno de la canción protesta vivió su momento de máximo esplendor gracias a los adelantos tecnológicos (von Ammon 2011: 151, Lechner 2004: 79 y Kämper-Jensen 2012: 8). Así, a partir de esa época, la canción contó con diversos mecanismos de difusión: los más usados fueron, por ejemplo, en los años 60 la radio y en los 70 los conciertos y recitales (Torrego Egido 1999: 93). Mediante el uso de tales vehículos de comunicación las canciones podían llegar mucho más rápidamente a un mayor público en comparación con los libros de poemas (Torrego Egido 1999: 95). En general, se puede afirmar que la canción presenta ventajas en lo que concierne a su difusión y, por ello, tiene la capacidad de llegar a un número mayor de personas con más prontitud que la poesía.

En conclusión, la canción protesta se puede enmarcar dentro de la literatura comprometida por diversos motivos: la base de ambas es política y suele vincularse a las izquierdas; su objetivo es luchar para poner fin a la opresión ejercida por un régimen y conseguir, así, un sistema más humanizado; un factor esencial en los dos géneros es la voluntad colectiva por el cambio; por último, tanto la literatura comprometida como las canciones protesta se consideran expresiones artísticas literarias. Dentro de la literatura de resistencia, la canción protesta encuentra un parecido especial con la poesía comprometida debido a aspectos como la musicalidad, la oralidad, la crítica de las injusticias sociales ocurridas en el momento de su creación y el uso de un lenguaje elaborado. Sin embargo, también hay que destacar algunas de sus diferencias, como, por ejemplo, que la música es la

base y la esencia de las canciones, y hace que su impacto social sea mayor que el de los poemas, a lo cual también contribuye el uso de mecanismos de difusión propios de la canción como la radio y la televisión. Finalmente, otro aspecto diferenciador es la función colectiva de las canciones, que es más efectiva que la de los poemas, con lo cual el sentimiento de pertenencia a un colectivo por parte del público aumenta enormemente. Especialmente el contenido político y el lenguaje elaborado que se encuentra en las letras de las canciones protesta españolas –y que une a estas con la poesía– es analizado en el quinto apartado de este trabajo. Sin embargo, el siguiente capítulo trata de situar el fenómeno de la canción protesta española en su contexto histórico para favorecer el entendimiento de dicho análisis.

### **3. Contexto histórico**

El comienzo de la dictadura franquista tuvo lugar en 1939, fecha en la que terminó la Guerra Civil española. El bando victorioso fue el de los nacionales –bando fascista– (RebolloTorío 1978: 108), el líder del cual fue Francisco Franco Bahamonte. Este general se convirtió, así, en “Jefe del Estado [español], General en Jefe de las Fuerzas Armadas y Caudillo de España por la Gracia de Dios” (Torres Blanco 2010: 17). No fue hasta su muerte en 1975 que se pudo dar por terminada la etapa dictatorial.

En líneas generales, el régimen franquista se puede dividir en dos etapas: la primera, justo después de la Guerra Civil y hasta mediados de los años 50, caracterizada por la autarquía y la segunda, que comprende el período desde finales de los años 50 hasta el primer quinquenio de los 70, definida por la apertura al exterior (Rebollo Torío 1978: 107). Grosso modo el aislamiento inicial, el conservadurismo y la sociedad agraria de los primeros 20 años contrastan con una moderada liberalización económica, la industrialización y las protestas de diferentes sectores de la sociedad, los tres aspectos característicos de los últimos 15 años de franquismo (Torres Blanco 2010: 18-19).

#### **3.1. Primera etapa de la dictadura franquista**

Por un lado, el régimen dictatorial franquista sufrió un aislamiento severo en el contexto internacional debido no tanto al proteccionismo en que se basaba él mismo sino, sobre todo, a la voluntad de la comunidad internacional de castigar al régimen con el aislamiento (Torres Blanco 2010: 20). Este distanciamiento fue originado, en parte, por los reportajes de corresponsales de guerra y autores como Hemingway y George Orwell, los cuales dieron a conocer lo sucedido durante la Guerra Civil e incluso lucharon en la misma

(Torres Blanco 2010: 20 y BBC 2014). Además, la Organización de las Naciones Unidas (ONU) aprobó una resolución donde caracterizaba a la dictadura española como un régimen fascista con el cual había que cortar relaciones, hecho que tuvo como consecuencia que muchos países retiraran de Madrid a sus embajadores (Jover Zamora, Gómez-Ferrer y Fusi 2001: 735 cf. Torres Blanco 2010: 20).

Una de las características de la primera etapa del franquismo fue la adopción de la ideología de la Falange de las J.O.N.S. (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista), el cual resultó ser el único partido permitido durante la dictadura (Rebollo Torío 1978: 110). De hecho, el mismo Franco afirmó: “El mismo asco y desprecio hacia la política de partidos, que hoy se manifiesta en tantas naciones, antes lo sufrió el pueblo español con mayor intensidad” (Franco 1963: 22 cf. Rebollo Torío 1978: 161). Es más, miembros del régimen se refirieron a los partidos políticos con términos peyorativos como “apetencias malsanas, cenáculos, granjerías, núcleos partidistas y tertulias de conspiración” (Instituto de Estudios Políticos 1961:15, Solís Ruiz 1962: 172, Franco 1955: 153 cf. Rebollo Torío 1978: 135). A pesar de las diferencias de opinión en su seno, la Falange simbolizaba el poder estatal y la ideología que Franco pretendía adoptar e imponer en la reestructuración del país después de la Guerra Civil (Bernecker 1988: 64-65). Sólo se permitió la creación de asociaciones de ciudadanos cuya ideología fuera afín al régimen y cuyo objetivo fuera discutir y reflexionar sobre los problemas del país –pero no intentar influenciar a los dirigentes del mismo– (Estevill 1971: 16 cf. Rebollo Torío 1978: 162). Las bases de la Falange eran la existencia por ley de una organización de tipo vertical (sindicato) que agrupara tanto a trabajadores como empresarios y que estuviera a las órdenes del Estado, la prohibición de otros partidos políticos y de los nacionalismos en las diferentes regiones españolas, el énfasis de la importancia de la familia, del municipio y de la religión católica en la sociedad (Bernecker 1988: 64-65).

Uno de los aspectos más importantes a destacar es también el papel del ejército durante el régimen dictatorial. Como es propio de una dictadura militar, el ejército disfrutaba de una posición privilegiada durante los primeros años del franquismo (Bernecker 1988: 66). Justo después de la Guerra Civil, no sólo ocupaban los militares puestos clave en los ministerios, sino que el ejército constituía la fuerza de seguridad por excelencia del país, por ejemplo, se encargaba de luchar contra las guerrillas, aún activas después de la contienda (Bernecker 1988: 66). Además, los militares de más alto rango disfrutaban de varias prestaciones sociales, como facilitación de la vivienda, exención de los impuestos sobre los bienes de consumo y gastos de manutención, entre otras (Bernecker 1988: 67). No obstante, a pesar de

que el ejército era el mayor simpatizante y aliado de Franco debido a su carácter conservador, católico, nacional y sujeto a la autoridad, los militares no tenían gran poder de decisión (Bernecker 1988: 68-69).

La imposición del ideario falangista también jugó un papel importante en el ámbito cultural. Debido a la censura, toda capacidad artística quedó negada tanto en la prensa y la literatura, como en la radio, el cine y el teatro (Fusi 1999: 175 cf. García Delgado 1999 cf. Torres Blanco 2010: 21). Según el régimen, toda expresión cultural debía estar basada en los puntos siguientes: “el nacionalismo patriótico, las virtudes militares y la tradición” (Torres Blanco 2010: 21) –si bien es cierto que, en realidad, tuvo mucho más éxito la cultura de consumo de masas, cuyo objetivo era el entretenimiento, que la cultura oficial (Fusi 1999: 185 cf. García Delgado 1999 cf. Torres Blanco 2010: 21-22)–. La manera en la que el régimen justificaba (y racionalizaba, pues,) la imposición de esos ideales era que el Estado debía hacer todo lo posible para conseguir el bien común (Franco 1964: 200 cf. Rebollo Torío 1978: 113). Así, en el caso concreto de la prensa, existían diversas maneras de ejercer la censura: la primera era decir a los periodistas sobre qué temas debían escribir, la segunda era hacer uso de una censura previa originaria de 1938 por la cual las autoridades estatales podían frenar la publicación de algunos textos o poner reparos y censurarlos y, finalmente, multando a los redactores y periodistas si publicaban algún texto que se desvinculara del camino que la dictadura quería marcar (Bernecker 1988: 138). El resultado –y el objetivo– de una intervención estatal de tal envergadura fue que la población solamente tuvo una visión parcial de la situación en la que se encontraba su país (Bernecker 1988: 138).

Esta intromisión del Estado no se dio sólo en el ámbito cultural y en la prensa sino también en las universidades. Así, el Sindicato Español Universitario (SEU) estaba formado mayoritariamente por miembros de la Falange. A pesar de que en 1956 se permitió a la asociación de estudiantes elegir a sus propios representantes, el resultado de la elección fue anulado porque no agradó al régimen franquista (Lizcano 1981 citado en Bernecker 1988: 146). Este suceso demuestra la voluntad de Franco de no sólo dominar ideológicamente un ámbito tan importante en una sociedad como la universidad (Bernecker 1988: 147), sino también de politizarla y de “falangizar” a los universitarios” (Rebollo Torío 1978: 150-151). Unas palabras aparecidas en el periódico español “*Arriba*” resumen claramente la intención de Franco: “Ya se ha logrado falangizar la Universidad Española y ya todos los estudiantes están sometidos a la disciplina sindical” (*Arriba* 1944: 1 cf. Rebollo Torío 1978: 117).

Con relación a las distintas culturas existentes en el Estado español, el general Franco tenía una idea muy clara sobre qué forma debía adoptar España: “Una, grande, libre” (Girón 1943: 93 cf. Rebollo Torío: 1978: 135). Es la primera palabra de este lema franquista, “una”, la que sugiere la ansiada unidad cultural del país que Franco intentó conseguir anulando y reprimiendo las culturas catalana y vasca en especial, lo cual llevó a cabo también como venganza hacia esos dos pueblos por luchar en el bando republicano durante la Guerra Civil (Bernecker 1988: 163). En concreto, se prohibió el uso del catalán y del vasco en las instituciones y en público, y se obligó a las dos comunidades a ayudar económicamente al resto de España, que estaba mucho menos industrializado, con el pago de impuestos muy elevados (Bernecker 1988: 164). Con todo ello, la única manera que tenía la población de afirmar su identidad era, por ejemplo, en fiestas religiosas donde se expresaba el descontento colectivo por la situación del momento y en la participación en diversos clubs y asociaciones que reflejaban que los catalanes y los vascos mantenían una conciencia de pueblo (Bernecker 1988: 164). En definitiva, el caso de los nacionalismos anulados por el régimen dictatorial de Franco es otro de los ejemplos de los años de represión en que España se vio sometida después de la Guerra Civil.

En cuanto a la religión, cabe decir que el catolicismo jugó un papel muy importante para Franco incluso antes de que la Guerra Civil llegara a su término en 1939, debido a que el general ya se refería a la contienda como una cruzada contra aquellos que iban en contra de España (Franco 1960: 451 cf. Rebollo Torío 1978: 118). Es más, casi todos los obispos españoles firmaron en 1937 una carta dirigida a los obispos del mundo donde defendían la Guerra Civil como una cruzada cuyo objetivo era la defensa de los principios básicos de toda civilización (Bernecker 1988: 69). Más tarde, a mediados de los años 40, se convirtió la religión católica en la oficial de España y, ya en los 50, se concedió a la Iglesia ciertos privilegios como, por ejemplo, una representación directa en los órganos de gobierno más importantes, un lugar privilegiado en la censura que conllevó una represión sexual muy intensa y tribunales de justicia propios para miembros de la Iglesia (Bernecker 1988: 70). Además, Franco concedió a esta institución religiosa el poder de controlar la enseñanza en las escuelas y la universidad: el laicismo y otros idiomas distintos al castellano fueron prohibidos, los libros de texto fueron censurados, entre otras medidas (Bernecker 1988: 70). En esta misma década destaca el Concordato del Vaticano del año 1953, por el cual quedó confirmada la oficialidad de la religión católica en España y la prohibición de cualquier manifestación en público de otra confesión religiosa (Bernecker 1988: 105). Además,

mediante este convenio no sólo quedó la Iglesia exenta de pagar impuestos por sus posesiones y por los salarios de los sacerdotes, los cuales serían abonados por el Estado, sino que recibiría subvenciones para construir y preservar edificios religiosos (Bernecker 1988: 105). Otras medidas adoptadas fueron las siguientes: la Iglesia jugaría un papel importante en la censura de publicaciones que fueran en contra de su ideología, tendría el poder de anular matrimonios y quedó ratificado el derecho del Estado a la hora de nombrar obispos y arzobispos (Bernecker 1988: 106-107). El ejemplo que ilustra más claramente esta estrecha unión entre Estado y Catolicismo es el hecho de que Franco acudiera a las misas mayores bajo un palio llevado por sacerdotes (Bernecker 1988: 71).

### **3.2. Segunda etapa de la dictadura franquista**

Para poder entender mejor la evolución de la primera a la segunda etapa del franquismo, es importante mencionar la entrada de miembros del Opus Dei al gobierno. Los cambios comenzaron entre 1956 y 1957 cuando Franco se dio cuenta de que su política de autarquía y aislamiento fracasaba estrepitosamente en el plano económico: el general se vio obligado a adoptar medidas financieras más liberales de las que la Falange proponía (Bernecker 1988: 111). El primero de esos cambios se concretizó en la sustitución por personas pertenecientes al Opus Dei de la mayoría de los ministros del gobierno relacionados con las finanzas y el comercio, y de otros cargos de organismos como el Consejo de Economía Nacional o vinculados al aparato administrativo (Bernecker 1988: 112). Estas personas, que pasaron a llamarse tecnócratas, impulsaron medidas económicas neoliberales y su influencia se extendió a toda la década de los 60 (Bernecker 1988: 114-115). Por tanto, este desbloqueo llevado a cabo por los tecnócratas del Opus Dei significó el inicio real de un proceso de liberalización y apertura internacional del régimen franquista. Cabe recordar que España ya había firmado algunos acuerdos internacionales: por ejemplo, en 1953 el Concordato del Vaticano y un acuerdo con Estados Unidos para recibir ayuda financiera del país norteamericano, y, además, el país había pasado a ser miembro de la ONU en 1955 (Torres Blanco 2010: 22-23).

En esta segunda etapa (desde mediados de los años 50 hasta el primer quinquenio de los 70) tanto la Falange como el ejército perdieron peso en la concepción que tenía Franco de cómo debía evolucionar España. Por un lado, el partido de la Falange perdió influencia en el gobierno debido a la reducción del número de falangistas en los organismos estatales y al aumento de las tensiones internas en el propio partido, entre otros motivos (Bernecker 1988:

65). Un ejemplo revelador de esta pérdida de poder de la Falange es la sustitución de la denominación del único partido político “Falange” por “Movimiento Nacional” a partir de 1958 (Bernecker 1988: 65). Según Franco: “Sabéis que la falange [sic.] es un Movimiento, que no es un partido, y que por ser Movimiento al servicio de la Patria aspira a la unidad de los hombres y de las tierras de España” (Franco 1960: 41cf. Rebollo Torío 1978: 116). Por otro lado, el ejército dejó de ser el encargado de las fuerzas de seguridad del país para pasar la responsabilidad a distintas fuerzas policiales, entre las cuales destacó el cuerpo de la Guardia Civil (Bernecker 1988: 68). Sin embargo, los militares no sólo siguieron disfrutando de sus privilegios sin entrometerse en la vida política del país, sino que también continuaron dando su apoyo a Franco, el cual se ocupó, a su vez, de resolver las posibles diferencias internas en el seno del ejército (Bernecker 1988: 68).

La apertura económica que llevó a un cierto desarrollo económico del país y que se impulsó con el llamado Plan de Estabilización de 1959 vino acompañada de un cambio en la censura. En 1966 entró en vigor la Ley de Prensa por la cual los autores debían controlar ellos mismos no infringir la legislación con sus publicaciones, es decir, que ya no tenían que enviarlas a la censura previa para que esta decidiera si podían o no salir a la luz (Bernecker 1988: 139). Sin embargo, no hay que olvidar que la dictadura seguía existiendo y, por ello, los periodistas y directores de periódicos, por ejemplo, podían ser multados y llevados ante un tribunal especial si ignoraban la censura, lo cual significaba que la presión en ellos aumentaba al hacerlos responsables de la difusión de los valores franquistas (Bernecker 1988: 139). A pesar de las restricciones evidentes, esta liberalización del aparato censorio permitió una mayor diversidad de opiniones y la posibilidad de ejercer una minúscula crítica a algunas medidas tomadas por el gobierno (Bernecker 1988: 140).

Otro de los ámbitos donde se produjo una apertura fue en el religioso. La Ley de Libertad Religiosa, que fue aprobada en 1967, posibilitaba un trato igualitario ante la ley de todos los españoles independientemente de su creencia religiosa (Bernecker 1988: 140-141). Aun así, y como en el caso anterior, siguió existiendo cierta discriminación: por ejemplo, las iglesias que no eran católicas debían pagar impuestos y el clérigo no católico debía hacer el servicio militar (Bernecker 1988: 141). Por tanto, la Ley de libertad religiosa supuso un modesto paso hacia la liberalización de España, sobre todo de cara al extranjero (Bernecker 1988: 142).



Es importante dedicar unas líneas al estado de la universidad en la segunda etapa, ya que la imposición del ideario falangista durante el primer período del franquismo ocasionó el nacimiento de una oposición cuyos deseos eran democratizar y reformar la universidad (Bernecker 1988: 147). En términos generales, las quejas iban dirigidas contra ciertas características de la universidad española: el conservadurismo, el clasismo de los profesores, el clientelismo de los puestos catedráticos, el catolicismo en la enseñanza, el SEU –que debía de dejar de existir para dar paso a la creación de un órgano de representación estudiantil propio–, entre otras (Bernecker 1988: 147). El resultado fue que los alumnos boicotearon algunas clases y, según el régimen, empezó a darse una “ola de subversión” generalizada llevada a cabo por una pequeña minoría que, supuestamente, formaba parte de una conspiración internacional contra España (*Fuerza Nueva* 1967: 7 cf. Rebollo Torío 1978: 164 y Bernecker 1988: 150). En algunos lugares, como en Cataluña, estas reivindicaciones fueron unidas a las demandas de más democracia y pluralidad en el Estado español: la *Universitat de Barcelona* fue una de las que más problemas causó al régimen (Bernecker 1988: 147). Por todo ello, las continuas protestas de los estudiantes universitarios representaron un gran problema para el régimen franquista (Torres Blanco 2010: 30), lo cual tuvo como consecuencia no sólo auténticas batallas callejeras entre los estudiantes y el cuerpo de policía, sino también detenciones, condenas, torturas, maltratos y espionaje (Bernecker 1988: 149). Finalmente, es necesario decir que todas estas protestas y reivindicaciones fueron decisivas en la debilitación del régimen dictatorial (Bernecker 1988: 150).

En cuanto al desarrollo de los nacionalismos, cabe mencionar que la dirección que tomaron en Cataluña y en el País Vasco fue muy diferente. Por un lado, en la comunidad catalana se fundó a principios de los años 70 la *Assemblea de Catalunya*, que tenía la función de preservar y defender la lengua y cultura catalanas, y también se crearon editoriales y revistas (Bernecker 1988: 164-165). Además, se publicaron libros en catalán, se estrenaron obras de teatro catalanas y surgió el fenómeno de la canción protesta catalana llamada *Nova Cançó* (Bernecker 1988: 165). Por el contrario, en la región vasca se creó en 1959 la organización radical ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*, que significa País Vasco y libertad), que se dedicó a llevar a cabo actos violentos e incluso terroristas como protesta y resistencia contra la represión franquista durante los años 60 y principios de los 70 (Bernecker 1988: 164-165). El objetivo principal era constituir un país vasco socialista e independiente que incluyera las provincias vascas francesas y españolas, y la manera de conseguirlo sería cometiendo actos terroristas contra miembros de las fuerzas de seguridad y de cargos

públicos para que el Estado aplicara medidas represivas contra el pueblo vasco y, de este modo, conseguir adeptos a la causa vasca (Bernecker 1988: 166-167). Así, el ejemplo más ilustrativo de las acciones terroristas de ETA fue el asesinato del presidente del gobierno Luis Carrero Blanco, que ocupó su cargo sólo durante unos meses en 1973, y que debía asegurar la continuación del régimen franquista después de la muerte del general Franco (Borràs Betriú 1974 cf. Bernecker 1988: 192).

A pesar de las diferencias evidentes entre los dos movimientos nacionalistas, un manifiesto firmado por intelectuales catalanes en 1970 expresaba su solidaridad con la causa vasca y su rechazo del régimen franquista con las siguientes palabras:

[q]ue se establezca un estado auténticamente popular que garantice el ejercicio de las libertades democráticas y de los derechos de los pueblos y naciones que forman el Estado español, incluido el derecho de autodeterminación. Finalmente, manifestamos nuestra completa adhesión fraternal al pueblo vasco y a sus reivindicaciones, que son las nuestras (Bernecker 1988: 172).<sup>2</sup>

El último punto que cabe mencionar en relación con la segunda etapa está conectado con la religión. Según las protestas en la sociedad española iban aumentando y el clero fue tomando conciencia de la situación precaria de las clases menos privilegiadas, muchos sacerdotes empezaron a apoyar las demandas que hacían los sectores más castigados de la sociedad y tomaron una actitud crítica contra la dictadura (Bernecker 1988: 173). Además, en muchos casos, esos mismos sacerdotes eran víctimas del régimen, ya que cobraban unos salarios bajísimos que no les permitían vivir sin preocupaciones económicas (Bernecker 1988: 175). Sus protestas se basaban en la dura represión de la dictadura, demandaban el reconocimiento de los derechos humanos, criticaban las estructuras políticas del régimen y exigían que Franco retirara su derecho de elegir a los obispos (Bernecker 1988: 174-177). Un símbolo muy claro del distanciamiento de la Iglesia respecto al franquismo es el escrito que redactaron obispos y sacerdotes que se reunieron en 1971, en el cual pedían disculpas por su actitud durante la Guerra Civil: “Reconocemos humildemente y pedimos perdón porque no siempre supimos ser ministros de reconciliación en el pueblo dividido en una guerra entre hermanos”<sup>3</sup> (Biescas y Tuñón de Lara 1980: 417 cf. Bernecker 1988: 177). En definitiva, las relaciones entre Iglesia y Estado se enfriaron: la primera se vio con el derecho de criticar las

---

<sup>2</sup> Traducción del catalán al castellano por la autora. Fuente: [https://ca.wikipedia.org/wiki/Tancada\\_d%27intel%2%B7lectuals\\_a\\_Montserrat](https://ca.wikipedia.org/wiki/Tancada_d%27intel%2%B7lectuals_a_Montserrat)

<sup>3</sup> Fuente de la traducción: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3020450.pdf>

medidas represivas del régimen, mientras el segundo tomó esas protestas como una intromisión en su manera de gobernar (Bernecker 1988: 179).

En conclusión, la dictadura franquista experimentó una evolución de la autarquía hacia el aperturismo y la liberalización, especialmente debido a medidas aprobadas por Franco como el Plan de Estabilización del 1959. Las consecuencias se pudieron ver tanto en la mejora de la economía del país como en la aparición de protestas contra el régimen por parte de los universitarios y del clero, en el desarrollo de los nacionalismos vasco y catalán, entre otros. A pesar de este aperturismo, el régimen dictatorial que había empezado con la victoria de los nacionales en 1939 seguiría reprimiendo a la población española hasta la muerte del general Franco en 1975. Uno de los ejemplos más claros de esta represión fue el uso de la censura, del cual trata el próximo apartado.

#### **4. La censura franquista**

##### **4.1. Desarrollo del aparato censorio en España**

Generalmente, hay dos aspectos relevantes cuando se habla de censura: la imprenta y la Inquisición. Por un lado, se suele empezar a hablar de censura a partir del descubrimiento y uso de la imprenta, porque esta supuso que el conocimiento llegara a un número mucho mayor de personas. Precisamente este hecho fue el que llevó a los gobiernos a querer controlar lo que se imprimía (Knetsch 1999: 19). Por otro lado, la Inquisición es considerada una de las instituciones que ha usado la censura de manera más estricta en España: entre los siglos XVI y XIX el pueblo español sufrió el miedo y la represión ejercida por la Inquisición –si bien cabe decir que los períodos de más control alternaron con otros de más liberalización–(Beneyto 1975: 13-14). De hecho, esta institución creó en 1559 una lista llamada *Index librorum prohibitorum* que incluía todos los libros y los autores considerados dañinos para el pueblo (Knetsch 1999: 19). Más tarde, durante la segunda República española, concretamente en el año 1931, se introdujo la libertad de prensa en España, a pesar de la existencia de la Ley de Defensa de la República, donde se

consideraba como actos de agresión a la República difundir noticias que pudieran quebrantar el crédito y perturbar la paz o el orden público, toda expresión que redunde en menosprecio de las instituciones u organismos del Estado, la apología del régimen monárquico o de las personas a que se pretende vincular su representación (Beneyto 1975: 15).

La consecuencia fue la proliferación de las publicaciones de periódicos y libros, aunque sólo durara 7 años (Beneyto 1975: 15-16).

La primera ley que restringe la libertad de expresión en España se puede encontrar incluso antes de que termine la Guerra Civil: es la Ley de Prensa de 1938, por la cual el Estado tomaba control total sobre las publicaciones periodísticas españolas para que no salieran a la luz referencias izquierdistas, de manera que el periodismo se convirtió en un instrumento propagandístico del régimen franquista (Neuschäfer 1991: 40). Los únicos mensajes que la prensa, pues, podía transmitir estaban basados en ideas que favorecieran el interés nacional y la idea de una España unida (Boletín Oficial del Estado 1938: 6915-6917 cf. Knetsch 1999: 73). Es más, los periodistas incluso tenían que hacer el siguiente juramento:

[j]uro ante Dios, por España y su Caudillo, servir a la Unidad, a la Grandeza y a la libertad de la Patria con fidelidad íntegra y total a los principios del Estado Nacional Sindicalista, sin permitir jamás que la falsedad, la insidia o la ambición tuerzan mi pluma en la labor diaria (Gubern 1981: 30 cf. Knetsch 1999: 73).

Cabe añadir tres características importantes de esta ley: en primer lugar, se introdujo la censura previa; en segundo lugar, se le añadió un complemento para regular la publicación de libros también, aunque estos no eran considerados tan peligrosos como la prensa o el cine ya que no estaban al alcance de tantos individuos (Knetsch 1999: 74); finalmente, quedaban prohibidas las publicaciones pornográficas y disolventes, es decir, con referencias libertarias, comunistas o socialistas (Boletín Oficial del Estado 1936 cf. Torres Blanco 2009: 160). Así pues, con la entrada en vigor de esta ley sólo se permitieron las publicaciones afines a la ideología del régimen franquista.

En la siguiente década, el aparato censorio pasó a estar dominado por los católicos: por un lado, en 1941, la nueva Vicesecretaría de Educación Popular –encargada ahora de la censura–, estaba a cargo de Gabriel Arias Salgado, un católico ortodoxo; por otro lado, en 1945, los organismos censorios se afiliaron al Ministerio de Educación, en el cual los católicos eran mayoría (Arias Salgado 1958: 109 cf. Knetsch 1999: 79-80). Estas medidas repercutieron en las publicaciones de tal manera que los ideales religiosos pasaron a ser uno de los criterios fundamentales para decidir si una obra debía de ser censurada o no. Como consecuencia, la importancia de la religión aumentó también en el día a día de los españoles.

Algunos años más tarde, en 1951, se creó el Ministerio de Información y Turismo, que pasó a controlar la censura (Knetsch 1999: 80-81). Su ministro fue Arias Salgado y este ocupó su puesto hasta 1962, cuando fue substituido por Manuel Fraga Iribarne (Knetsch 1999: 81). Los años en los que Arias Salgado mantuvo su cargo de ministro se caracterizaron por una censura que, a pesar del distanciamiento con la ideología falangista, no dejó de ser muy estricta (Knetsch 1999: 80-81).

Así pues, como consecuencia de todas estas medidas, puede afirmarse que la cultura era un reflejo de la precaria situación económica que sufría el país: muchos de los intelectuales de la época habían muerto durante la Guerra Civil, habían sido asesinados o estaban en el exilio; muchos autores modernos como Proust, Joyce o Hemingway estaban prohibidos; como parte del patrimonio cultural se incluían los autores católicos del Siglo de Oro y la literatura de los Reyes Católicos con temática relacionada con las cruzadas, entre otros (Knetsch 1999: 76-77). Por ello, la cultura de esta época se vio enormemente influenciada de manera negativa por la represión de la censura franquista ya que sólo se publicaba aquello que concordaba con las ideas del régimen (Knetsch 1999: 77).

Así como la dictadura franquista se puede dividir en dos etapas desde un punto de vista histórico, en el desarrollo de la censura también pueden distinguirse dos períodos: el primero podría abarcar desde 1938 hasta mediados o finales de los años 50 y el segundo, desde entonces hasta inicios de los 70. Una de las diferencias es el alto número de libros censurados en la primera etapa: un 75% de todos los textos que pasaron por la censura fueron prohibidos o censurados parcialmente (Knetsch 1999: 83). La segunda diferencia es, como se verá a continuación, que, debido a la introducción y desarrollo de nuevas técnicas de reproducción de sonidos en los años 50, empezaron a crearse leyes específicas para censurar los discos (Torres Blanco 2009: 161). Una prueba de ello es la Orden de 1970, donde se alude explícitamente a esos cambios:

[e]l creciente desenvolvimiento en las grabaciones e impresiones de 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 (Boletín Oficial del Estado 1970: 9486 cf. Fiuza 2012: 9).

En 1957 se aprobó un decreto por el cual se obligaba a incluir el pie de imprenta<sup>4</sup> también en los discos fonográficos –y no sólo en las otras publicaciones, como se venía haciendo hasta este momento–(Boletín Oficial del Estado 1957: 711-712 cf. Torres Blanco 2009: 161). Dos años más tarde se establecía por medio de una orden que se deberían entregar dos ejemplares al Ministerio de Información y Turismo para poder comprobar y archivar los discos.

Tres años más tarde quedó estipulado por una circular que las Delegaciones Provinciales correspondientes o el Centro Directivo en Madrid autorizarían la grabación de discos que contuvieran música con letra (Torres Blanco 2009: 162). El criterio principal por el cual un disco era evaluado por las Delegaciones Provinciales o por el Centro en Madrid solía ser el lugar donde se encontraban las compañías discográficas (Torres Blanco 2009: 163). En el caso de los libros, era el número de páginas de la obra lo que decidía dónde analizaba la censura el libro: si tenía menos de 32 páginas las instituciones censorias provinciales se encargaban de analizarlo; si el libro era más largo pasaba directamente a manos de los censores en Madrid (Abellán 1980: 264 cf. Knetsch 1999: 53-54). Además, las solicitudes para grabar discos deberían dirigirse al Registro de Grabaciones de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión (Torres Blanco 2009: 163).

Una orden de 1966 distribuyó las tareas censorias de los discos de la siguiente manera: la Dirección General de Información controlaría previa y posteriormente los discos, así como el pie de imprenta, y la Dirección General de Radiodifusión y Televisión se ocuparía de conceder el título de radiable o no radiable a las canciones –conceptos explicados unas líneas más abajo–(Boletín Oficial del Estado 1966 cf. Torres Blanco 2009: 164). También cabe mencionar que ese mismo año la Ley de Prensa de 1938 se sustituyó por una nueva más liberal impulsada por Fraga (Knetsch 1999: 73). Con esta ley no sólo se eliminó la censura previa y se introdujo la consulta voluntaria, sino que también la inclusión del pie de imprenta dejó de ser obligatoria (Boletín del Estado 1957: 711-712 cf. Fiuza 2012: 10 y Menchero de los Ríos 1994: 21 cf. Torres Blanco 2010: 29). El objetivo del régimen era dar una imagen de aperturismo hacia el exterior, aunque, en realidad, se siguiera exigiendo la entrega previa de las obras antes de su publicación (Menchero de los Ríos 1994: 108 cf. Torres Blanco 2010: 29), pues si las editoriales o las compañías discográficas no enviaban sus textos al órgano censorio correspondiente podían ser denunciadas y tales obras confiscadas (Fiuza 2009: 5).

---

<sup>4</sup> Según Fiuza, el pie de imprenta se refiere al “nombre y emplazamiento del taller mecánico en que hayan sido elaborados [los discos], así como la localidad y el año de impresión” (2012: 10).

Además, es interesante ver con qué palabras se establecían las normas que los libros (y, en general, todas las publicaciones) tenían que acatar:

... el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional ... y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público y la paz exterior; el debido respeto a las instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar (Lorenzen 1978: 275 cf. Knetsch 1999: 209).

En los últimos 7 años de dictadura el Ministerio de Información y Turismo sufrió algunos cambios. En 1970, ya con Alfredo Sánchez Bella como ministro de información y turismo –había entrado al Ministerio en 1969 y era miembro del Opus Dei (Knetsch 1999: 213)–, se estableció como norma hacer llegar a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos dos ejemplares del disco que se solicitaba grabar (Boletín Oficial del Estado 1970 cf. Torres Blanco 2009: 166-167). Además, en 1973 se obligaba a las empresas discográficas a inscribirse como tales para poder ejercer su negocio (Torres Blanco 2009: 167).

En relación a la censura discográfica de las décadas de los años 60 y 70, cabe explicar algunos detalles sobre el procedimiento que se seguía con los ejemplares de los discos presentados a los departamentos correspondientes del Ministerio de Información y Turismo. En primer lugar, según Fiuza (2012: 12), no sólo se podía asignar a una canción la etiqueta de radiable o no radiable, sino también la de autorizar o denegar, con lo cual una canción que fuera autorizada pero no radiable, por ejemplo, podía grabarse en disco pero su radiodifusión quedaba prohibida. En segundo lugar, cuando canciones escritas en idiomas diferentes al castellano, esto es, catalán, gallego o vasco, llegaban sin una traducción hecha por la casa productora de discos, los censores pedían una traducción para poder decidir si podían conceder la autorización o no (Fiuza 2012: 12). Por último, algunas canciones eran declaradas no radiables aunque ya hubieran sido autorizadas como tales por los censores debido al énfasis que los cantautores hacían de ciertas partes de la letra o porque la melodía se parecía a algunas canciones que estaban censuradas (Fiuza 2012: 12-13).

#### **4.2. Definición, tipos de censura y funcionamiento**

Según el diccionario en línea de la Real Academia Española (2016a), la censura significa imponer “supresiones o cambios en algo”. Esta imposición viene regulada por el gobierno del país en cuestión y tiene como consecuencia que sus ciudadanos no puedan

disfrutar de la libertad de expresión (Knetsch 1999: 22). Es más, para poder ejercer ese control de las publicaciones que se hacen en un país, se establecen ciertas multas y sanciones (Knetsch 1999: 23). Así pues, parece que los componentes fundamentales de este fenómeno son: la imposición, el control y el castigo.

En cuanto a su forma de actuación, es necesario ver qué tipos existen. En primer lugar, se puede diferenciar entre censura formal e informal: la primera se llevaría a cabo en regímenes dictatoriales y la segunda en democracias (Otto 1968: 118 cf. Knetsch 1999: 23). En este sentido, y a pesar de que algunos autores establezcan paralelismos e identifiquen la una con la otra, para Knetsch (1999: 22-23) la diferencia está clara: la censura formal es institucionalizada mientras que en una democracia la censura (si es que la hay) es informal, lo cual significa que grupos de gran influencia ejercen manipulación y presión sobre las publicaciones. Si no se establece esta diferencia clara, existe el riesgo de encontrar una justificación a la censura, como hizo Arias Salgado, el ministro de información español, en los años 50 (Knetsch 1999: 23). El ministro usó las siguientes palabras al referirse a la prensa:

La libertad de prensa no ha existido nunca dentro del liberalismo político. Existió, sí, la libertad de unos cuantos propietarios de periódicos que, amparados en su poder financiero, impusieron su censura particular, publicando lo que les agradaba o producía beneficios, omitiendo lo que les parecía, sin consideración alguna a razones de bien común o de utilidad y formación pública, porque el último fin de la Empresa era el lucro privado (Arias Salgado 1958: 119 cf. Knetsch 1999: 23).

En segundo lugar, cabe distinguir entre la censura previa y la censura a posteriori: una se realiza antes de la publicación de la obra en cuestión y la otra, después (Kienzle y Mende 1980: 231). En tercer lugar, existen también diferencias entre la censura religiosa, estatal, estética y moral, las cuales, normalmente, se solapan, como es el caso de la censura durante el franquismo (Otto 1968: 72-89 cf. Knetsch 1999: 25). En cuarto lugar, existe la censura empresarial, es decir, aquella en la que la empresa encargada de la publicación de una obra participa en el proceso de su creación: por ejemplo, las compañías discográficas españolas elegían al artista, las canciones, cómo divulgar la obra, qué carátulas se iban a usar con el objetivo de evitar pérdidas económicas en caso de que la censura prohibiera o confiscara el disco (Fiuza 2009: 5). Finalmente, la última distinción que cabe hacer es entre la censura oficial llevada a cabo por el gobierno y la autocensura (Knetsch 1999: 25). Esta última se puede definir como el conjunto de estrategias usadas por los autores con el propósito de evitar la censura gubernamental, lo cual influye de manera decisiva en cómo serán sus obras



(Knetsch 1999: 26) –la autocensura puede ocurrir en cualquier publicación artística, ya sea literaria, musical o cinematográfica, o no artística, como la prensa–. Esta influencia de la censura puede resultar, según Neuschäfer, positiva porque estimula la creatividad de los autores (1991: 48). Sin embargo, para otros expertos en el tema, como Knetsch, ese argumento no se puede aplicar en todos los casos ya que algunos literatos han expresado abiertamente que su capacidad de creación se vio perjudicada por la censura (1999: 52). Este es el caso de Ana María Matute, que afirmó: “Llega un momento en que el mejor censor eres tú. Era una frustración continua. Todavía me caen gotas de sudor acordándome como [sic.] tenía que buscar sinónimos – ¿cómo lo digo de otra manera?” (Knetsch 1999: 52). En líneas generales, a excepción de la censura informal, todas las otras clases de censura son relevantes para este trabajo, debido a que se trata de una censura ejercida por un régimen autoritario que influyó en la creación artística española de la época.

En cuanto al funcionamiento de la censura en términos generales, los textos tienen, normalmente, varios guardianes o *gatekeepers* (Shoemaker 1991: 71-75 cf. Knetsch 1999: 33). Esto significa que la censura se ejerce a diferentes niveles. A modo de ejemplo, se puede tomar una obra literaria: el primero de esos niveles es la fase de producción de la misma, es decir, el momento en que el autor ejerce la autocensura (Shoemaker 1991: 71-75 cf. Knetsch 1999: 33). Después, el texto pasa a ser revisado y controlado por la editorial (esta podría ser considerada como censura empresarial), que sería el segundo guardián, para llegar, por fin, a manos de las instancias gubernamentales, el tercer *gatekeeper* (Shoemaker 1991: 71-75 cf. Knetsch 1999: 33). En el caso de España, y quizás debido a los diferentes niveles ya mencionados, los procesos censorios solían durar largos períodos de tiempo debido al exhaustivo control ejercido por el régimen franquista. En algunos casos de duda, los censores reenviaban la obra en cuestión incluso al mismo Franco, quien decidía si autorizaba la publicación de la obra o no (Neuschäfer 1991: 42). Un ejemplo convincente de la lentitud del proceso es que, a pesar de que se estipulaba que la censura tenía 7 días para dar a conocer a la editorial el veredicto sobre una obra literaria, la espera podía alargarse semanas, meses e incluso años, causando, así, un gran problema para los autores, porque, sin esa autorización, no podían publicar sus libros (Knetsch 1999: 54).

Cabe añadir que no sólo era el Estado español quien controlaba las publicaciones mediante la censura, sino que instituciones como la Iglesia y el ejército tenían mucho poder sobre las obras publicadas en el país. Así, aun en el caso de que una obra artística fuera autorizada por la censura, después de pasar por los niveles mencionados ya más arriba, esta

podía ser denunciada y confiscada si resultaba no ser del gusto de algún miembro de la Iglesia, del ejército o del mismo gobierno (Knetsch 1999: 75). Esto demuestra el papel vital que jugaba la religión en el proceso censorio. Es más, no sólo podía la Iglesia confiscar libros ya publicados, en el caso de la literatura, sino que también podía decidir por encima del Estado si una obra podía pasar la censura estatal dándole la denominación de *nihil obstat* –un libro ya aprobado por la institución eclesiástica solía pasar también la censura estatal– (Knetsch 1999: 53).

Siguiendo con el funcionamiento de la censura en España, también hay que añadir que los censores permanecían en el anonimato: cuando emitían la resolución sobre una obra se identificaban con un número y su firma –normalmente ininteligible– (Knetsch 1999: 54). En el caso de la censura de libros (y probablemente de cualquier tipo de censura por extensión), las editoriales y los escritores no podían dirigirse a personas concretas sino a la institución de la censura en general (Abellán 1980: 267 cf. Knetsch 1999: 54). Las resoluciones no eran publicadas y ni los autores ni las editoriales tenían el derecho de consultarlas (Knetsch 1999: 54). Así pues, esta opacidad censoria hacía casi imposible que los artistas pudieran luchar por la publicación de sus obras y recurrir a esas resoluciones, por muy injustas que fueran. De hecho, algunos documentos de la institución censoria no podrán ser consultados hasta 2025 (Danés 2016).

En cuanto a la rigidez ideológica de los censores, es importante destacar que muchas veces estos, llamados lectores, eran mucho más estrictos en sus juicios al leer una obra que su superior, el Jefe de Lectorado, cuando llegaba el momento de dar, finalmente, su autorización sobre si se podía publicar la obra o no y qué partes debían ser censuradas –en el caso de que así fuera– (Knetsch 1999: 54). El motivo por el cual los lectores eran tan rigurosos era que no querían ser acusados de negligencia ideológica en su trabajo, ya que ello podría tener fatales consecuencias, como, por ejemplo, que les retiraran el sueldo o incluso que los echaran de su puesto de trabajo (Knetsch 1999: 54). Por tanto, los censores hacían su trabajo pensando, más bien, en adaptarse a la ideología en la que se basaba la censura, independientemente de si esta coincidía con su propia opinión o no.

Es muy interesante añadir la experiencia de tres censores entrevistados en un documental emitido por el Canal 33 en la televisión catalana el día 7 de septiembre de 2016 llamado “*La cançó censurada*” (“La canción censurada”) y dirigido por Lluís Danés. La primera de las lectoras se llama Mercé Ramon y asegura que el aparato censorio era

especialmente estricto con la *Nova Cançó* (Danés 2016). Quizás esto explica por qué las canciones de ese movimiento ganaron tanta importancia y muchas de ellas se convirtieron en himnos de lucha contra la dictadura. Mercè Ramon también expresa que entiende que el régimen franquista prohibiera las canciones de tantos cantautores porque el gobierno tenía miedo de la gran cantidad de personas que estos conseguían movilizar (Danés 2016). En cuanto a su trabajo, la lectora afirma que las condiciones familiares la obligaban a ayudar económicamente a sus padres, ya que era la hermana mayor de ocho hermanos, y el trabajo de censor estaba bien pagado (Danés 2016). Así pues, para ella la censura era sólo un medio para conseguir un fin. Un ejemplo inquietante que ilustra ese hecho es que ella misma iba a conciertos y pedía a los cantautores las canciones que ella y sus compañeros lectores habían prohibido (Danés 2016).

La segunda entrevistada, llamada Vega García, afirma algo parecido a Mercè Ramon: su trabajo consistía en obedecer las órdenes de sus superiores y, para ella, ser censora era sólo un medio para ganar un sueldo (Danés 2016). Por tanto, si ella estaba de acuerdo o no con las decisiones tomadas era irrelevante (Danés 2016). Vega García muestra haber tenido una gran disciplina en su puesto de trabajo con afirmaciones como:

las leyes están para acatarlas y las leyes dependen del que manda. Entonces, si hacen las leyes no nos pueden gustar a todos los españoles una misma ley, de ninguna de las maneras. Si las tienes que acatar, pues la tienes que acatar. Me parece a mí que hay que hacerlo, y más si estás trabajando para ese régimen (Danés 2016).

Además, a pesar de asegurar en la entrevista haber denegado muy a menudo canciones, al final niega haber sido censora con estas palabras: “yo lo que he hecho es echar un sello u otro donde debía o no debía hacerlo. Nada más” (Danés 2016).

Finalmente, Enric Castells es el tercer entrevistado. Este hombre liberal de Lleida (según él mismo), que nunca perteneció a la Falange ni a ningún otro partido fascista, asegura haber sido totalmente consciente del trabajo por el que iba a opositar (Danés 2016). Una vez obtenida la plaza como lector, explica que era imposible leerse todas las canciones que le llegaban y lo que hacía era ver si ya habían sido prohibidas por otra delegación. Si este era el caso, las dejaba como estaban (Danés 2016). Además, niega que las canciones fueran muy problemáticas, con excepción de los cantautores Raimon y Joan Manuel Serrat (Danés 2016). Afirma que el tipo de canciones que estos y otros artistas componían era ampliamente conocido y, por tanto, la censura sólo servía para mantener el orden público (Danés 2016).

Para terminar con el funcionamiento del aparato censorio, el último paso en el proceso de la censura tenía lugar cuando esta enviaba a la editorial, en el caso de la censura de libros, la resolución con los cambios que se debían hacer en el libro en cuestión y con una petición a la editorial para que esta enviara la nueva versión de vuelta al órgano censorio correspondiente (Knetsch 1999: 55). En ese momento, la editorial se ponía en contacto con el autor para llegar a un acuerdo sobre los cambios en la obra o, en los casos en los que el libro fuera muypreciado por la editorial, negociaba esta con la institución censoria responsable para intentar que el libro no fuera censado de manera tan estricta (Knetsch 1999: 55). En el caso de las canciones, las compañías productoras de discos tenían también dos opciones: una era acatar los cambios que exigía la censura y la otra era volver a pedir la autorización para publicar una canción dando nuevas explicaciones del porqué se quería mantener la versión original (Fiuza 2009: 3). Por tanto, a pesar de la rigidez ideológica reinante, parece ser que las editoriales, los autores y las casas discográficas buscaron y encontraron medios para conseguir la publicación de ciertas obras o conservar la mayor parte posible de estas intactas, seguramente coincidiendo con la liberalización y apertura del régimen durante la segunda etapa.

#### **4.3. Criterios usados por la censura**

Tras exponer qué es la censura, sus tipos y características, así como su funcionamiento y su desarrollo jurídico en España, es importante ver cuáles eran los criterios usados por los órganos censorios, ya que esto ayudará a entender las propiedades de la canción protesta. A pesar de las diferencias en rigurosidad encontradas según el medio del que se tratara (cine, medios de comunicación, libros, discos, conciertos) debido a su repercusión social –el cine tenía más alcance que los libros o el teatro, por ejemplo (Neuschäfer 1991: 2)–, y de algunas diferencias jurídicas, mencionadas ya en este apartado, los criterios censorios solían seguir una misma línea, es decir, grosso modo no atacar a la Iglesia, al ejército, a Franco ni a las instituciones políticas, no mencionar antiguas normas del partido de Falange, así como respetar la moral y la doctrina católica (Beneyto Pérez 1987: 30-33 cf. Knetsch 1999: 74). Además, aquellos libros (y, por extensión, otras obras artísticas) escritos en idiomas peninsulares diferentes al castellano, esto es, catalán, vasco o gallego, debían ser prohibidos (Beneyto Pérez 1987: 30-33 cf. Knetsch 1999: 74), si bien solamente durante la primera etapa del franquismo. Aunque parezca que estos criterios sean suficientemente claros, muchos autores, editoriales y periodistas se quejaban de que no estuvieran recogidos por escrito en

ningún sitio, con lo cual no sólo se veían los artistas desprovistos de medios legales para recurrir la censura de una obra sino que, con ello, los organismos censorios podían seguir actuando con total arbitrariedad (Knetsch 1999: 74). Así, teniendo en cuenta estas ideas generales, se procede a continuación a dar un repaso histórico más detallado sobre cómo evolucionaron los criterios censorios en España (en relación a los libros pero aplicables a todas las artes).

Durante la primera etapa del franquismo, había diferentes temas tabús que la censura no dejaba pasar. El primero de ellos era la Guerra Civil: el régimen tenía el propósito de representarla como una cruzada y/o una “Guerra de Liberación”, y quería evitar ofrecer una visión de la misma desde el punto de vista de los vencidos (Robles 1990: 1427 cf. Knetsch 1999: 84). En segundo lugar, alusiones a políticos de izquierdas, como el fundador del PSOE, Pablo Iglesias, o al comunismo, anarquismo, socialismo, pacifismo, liberalismo y separatismo eran censuradas inmediatamente (Knetsch 1999: 84). Sin embargo, obras donde se representaban a aliados del franquismo, como el pueblo alemán, por ejemplo, de manera positiva eran aceptadas, a pesar de que algunas veces estos mismos libros representarían un conflicto para los censores debido a críticas a la Iglesia –en estos casos, se censuraban sólo los pasajes problemáticos–(Knetsch 1999: 85-86). Este es, precisamente, el tercer tema tabú: la Iglesia y la moral. Así, ataques a la institución de la Iglesia, a su catecismo y sus símbolos fueron censurados: por ejemplo, una novela de ciencia ficción fue prohibida porque su autor defendía la teoría de la evolución (Knetsch 1999: 87). También fueron prohibidas referencias a las siguientes corrientes filosóficas, doctrinas y ciencias: positivismo, psicoanálisis, materialismo y confesiones religiosas no católicas (Knetsch 1999: 87). Incluso referencias al suicidio, divorcio, adulterio, asesinatos, robos, sexualidad, prostitución, pornografía y diferentes estilos de vida que contrastaban con la moral católica fueron eliminadas de las obras artísticas de la época (Knetsch 1999: 87-89). Por último, tabú eran también el ejército, la Falange, la Guardia Civil y las legiones marroquíes que habían ayudado a Franco durante la Guerra Civil (Knetsch 1999: 89).

El final de la primera etapa y el comienzo de la segunda estuvieron influenciados por la manera de concebir la censura y el régimen por parte de Gabriel Arias Salgado: una de sus metas fue la justificación del aparato censorio mediante el catolicismo (Knetsch 1999: 135). Según su opinión, la censura debía ser usada en pro del bien común, el cual sólo podía ser garantizado en un estado católico (Knetsch 1999: 135). Por ello, cabe destacar que el papel que desempeñó la Iglesia en la censura fue primordial. De hecho, esta contaba con un aparato

ensorio propio que basaba sus análisis de los libros en el *Index Librorum Prohibitorum* y con una revista propia llamada *Ecclesia* donde publicaba la evaluación de los libros (Knetsch 1999: 136).

Sin embargo, poco a poco la Iglesia empezó a mostrar disconformidad con el régimen franquista, como se ha visto en el contexto histórico, y algunos periodistas católicos comenzaron a pedir al gobierno no sólo que concretizara las normas por las cuales la censura se guiaba, sino también que se limitara la censura previa al estado de excepción (Terrón Montero 1981: 128 y Lorenzen 1978: 32-37 cf. Knetsch 1999: 136). Cabe decir que la medida para concretizar los criterios censorios fue respaldada por intelectuales, estudiantes y trabajadores españoles, lo cual tuvo importantes repercusiones culturales en España durante los años 50. El resultado de las demandas eclesiásticas e intelectuales fue que en 1961 Arias Salgado recibiera una carta escrita por 200 intelectuales de diferentes tendencias políticas pidiendo regularizar la censura (Rukser 1961: 85-87 cf. Knetsch 1999: 139).

Ya en la segunda etapa del franquismo, el porcentaje de libros censurados bajó del 52% al 13% debido a que los censores tachaban partes concretas y no censuraban directamente un libro entero, como se solía hacer en la década de los 40 (Knetsch 1999: 140). Los motivos por los cuales el aparato censorio se volvió más flexible fueron no sólo el contacto que empezó a tener España con otros países –censurar una parte de una obra podía ser aceptado mejor que la censura de libros enteros–, sino también el acercamiento a la moralidad existente en otros países europeos, el aumento del pluralismo ideológico y del nivel cultural de la población española, así como de la secularización (Knetsch 1999: 140 y Tejada 1977: 143-146 cf. Knetsch 1999: 207). Así, esta flexibilidad tuvo como resultado el poder escribir sobre la Guerra Civil y sus consecuencias en la sociedad española, con la condición de que sólo fueran descripciones no políticas del clima que hubo durante el conflicto y que no se culpara al régimen por la contienda (Knetsch 1999: 140). Además, la censura empezó a tolerar ideologías comunistas siempre y cuando estas se presentaran de manera neutral; no obstante, las referencias a personajes republicanos y al liberalismo siguieron sin ser aceptadas (Knetsch 1999: 141). También se autorizaron libros que criticaban a los antiguos aliados de Franco, esto es, la Alemania nazi (Knetsch 1999: 142). Obras que criticaban al régimen, al ejército, la Falange u otras instituciones políticas, o que incluían metáforas para conseguir ese fin, siguieron siendo censuradas, pero el hecho a destacar es que el número de tales libros presentados a la censura en 1961 fue mucho superior al de 1943 (Knetsch 1999: 142, 145). Ello significa que los autores eran conscientes de los cambios que empezaba a haber en

España y de la creciente aunque modesta flexibilidad de la censura. En cuanto a la temática aceptada en los libros, destaca la discriminación de la mujer, las protestas en las universidades y la crítica al capitalismo; no obstante, los temas nacionalistas y separatistas seguían estando prohibidos (Knetsch 1999: 219-220). Por último, también en cuestiones morales cambió la censura en esta segunda etapa: aunque la pornografía, la crítica directa a la institución de la Iglesia y la representación de estilos de vida considerados inmorales seguían prohibidas, el tema del suicidio, el adulterio, la separación matrimonial, los libros científicos que no iban en contra de la moral católica y la referencia objetiva a otras religiones dejaron de ser tabú (Knetsch 1999: 143-144).

Finalmente, cabe añadir que los últimos dos años de franquismo trajeron consigo una censura más estricta (Knetsch 1999: 222). Los temas más censurados seguían siendo, por un lado, el separatismo, el comunismo, la crítica al régimen, y, por el otro, los temas morales y de crítica a la Iglesia –este último punto probablemente debido al gran número de miembros del Opus Dei que, desde 1969, dominaban el gobierno (Knetsch 1999: 222-223).

#### **4.4. Reacción de los artistas frente a la censura**

Una vez vistos los criterios que la censura usó durante la dictadura franquista, es importante ver cómo reaccionaron los artistas españoles a esos condicionantes. Según Neuschäfer (1991: 3), se vieron obligados a buscar maneras de decir lo que estaba prohibido, a pesar de la represión. Estas estrategias usadas para saltarse la censura tienen dos ventajas: por un lado, la obra no es censurada ya que los censores no entienden el mensaje escondido; por otro lado, el doble sentido del texto ofrece al autor protección en caso de que el aparato censorio lo quiera demandar, así como protección al censor, en caso de que este decida, por algún motivo, no censurar la obra aunque entienda el mensaje escondido (Knetsch 1999: 34-35) –este punto, es decir, el de las diferentes maneras que tuvieron los censores al hacer su trabajo, es de sumo interés y se abordará al finalizar este apartado–. Pero uno de los aspectos más importantes en el uso de tales estrategias es el receptor del texto, o sea, el lector, porque si este no entiende el mensaje camuflado del autor el uso de estrategias resulta en vano y la comunicación entre autor y lector no existe (Knetsch 1999: 39). Así pues, los recursos usados por los artistas deben ser suficientemente evasores como para saltarse la censura, pero, a la vez, suficientemente claros y comprensibles para poder comunicar al público el significado deseado.

Es prácticamente indispensable añadir la opinión de algunos literatos que sufrieron las consecuencias de la censura con el objetivo de proporcionar un testimonio de primera mano de a lo que los escritores tuvieron que enfrentarse para hacer su trabajo. Los tres autores escogidos son Dionisio Ridruejo, Gabriel Celaya y Manuel Vázquez Montalbán. El motivo de haber optado por estos tres personajes es su relevancia durante la dictadura y para este trabajo: Ridruejo fue máximo cargo responsable de la censura de libros, Celaya fue un poeta comprometido cuyos poemas fueron usados como letra de algunas canciones protesta, y Vázquez Montalbán es uno de los autores que ha dedicado algunas de sus obras al estudio de la canción española. Las entrevistas fueron realizadas en marzo de 1975 por Antonio Beneyto, cuando Franco aún estaba en el poder –cabe recordar que el dictador murió el 20 de noviembre del mismo año–.

En cuanto al primero de los elegidos, en el año 1938, cuando Franco creó en los territorios que ocupaba la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, puso al cargo de la subdelegación de propaganda a Dionisio Ridruejo, quien se convirtió, así, en el máximo responsable de la censura de libros (Beneyto Pérez 1979: 61 cf. Knetsch 1999: 71, Beneyto Pérez 1987: 30-33 cf. Knetsch 1999: 74 y Knetsch 1999: 71). No obstante, debido a su ruptura con el régimen franquista fue desterrado en 1942 (Beneyto 1975: 125). Su postura política había tomado para entonces una dirección completamente distinta a cómo había empezado su carrera política. Por ello, no sólo sufrió el destierro y la censura de sus escritos, sino que se prohibió el uso de su nombre (Beneyto 1975: 125). La situación llegó a ser tan grave que el premio que le concedieron por su obra literaria fue declarado desierto (Beneyto 1975: 125). Sus escritos en una revista de Barcelona fueron estrictamente censurados, hasta tal punto que, incluso, el propio censor escribía una parte del texto (Beneyto 1975: 126). Como consecuencia, Ridruejo decidió no publicar en la prensa española hasta el año 1970 (Beneyto 1975: 126). Teniendo en cuenta todos estos hechos, es sumamente interesante conocer, como máximo cargo de la censura de libros hacia finales de la década de los 30, su experiencia en el aparato censorio. Estas son sus palabras:

[d]urante tres años ocupé el cargo del que dependían los servicios de censura de libros, cine y teatro. Pero yo mismo no podría aflojarla ni dirigirla. Una Junta Superior, más o menos secreta y con abundante participación eclesiástica, establecía normas y confeccionaba listas de exclusiones. Eran decisiones inapelables. Luché alguna vez porque se pudieran publicar ciertas obras de Goethe, de Kant, de Stendhal, etc. Y casi siempre fui derrotado. Incluso lo fue mi ministro. Algo más tarde –ya sin el pretexto de la guerra– la beatería aumentó. La relajación no ha empezado a ser sensible hasta 1963. Hoy en día, la censura ya es otra cosa: mera defensa gubernativa (Beneyto 1975: 124).



Su opinión sobre el concepto de censura refleja claramente el porqué de la problemática con el régimen franquista: “La censura previa me parece inaceptable. (...) El lápiz rojo tachará la verdad que «no conviene» al que manda, la denuncia al corrompido, la exhortación a la justicia y el desenmascaramiento de la hipocresía con el pretexto del refrán” (Beneyto 1975: 124). Además, cuando se le pregunta sobre la censura española de 1975 responde lo siguiente:

[l]a censura española fue, durante muchos años, dogmática, xenófoba y pudibunda en un grado inverosímil. Todo libro incluido en el Índice romano fue excluido de la circulación. Toda ideología discrepante de la oficial fue proscrita. Toda crítica concreta fue eliminada. Incluso la información simple fue reducida al mínimo (Beneyto 1975: 124).

Finalmente, su testimonio como escritor resulta igualmente valioso. Así, cuando Beneyto le pregunta si se autocensura, Dionisio Ridruejo contesta que todos los autores se autocensuran en mayor o menor medida; si no lo hicieran no podrían expresar sus ideas, aunque sea con insinuaciones y elipsis (Beneyto 1975: 125).

El segundo caso, el de Gabriel Celaya, es algo distinto al de Ridruejo debido a su falta de interés por la política. El poeta vasco afirma que sólo se siente atraído por la política basada en la concepción de un mundo futuro diferente al de su época (Beneyto 1975: 174). Su punto fuerte, pues, recae en la preocupación por el ser humano, el cual adquiere un papel central en su poesía (Beneyto 1975: 171). Es precisamente esta preocupación que hace que Antonio Beneyto lo llame poeta social en su entrevista. Así, a la pregunta de qué papel desempeña Celaya en la sociedad, el poeta responde lo siguiente:

(...) que yo paso por poeta social, que siempre he creído que el poeta tiene una función que desarrollar y, por tanto, está inserto en la sociedad (...). La poesía es un arma (siempre he dicho que la poesía es un arma), pero no debe pensarse que es un arma de acción directa para cambiar la situación real. Pretenderlo sería una locura. Es mejor una huelga. Pero si se piensa que la poesía cambia la conciencia de la gente, se ve que cumple un papel (Beneyto 1975: 174).

Por último, cabe destacar las ideas expuestas por el poeta sobre la censura. Según él, se trata de algo extremadamente fastidioso, contra lo que todos los autores deben luchar (Beneyto 1975: 172). Pero esa lucha no puede hacerse cara a cara contra el aparato censorio, sino que lo mejor es sacar partido de sus errores utilizando ciertos recursos a los que él llama “trucos” y “lea usted entre líneas” (Beneyto 1975: 172-173).

Para terminar con estas entrevistas, cabe destacar a Manuel Vázquez Montalbán y sus ideas sobre la censura. A esta la define como un instrumento usado como arma defensiva de un “orden establecido” con el objetivo de “evitar que prosperen verdades, un cuerpo de verdades, que estén en oposición, precisamente, con la verdad establecida, que es la que da la coartada ideológica, moral, a un determinado orden de la sociedad” (Beneyto 1975: 214-215). Además, afirma que él se autocensura y que, como a muchos otros autores, este se convierte en un mecanismo automático que se vuelve activo durante el proceso de creación literaria (Beneyto 1975: 215). También es interesante añadir, como en el caso de los otros dos autores entrevistados, la experiencia de Vázquez Montalbán con la censura:

(...) la palabra «sobaco» en un poema que al final tuvo que ser sustituida por «axila», (...) discusiones para que quitara a la reina Federica también como protagonista de un poema y al final llegamos a un acuerdo de sustituirla por Grace de Mónaco (...); yo aún he vivido la etapa de la «censura previa», y cuando estaba en «Siglo XX», había semanas que los viernes por la tarde me tenía que poner a redactar la revista entera, de arriba abajo, porque prácticamente la habían dejado mutilada. (...) Luego hay otros [libros] que han tardado bastante en conceder el permiso, ya que han hecho viajes de ida y vuelta al Ministerio, cuatro o cinco veces a lo largo de otros cuatro o cinco o seis años (Beneyto 1975: 215-216).

Como puede observarse, los tres autores plantean temas que son relevantes para este trabajo, que ya han aparecido o lo harán en los próximos apartados. Grosso modo, se trata de la autocensura y del desprestigio que otorgan al aparato censorio utilizado por el Estado, por un lado, y, por el otro, los efectos que la censura tuvo en la creación y la publicación de sus obras.

Pero no fueron sólo los escritores víctimas de la institución censoria franquista, sino también los cantautores. En general, para poder evadir la censura, estos solían hacer uso del recurso de la elipsis, la metáfora y del lenguaje multívoco y simbólico, que estaba cargado de intencionalidad (Espinàs 1974: 72-74 cf. Torres Blanco 2010: 48-49). Parece ser que el objetivo que tenían los artistas era tratar, sobre todo, los temas de la sexualidad y de la situación política del país durante el franquismo (Torrego Egido 1999: 101). Durante los largos años de dictadura el público aprendió a entender ese lenguaje (Cisquella, Erviti y Sorolla 2002:137 cf. Torres Blanco 2010: 64). Se logró, por tanto, que existiera una vía de comunicación entre las personas críticas con el régimen dictatorial.

A continuación se presentan la opinión y las vivencias de tres cantautores que usaron esas técnicas de evasión de la censura y que especialmente sufrieron la dureza de la acción censoria durante el franquismo: Lluís Llach, Raimon y Francesc Pi de la Serra. Sus

impresiones están recogidas en el documental “*La cançó censurada*” (“La canción censurada”) de Lluís Danés (2016). Como se podrá observar, existen ciertos paralelismos con las entrevistas de los autores Dionisio Ridruejo, Gabriel Celaya y Manuel Vázquez Montalbán.

El primero de los cantautores, Lluís Llach, opina que la censura es una herramienta usada por el fascismo que impone la brutalidad como norma de conducta cívica (Danés 2016). Ese elemento violento fue experimentado por él mismo en uno de sus conciertos en los que, según explica, la policía llegó para detenerlo (Danés 2016). Sin embargo, el público, queriendo dar al cantautor tiempo para que pudiera escapar, bloqueó el paso de los agentes, lo cual ocasionó una reacción violenta por parte de los policías sobre el público (Danés 2016). Llach afirma que consiguió huir por la ventana (Danés 2016). Pero la censura también supuso para el cantautor una agresión a su carrera artística. No sólo le fueron prohibidos numerosos recitales (el cantautor afirma que en el año 1975 le fueron denegadas 40 actuaciones en sólo 7 meses), sino que también fue víctima del caos y la incoherencia tan características de la censura (Danés 2016). Llach ejemplifica eso de la siguiente manera: si un cantautor tenía 3 recitales en una semana debía presentar 3 veces las canciones que pensaba cantar en el escenario para que la censura decidiera si lo autorizaba o no, aunque fueran ya canciones que habían sido autorizadas por el aparato censorio (Danés 2016). Según Llach, la decisión era totalmente arbitraria y dependía del humor que el censor local tuviera ese día (Danés 2016). Pero, aun cuando ciertas canciones se declaraban no autorizadas para los conciertos, Llach aprovechaba el tiempo entre estas para hacer pequeños discursos y decir lo que no podía en las canciones prohibidas para tal actuación (Danés 2016). Por último, es importante añadir uno de los casos más absurdos con los que se encontró Llach, esto es, le prohibieron dar 5 recitales en 1975 porque, según la censura, “con la mirada soliviantaba al público” (Danés 2016). El cantautor sugirió al agente policial que le comunicó la noticia que podía ponerse gafas de sol a cambio del permiso para hacer los conciertos; la sugerencia fue, por supuesto, rechazada (Danés 2016).

El caso de Raimon es muy similar al de Lluís Llach. Lo que aquel opina sobre la censura española es que no existía un razonamiento por el cual se prohibía una cosa (Danés 2016). Según Raimon, el único motivo era que el bando de los nacionales había ganado la guerra y esto les era razón suficiente para reprimir al pueblo español (Danés 2016). El cantautor afirma que no sabía cómo actuar en relación con la censura, es decir, la falta de lógica se veía reflejada en la falta de criterios censorios (Danés 2016). Raimon proporciona

dos ejemplos reveladores: el primero que menciona es una ocasión en la que viajó de Barcelona a Valencia para dar un concierto que ya había sido autorizado, pero, desafortunadamente, tuvo que volverse a casa sin poder subirse al escenario ya que le notificaron en Valencia que el recital lo habían prohibido a pesar de todo; el segundo ejemplo es la posibilidad de cantar canciones con su texto original en conciertos en universidades o en acontecimientos a cargo de la Iglesia, porque en estos casos las instituciones franquistas no eran las responsables de dichos eventos (Danés 2016).

El tercero de los autores, Pi de la Serra, expone dos ejemplos desgarradores que ilustran la brutalidad de la que hablaba Lluís Llach con la que se actuaba durante la dictadura franquista. En una ocasión, cuenta Pi de la Serra que lo detuvo la policía y lo obligaron a estar de pie en comisaría toda la noche (Danés 2016). En otro momento, la policía fue a detenerlo a su casa y lo mantuvieron en una habitación pequeña encerrado durante horas (Danés 2016). El cantautor habla, incluso, de que le pusieron una pistola en la cabeza para meterle miedo e intimidarlo (Danés 2016). Quizás esta agresividad mostrada contra Pi de la Serra estaba relacionada con la perspicacia con la que intentaba saltarse la censura. Una de las muestras más evidentes es su canción titulada “*Fills de Buda*” (“Hijos de Buda”), cuyo título encubre la palabrota hijo de puta y contiene una crítica profunda de las injusticias del franquismo. Según el cantautor, los censores se dieron cuenta de este juego de palabras y le enviaron un escrito asegurándole que habían entendido el doble sentido del título (Danés 2016).

La pregunta que ha surgido unas líneas más arriba sobre las diferentes opciones que tenían los censores al hacer su trabajo puede ser abordada ahora. La arbitrariedad con la que la censura ejercía su poder se debía, en parte, a que los lectores pasaban por alto las partes problemáticas, a veces de manera involuntaria, a veces de manera voluntaria si esos episodios no eran muy llamativos (Knetsch 1999: 56, 58). Otro de los motivos de esa arbitrariedad era la insatisfacción de los censores en su trabajo por las malas condiciones laborales que tenían: mala reputación, salarios bajos y poco tiempo para leer las obras literarias en profundidad (Knetsch 1999: 56). Además, es interesante saber que muchos de los lectores no contaban con la formación adecuada para poder entender todos los textos que leían (Knetsch 1999: 57). Así, algunos de ellos sólo se dedicaban a la literatura más trivial, de menor calidad, mientras que otros debían leer todo tipo de textos, es decir, desde poesía a libros especializados con términos técnicos (Knetsch 1999: 57). Por ello, muchas veces se enviaban algunos libros a especialistas, en particular a personas expertas en cuestiones teológicas, para determinar si un

pasaje debía ser censurado o no (Knetsch 1999: 57). En definitiva, la arbitrariedad de la censura podría explicarse por la falta de motivación de los lectores que, a su vez, vendría dada por su poca formación y las malas condiciones laborales, entre otros motivos.

También es importante recalcar que el hecho de conocer a una persona influyente podía ayudar a publicar ciertas obras con episodios problemáticos (Knetsch 1999: 60). A pesar del anonimato de los lectores, los autores y las editoriales intentaban que sus textos fueran leídos por algún censor que ya conocieran para evitar que fueran censurados por lectores más estrictos (Knetsch 1999: 60). Estas relaciones de conveniencia explicarían también la apariencia de arbitrariedad de la censura española.

Después de analizar todos estos factores relacionados con el trabajo diario de los censores, es de gran relevancia ver cuáles eran las decisiones que tomaban en última instancia. Así, los lectores tenían tres posibilidades: la primera era censurar el texto en cuestión al descubrir el mensaje oculto que verdaderamente quería transmitir el autor; la segunda era que la cantidad elevada de metáforas y recursos literarios impedían al censor el entendimiento real de la obra y su crítica y, por ello, esta no era censurada; finalmente, se daba el caso de que un censor dejara pasar un texto aunque entendiera la crítica oculta en él (Tanaka 1973: 46-49).

En conclusión, la censura jugó un papel importantísimo durante la dictadura en tanto en cuanto rigió las publicaciones artísticas y periodísticas de la época. En España, existieron la mayoría de tipos de censura: la formal, la previa, la religiosa, la moral y la autocensura. Esta última fue especialmente relevante en el desarrollo de diferentes estrategias que los autores usaban para conseguir la publicación de sus obras. En ocasiones, sus intentos se veían frustrados, sobre todo en la primera etapa del franquismo, caracterizada por la rigurosidad ideológica; pero, más tarde, y gracias a los enchufes y a las circunstancias personales de los mismos censores, algunas de sus obras conseguían ver la luz a pesar de las críticas en las mismas. Esta arbitrariedad fue el resultado de la ausencia de un escrito que recogiera los criterios censorios, a pesar de la abundancia de leyes e instituciones dedicadas a la censura durante el franquismo.

## 5. Tipología de la canción protesta

### 5.1. La controversia del nombre

Primeramente, cabe destacar la controversia que la denominación del movimiento de la canción protesta ha despertado entre los autores expertos en el tema. Los motivos por los cuales existe tal polémica son la complejidad del fenómeno, la ambigüedad de todos los términos propuestos y la falta de una sugerencia para nombrar a este movimiento que incluya todos los aspectos que lo componen (Torres Blanco 2005: 226, 242). A continuación, se pretende ilustrar esta problemática con la presentación de las diferentes propuestas hechas por distintos autores.

Los dos primeros términos que vale la pena destacar son “nueva canción” y “el otro cantar”, usados por autores como Almazán o Fleury (Torrego Egido 1999: 43). Estos dos conceptos se refieren a aquellas canciones cuyo contenido expresa la oposición a la música convencional de la época (Fleury 1978: 11). Los ejemplos más ilustrativos son los de los distintos movimientos que existieron paralelamente en las diferentes regiones españolas: la *Nova Cançó*, el del País Vasco, de Galicia, de Castilla, de Andalucía y de Asturias (Torres Blanco 2010: 52). Sin embargo, según González Lucini (1989: 173 vol. 1), estos términos solo reflejan parcialmente la esencia de la canción protesta, pero no lo que significa el fenómeno en su conjunto, ya que las canciones no se caracterizaban solamente por ser una alternativa a la música dominante de la España franquista.

El término “canción popular” parece también ser problemático, ya que este concepto se refiere únicamente a aquella música basada en el folklore y la tradición, creada para acercar estos al pueblo (González Lucini 1989: 332 vol. 2). En realidad, una música con esas características debería llamarse “canción tradicional” (González Lucini 1998: 84, 154). No obstante, la canción protesta no sólo fue creada para recuperar y renovar el folklore, sino también para que el público se pudiera identificar con el tema de las canciones (Pardo 1981 cf. Torrego Egido 1999: 19). Además, hay ciertas características que diferencian a la canción popular (o canción tradicional) de la canción protesta: mientras que la primera tiene como rasgos fundamentales el anonimato del autor, la transmisión oral de las canciones de generación a generación y la alteración de la letra según se transmite de una generación a otra, los cantautores de la canción protesta son identificables, la transmisión se realiza mediante formatos audiovisuales y, por último, las canciones dejan de ser actuales cuando el

contexto histórico cambia (Denisoff 1968: 229). Así pues, queda demostrado que el concepto de canción tradicional tampoco sería válido para denominar al fenómeno de la canción protesta.

En tercer lugar, el movimiento del que trata este trabajo no puede ser nombrado “canción de autor” por los siguientes motivos. Existe la creencia de que los cantautores crean sus propias canciones y, por tanto, sus letras (Torres Blanco 2010: 38). Sin embargo, hay muchos casos de artistas dentro de la canción protesta que musicaban poemas de autores contemporáneos o clásicos (Torres Blanco 2010: 38). Lo que determina si una canción es protesta o no es el texto, y no tanto quién la ha compuesto (Torres Blanco 2010: 39). Por tanto, precisamente porque los artistas no eran siempre los autores del texto de sus canciones, el concepto de “canción de autor” queda descartado.

El último término usado para denominar la canción protesta es “movimiento de la canción social y antropológica” (Torres Blanco 2010: 55). Esta expresión implica que la música ofrece una visión crítica de la vida y del pueblo sobre un período histórico en concreto (González Lucini 1998:174). En efecto, la temática de la canción protesta deja entrever que las preocupaciones de los cantautores tenían una base social y antropológica, como lo indica este listado de temas encontrados en las canciones:

esperanza; libertad; amor; solidaridad; identidad; vida; muerte, educación-escuela; donación-amistad; agricultura-mundo rural; pesca; personajes típicos; problemas sociales; años de dictadura; (...) y aproximación a la realidad humana y a la historia concreta de varias regiones españolas (Torres Blanco 2010: 55).

A pesar de ello, con este concepto no queda reflejada la magnitud de la canción protesta, ya que aspectos como la reivindicación lingüística de las regiones con idiomas distintos al castellano o la crítica de la dictadura franquista –cuestiones, ambas, políticas– no se manifiestan.

Las últimas líneas de este subapartado se dedican a argumentar por qué el nombre de canción protesta es el más adecuado, una vez visto que las demás denominaciones no abarcan todas las facetas del fenómeno. Si se acepta que existe un elemento de crítica en la canción protesta la similitud semántica entre ambos conceptos, esto es, crítica y protesta, constituye el primer argumento a favor del uso de la denominación de canción protesta (Torres Blanco 2005: 243). Según el diccionario en línea de la Real Academia Española (2016b), tanto “criticar” como “protestar” comparten la idea de hablar de algo o alguien, señalando sus

defectos y mostrando la oposición hacia ello. Es precisamente esa oposición a la dictadura, la denuncia de la falta de libertades y el rechazo de los problemas sociales y políticos derivados de la acción del régimen franquista en las que se basan muchas de las canciones protesta. De hecho, no fueron el fondo nacionalista, social y político, la alternativa proporcionada a la música convencional de la época, la reivindicación cultural y la recuperación del folklore (características encontradas en mayor o menor medida según el cantautor) las características que dieron una unidad a las composiciones musicales, sino que los rasgos que unieron a todos los artistas fueron, principalmente, la lucha y protesta contra la manipulación del régimen franquista de la cultura española y contra la eliminación de la variedad cultural en el país, por un lado, y, por el otro, la

intención opositora en contra de los más arraigados principios del régimen, basados indefectiblemente en el control y la coartación de las libertades más elementales, comenzando por la libertad de expresión ideológica o artística y acabando, con muchos pasos intermedios, por la lingüística, que sólo fue flexibilizada en los últimos años del régimen (Torres Blanco 2005: 244-245).

Finalmente, hay que destacar que, como consecuencia de la voluntad de expresar esa crítica del régimen dictatorial del general Franco, las canciones también tienen en común una forma de expresión basada en recursos estilísticos, como la metáfora y el simbolismo (Torres Blanco 2005: 245). En definitiva, el estilo retórico y el carácter opositor son los dos rasgos básicos que dan al fenómeno la denominación de canción protesta.

## **5.2. Definición, origen, tipos y características**

En primer lugar, la canción protesta española puede definirse como un fenómeno cultural alternativo formado por manifestaciones de rechazo a la dictadura franquista, de demanda de la libertad de expresión, y de reivindicación cultural, que tuvo lugar en España especialmente durante los años 60 y 70 y cuya importancia decayó después de la muerte del general Franco (Torres Blanco 2005: 241,244, Torrego Egido 1999: 34, Ruiz Rodríguez 2012: 63-64 y Torres Blanco 2005). Se trata de un movimiento usado como “vehículo de una concientización y de aliento liberador a niveles populares” (González Lucini 1989: 173 vol. 1).

Sus primeros precursores a nivel europeo datan, según Ruiz Rodríguez (2012: 63), de finales del siglo XIX, momento en el que se compusieron canciones usadas en revoluciones de tipo liberal o sindicalista. Otros antecesores podrían ser canciones populares cantadas tanto durante la Guerra Civil como durante la Segunda Guerra Mundial en Francia (Ruiz Rodríguez 2012: 63). Sin embargo, la canción protesta en sí es originaria de las décadas de



los 40 y los 50: en Estados Unidos destacaron figuras como Pete Seeger o Malvina Reynolds, en Francia son conocidos Edith Piaf o Georges Brassens (Ruiz Rodríguez 2012: 63). En España empezó el fenómeno un poco más tarde, a finales de los años 50, con artistas como Chicho Sánchez Ferlosio, Paco Ibáñez o Raimon, pero tuvo su mayor auge en los años 60 y 70, y algunos de los artistas más destacados fueron Carlos Cano, Elisa Serna, José Antonio Labordeta, Joan Manuel Serrat o Lluís Llach (Ruiz Rodríguez 2012: 63). En general, el fenómeno de la canción protesta, tanto en España como en Francia y Estados Unidos, se caracteriza por ser un movimiento antiimperialista, contracultural y transnacional (Colmeiro 2003: 37).

En segundo lugar, es importante analizar el contexto musical en el que se originó la canción protesta en España. En la década de los 40 la música se caracterizaba por la religiosidad, el patriotismo, la familia, el machismo, el racismo, el puritanismo, el tradicionalismo, así como por el hecho de ofrecer una realidad que se alejaba mucho de la vida cotidiana del trabajador medio español (Claudín 1980: 23-24). Esta música se pasó a llamar “nacional-flamenquismo”, por estar basada en la canción andaluza, y se caracterizaba, por ello, por el fondo afluencado y por la influencia del cuplé y las tonadillas (Claudín 1980: 23). Sus temas estaban basados en clichés: toreros, gitanos, fiestas, hombres violentos y mujeres con temperamento (Colmeiro 2003:32). Todos estos aspectos eran la base de la mayor parte de la producción musical de la España franquista, por lo cual se puede hablar de una uniformidad en el estilo de las canciones de la época, es decir, la falta de libertades también se reflejaba en la falta de diversidad en la creación artística (Claudín 1980: 23). En definitiva, la música era un instrumento del régimen usado para evadir al pueblo de sus problemas y para esconder e ignorar las diferencias culturales que caracterizan España (Colmeiro 2003:32).

Sin embargo, ya se dejaba entrever cierta crítica en parte de la música compuesta en los 40. Según Vázquez Montalbán (1986), la copla tradicional española tenía rasgos subversivos. Por ejemplo, muchas canciones, como “Francisco Alegre y Olé” u “Ojos verdes”, mencionaban indirectamente a Federico García Lorca, escritor asesinado durante la Guerra Civil por el bando de los nacionales (Umbral 1972 cf. Colmeiro 2003: 35). Además, estas canciones simbolizaban la supervivencia de los españoles en una etapa de postguerra, en tanto en cuanto hablaban de personas segregadas y sin protección legal (Martín Gaité 1992 cf. en Colmeiro 2003: 34-35). En conjunto, esta crítica subversiva prepararía el terreno para el nacimiento de la canción protesta propiamente dicha.

Paralelamente al nacional-flamenquismo afín al régimen, poco a poco empezó a desarrollarse en España la canción moderna. Algunos de los factores que propiciaron su nacimiento y su expansión fueron la reivindicación de la cultura propia de las diferentes nacionalidades españolas, las primeras revueltas universitarias, el gran aumento del turismo en el país y la inauguración de la televisión (Claudín 1980: 22,25). Además, es muy importante destacar que fue en esa época en la que nacieron las primeras empresas discográficas: algunos ejemplos son “RCA, Fonogram, Hispavox, Belter, Vergara, Discophon” (Claudín 1980: 25). Los máximos representantes de esta incipiente canción moderna con fuerza renovadora e influencias internacionales fueron el Dúo Dinámico, los Sírex y los Mustang, entre otros (Claudín 1980: 25-26). Así, la canción moderna española nació como reacción a la cultura monolítica favorecida por el régimen franquista (Claudín 1980: 26).

Dentro de la corriente de la canción moderna española, se puede incluir la canción protesta. En este sentido, el movimiento más destacado fue el de la *Nova Cançó* (Claudín 1980: 27). Este fenómeno fue una reacción a la opresión franquista y a la prohibición de las manifestaciones culturales catalanas, y sirvió para reivindicar el uso de la lengua catalana y crear una toma de conciencia de las particularidades de la cultura, la tradición y la sociedad catalanas (Claudín 1980: 27 y Colmeiro 2003: 37). Algunos de los máximos representantes de la *Nova Cançó* son: Remei Margarit, Lluís Serrahima, Raimon, Joan Manuel Serrat, Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet, Lluís Llach y Guillermina Motta (Claudín 1980: 28 y Colmeiro 2003: 37). El objetivo de todos ellos era no sólo reafirmar la identidad cultural propia catalana y criticar la represión franquista, sino también recuperar poetas catalanes como Salvador Espriu y Joan Salvat-Papasseit, cuyos poemas eran en ocasiones musicados por los cantautores (Colmeiro 2003: 37 y Claudín 1980: 29). Precisamente por todos estos propósitos, los cantautores mencionados fueron censurados rigurosamente y prohibidos en el medio televisivo y, como consecuencia, solo alcanzaron a un público minoritario formado por intelectuales, burgueses y estudiantes (Colmeiro 2003: 38).

A pesar de que la *Nova Cançó* fue la primera y más importante manifestación de la canción protesta, hubo también otros cantautores incluidos en ese fenómeno fuera de Cataluña, como, por ejemplo, Víctor Manuel, Luis Eduardo Aute, José Antonio Labordeta, Paco Ibáñez, Amancio Prada, Imanol, Luis Pastor, Rosa León y Elisa Serna, entre otros (Claudín 1980: 29-31 y Colmeiro 2003: 38). Todos ellos también se caracterizaron por componer canciones propias y/o musicar poemas, y por sufrir las consecuencias de la censura

(Claudín 1980: 29, 31), lo cual muestra su compromiso con la lucha contra la opresión del régimen dictatorial (Colmeiro 2003: 37). Los que tenían otro idioma diferente al castellano lo usaron en sus canciones: vasco, gallego, y variedades como el bable, el valenciano o el aragonés (Colmeiro 2003: 38). En líneas generales, tanto estos como los cantautores catalanes compartieron las mismas características de resistencia y lucha contra la dictadura.

Cabe añadir que, una vez finalizado el régimen franquista con la muerte de Franco en 1975, los cantautores del movimiento de la canción protesta pasaron a ser una reliquia del pasado (Colmeiro 2003:40). No obstante, algunos consiguieron mantenerse presentes en las décadas de los 80 y 90: tal es el caso de Joan Manuel Serrat, Luis Eduardo Aute o Víctor Manuel (Colmeiro 2003:41). Según Colmeiro (2003: 41), sus nuevas canciones están cargadas de nostalgia y de ideales utópicos (en el pasado) pero conseguidos.

En tercer lugar, es necesario hacer un repaso de los tipos de canción protesta que existen. Denisoff (1968: 230) hace una división entre canciones magnéticas y canciones retóricas: mientras las primeras tienen la finalidad de atraer al público hacia una ideología, las segundas describen una situación cuestionando las instituciones del sistema pero sin hacer hincapié en una ideología concreta (Denisoff 1968). Se podría decir que las canciones magnéticas serían las pertenecientes al nacional-flamenquismo y las retóricas se corresponderían con las propias de la canción protesta por su crítica de las instituciones y del funcionamiento del régimen franquista. Barker (n/a 2-3) añade que las canciones retóricas hacen uso de la música como medio para expresar identidades radicalmente diferentes de las que las canciones magnéticas promueven. Pero también hay que mencionar que tanto unas como otras tienen ciertas características en común, como, por ejemplo, se transmiten mediante un soporte audiovisual, el autor de las mismas es conocido públicamente, y no trascienden en el tiempo (Denisoff 1968: 229).

Hay otra distinción hecha por Adorno (1978: 301 cf. Barker n/a 3) entre arte autónomo y arte comprometido que cabe destacar. Mientras el primero entiende el compromiso como una catástrofe a nivel espiritual, el segundo tiene como objetivo transformar la conciencia sin tener que recurrir a la propaganda política. Además, el arte comprometido busca proporcionar al individuo experiencias auténticas despertando en él su capacidad de libre elección (Barker n/a 3-4). Se podría decir que el arte comprometido es equiparable al concepto de canciones retóricas propuesto por Denisoff (1968) y que las canciones protesta españolas reúnen las características de ambos, ya que estas critican el sistema político del país en un momento

histórico concreto, cuando los derechos humanos no eran respetados, con el objetivo de que las personas tomen conciencia de esas circunstancias desfavorables y luchen por la recuperación de esos derechos y libertades.

El cuarto punto relevante sobre las canciones protesta está relacionado con sus características. Además de las aportadas por Denisoff (1968: 229), soporte audiovisual, autor conocido, falta de transcendencia temporal, hay otros autores que han completado la lista con más aspectos. Uno de ellos es Torres Blanco (2005: 227), quien apunta que el término “cantautor” no sólo implica cantar las canciones propias sino también musicar letras de poemas. Uno de los cantautores del fenómeno de la canción protesta más conocidos es Paco Ibáñez, quien se encargó de poner música a textos literarios tanto de su época como clásicos (Torres Blanco 2005: 227). Es precisamente el texto, tanto si es creado por el cantautor como si es un texto literario musicado, lo que define si una canción se puede considerar una manifestación de la canción protesta o no, y no tanto el cantautor: “el verdadero protagonista es el texto y lo que en él se dice” (Torres Blanco 2005: 228).

La canción protesta se caracteriza por expresar oposición al régimen franquista (Torrego Egido 1999: 38). Los cantautores intentaron, por tanto, ofrecer una alternativa basada en la libertad (Torres Blanco 2005: 229). Es más, el cantar suponía una lucha del día a día para conseguir justicia en un país que sufría las brutalidades de una dictadura y, al mismo tiempo, lograr despertar en el pueblo una conciencia tanto social como política (Fleury 1978: 9). Además, el movimiento de la canción protesta criticaba al régimen dictatorial franquista por su imposibilidad de adaptarse a los cambios sociales y políticos de España (Torres Blanco 2010: 15). Claudín (1981: 47 cf. Torres Blanco 2005: 230) resume estas ideas de manera muy clara con las siguientes palabras, refiriéndose a la canción protesta:

durante una época cumplió un papel primordial en la acción política contra la dictadura y en el inicio de la pseudodemocracia de hoy, asumido tanto por un compromiso más o menos explícito de los cantantes como por las expectativas de un sector cada vez más numeroso de público.

La siguiente característica es la reivindicación de las diferentes nacionalidades españolas (Torres Blanco 2005: 231). Los cantautores especialmente reivindicativos en este aspecto fueron aquellos que tenían una lengua propia además del castellano, esto es, los catalanes, valencianos, gallegos, vascos y, con menos notoriedad, aragoneses y asturianos (Torres Blanco 2005: 231). Estos solían cantar en sus lenguas propias para reivindicar la libertad lingüística y la identidad propia que habían sido prohibida y destruida,

respectivamente, por la dictadura (Torrego Egado 1999: 36 y González Lucini 1989:176 vol. 1). Un claro ejemplo de la importancia (y problemática) de cantar en una lengua distinta al castellano es la controversia que levantó Joan Manuel Serrat en 1968 con motivo del Festival de Eurovisión que tuvo lugar en Londres: el cantante exigió cantar la canción elegida para el citado festival, “La, la, la”, en catalán para, por una parte, conseguir recuperar a su público más catalanista después de haber publicado un álbum en castellano y, por otra, intentar negociar con el régimen y que este permitiera, al final, que Serrat cantara alguna línea en catalán (toda la canción era imposible, teniendo en cuenta las circunstancias de la época) (viquipèdia 2016a). El resultado fue que Serrat fue censurado completamente en la televisión y radio españolas (viquipèdia 2016a). Así pues, la reivindicación de una nacionalidad y lengua distintas a la española podía suponer problemas graves para los cantautores.

Así como los cantautores con lenguas propias usaron estas para reivindicar su nacionalidad, los que sólo hablaban castellano hicieron uso de la tradición y el folklore de sus regiones para resaltar su identidad, de manera que la canción protesta se podría asociar con el folklore de las diferentes regiones españolas por las características musicales y por las ideas incluidas en sus textos y relacionadas con el pueblo y la cultura de esas áreas (Torres Blanco 2005: 233, Torrego Egado 1999: 37 y Almazán cf. Claudín 1981: 21-22 cf. Torres Blanco 2010: 43-44). Un ejemplo fue el grupo llamado Nuevo Mester de Juglaría que se creó a finales de la década de los 60 y que funcionó como grupo “clave e imprescindible en la toma de conciencia cultural, social y política del pueblo castellano, y en el desarrollo de su identidad y de su autonomía” (González Lucini 1998: 256). Estas reivindicaciones –y también las de los cantautores con lenguas propias distintas al castellano– surgieron debido a la manipulación y la debilitación que el franquismo había provocado en las distintas manifestaciones del folklore español (Claudín 1981: 21 cf. Torres Blanco 2005: 234). Una de esas manipulaciones fue el nacional-flamenquismo creado para dar al pueblo una idea de uniformidad y conseguir su conformismo. En definitiva, gracias a las reivindicaciones nacionalistas de los diferentes cantautores se consiguió crear una conciencia colectiva sobre la diversidad cultural y lingüística española –cuyo resultado final fue la creación de las Comunidades Autónomas en 1978–(Colmeiro 2003: 40).

Otra característica de la canción protesta es la adaptación musical de poemas. Paco Ibáñez fue uno de los máximos exponentes de esta corriente: uno de los poemas más conocidos que musicó es “La poesía es un arma cargada de futuro” del poeta Gabriel Celaya (Torres Blanco 2005: 235). Pero este no fue el único escritor cuyos textos sirvieron a los

cantautores para crear sus canciones. Algunos de los poetas que hay que destacar son: Joan Salvat-Papasseit, Rafael Alberti, Juan Goytisolo, Antonio Machado, Miguel Hernández, Blas de Otero, Federico García Lorca, Góngora y Gloria Fuertes, entre otros (Torres Blanco 2005: 236). No sólo sirvieron sus poemas para las letras de las canciones, sino que fueron la base de muchos recitales poéticos que tuvieron lugar, sobre todo, a mediados de los años setenta (Torres Blanco 2005: 236-237). De hecho, una de las primeras muestras de la canción protesta –y, por consiguiente, de la *Nova Cançó*– fue un recital de poesía que tuvo lugar en 1961 en Barcelona llamado “Sesión extraordinaria dedicada a la Poesía de la *Nova Cançó*” donde se incluyeron obras del poeta catalán Joan Salvat-Papasseit (Espinàs 1974: 8 cf. Torres Blanco 2010: 45). Con el uso de los poemas en las canciones, los cantautores consiguieron unir, por un lado, la literatura con la música popular y, por el otro, la cultura popular con la alta cultura (Colmeiro 2003: 39). En definitiva, el uso de los poemas de ciertos autores tuvo como objetivo recuperar y reivindicar el folklore de las diferentes regiones españolas y, a la vez, dar a conocer la obra de dichos poetas –los cantautores también tenían, pues, un propósito cultural–(Torres Blanco 2005: 237).

El último rasgo de las canciones protesta españolas que cabe mencionar es el uso de estrategias para intentar evadir la censura. Este es, de hecho, el tema que más peso tiene en este estudio y, por eso, una de las preguntas de investigación trata sobre ello. Las estrategias retóricas usadas en las canciones protesta están íntimamente relacionadas con la censura, tal y como Torres Blanco afirma: la censura es un “elemento esencial para entender el desarrollo de la «canción protesta»” (2005: 238). De hecho, fue precisamente debido a la represión ejercida por el aparato censorio que los cantautores tuvieron que recurrir a metáforas, palabras codificadas y con doble sentido para eludir la acción del aparato censorio (Colmeiro 2003: 32). A pesar de la opacidad de algunas canciones, el público llegó a desarrollar la capacidad de leer entre líneas y descifrar el significado, lo cual subraya la complicidad existente entre los artistas y su público (Colmeiro 2003: 32).

En efecto, tal fue la influencia del aparato censorio en la música española que, no sólo sufrieron los cantautores la represión durante el proceso de creación de sus obras –buscando estrategias para poder expresar sus ideas y conseguir evadir la censura–, sino que después, durante su difusión, muchos conciertos fueron suspendidos, algunos autores fueron vetados en televisión –como el caso de Serrat–, un gran número de canciones fueron censuradas parcial o totalmente, se multó a algunos artistas y se llegó, también, a detener a algunos cantautores (Torres Blanco 2005: 238). Este último fue el caso de Elisa Serna, quien fue

encarcelada en 1975 por negarse a pagar una multa de 150.000 pesetas que le habían puesto después de interpretar algunas canciones censuradas en un concierto en la facultad de Derecho de la Universidad de Valencia (González Lucini 1998: 135). En definitiva, la censura influyó de manera extraordinaria en la canción protesta, de tal modo que uno de sus principales rasgos es “su riqueza simbólica y proyectiva” (González Lucini 1998: 58).

### **5.3. Los cantautores y sus recitales**

Según Torres Blanco (2010: 55), el mejor término para referirse a los artistas de la canción protesta es, cantautor, independientemente de si estos son los autores de las letras o musican poemas. Los cantautores españoles solían aparecer solos en el escenario –a excepción de los grupos con varios miembros en su formación–. Además, el mensaje que transmitían tanto en sus canciones como cuando se dirigían al público era el verdadero protagonista de sus conciertos.

Del mismo modo que existen muchos paralelismos entre poesía comprometida y canción protesta, muchas de las características de los cantautores son compartidas por los poetas comprometidos. Así, pese a que ambos grupos de artistas provengan de entornos burgueses, muestran su interés por unirse al pueblo llano. De hecho, la mayoría de los cantautores provenían de la burguesía o de la clase media, y/o eran estudiantes universitarios movidos por inquietudes políticas, culturales y sociales (Torres Blanco 2010: 15). Quizás porque el mundo universitario comparte estas características, constituyó este la mayor parte del público que apoyó sus canciones –sin olvidar que también se dirigían al pueblo llano– (Torres Blanco 2010: 15). Posiblemente la formación universitaria de los cantautores determinó en cierta medida las estrategias usadas para saltarse la censura: es probable que tuvieran más recursos lingüísticos gracias a sus estudios y, precisamente por su cultura, en ocasiones consiguieran esquivar el aparato censorio –esta tarea se volvió cada vez más difícil según conseguían más atención entre el público y el gobierno (Torres Blanco 2010: 16)–. Por tanto, la pertenencia de los artistas a una clase social determinada definió el carácter de su obra.

Los cantautores, así como los poetas comprometidos, trataron la temática social y denunciaron las injusticias sociales que padecieron sus compatriotas, expresando, así, a la vez su indignación y solidaridad (Lechner 2004: 221-224, Pring-Mill 1987: 179, C.W. n/a cf. Pring-Mill 1983: 324 y Pring-Mill 1983: 324, 327). Los sectores más desfavorecidos de la

sociedad se convirtieron en la referencia de sus obras, así como el medio en el que vivían, es decir, muy a menudo el campo (Lechner 2004: 225, Torres Blanco 2005: 233, Torrego Egidio 1999: 37 y Almazán cf. Claudín 1981: 21-22 cf. Torres Blanco 2010: 43-44). Como se verá en el análisis de las canciones protesta, José Antonio Labordeta es uno de los grandes cantautores en cuya obra hay innumerables referencias a su tierra, Aragón. También destaca la distancia que tomaron tanto los poetas comprometidos como los cantautores de la canción protesta española respecto a la religión (Lechner 2004: 231). Por último, cabe mencionar que tanto las obras de unos, los poemas comprometidos, como las de los otros, las canciones, son obras artísticas con un contenido claramente político de resistencia a las injusticias de sus respectivas épocas.

En relación a los recitales musicales, es importante destacar que los conciertos de los cantautores servían como manifestaciones políticas más que como expresión de sus capacidades artísticas (Colmeiro 2003: 39). Los cantautores aprovechaban estas ocasiones para dialogar con el público, el cual repetía y coreaba ciertos eslóganes o frases que reclamaban más libertad en el país (Colmeiro 2003: 39). Como se puede observar, los cantautores tenían el objetivo de llegar al público con canciones alejadas de la música convencional de la época, es decir, sus obras estaban compuestas para que las personas que las escucharan las pudieran usar en su lucha contra el régimen (Torrego Egidio 2005: 236). El resultado de los diálogos entre cantautor y público, y la repetición en coro de frases que demandaban más libertad fue que, en ciertas ocasiones, se prohibieran futuras actuaciones del cantautor en cuestión, que la policía llevara a cabo redadas durante el concierto, o que se impusieran multas al artista (Colmeiro 2003: 39). Todo ello ilustra claramente el espíritu colectivo de resistencia mostrado en los conciertos (Colmeiro 2003: 39).

Para concluir, el fenómeno de la canción protesta tuvo una marcada relevancia en la España de los años 60 y 70. Se considera que la *Nova Cançó*, caracterizada por la reivindicación lingüística del catalán y el nacionalismo, marcó el comienzo de la canción protesta en España. A partir de ahí, surgieron manifestaciones de este fenómeno en todo el territorio español, que estaban caracterizadas por elementos folklóricos y tradicionales, y por la reivindicación de la identidad propia de las diferentes regiones de España. Algunos de los máximos representantes de la canción protesta española fueron Raimon, Paco Ibáñez, Lluís Llach, Labordeta y Serrat, entre otros. Aunque existen diferencias entre los cantautores (por ejemplo, algunos escribieron sus propias letras, mientras que otros musicaron poemas), a todos los unen el rechazo al franquismo y la lucha por las libertades del pueblo, así como los



recursos retóricos –como la metáfora y el simbolismo– que los cantautores se vieron obligados a usar debido a la represión ejercida por la censura. Son precisamente esos recursos estilísticos de los que trata el siguiente capítulo de este trabajo.

## **6. Análisis de algunas canciones protesta españolas**

Varios criterios justifican la selección de las diez canciones analizadas en este capítulo. Principalmente, se ha tenido en cuenta el éxito que dichas composiciones tuvieron en su momento en España, lo cual significa que se incluyen algunas de las que se convirtieron en himnos de la lucha contra la represión franquista. El hecho de que muchas de ellas estén presentes en distintas fuentes que tratan sobre la canción protesta como, por ejemplo, un CD recopilatorio llamado “Colección música de la libertad” (una serie de discos compactos ofrecida por el periódico “El Mundo” en 2003 para conmemorar el 25 aniversario de la Constitución española), muestra la celebridad de tales obras. Siendo, pues, las canciones que adquirieron más renombre y, en consecuencia, de los cantautores más conocidos, son también sobre las que se encuentra más información, lo cual es sumamente importante para la realización de un estudio de estas características. Además, el hecho de que los cantautores de esas canciones fueran de los más castigados por la censura española es un indicio de que sus composiciones eran especialmente críticas con la dictadura del general Franco. Es precisamente la manera de expresar esa crítica el eje vertebrador de este trabajo y, en consecuencia, la base para poder dar una respuesta a las preguntas de investigación. Además, muchos de los cantautores de este análisis pertenecen a la *Nova Cançó* y, por ello, son los iniciadores del fenómeno de la canción protesta, lo cual también justifica su elección. Por último, aunque no por ello menos importante, mi gusto musical personal ha influido en la selección de tal manera que las obras aquí analizadas se encuentran entre mis favoritas.

En cada uno de los subapartados de este capítulo se sigue una estructura determinada. Primeramente, se presenta la estrategia usada en la canción protesta en cuestión para criticar al régimen de manera encubierta. Después, se ejemplifica ese recurso con una obra en concreto: primero se la sitúa en el contexto histórico y se añade información sobre si fue censurada o no y sobre el cantautor y, luego, se analiza. Finalmente, se comenta brevemente otra canción que también es una muestra de la estrategia explicada con el objetivo de dar una visión un poco más amplia del fenómeno de la canción protesta.

## 6.1. Factores de la comunicación

El primer apunte que es necesario hacer para entender las canciones es conocer la existencia del emisor, del receptor y de las características de la situación en la que se compone tal obra (Polenz 1985: 300 y Langshaw Austin 1962: 14). Estos son los factores necesarios para poder comprender las estrategias usadas por los cantautores en los textos que escribieron (Polenz 1985: 300 y Langshaw Austin 1962: 14). El primero de ellos, el emisor, es fundamental ya que su actitud ante la vida y su visión política y del mundo permite al público interpretar su música de una forma o de otra (Polenz 1985: 300 y Langshaw Austin 1962: 14). Como se verá en el siguiente ejemplo, la procedencia del cantautor ayuda a entender el significado de su canción. El segundo, el receptor, es vital para el artista, ya que visualizar quién escuchará su canción influye enormemente en el proceso de su composición. Por ejemplo, los cantautores solían ser burgueses y universitarios y su público también (Torres Blanco 2010: 15). Por último, la situación en la cual las canciones fueron creadas determinó de qué manera los cantantes escribieron las letras, es decir, el aparato censorio – que representa la represión durante la dictadura franquista– ejerció una influencia colosal en cómo las ideas fueron puestas por escrito (Polenz 1985: 300 y Langshaw Austin 1962: 14). Según Vázquez Montalbán lo expresa: “Las canciones son a la vez paisaje de un tiempo, huella de quienes las cantaron y fotografías de los suspiros tolerados o prohibidos de una sociedad” (1986).

Para ilustrar estas primeras explicaciones, se puede echar un vistazo a la canción de Raimon titulada “*Diguem no*” –en castellano significa “Digamos no”–. La música de este cantautor valenciano de Xàtiva significó una provocación durante la dictadura no sólo por el uso incesante de su lengua materna, el valenciano (dialecto del catalán), sino también por su lucha constante contra la injusticia y la guerra a lo largo de su carrera (Fleury 1978: 16). Las connotaciones políticas de cantar en valenciano y su defensa de los derechos humanos tuvieron como consecuencia que fuera uno de los cantautores más silenciados, despreciados y censurados del movimiento de la canción protesta, circunstancias que le obligaron al exilio (Torres Blanco 2010: 75-76 y Turtós y Bonet 1998: 119 cf. Torres Blanco 2010: 76). Además, su influencia social se volvió tan impactante que algunos miembros del gobierno franquista le ofrecieron la posibilidad de promocionarlo en la radio y la televisión españolas a cambio de que dejara de usar el valenciano en su música (Galeano 1987: 44 cf. Torres Blanco 2010: 76); por supuesto, Raimon se negó y posteriormente explicó que “nova cançó significaba cantar en catalán y, a la vez, mantener unas posiciones individual y colectiva con

las que aspirábamos a incidir en la vida del país” (Pomar 1983: 19 cf. Torres Blanco 2010: 76). Esa aspiración lo convirtió en un portavoz de ideas y opiniones que no podían manifestarse libremente debido a la represión del régimen franquista. Por todo ello, se considera a Raimon uno de los máximos representantes de la *Nova Cançó* (Fleury 1978: 15).

En cuanto a la canción que aquí se quiere comentar, “*Diguem no*” fue compuesta en 1963 y, según Torres Blanco (2010: 82), fue denegada por la censura en algunas ocasiones y, en otras, simplemente se le dio la calificación de no radiable. Este hecho refleja, por un lado, la rigidez del aparato censorio ya que la Ley de prensa de 1966, un poco más liberal, no sería aprobada hasta tres años más tarde y, por el otro, la falta de criterios claros de la censura española. La razón por la que esta canción se censuró fue la “encubierta adhesión a temas clásicos del separatismo catalán” en las canciones de Raimon en general (Torres Blanco 2010: 82). Además, en el caso concreto de “*Diguem no*”, la canción sirve como un canto al pacifismo en contraposición con la violencia y la persecución de aquellos que tienen una ideología diferente (Permanyer 1963: 66 cf. Torres Blanco 2010: 82). Esta obra fue presentada a la censura también en 1971, ya que Raimon tenía el propósito de grabar un disco con otras canciones archiconocidas como “*Contra la por*” o “*Sobre la pau*” (“Contra el miedo” y “Sobre la paz”, respectivamente), pero fue denegada (Aragüez Rubio 2006: 92). En realidad, el disco no pudo grabarse porque sólo se admitieron dos de las diez canciones (Aragüez Rubio 2006: 92). Quizás debido a esta fuerte censura, esta canción “se convirtió en un himno antifranquista” (Torrego Egido 1999: 220). A continuación, se presenta la letra de “*Diguem no*” –a la izquierda se encuentra la versión original en valenciano, a la derecha su traducción literal al castellano–(Fleury 1978: 469-470):

Ara que som junts  
diré el que tu i jo sabem  
i que sovint oblidem:

Ahora que estamos juntos  
diré lo que tú y yo sabemos  
y que a menudo olvidamos:

Hem vist la por  
ser llei per a tots.  
Hem vist la sang  
-que sols fa sang-  
ser llei del món.

Hemos visto al miedo  
ser ley para todos.  
Hemos visto a la sangre  
-que sólo hace sangre-  
ser ley del mundo.

NO,  
jo dic NO,  
diguem NO.  
Nosaltres no som d'eixe món.

NO,  
yo digo NO,  
digamos NO,  
Nosotros no somos de este mundo.

Hem vist la fam

Hemos visto el hambre

ser pa  
per a molts.  
Hem vist que han  
fet callar a molts  
homes plens de raó.

NO,  
jo dic NO,  
diguem NO.  
Nosaltres no som d'eixe món.

ser pan  
para muchos.  
Hemos visto que han  
hecho callar a muchos  
hombres llenos de razón.

NO,  
yo digo NO,  
digamos NO,  
Nosotros no somos de este mundo.

Antes de proceder al análisis de esta canción, cabe decir que hubo una versión que Raimon había enviado a la censura y que presentaba ciertas modificaciones respecto a la que aquí se ha incluido. Esa primera versión tenía los siguientes versos diferentes: “Hemos visto el hambre/ser pan/de los trabajadores./Hemos visto encerrados/en la prisión/a hombres llenos de razón” (Torrego Egido 1999: 220).

Como se puede observar, el aspecto más importante de esta letra es su fuerza expresiva: la repetición del adverbio “no” refleja una clara oposición a las circunstancias mencionadas en la canción, es decir, al miedo, a la miseria, a la violencia, a la opresión y a la represión. Las palabras que aparecen son, en realidad, “sangre”, “hambre” y “hacer callar”, pero, gracias al conocimiento por parte del receptor de que Raimon fue un cantautor que reivindicaba las libertades que se habían perdido durante la dictadura, el público sabía que detrás de esos vocablos se escondía la crítica al régimen franquista, que tanto caracteriza la obra de Raimon. Además, era necesario que el público fuera consciente de los rasgos del mundo que lo rodeaba, es decir, de que el sistema político del país era una dictadura y, por tanto, las libertades estaban restringidas y la represión y el miedo reinaban en la sociedad: sin esa información el público no hubiera sido capaz de darle un sentido a la canción “*Diguem no*” (Polenz 1985: 300 y Langshaw Austin 1962: 14). De hecho, Polenz y Langshaw Austin (Polenz 1985: 300 y Langshaw Austin 1962: 14) explican claramente que en regímenes autoritarios conocer la opinión y postura políticas del cantautor –o de cualquier autor de una obra literaria– es especialmente importante para poder descifrar las críticas al régimen escondidas en sus obras. Por otra parte, el cantautor, sabiendo que se dirige a un público que comparte su postura política, no necesita explicar por qué ha visto el miedo, el hambre y se ha negado a algunas personas su derecho a expresarse: la complicidad entre ambas partes, emisor y receptor, es vital. Por consiguiente, se podría afirmar que, si no se tuviera información sobre el cantautor, la situación en la que este compuso la canción y a quién va

dirigida, este texto podría haber sido escrito por un cantautor del bando nacional justo después de la Guerra Civil para condenar las atrocidades cometidas por personas del bando republicano durante la contienda. En definitiva, saber quién fue Raimon, qué significó este en la lucha contra el régimen franquista y en qué circunstancias escribió la canción dan la clave para entender el mensaje del texto.

Hay otras características de esta canción de Raimon que vale la pena mencionar. En primer lugar, en la primera estrofa se apela a la solidaridad entre las personas mediante el uso de la palabra “juntos” y de los pronombres “tú” y “yo” (Fleury 1978: 469-470). Este énfasis de la colectividad y del apoyo mutuo en tiempos difíciles es un rasgo muy extendido en las canciones protesta españolas. Por ejemplo, existe un poema de Benedicto García musicado por Lois Dieguez, ambos gallegos, que lleva por título “*Loitemos*” (“Luchemos” en castellano), el cual tiene como principal objetivo reivindicar la lengua gallega y llamar a la acción contra la opresión franquista (Torres Blanco 2010: 151-152). A pesar de haber sido publicada en 1968, dos años después de la aprobación de la Ley de prensa de 1966, “*Loitemos*” fue denegada, como “*Diguem no*” (Torres Blanco 2010: 46).

En segundo lugar, el uso del verbo “olvidar”, también encontrado en la primera estrofa, alude al silencio que reinaba en España durante la dictadura franquista. Ese silencio era consecuencia de la represión y de la actuación de la censura. Precisamente lo que se quería silenciar y que, por ello, mucha gente olvidaba, constituye la base de la canción de Raimon: la sangre derramada por la violencia ejercida por el gobierno, el miedo a ser detenido (incluso, también, torturado y/o fusilado) sin haber cometido un delito y el hambre forzado por las penurias económicas que sufría el país y que habían sido más acentuadas en las décadas de los 40 y 50, es decir, durante la primera etapa del franquismo. “*Diguem no*” parece ser una reivindicación de la memoria como instrumento para luchar contra la deshumanización del régimen franquista (Torrego Egidio 1999: 194).

Por último, el verso “Nosotros no somos de este mundo” (Fleury 1978: 469-470), que se repite dos veces en una canción tan corta, refuerza la expresividad encontrada en la repetición de “no”, a la vez que sirve para establecer una clara distancia entre los que ejercen la represión y representan la verdad oficial, y los que son víctimas de ella —cada uno de los grupos pertenece a mundos distintos—(Torrego Egidio 1999: 194). Por tanto, Raimon afianza su posición basada en la lucha contra el régimen afirmando claramente que se desmarca de los opresores.

## 6.2. Recursos literarios

El siguiente criterio que puede usarse para analizar las canciones está basado en las máximas de conversación de Paul Grice: cantidad, cualidad, relevancia y modo (Polenz 1985: 311). Los textos técnicos o científicos respetan estas máximas conversacionales; no obstante, los textos literarios se desmarcan de ellas (Knetsch 1999: 41). Tal es el caso de la canción de Raimon mostrada más arriba ya que, si bien es cierto que las máximas de cualidad y relevancia están presentes –si se da por sentado que los hechos que se presentan se corresponden con la verdad y que son relevantes para que el autor pueda expresar sus ideas de manera coherente en relación al texto como un todo–, se violan las de cantidad y modo: por un lado, no se explican los hechos que llevan a afirmar que el miedo es una ley para todos, que la sangre sólo provoca más sangre y que el hambre es el pan de cada día de muchas personas; por otro lado, y estrechamente relacionado con la cantidad, no se informa al público de a qué mundo se refiere el cantautor cuando afirma “nosotros no somos de este mundo” (Fleury 1978: 469-470), o quiénes son esos hombres que están llenos de razón. Una vez más, la situación histórica y las circunstancias personales del cantautor no sólo aclaran el significado del texto en cuestión, sino que también son, a la vez, la causa de esa opacidad expresiva que el público debe descifrar –el hecho de que Raimon fuera uno de los cantautores más censurados influyó enormemente en cómo expresaba su crítica al régimen– (Knetsch 1999: 42).

La violación de las máximas de Grice se realiza mediante ciertas estrategias que, a pesar de ser consideradas literarias y, por tanto, contribuir a la estética de un texto, tienen como principal objetivo esquivar la censura en regímenes totalitarios (Knetsch 1999: 42). Esas estrategias, recursos o figuras literarias son la metáfora, la ironía, la hipérbole o la metonimia (Knetsch 1999: 42). La presentación de un mensaje caracterizado por dichas estrategias se llama exposición por negativo y requiere de la creatividad del cantautor y de la imaginación del público para descifrar el mensaje, esto es, de la complicidad entre ambas partes (Torrego Egido 1999: 96, 98 y Wunderlich 1972: 57).

Un ejemplo que ilustra claramente este tipo de exposición y la complicidad necesaria entre el público y el cantautor para encontrar un significado al mensaje es la canción de Lluís Llach llamada “*La gallineta*” –en castellano “La gallinita”–. Según Fleury (1978: 17), este cantautor es, junto a Raimon, uno de los artistas fundamentales de la *Nova Cançó* tanto por su capacidad como poeta como también por sus habilidades musicales e interpretativas. Además, y como le ocurrió al artista de Xàtiva, Lluís Llach fue uno de los miembros del

movimiento de la canción catalana que más sufrió la represión practicada por la censura franquista debido a la transcendencia que el fenómeno de la canción protesta fue adquiriendo a finales de los años 60 y en los 70 hasta la muerte de Franco (Aragüez Rubio 2006: 90). De hecho, la aparición televisiva y la difusión radiofónica de la obra de cantautores como Lluís Llach fueron vetadas por la censura (Guijarro Ferreiro 2013: 44). El mismo cantautor expresó su opinión sobre ese hecho: “No sé cuando [sic.] voy a tener canciones para el próximo disco. Ya se sabe que me cuesta mucho componer, principalmente porque todo lo que hago me lo «cepillan». Cada uno tiene su forma de expresarse, pero por lo visto la mía es fatal” (Sierra Fabra 1972: 6 cf. Aragüez Rubio 2006: 92-93). Otro de los rasgos que comparte Lluís Llach con Raimon es el uso de su lengua materna: en este caso, es el catalán, ya que Lluís Llach nació en Cataluña. Según él, el uso de esta lengua en sus canciones era un arma para luchar contra “un sistema centralista y opresor y colonialista culturalmente” (Claudín 1981: 67 cf. Guijarro Ferreiro 2013: 40).

Una muestra de su obra, que destaca a la vez por lo artístico y lo cívico, es, precisamente, “*La gallineta*”, compuesta en 1972 (Fleury 1978: 17). A pesar del supuesto aperturismo de la segunda etapa del franquismo, esta canción fue denegada tres o cuatro veces por la censura: concretamente, el lector la declaró “denegable íntegramente” por haber adivinado “entre líneas intención política separatista; también en castellano, aunque menos” (Danés 2016). No obstante, pudo ser finalmente grabada cambiando “revolución” por “revulsión” (Danés 2016). Estos sucesos revelan el funcionamiento arbitrario del aparato censorio español: por un lado, estaba claro que las alusiones a los nacionalismos eran inadmisibles; por el otro, parece ser que la palabra “revolución” era demasiado peligrosa incluso durante la segunda etapa de la dictadura, momento en el que temas, que en la primera etapa habían sido controvertidos, como la crítica al capitalismo, la mención neutral del comunismo y las protestas universitarias, entre otros, eran tolerados.

Para entender mejor la violación de las máximas de Grice mediante el uso de recursos literarios, se presenta a continuación la letra de esta canción (Fleury 1978: 578-579):

La gallineta ha dit que prou,  
ja no vull pondre cap més ou,  
a fer punyetes aquest sou  
que fa temps que m'esclavitza.

Si em vénen ganas de fer-ne  
em faré venir un restrenyiment,

La gallinita ha dicho basta,  
ya no quiero poner más huevos,  
a hacer puñetas este sueldo  
que hace tiempo que me esclaviza.

Si me vienen ganas de hacerlo  
me haré venir un estreñimiento,

no tindrà cap més ou calent  
el qui de mi se n'aprofita.

La gallina ha dit que no,  
visca la revolució!

A canvi d'algun gra de blat  
m'heu tret la força de volar  
però us ho juro, s'ha acabat!  
Tinc per davant tota una vida  
i no pateixo pel destí,  
que un cop lliurada del botxí  
no hi haurà cap dificultat  
perquè m'entengui amb les veïnes.

La gallina ha dit que no,  
visca la revolució!

I els galls que amb mi hauran de dormir  
els triaré sans i valents,  
que n'estic farta d'impotents,  
que em fan passar nits avorrides.  
Que quedi clar per sempre més,  
que jo de verge no en tinc res,  
i posats a fer no em ve  
d'un segon restrenyiment.

La gallina ha dit que no,  
visca la revolució!

no tendrá más huevos calientes  
quien de mí se aprovecha.

La gallina ha dicho que no,  
¡viva la revolución!

A cambio de un grano de trigo  
me habéis quitado la fuerza de volar,  
pero os juro que eso ya se acabó.  
Tengo por delante toda una vida  
y no sufro por mi destino,  
que una vez liberada del verdugo  
no habrá ninguna dificultad  
para entenderme con las vecinas.

La gallina ha dicho que no,  
¡viva la revolución!

Y los gallos que conmigo dormirán  
los escogeré sanos y valientes  
que estoy harta de impotentes  
y de pasar noches aburridas.  
Que quede claro para siempre  
que yo de virgen no tengo nada,  
y que no tengo ningún inconveniente  
en tener un segundo estreñimiento.

La gallina ha dicho que no,  
¡viva la revolución!

Según González Lucini (1989: 38 vol. 2), esta canción es un símbolo de la ruptura con las realidades social, política y económica de la dictadura. En primer lugar, la ruptura social se manifiesta mediante la caracterización de los gallos como seres “sanos y valientes” (Fleury 1978: 578-579), que aparece casi al finalizar el texto. Esta se refiere a aquellas personas que pueden y saben decir no al régimen franquista, es decir, a aquellas personas capaces de oponerse a la dictadura. Esta identificación entre los animales y las personas hace de la figura literaria una personificación. Además, la idea de la ruptura social se ve reforzada por el uso de la palabra “no” en el estribillo, que se repite tres veces: así como “[l]a gallina ha dicho que no” (Fleury 1978: 578-579), también tendrán que expresar esa negativa los que quieran estar a su lado –según la canción, los que duermen con ella– y rompan, pues, con la opresión franquista.

En segundo lugar, hay diferentes referencias a la ruptura política. La primera de ellas es la alusión a Franco por medio de una metáfora mediante la palabra “verdugo” en los versos



“que una vez liberada del verdugo/no habrá ninguna dificultad/para entenderme con las vecinas” (Fleury 1978: 578-579). Lluís Llach se refiere a las libertades que la población española ganará una vez el dictador no ocupe el lugar de Jefe de Estado, lo cual ocurrirá tarde o temprano con certeza, por lo cual no hay motivo de preocupación. Esta idea se expresa en los versos “[t]engo por delante toda una vida/y no sufro por mi destino” (Fleury 1978: 578-579). Entre las libertades que los españoles ganarán estará la posibilidad de dialogar con los compatriotas de cualquier tema sin necesidad de esconderse y con el fin de llegar al entendimiento mutuo. Pero la necesidad de secretismo, que existía durante la dictadura, unida al miedo continuo provocado por los miembros incompetentes y represores del régimen encuentra su expresión en las palabras “impotentes” y “noches aburridas” (Fleury 1978: 578-579). La gallina dice que está harta de impotentes y de su monotonía, lo cual es, en verdad, una crítica a los métodos represivos usados por el gobierno franquista sin cesar durante todos los largos años de la dictadura. Estas metáforas vienen reforzadas por otra que se encuentra en los versos “[q]ue quede claro para siempre/que yo de virgen no tengo nada” (Fleury 1978: 578-579). El no ser virgen significa haber sido víctima de la tortura, de los abusos y de las detenciones sin justificación llevadas a cabo por el régimen. Nótese que el vocabulario usado para estas metáforas está relacionado con la sexualidad, temática muy censurada durante el franquismo, debido a la influencia de los numerosos miembros del Opus Dei que ocuparon el gobierno durante la segunda etapa de la dictadura y que se encargaron de imponer un dogmatismo religioso severo. Además, debido a las injusticias perpetradas, es posible que muchos españoles se nieguen a apoyar a Franco, idea plasmada casi al final de la canción mediante el vocablo “estreñimiento” (Fleury 1978: 578-579). Con esta personificación se conecta la ruptura social con la política: la gallina puede controlar si tiene estreñimiento, así como las personas tienen la posibilidad de expresar su oposición o su apoyo al franquismo. Finalmente, también en relación a la situación política del país, hay una referencia a la falta de libertades de los españoles en una metáfora que se encuentra en el verso “me habéis quitado la fuerza de volar” (Fleury 1978: 578-579): la falta de ganas de volar se puede comparar con la falta de libertades –el vuelo está relacionado con el aire y el viento, los cuales simbolizan la libertad–.

Por último, hay algunas figuras literarias relacionadas con la ruptura económica de la que habla González Lucini (1989: 38 vol. 2). Primero, los versos iniciales de la canción, “[l]a gallinita ha dicho basta/ya no quiero poner más huevos/a hacer puñetas este sueldo/que hace tiempo que me esclaviza” (Fleury 1978: 578-579), se refieren a las precarias condiciones

laborales de muchos españoles, los cuales tenían que trabajar muchas horas a cambio de sueldos bajos. Ante esta situación, el hecho de que la gallina no quiera poner más huevos refleja el deseo de un gran número de personas que querrían dejar su precario trabajo para tener uno más digno. Además, la idea de esas condiciones laborales tan malas viene expresada en los versos “no tendrá más huevos calientes/quien de mí se aprovecha” (Fleury 1978: 578-579): por un lado, “huevo caliente” es una metáfora del rendimiento y del trabajo y, por el otro, el uso del verbo “aprovecharse” es una clara alusión al hecho de que alguien está siendo explotado, lo cual conecta con la idea de que la gallina se siente esclavizada por el sueldo y las condiciones laborales.

Como se ha podido ver en el ejemplo de “*La gallineta*”, las canciones protesta se caracterizan por la abundancia de metáforas, usadas por los cantautores para poder evadir la censura y, así, expresar la crítica al franquismo. Una canción comparable a la de Lluís Llach podría ser, entre otras, “*Verbas a un irmao*” de Amancio Prada, cuyo texto fue compuesto por el también gallego Darío Xohán Cabana, y que data de 1974 (González Lucini 1989: 26-27, vol.1). El texto de esta obra musical está formado únicamente por preguntas retóricas como, por ejemplo, “[*q*]ué importa que nos craven as cadeas/se o espírito sigue ceibe coma o mar?” –en castellano significa “¿qué importa que nos claven las cadenas/si el espíritu sigue libre como el mar?”– (González Lucini 1989: 26-27, vol.1). Las cadenas son una clara alusión a la represión franquista y se contraponen con la libertad del espíritu, es decir, la libertad de pensamiento, tan anhelada por los españoles de la época. Así, esta canción se convierte en una crítica profunda del franquismo encubierta por el uso de metáforas, a la vez que constituye una apuesta por la búsqueda de la libertad (González Lucini 1989: 18, vol. 2). Este antagonismo entre la libertad intelectual y la represión física también se encuentra en la composición de Elisa Serna titulada “Las cárceles”, como se verá en el subapartado 6.5., dedicado a la presencia y ausencia de la ironía en la canción protesta.

### **6.3. Lo decible y lo indecible**

Otro recurso usado por los cantautores de la canción protesta española es el llamado *argumentum ex silentio*, que es una estrategia por la cual se comunica algo omitiendo información importante (Rotermund 1994: 240 cf. Knetsch 1999: 43). En este caso, se está violando el principio de cantidad de las máximas de Grice. El uso de esta estrategia requiere la complicidad del público para entender el verdadero mensaje que el artista quiere transmitir (Knetsch 1999: 44). Esa complicidad se hace necesaria debido a la falta de información en el

texto, lo cual complica su entendimiento y reduce las posibilidades de que la canción sea censurada (Knetsch 1999: 44). El recurso del *argumentum ex silentio* queda claramente plasmado en una canción de 1969 titulada “*Què volen aquesta gent?*” –en castellano “Esta gente ¿qué querrá?”– cuyo texto fue escrito por Lluís Serrahim y fue musicado por Maria del Mar Bonet (Fleury 1978: 164-165). Esta cantautora mallorquina fue acusada por algunos autores de no escribir canciones muy críticas (Revista Ozono 1975 cf. González Lucini 1998: 117-118). Sin embargo, se la considera miembro del grupo catalán *Els Setze Jutges* junto a nombres tan importantes dentro del fenómeno de la *Nova Cançó* como Lluís Llach, Raimon, Joan Manuel Serrat o Pi de la Serra (Fleury 1978: 17) –cabe recordar que este grupo significó el nacimiento del movimiento de la canción protesta en España–. Quizás una prueba del compromiso de Bonet es la prohibición de 5 de sus actuaciones en el año 1975 (Danés 2016). Por su parte, Lluís Serrahima es un personaje clave para la *Nova Cançó*, ya que su artículo “*Ens calen cançons d’ara*” (“Necesitamos canciones de ahora”), publicado en 1959 en la revista “*Germinàbit*”, se considera el “manifiesto fundacional” de tal movimiento (Torres Blanco 2005: 224). En él Serrahim afirma:

[h]emos de cantar canciones pero que sean nuestras y hechas ahora... es cosa grave que no se haga nada nuevo, yo por lo menos nada oí. Eso lo podemos atribuir a las circunstancias, pero se puede [sic.] hacer canciones de varias maneras; aún más, esas circunstancias no pueden por sí mismas, privar a un pueblo de sus canciones. Precisamente es en momentos difíciles cuando han nacido muchas canciones... ésas que el pueblo transformó en oraciones colectivas... Se trata pues de que aparezcan canciones de este momento nuestro... (Fleury 1978: 13-14).

La letra de la canción que se va a analizar a continuación es la siguiente (Fleury 1978: 164-165):

De matinada han trucat,  
són al replà de l’escala.  
La mare quan surt a obrir  
porta la bata posada.  
“Què volen aquesta gent  
que truquen de matinada?”

“El seu fill, que no és aquí?”  
“N’és adormit a la cambra.  
Què li volen al meu fill?”  
El fill mig es desvetllava.  
“Qué volen aquesta gent  
que truquen de matinada?”

Llamaron de madrugada,  
están en el rellano de la escalera.  
La madre cuando sale a abrir  
arrebujada en su bata.  
“Esta gente ¿qué querrá?  
llamando de madrugada.”

“¿No está aquí su hijo?”  
“Duerme en su cama.  
¿Qué es lo que le quieren?”  
El hijo se despertó a medias.  
“Esta gente ¿qué querrá?  
llamando de madrugada.”

La mare ben poc en sap  
de totes les esperances  
del seu fill estudiant,  
que ben compromés n'estava.  
“Què volen aquesta gent  
que truquen de matinada?”

Dies ha que parla poc  
i cada nit s'agitava,  
li venia un tremolor  
tement un truc a trenc d'alba.  
“Què volen aquesta gent  
que truquen de matinada?”

Encara no ben despert  
ja sent viva la trucada  
i es llença pel finestral  
a l'asfalt, d'una volada.  
“Què volen aquesta gent  
que truquen de matinada?”

Els que truquen resten quiets,  
menys un d'ells, potser el que mana,  
que s'inclina pel finestral.  
Darrera xiscla la mare.  
“Què volen aquesta gent  
que truquen de matinada?”

De matinada han trucat  
–la llei una hora senyala–  
Ara l'estudiant és mort,  
és mort d'un truc a trenc d'alba.  
“Què volen aquesta gent  
que truquen de matinada?”

La madre bien poco sabe  
de todas las esperanzas  
de su hijo, estudiante,  
que estaba comprometido.  
“Esta gente ¿qué querrá?  
llamando de madrugada.”

Hace días que muy poco habla  
y se agita cada noche,  
temblaba  
temiendo un golpe en la madrugada.  
“Esta gente ¿qué querrá?  
llamando de madrugada.”

Todavía no muy despierto  
siente fuerte la llamada  
y se echa por la ventana  
al asfalto, de un golpe.  
“Esta gente ¿qué querrá?  
llamando de madrugada.”

Los que llamaban quietos se quedan  
excepto uno, tal vez el que manda,  
se asoma por la ventana.  
Detrás grita desgarrada la madre.  
“Esta gente ¿qué querrá?  
llamando de madrugada.”

Llamaron de madrugada  
–la ley una hora señala–  
ahora está muerto el estudiante,  
un golpe lo ha matado al rayar el alba.  
“Esta gente ¿qué querrá?  
llamando de madrugada.”

Después de leer el texto de esta canción, se puede deducir que el protagonista es un estudiante a quien unas personas buscan y este, sintiéndose desesperado, se tira por la ventana. Sin tener un contexto, el público podría imaginarse que se trata del destino triste de un chico que acaba suicidándose, pero los motivos por los cuales esto sucede son desconocidos, como también lo son las circunstancias que rodean a las personas que lo buscan y su propósito concreto. Además, se dice que el estudiante está comprometido; no obstante, no se sabe con quién ni con qué. Todas estas preguntas sin respuesta son la muestra de cómo funciona el recurso del *argumentum ex silentio*. Así, sólo el contexto puede dar la clave para la comprensión del mensaje que Maria del Mar Bonet quiere transmitir: esta canción fue escrita a raíz de la muerte de un joven estudiante llamado Ruano, el cual se tiró

por el balcón estando detenido por la policía el mismo año que la canción fue compuesta, es decir, en 1969 (González Lucini 1998:118) –esta referencia a un hecho concreto acaecido en España hace de esta canción protesta una obra excepcional, ya que la literatura comprometida suele dirigir la crítica a las injusticias ocurridas en un sistema y no tanto a hechos particulares (Kaiser 2002: 2)–. Con la información sobre el caso del estudiante Ruano, pues, se puede entrever la intención de la cantautora: dar a conocer la injusticia ocurrida a este y perpetrada por el régimen de Franco, y, a la vez, denunciarla. Según González Lucini (1998: 407), hubo un gran número de víctimas durante la dictadura franquista que prefirieron quitarse la vida por miedo a enfrentarse al régimen y sufrir las consecuencias de expresar su oposición a él. Además, lo sucedido con el estudiante Ruano pone de manifiesto que, a pesar de que el ejército y la Falange perdieran peso en la segunda etapa de la dictadura a favor de la Guardia Civil, este cuerpo policial seguía intimidando a los españoles y usando la violencia como recurso fundamental como lo habían hecho antes los militares (Bernecker 1988: 68). Como es de esperar, se tenía la voluntad de encubrir la muerte de estas personas y, por tanto, “*Què volen aquesta gent?*” fue declarada no autorizada, según un informe del censor donde se puede leer: “terminantemente prohibida por el contenido; no pasar la canción a las Delegaciones Provinciales, especialmente las catalanas” (Danés 2016).

Una vez se tiene conocimiento de lo que esta canción realmente narra, es fácil entender su letra. En primer lugar, se dice que los guardias civiles llegan a la casa del estudiante, el cual vive con su madre. Los agentes preguntan por su hijo y la madre expresa su preocupación con la pregunta directa “¿Qué es lo que le quieren?” (Fleury 1978: 164-165). Después, se explica en qué situación se encuentra el muchacho y por qué lo busca la policía: es estudiante en la universidad y comprometido políticamente luchando contra el régimen franquista, lo cual hace que esté inquieto porque no quiere ser descubierto –ni siquiera se lo ha explicado a su madre, como se puede leer en el primer verso de la tercera estrofa: “[l]a madre bien poco sabe/de todas las esperanzas/de su hijo, estudiante,/que estaba comprometido” (Fleury 1978: 164-165)–. Por ello, cuando oye desde su cama que alguien llama a la puerta de su casa de madrugada, sabe perfectamente que la Guardia Civil lo busca a él y viene para detenerlo. De hecho, ya hace días que teme que ocurra una situación así, como se expresa en la cuarta estrofa. Ya en la quinta se alcanza el clímax con el suicidio del estudiante después de oír que llaman a su puerta: “siente fuerte la llamada/y se echa por la ventana/al asfalto, de un golpe” (Fleury 1978: 164-165). Finalmente, en las dos últimas estrofas se presenta el dolor de la madre y la estupefacción de los agentes policiales al ver lo

que ha ocurrido, por un lado, y se explica que el joven ha muerto en la madrugada porque, a pesar de ser una hora intempestiva, es la que se escoge para realizar detenciones ilegales de ese tipo.

Existe también una canción que denuncia un acontecimiento en particular, concretamente el fusilamiento de Julián Grimau, que pertenecía al Comité Central del Partido Comunista español, en abril de 1963, después de haber sido “detenido y condenado a muerte en un consejo de guerra” (González Lucini 1989: 357, vol.4 y 1998: 111). La canción, publicada el mismo año, se titula “Julián Grimau” y su autor es Chicho Sánchez Ferlosio, un cantautor madrileño que había conocido personalmente al protagonista de la canción (González Lucini 1989: 357, vol.4 y 1998: 111). La importancia de esta obra musical es incuestionable: representa el inicio de la llamada “nueva canción castellana” (González Lucini 1998: 111). A pesar de que tanto esta como la canción de María del Mar Bonet denuncian hechos concretos, la diferencia entre ambas se encuentra, precisamente, en el recurso del *argumentum ex silentio*: “Julián Grimau” fue publicada en Suecia y, por ello, Chicho Sánchez Ferlosio no tenía que evadir la censura y, por tanto, no necesitó usar estrategias propias de las canciones protesta publicadas en España (González Lucini 1989: 357, vol.4). De hecho, hubiera sido impensable que los siguientes versos pudieran evadir la censura española: “[s]ólo nubes y flor/lo presenciaron,/Julián Grimau, hermano/te asesinaron” (González Lucini 1989: 357). Tanto “*Què volen aquesta gent?*” como “Julián Grimau” son muestras convincentes de que la apertura de la que el régimen franquista hablaba durante la segunda etapa era una falsedad.

#### **6.4. Personajes típicos**

Como se ha visto hasta ahora, los cantautores usaron distintas estrategias para evadir la censura y conseguir su objetivo: criticar al régimen franquista. Pues bien, a esos métodos hay que añadir el del uso de personajes típicos. Este recurso consiste en usar un personaje o varios que simbolizan una circunstancia o una clase social en concreto (Torrego Egido 1999: 106). Se puede tratar de un personaje con características agradables y que cuente con la simpatía del cantautor, el cual incluso se identifica con él, o, por el contrario, puede presentar un carácter egoísta y despreciable, en tal caso el cantautor lo rechazaría (Torrego Egido 1999: 107). Los objetivos de usar esta estrategia son: primero, hacen que el público sienta la canción más cercana; segundo, y como consecuencia, las posibilidades de que este se implique emocionalmente con el texto son mayores (Torrego Egido 1999: 107). Todas estas

características están relacionadas con la voluntad de los cantautores de despertar entre su público una conciencia social y política y una sensibilidad sobre las injusticias ocurridas durante la época (Fleury 1978: 9).

Para conseguir que el público se implique emocionalmente se utilizan distintos procedimientos. Se suelen usar adjetivos sencillos que describen rasgos representativos del personaje o se explican acciones que este ha llevado a cabo que o lo honran o lo hacen menospreciable (Torrego Egido 1999: 107). Además, puede aparecer un mensaje moral que deriva de las acciones del personaje (Torrego Egido 1999: 107). Se incluyen también hechos pertenecientes a su historia o su situación personal para que el público tenga una visión más clara de cómo es su entorno social (González Lucini 1989: 226, vol.3). Por último, se lo puede presentar como alguien cercano o lejano, según el objetivo que tenga el cantautor (Torrego Egido 1999: 107).

Para entender mejor el uso de personajes típicos en las canciones protesta españolas se puede analizar una de las composiciones más representativas del movimiento de la *Nova Cançó*, compuesta por Lluís Llach, y que, incluso hoy en día, se sigue cantando en algunas manifestaciones y protestas cívicas. Se trata de “*L’estaca*”, de 1968, una canción que, a pesar de ser declarada, al principio, autorizada y radiable por la censura –con un texto algo diferente del que se incluye aquí–, se prohibió y se declaró no radiable después de un año y medio de ser publicada (Torres Blanco 2010: 92 y Danés 2016). El mismo Llach opinó que esta estrategia de la censura no fue nada inteligente porque el público mitificó la canción y, así, se convirtió en un himno durante el resto de la etapa franquista (Danés 2016). Por tanto, fue, en realidad, gracias a la censura que “*L’estaca*” pasó a ser una referencia en la lucha contra la dictadura (González Lucini 1989: 127 vol. 1). El motivo más importante por el cual esta composición fue censurada y se convirtió en un himno de liberación fue que su texto aboga por la solidaridad entre las personas para conseguir la libertad, entendiendo tal solidaridad como la unión de las capacidades y las responsabilidades de los miembros de la sociedad (González Lucini 1989: 128 vol. 1). Estas son la letra original y la traducción literal al castellano (Fleury 1978: 158-159):

L’avi Siset em parlava  
de bon matí al portal  
mentre el sol esperàvem  
i els carros vèiem passar.

El viejo Siset me hablaba  
al amanecer, en el portal,  
mientras esperábamos la salida del sol  
y veíamos pasar los carros.

–Siset, que no veus l'estaca  
on estem tots lligats?  
Si no podem desfer-nos-en  
mai no podrem caminar!

–Si estirem tots ella caurà  
i molt de temps no pot durar,  
segur que tomba, tomba, tomba  
ben corcada deu ser ja.  
Si tu l'estires fort per aquí  
i jo l'estiro fort per allà,  
segur que tomba, tomba, tomba,  
i ens podrem alliberar.

–Però Siset fa molt temps ja,  
les mans se'm van escorxant!  
que a cops la força se me'n va  
ella és més ample i mes gran.

–Ben cert sé que està podrida,  
però és que, Siset, pesa tant!  
que a cops la força m'oblida.  
Tornem a dir el teu cant:

–Si estirem tots ella caurà...

L'avi Siset ja no diu res  
mal vent que se'l va emportar  
ell qui sap cap a quin indret  
i jo a sota el portal.

I quan passen els nous vaillets  
estiro el coll per cantar  
el darrer cant d'en Siset  
el darrer que em va ensenyar.

–Si estirem tots ella caurà...

Siset: ¿no ves la estaca  
a la que estamos todos atados?  
Si no conseguimos liberarnos de ella  
nunca podremos andar.

Si tiramos fuerte, la haremos caer.  
ya no puede durar mucho tiempo.  
Seguro que cae, cae, cae,  
debe estar ya bien podrida.  
Si yo tiro fuerte por aquí,  
y tú tiras fuerte por allá,  
seguro que cae, cae, cae,  
y podremos liberarnos.

¡Pero ha pasado tanto tiempo así!  
Las manos se me están desollando,  
y en cuanto abandono un instante,  
se hace más gruesa y más grande.

Ya sé que está podrida  
pero es que Siset, pesa tanto,  
que a veces me abandonan las fuerzas.  
Repíteme tu canción.

Si tiramos fuerte...

El viejo Siset ya no dice nada;  
se lo llevó un mal viento,  
él sabe hacia dónde  
mientras yo sigo debajo del portal.

Y cuando pasan los nuevos muchachos,  
alzo la voz para cantar  
el último canto de Siset  
el último que me enseñó.

Si tiramos fuerte...

Es interesante comparar este texto con el que había sido aceptado por la censura. Los cambios más significativos se encuentran en el estribillo (las otras modificaciones son mínimas y un resultado de la traducción del catalán al castellano): la versión autorizada tenía “pues ella es vieja, vieja, vieja” y “una vez en tierra, tierra, tierra” en lugar de “seguro que cae, cae, cae” (Torres Blanco 2010: 92-93). Eso indica que a los censores no les pasaron por alto las connotaciones del verbo caer y pensaron que, quizás, omitiéndolo podrían desproveer a “*L'estaca*” de su verdadera crítica. Pese a la falta de criterios censorios, este parece ser un ejemplo de la mínima relajación de la censura que se introdujo con la Ley de prensa de 1966:



si bien se ordenó el cambio de “cae” por “vieja” y “tierra”, la canción fue inicialmente autorizada.

En cuanto a los personajes de “*L'estaca*”, en la canción aparecen tres. Se alude a los dos primeros, Siset y el narrador –este último mediante el uso del pronombre “me”–, ya en el primer verso de la composición: “[e]l viejo Siset me hablaba” (Fleury 1978: 158-159). Por un lado, Siset podría ser el abuelo del narrador, ya que la traducción literal del catalán sería “abuelo” y no “viejo”. Si bien es cierto que no se da ningún rasgo de Siset, sí que se puede adivinar que es un hombre tranquilo, de edad más o menos avanzada y con sabiduría. Esta información viene dada en la primera estrofa al explicar que él y el narrador esperan, mientras charlan, la salida del sol (la conversación que tienen se explica a lo largo de la letra de la canción). Además, se sabe que Siset tiene una edad avanzada no sólo porque se le llama “viejo” (o abuelo), sino también porque, como se dice en la sexta estrofa, parece ser que su vida acaba con una muerte natural porque no se nombra ningún accidente. Finalmente, el saber que Siset transmite al narrador constituye el estribillo, el cual apuesta por la solidaridad y la lucha colectiva para conseguir un bien común (las dos estrofas del estribillo se explican con más detalle más abajo). Por tanto, teniendo en cuenta todos estos aspectos, se podría afirmar que este personaje reúne características entrañables y que cuenta con la simpatía del cantautor, si se considera, por supuesto, que este opina como Siset en cuanto a la lucha colectiva. Es, pues, bastante probable, que el público que escucha la canción conecte emocionalmente con el personaje. Que esta conexión tenga éxito es extremadamente importante ya que el objetivo de la canción es hacer llegar el mensaje moral del estribillo, el saber de Siset, al público para influenciar, en la medida de lo posible, su postura política.

El segundo de los personajes es el narrador de la historia. Por la información que se encuentra en las dos primeras estrofas, el narrador es una persona consciente de las características de su entorno: es capaz de reconocer la realidad de su época, marcada por la opresión, la violencia y la falta de libertades. La mejor muestra de ello se encuentra en el verso “[y]a sé que está podrida” (Fleury 1978: 158-159). Es más, “[l]as manos se me están desollando” (Fleury 1978: 158-159) es un ejemplo convincente de las penurias e, incluso, las agresiones que el narrador sufre en su vida. Cabe añadir que este se presenta como una persona que no sólo sabe usar el conocimiento transmitido por su abuelo para luchar por aquello que le falta, sino que también repite el mensaje que Siset le dejó para evitar olvidar y para que las nuevas generaciones –en la última estrofa se habla de los “nuevos muchachos” (Fleury 1978: 158-159)– también tengan herramientas para luchar por sus libertades.

El tercer y último personaje de “*L’estaca*” es un miembro del régimen franquista. Para poder descubrirlo es necesario, por un lado, conocer el contexto, como es el caso de todas las canciones protesta, y, por el otro, saber descifrar el lenguaje multívoco o connotado de la canción, es decir, el significado oculto del mensaje que, en muchas ocasiones, era utilizado para criticar las circunstancias políticas de la época (Torrego Egido 1999: 100-101). En el caso de “*L’estaca*” parece ser que el mismo Franco o su régimen dictatorial constituyen el mensaje oculto de la canción (Torres Blanco 2010: 93).

Hay varios elementos en la letra que ayudan a descifrar las características de este personaje. El vocablo “estaca” significa “[p]alo afilado en un extremo para clavarlo” (RAE 2016c). La primera mención que se hace de esta palabra es “¿no ves la estaca/a la que estamos todos atados?” (Fleury 1978: 158-159). Por ello, teniendo en cuenta estas dos referencias, se podría decir que la estaca es un elemento peligroso porque, por un lado, está afilada y se puede usar para ser clavada, es decir, hacer daño, y, por el otro, muchas personas tienen una relación muy estrecha con ella pero esta está falta de libertad. Parece ser, pues, que la dictadura franquista reúne estas características de peligrosidad y, a la vez, represión para los individuos: la estaca es la dictadura (Torrego Egido 1999: 101). Además, los dos versos siguientes confirman esta idea: “[s]i no conseguimos liberarnos de ella/nunca podremos andar”. Por tanto, si los españoles no pueden acabar con la dictadura no podrán seguir su camino nunca, o sea, no podrán ser libres.

En cuanto al estribillo, es especialmente importante destacar el significado del saber que transmite Siset, porque parece ser que se trata del mensaje moral de “*L’estaca*”. En él se habla de que el fin de la estaca, es decir, el fin del régimen, ocurrirá si hay solidaridad entre los individuos. Esta idea queda plasmada no sólo mediante el uso de “*tots*” (en la versión original), que significa “todos”, sino también en los versos “[s]i yo tiro fuerte por aquí,/y tú tiras fuerte por allá” (Fleury 1978: 158-159). Así pues, si todos los españoles luchan para hacer caer un régimen que ya parece estar sin fuerzas –podrido, como se dice en la canción– se conseguirá devolver la libertad al país.

Después de analizar los tres personajes, se puede hacer una valoración global del uso de personajes típicos en esta canción de Lluís Llach. Dos de ellos tienen rasgos agradables, Siset y el narrador, y uno es menospreciable, la estaca y lo que esta representa. Por un lado, no se puede decir que haya una identificación entre Siset o el narrador y Lluís Llach, ya que la familia de este último tenía una ideología de derecha (Danés 2016). Sin embargo, las

características de ambos, es decir, del abuelo y del narrador, los hacen cercanos al público y facilitan que este se implique emocionalmente con ellos: son personas respetables, con moral y que viven en un entorno rural que los hace humildes. Además, son individuos que han sido apabullados sin descanso durante los largos años del franquismo, idea transmitida por la metáfora encontrada en el verso “[l]as manos se me están desollando” (Fleury 1978: 158-159). Por otro lado, el personaje detestable se presenta más lejano. De hecho, la manera de representarlo es una estaca, ni siquiera una persona (este recurso es una metáfora). Sus rasgos, el contexto histórico y conocer la postura política del cantautor ayudan a entender que la estaca simboliza a Franco o a la dictadura. Si bien esta se presenta como ya “podrida” (Fleury 1978: 158-159) por los crímenes que ha cometido, sigue teniendo mucho peso en la vida de los españoles, tanto que en ocasiones al narrador le “abandonan las fuerzas” (Fleury 1978: 158-159). El objetivo de usar estos personajes y el evidente antagonismo entre ellos – Franco, la estaca de España, sometía a los españoles a la represión y a la violencia, y basaba sus valores en la despersonalización y la homogeneidad; el pueblo de España ansiaba el respeto de las diferencias individuales y la defensa de la libertad ideológica–el objetivo es, como se decía, despertar entre el público una conciencia política y sensibilizarlo para luchar por la justicia y la libertad (González Lucini 1989: 83-84 vol. 1).

Es interesante añadir, como apunte final, que existen numerosas canciones que contienen el recurso de los personajes típicos para criticar la realidad de la época. No obstante, se ha escogido una de Joan Manuel Serrat por dos motivos: este es uno de los cantautores más conocidos del movimiento de la *Nova Cançó* y, por extensión, de la canción protesta en España, y la obra musical elegida usa el personaje típico para criticar la represión franquista en la sociedad. Por un lado, Serrat es conocido por musicar poemas de autores españoles como Miguel Hernández y Antonio Machado, lo cual significa que cantó tanto en catalán como en castellano, consiguiendo, así, un enorme éxito en la venta de sus discos (Torres Blanco 2005: 236 y Aragüez Rubio 2006: 82). Además, el caso del festival de Eurovisión, donde se suponía que Serrat iba a representar a España, afianzó la fama del cantautor en todo el país, aunque fuera el desencadenante de la desintegración del grupo catalán *Els Setze Jutges*, creado en 1961 y considerado el primer grupo de artistas de la *Nova Cançó* (Torres Blanco 2005: 232 y Fleury 1978: 14). Según Fleury, no sólo es Serrat uno de los cantautores más célebres porque “ha sabido guardar [sic.] a muchas de sus canciones un contenido y un nivel poético innegable”, sino también porque ha sido el “eco de una juventud en lucha contra el orden burgués, de una juventud sedienta de liberalización en las relaciones

sociales y en las costumbres, de tipo erótico sobre todo. (...) [E]s un cantante intimista, es el cantante de la vida cotidiana del barrio, de su barrio” (1978: 18).

Por otro lado, la canción que se presenta aquí tiene fecha de 1969 y se titula “Poco antes de que den las diez”. Trata de una muchacha, el personaje típico, que se despide de su amor por la noche y se dirige a casa de sus padres, con quienes vive, porque tiene que estar allí antes de las 10 de la noche. El hecho de que esta canción fuera autorizada por la censura, aunque declarada no radiable, no se explica por la supuesta liberalización censoria del año 1969, sino porque el régimen no quería que el público se diera cuenta de que el aparato censorio estaba prohibiendo un gran número de canciones de los cantautores catalanes (Aragüez Rubio 2006: 91). El motivo por el cual se declaró no radiable se encuentra en las referencias a la sexualidad que, de hecho, los censores subrayaron: “y te alisarás el pelo/que con mis dedos deshilé/y te abrocharás la falda”, “[e]llos te esperan en casa” y “la niña duerme en casa.../y en un reloj darán las diez” (Torres Blanco 2010: 98). El hecho de remarcar estos versos muestra cómo el régimen franquista intentaba influir en la educación sentimental de los españoles (González Lucini 1998: 49). Serrat, por su parte, pretende, con la presentación de las circunstancias que atañen a la muchacha, criticar la importancia de las apariencias, el mantenimiento de las estructuras familiares, el conformismo y el autoritarismo con el que se intenta guardar el honor de la hija (González Lucini 1989: 202 y Carles Gámez 2013: 5).

### **6.5. La ironía**

Una de las características de las canciones protesta españolas y que sirve como punto para analizarlas es la presencia o la ausencia de la ironía<sup>5</sup>. Entre los autores expertos en el tema, González Lucini (1998: 119, 1989: 62-71 vol. 3) es el único que menciona brevemente este rasgo. Pese a las clasificaciones que tanto él como Fleury (1978) hacen de las canciones según el tema, ninguno de los grupos temáticos tiene relación con la ironía. Pero, por supuesto, hubo cantautores que sí usaron un tono irónico en sus composiciones. Uno de ellos es “Las Madres del Cordero”, formado por cantautores como Moncho Alpuente, Antonio Piera y Gero Martínez (González Lucini 1989: 63, 289 vol. 3). Su música se caracterizó por influencias del rock, del psicodelismo y de fenómenos contraculturales, y el uso del sarcasmo (Fiuza 2009: 9). Además, esta formación musical buscó mediante el uso de la ironía criticar la represión, el régimen franquista y la homogeneización que tuvo lugar en España durante la

---

<sup>5</sup> La ironía es una figura literaria que consiste en usar una expresión que tenga un significado contrario al que se quiere comunicar siempre y cuando la relación entre ambos significados sea reconocible (Nünning 2008: 333).

dictadura, además de poner en tela de juicio la sociedad misma por su inmovilismo y su pasividad (González Lucini 1989: 62, 289 vol. 3). Como consecuencia de todo ello, algunos de los miembros de este grupo tuvieron problemas con la censura. Por ejemplo, Moncho Alpuente, cuando formaba parte de la formación musical “Desde Santurce a Bilbao Blues Band”, fue acusado, junto al resto de sus compañeros de grupo, de haber expresado ideas y usado tonos de voz y gestos “contrarios al respeto exigible a la figura del Jefe del Estado, así como al Príncipe de España” (Fiuza 2009: 9). La discoteca donde tuvo lugar el concierto fue clausurada y multada “debido a la falta de respeto a altas jerarquías de la Nación e Instituciones” (Fiuza 2009: 9). Todo ello ocurrió en 1975, lo cual demuestra que, a pesar de que la dictadura estaba debilitada y Franco ya había empezado a preparar su sucesión, por ejemplo, con el nombramiento de Luis Carrero Blanco como presidente del gobierno en 1973, la censura seguía actuando de manera muy estricta (Borràs Betriú 1974 cf. Bernecker 1988: 192).

Es interesante añadir un dato sobre los conciertos. En la segunda etapa del franquismo estos eran controlados por la Policía de la Brigada Social y por la Guardia Civil (Danés 2016). Esta última había adquirido más poder en comparación con la primera etapa (Bernecker 1988: 68). Así, durante las actuaciones de los cantautores los policías controlaban con un bloc de notas que las canciones que se cantaban eran efectivamente las que se habían autorizado para tal evento (Danés 2016). En el caso de Moncho Alpuente, es de suponer que algún miembro de la Guardia Civil o de la Policía de la Brigada Social estaba presente durante el concierto, lo cual representa un ejemplo revelador de la represión que el régimen franquista ejercía en las artes españolas.

El ejemplo que se presenta a continuación se llama “Las cosas van cambiando” y data de 1974. De esta canción se analizarán tanto los elementos irónicos como la crítica de las realidades política y social. Esta es su letra (Fleury: 1978: 683):

Las cosas van cambiando,  
dicen que van cambiando,  
pero hay otros que opinan  
que se van disfrazando.

Han cambiado los tiempos  
en su cronología,  
con distintos disfraces  
la misma mercancía.

Si a alguno le hace gracia  
el papel de celofán,  
puede seguir dejando  
las cosas como están.

Los lobos se han vestido  
con pieles de cordero  
pero siguen mordiendo  
y se les ve el plumero.

Hay demasiados ciegos  
que no lo pueden ver,  
demasiados miopes  
porque lo quieren ser.

Demasiados que dicen:  
nada se puede hacer,  
esconden la cabeza  
y piensan con los pies.

Demasiadas conciencias  
ante un televisor;  
demasiados que duermen  
sin un despertador.

No creas que con el tiempo  
las cosas cambiarán;  
aquí no cambia nada  
si no lo haces cambiar.

No dejes que te engañen  
con su nuevo disfraz,  
que ya hace muchos años  
que dura el carnaval.

En primer lugar, algunas expresiones se caracterizan por tener un cariz irónico, por ejemplo, el uso de lobos y de piel de cordero en la cuarta estrofa: los lobos se refieren claramente a Franco y a los miembros de su gobierno, los cuales siguen siendo agentes represores aunque hagan ver que se han vuelto más tolerantes –o, en otras palabras, aunque parezcan inofensivos siguen siendo feroces, rasgos típicamente asociados a corderos y lobos, respectivamente–. Además, el tono irónico de este paralelismo entre tales animales y personas se ve intensificado con la locución “se les ve el plumero” (Fleury: 1978: 683), no sólo porque “plumero” se usa para referirse a las plumas de los pájaros, sino también debido a que la expresión se utiliza, normalmente, en contextos distendidos por ser una locución verbal coloquial (RAE 2016d). Se trata, pues, de un uso desplazado de esa palabra ya que en este caso se utiliza para afirmar que, aunque los políticos españoles quieran hacer creer al pueblo que son menos represivos, se puede adivinar que su intención real sigue siendo oprimir al pueblo español. En segundo lugar, los versos “demasiados miopes/porque lo quieren ser” (Fleury: 1978: 683) acentúan el cariz irónico de “Las cosas van cambiando”: es absurdo que alguien se fuerce a ser miope, es decir, a tener una visión del mundo tan reducida. Esta contradicción sirve para criticar a aquellas personas que se desentendían de las injusticias que ocurrían en la España del momento, y preferían ignorarlas para aparentar una vida de orden. En tercer lugar, es importante destacar la aparición triple de referencias al

carnaval: se habla dos veces de disfraces y la última palabra de la canción es esa misma, carnaval, la cual es una clara alusión a una fiesta popular caracterizada por la alegría, el regocijo y el fingir ser lo que uno no es. Si bien es cierto que utilizar la palabra carnaval no es un recurso irónico en sí, es necesario analizarla por sus connotaciones: fingir normalidad y mantener las apariencias, tanto por parte del gobierno como de muchos españoles, son dos aspectos del franquismo que “Las Madres del Cordero” critican con el vocabulario de esta canción. Por último, cabe añadir que el uso de la forma de tú en lugar de la de usted también contribuye a crear ese tono desenfadado en la canción y, como consecuencia, es más probable que el público se dé por aludido. De hecho, refleja la voluntad de los cantautores de influir en la conciencia del público para conseguir un cambio en España. En general, pues, parece ser que tanto el contenido como el uso de un lenguaje coloquial contribuyen a crear ese tono irónico y familiar en “Las cosas van cambiando”.

Una vez vistos los elementos irónicos del texto, sería conveniente también justificar por qué esta canción critica, a la vez, la dictadura y la sociedad. Por un lado, en las primeras cuatro estrofas se hace uso de la ironía para acusar al régimen franquista y su propagación de mentiras (la cuarta estrofa no se comentará aquí, porque ya se ha hecho en el párrafo anterior). El primer verso, que corresponde al título, se contradice con los tres que le siguen: si bien se empieza asegurando que la situación en España se está transformando en un sentido positivo, se acaba diciendo que, en realidad, ese supuesto cambio sólo es una ilusión y que, por tanto, la represión y la violencia siguen siendo como eran una o dos décadas antes. Esta idea se ve reforzada por la segunda estrofa, donde se insiste en que, aunque los años vayan pasando, la esencia de la dictadura sigue siendo la misma. Finalmente, la tercera estrofa agudiza la crítica al franquismo mediante la ironía: el papel de celofán se usa, normalmente, para decorar o envolver objetos y, en este caso, se quiere dar a entender que, por un lado, en España se le da más importancia a las apariencias que a lo que realmente ocurre, es decir, que el país está envuelto en papel de celofán para que parezca bonito y la opresión que viven los españoles quede ocultada; por otro lado, la transparencia característica de tal tipo de papel hace posible observar lo que hay dentro, o sea, la represión y la violencia del franquismo. Ello demuestra que existe una repetición del mismo concepto, es decir, que la dictadura franquista miente insistiendo en que los españoles tienen más libertad, aunque siga “Las Madres del Cordero es”, probablemente, ridiculizar al régimen del general Franco.

Por otro lado, la crítica a los españoles se sucede en las siguientes cuatro estrofas. La palabra “miope” contrasta con el vocablo “ciego”. Estas dos palabras se presentan incluso

como antónimas, ya que los miopes son aquellas personas desentendidas de la realidad, pero los ciegos simplemente “no lo pueden ver” (Fleury: 1978: 683), es decir, había españoles que realmente no tenían la capacidad de darse cuenta de la magnitud del daño que el franquismo estaba haciendo en España y, por ello, los cantautores de “Las Madres del Cordero” se muestran más comprensivos hacia ellos. Pero la crítica a la pasividad de los españoles se retoma en las dos estrofas siguientes, donde se afirma que, por un lado, hay muchas personas que usan la excusa de que no se puede hacer nada para cambiar, se esconden e, incluso, “piensan con los pies”, es decir, no son lo suficientemente lúcidos como para tener ideas brillantes que ayuden al país a evolucionar de la dictadura a una democracia con plenas libertades; por el otro, hay una mayoría de individuos que viven como si estuvieran durmiendo y simplemente ven pasar sus días entretenidos con la programación televisiva. A continuación, en la penúltima estrofa, los cantautores de “Las Madres del Cordero” intentan abrir los ojos al público dándoles una posible alternativa a esa pasividad mediante los versos “aquí no cambia nada/si no lo haces cambiar” (Fleury: 1978: 683). Se trata de una clara llamada a la acción y de intentar despertar en el pueblo una conciencia tanto social como política (Fleury 1978: 9).

Finalmente, la última estrofa de “Las cosas van cambiando” es un resumen de las ideas expuestas en la canción. El primer verso, “No dejes que te engañen” (Fleury: 1978: 683), apela directamente al público con el objetivo de acabar con su pasividad y de abrirle los ojos ante las mentiras que difundía el régimen o, simplemente, ante la apariencia de normalidad que se hacía creer que existía. Los otros tres versos dirigen una crítica directa al franquismo basada en la condena de esas mentiras y fingimiento –las palabras usadas para reflejar la falsedad de la dictadura son “disfraz” y “carnaval”–.

“Las cosas van cambiando” es un ejemplo del uso de la ironía en las canciones protesta. Sin embargo, su ausencia caracteriza a muchas de ellas, lo cual es, según González Lucini (1998: 119), uno de sus aspectos negativos. Ante esta afirmación, la cantautora Elisa Serna comenta lo siguiente:

yo pienso que nosotros teníamos una tendencia incurable a trascendentalizar todo lo que hacíamos. No sé, pienso que a lo mejor nos poníamos demasiado serios, nos creíamos demasiado nuestro papel, y esto se vio claro cuando algún tiempo después llegaron *Las Madres del Cordero*, con Moncho Alpuente y otros, y nos dimos cuenta de que decían lo mismo que nosotros, pero con sentido del humor, con otros planteamientos que quizás resultaban incluso más adecuados (González Lucini 1998: 119).



Elisa Serna fue una de las cantautoras más representativas del fenómeno de la canción protesta, a la vez que simbolizó la lucha activa contra la dictadura. Además de ingresar en prisión por subversión (González Lucini 1998: 135), sufrió prohibiciones y multas que la llevaron al exilio (Fleury 1978: 25). Esto es lo que opinaba sobre el hecho de ser censurada:

a la sombra de la censura y de la autocensura, se ha creado incluso un estilo de decir las cosas que ha hecho pensar a más de uno en la posibilidad del hallazgo de un estilo original cuando la realidad es que hemos tenido que movernos todos en el lamentable mundo de la elipsis. De ahí viene que quizá nos reprochan, cuando decimos la verdad sencillamente, como es la verdad misma de sencilla, que somos panfletarios. ¡Como si la verdad fuera un panfleto...! (López Barrios 1976: 94 cf. Torres Blanco 2005: 239).

Finalmente, cabe destacar que consiguió publicar un álbum en España en 1974, “Este tiempo ha de acabar”, el cual fue silenciado al ser considerado no radiable, a pesar de la supuesta apertura del régimen (Fleury 1978: 25 y González Lucini 1989: 25 vol. 2). Quizás fueron todas estas vicisitudes las que la llevaron, como muchos de los otros cantautores que también fueron víctimas de la represión durante el franquismo, a componer canciones sin un componente irónico.

Un ejemplo de la dureza y la crítica amarga de sus canciones se encuentra en una de las composiciones incluidas en el álbum “Este tiempo ha de acabar”: se trata de “Las cárceles”, cuyo texto es un poema de Miguel Hernández (Fleury 1978: 138):

Cierra las puertas, echa la aldaba, carcelero,  
ata duro a ese hombre: no le atarás el alma.

Son muchas llaves, muchos cerrojos e injusticias.  
No le atarás el alma. No le atarás el alma.

Un hombre aguarda dentro de un pozo y sin remedio,  
tenso y conmocionado, con la oreja aplicada.  
No le atarás el alma. No le atarás el alma.

Porque es un pueblo el que ha gritado: libertad! [sic.]  
Y vuela el cielo, y las cárceles vuelan.

Cierra las puertas, echa la aldaba, carcelero,  
ata duro a ese hombre, no le atarás el alma.

Se puede observar rápidamente la gravedad en este ejemplo de Elisa Serna en comparación con el tono irónico y desenfadado de “Las cosas van cambiando”. En “Las cárceles” se establece un contraste entre la cárcel exterior y la del mundo interior: si, por un

lado, Franco y los miembros de su gobierno tenían el poder de detener y encarcelar a las personas que, según ellos, eran subversivas, por el otro, no podían hacer cambiar la opinión ni la visión del mundo de esos individuos. El mundo interior, pues, podía quedar intacto a pesar de la privación de libertad física. Estas ideas se plasman en los dos primeros y los dos últimos versos de la canción, donde se dice que el carcelero cierra las puertas, pero no puede atar el alma del hombre que está preso. Así, Elisa Serna quiere reivindicar la libertad de pensamiento del ser humano a pesar de la represión ejercida por el régimen franquista. Podría decirse que es una forma de rebelión, quizás la única permitida durante el franquismo, que da al preso una sensación de libertad intelectual si se compara con la falta de libertad física. Esta forma de agresión contra la libertad individual se plasma en la canción en palabras como “llaves”, “cerrojos” e “injusticias”. Si bien la última se explica por sí sola, las dos primeras pueden entenderse de manera literal o connotada: en el primero de los casos, los dos objetos son usados por los carceleros para mantener a alguien preso; en el segundo, pueden considerarse como metáforas del silencio impuesto a los españoles por medio de la censura, la opresión y el miedo, ya que con llaves y cerrojos se cierran las puertas de la libertad. Esa ausencia de libertad tanto en expresar la propia opinión como en estar encarcelado sin motivo es a lo que se refieren estos versos: “Un hombre aguarda dentro de un pozo y sin remedio,/tenso y conmocionado” (Fleury 1978: 138). El pozo donde espera este hombre es un símbolo de la miseria vivida en la cárcel, ya que estar encerrado sin motivo en un lugar oscuro y pequeño es inhumano. Esta situación lúgubre descrita en la canción y reforzada por el estado psicológico del hombre en espera mediante los adjetivos “tenso” y “conmocionado” recuerda a situaciones de tortura llevadas a cabo en regímenes autoritarios, porque, de hecho, el vocablo “conmoción” puede referirse a un trastorno tanto espiritual como físico (RAE 2016e).

Por último, en la antepenúltima estrofa se encuentra un tono más positivo que conecta con la idea de la libertad del mundo interior explicada unas líneas más arriba: “Porque es un pueblo el que ha gritado: [¡]libertad!/Y vuela el cielo, y las cárceles vuelan” (Fleury 1978: 138). En estas líneas, el uso de la palabra “pueblo” añade fuerza a la exclamación que la sucede, debido a que se subraya la idea de la voluntad colectiva por recuperar la libertad en España, es decir, no se trata del capricho de unos cuantos sino del fin de la dictadura ansiado por un país entero. Esta terminación del régimen franquista queda expresada con una metáfora llena de esperanza en la que tanto los presos como el país mismo se liberan de la represión: el cielo y las cárceles vuelan. En definitiva, a pesar de que “Las cárceles” sea una

canción que presenta la cruda realidad que vivían muchas personas durante el franquismo cuando eran detenidas sin motivo alguno y es una muestra de la crítica ejercida contra la represión del régimen franquista en su segunda etapa, también tiene un mensaje positivo: “el alma jamás puede ser encarcelada” (González Lucini 1989: 398 vol. 4 y Fleury 1978: 138).

Existe una canción de Raimon que, pese a no tener elementos irónicos, es interesante comparar con “Las cosas van cambiando” y “Las cárceles” por su crítica del mantenimiento de las apariencias y la descripción de la cruda realidad que vivían muchas personas durante el franquismo. Se trata de “Sobre la pau” (“Sobre la paz” en castellano), una canción compuesta en 1968 a raíz de una operación propagandística organizada por el régimen franquista con el propósito de celebrar los 25 años de paz después de la Guerra Civil (Torres Blanco 2010: 80). En relación a ese acto conmemorativo, Sartorius y Alfaya afirmaron lo siguiente:

[I]a dictadura festejó hasta la náusea los famosos veinticinco años de paz. Pero la paz no existe sin libertad. Era la paz de la censura, de las cárceles y el exilio, cuando no del tormento o del garrote. Se quiso mantener unida a España por medio, entre otras cosas, de un auténtico genocidio cultural de las nacionalidades históricas (2002: 27 cf. Torres Blanco 2010: 80).

El alto precio que la sociedad española tuvo que pagar a cambio de mantener una apariencia de normalidad fue el silencio, las detenciones sin justificación, el vacío y la represión, que son los temas presentes en “Sobre la pau” (Torres Blanco 2010: 81). Debido a la crítica de esas circunstancias la canción fue denegada por la censura, lo cual significó que ni tan solo se pudo proceder a su grabación (Torres Blanco 2010: 81).

## **6.6. La lucha contra la cultura hegemónica**

Uno de los rasgos más importantes a analizar sobre las canciones protesta es el papel que juegan la cultura hegemónica y la contrahegemónica en ellas, es decir, quién representa el poder mayoritario y con más influencia en una sociedad y cómo se lo representa, y quién encarna la oposición a ese poder (Torrego Egido 1999: 130). Para entender estas relaciones, es necesario saber quién tiene el conocimiento y qué implica tener el poder (Foucault 1977). Ello significa que aquellos que cuentan con el conocimiento poseen el poder de decidir bajo qué circunstancias lo usarán (Foucault 1977). Para ejemplificar estas ideas simplemente es necesario pensar en regímenes totalitarios, como el franquista en España, en los que el gobierno decide qué información se publica y cuál no. Lo que esto implica es lo siguiente: aquellos agentes que tienen a la vez el poder y el conocimiento en sus manos tienen también la posibilidad de hacer creer a los demás que son legítimos, a lo cual se le llama el régimen de

la verdad (Foucault 1977). En este régimen de la verdad se decide qué puede publicarse en un país o qué no, qué tipos de discursos están aceptados, qué sanciones se imponen si se proporciona información falsa y qué estatus tienen las personas que realmente cuentan la verdad (Foucault 1980: 131). Todo ello con el objetivo de legitimar el poder y hacer creer a la sociedad, que está desinformada, que la existencia de la censura está justificada. En resumen, las características de la cultura hegemónica serían: reunir el poder y el conocimiento, decidir qué tipo de información se da a conocer y usar ese saber para la propia legitimación.

Cabe añadir que ese régimen de la verdad está basado en una falsa ideología, o sea, en unas formas cuyo objetivo es la propia legitimación y el mantenimiento del control social (Torrego Egido 1999: 130). Así, la cultura hegemónica no necesita manifestar su dominio abiertamente ya que hace creer a los individuos que sólo existe una realidad –basada en esa falsa ideología– y, con ello, el cambio social y la denuncia a la opresión ejercida por el poder hegemónico se vuelven mucho más dificultosos (Gramsci 1977 cf. Torrego Egido 1999: 131 y Torrego Egido 1999: 130). Como consecuencia, la única realidad que existe para los miembros de una sociedad cuya cultura hegemónica tiene esas características es la creada por ella y las posibilidades de expresar una opinión diferente a la general se ven reducidas enormemente. Dicho con otras palabras: “[l]a hegemonía actúa saturando nuestra misma conciencia, de modo que el mundo económico, cultural, social o educativo que vemos ante nosotros, y las interpretaciones lógicas que de él hacemos, se convierten en el único mundo” (Torrego Egido 1999:131). En general, pues, la falsa ideología, tan característica del régimen de la verdad mantiene a la sociedad bajo control mediante la creación de una realidad con significados y valores fijos que no aceptan ningún tipo de discusión o pensamiento diferente (Torrego Egido 1999:131).

Por otro lado, Foucault (1980: 98) explica también cómo el poder circula y no sólo va en una dirección, es decir, de arriba abajo, sino que los individuos que no forman parte de un gobierno opresor también pueden ejercer su poder. En este caso, el poder sería una fuente de creación de discurso que produce otras formas de conocimiento (Foucault 1980: 98) –entiéndase discurso como un conjunto de enunciados que configuran el lenguaje y que, gracias a ellos, se puede hablar sobre un tema particular en un momento determinado (Hall 1992: 291)–. El objetivo de crear ese conocimiento alternativo sería huir de la influencia opresora de la falsa ideología creada por la cultura hegemónica (Torrego Egido 1999:132). Uno de los agentes encargados de proporcionar elementos para luchar contra el dominio no sólo social sino también político y cultural impuesto por el poder hegemónico es el fenómeno

de la canción protesta (Torrego Egido 1999:132). Este crearía, pues, un lenguaje y unas ideas para poder expresar la oposición a la represión ejercida por la cultura hegemónica.

En este punto, es muy importante subrayar, si bien brevemente, el papel que la canción protesta jugó durante el franquismo. Dentro de esa cultura con valores hegemónicos represores, uno de los objetivos de los cantautores pertenecientes a este fenómeno era despertar entre su público una conciencia social y política para poder luchar contra el franquismo (Fleury 1978: 9). Además, intentaron influenciar a la población para que esta dejara atrás su pasividad y se volviera socialmente más comprometida (Torrego Egido 1999: 133). Estos intentos de movilización ciudadana se basaban en la creencia de que los individuos son capaces de crear una sociedad más humana y equitativa (Torrego Egido 1999: 133). Para conseguir ese cambio social, se usaron diferentes medios en las canciones protesta, entre los cuales destacan la apelación directa al público, la crítica de diversos aspectos de la realidad española o la sátira usada para abrir los ojos al público y lograr que este viera el conformismo y la irreflexión propagada por el régimen (Torrego Egido 1999: 133-136).

A continuación, se analiza una canción que sirve como ejemplo de la apelación directa al público para luchar contra los valores hegemónicos franquistas y cuyo autor es el aragonés, José Antonio Labordeta. Este se convirtió en la voz de Aragón y es, pues, el máximo representante de la canción protesta de esa región española (Fleury 1978: 28). Un ejemplo de su importancia en la lucha por defender Aragón está en su liderazgo de un proyecto bajo el cual apareció la revista “Andalán” donde se incluían “manifiestos federales, proyectos de estatutos autonomistas, (...) bibliografía aragonesa” y artículos que revisaban la historia aragonesa más reciente, además de denunciar “la destrucción del patrimonio artístico de Aragón” (Torrego Egido: 1999: 206). Bajo la influencia de poetas como Lorca, Celaya, Alberti o Neruda, y de artistas como Brassens y Brel, Labordeta empezó a escribir relatos breves, poemas y sus primeras canciones (González Lucini 1998: 186-188). Más tarde, ya en 1963, y debido a la pobreza económica que sufría su familia, decidió buscar una plaza como profesor después de acabar su carrera universitaria (González Lucini 1998: 187). Su primer destino fue Teruel, donde el contacto con la tierra y sus gentes supuso una gran inspiración para su futura carrera profesional como escritor y cantautor (González Lucini 1998: 188). Así fue como Labordeta recopiló impresiones que le servirían para descubrir Aragón al público. En sus canciones presentó su queja por la sequía que castigaba esa región española, por la base militar de los Estados Unidos y por las centrales nucleares (Fleury 1978: 27-28). Además, trató los siguientes temas:

la dura existencia agraria aragonesa, la exaltación (...) del valor del trabajo y la denuncia de (...) la pobreza y (...) la emigración; (...) la mediocridad burguesa, y (...) la impiedad y la barbarie, protagonizada, en aquellos años, por la dictadura; y (...) el canto a la libertad, a la igualdad, al amor, a la solidaridad y a la esperanza (González Lucini 1998: 188-189).

La canción de Labordeta que se va a analizar es “Canta, compañero, canta”. Esta fue compuesta en 1975, cuando la muerte de Franco ya era inminente (Fleury 1978: 416):

Agua para el erial  
y trigo para el barbecho,  
para los hombres caminos  
con viento y libertad.

El miedo tiene raíces  
difíciles de arrancar;  
si ves que se hacen cadenas,  
rómpelas y échate a andar.

Canta compañero, canta,  
que aquí hay mucho que cantar:  
este silencio de hierro  
ya no se puede aguantar.

Erizando los trigales  
una voz viene a anunciar  
el camino en el que andamos  
tu rabia lo encontrará.

Canta compañero, canta...

Por el alba del camino  
a tu hermano encontrarás,  
dale la mano y camina  
hasta llegar al final.

Canta compañero, canta...

Agua para el erial  
y trigo para el barbecho,  
para los hombres caminos  
con viento y con libertad.

Uno de los temas más importantes de esta canción es la libertad del ser humano. La primera muestra de ello se encuentra ya en el tercer verso de la primera estrofa, donde se expresa el deseo de que los hombres sean libres, de que tengan alas para poder vivir sus vidas en libertad. Al mencionar “los hombres”, Labordeta se refiere a todos, es decir, tanto a

aquellos que escuchan la canción como a los que no. Además, el cantautor establece una comparación entre los seres humanos y la agricultura en esta primera estrofa ya que alude a lo que un erial y un barbecho necesitan: agua y trigo, respectivamente. Con este recurso literario Labordeta pretende hacer ver a su público que, tal y como el agua y el trigo pertenecen al erial y al barbecho y estos, a su vez, los necesitan, los hombres y la libertad deberían ser también inseparables. Con estas ideas, el cantautor aragonés prepara el terreno para, después, dirigirse ya abiertamente al público.

En la segunda estrofa ya puede encontrarse esa apelación directa al oyente de la canción, que se manifiesta mediante el uso del imperativo en “rómpelas y échate a andar” (Fleury 1978: 416). Además, Labordeta también usa la segunda persona del singular del verbo “ver” en el verso anterior a ese: “si ves que se hacen cadenas” (Fleury 1978: 416). Estos dos elementos demuestran que el público se dará por aludido cuando escuche la canción. Pero la pregunta es qué reacción concreta espera el cantautor crear entre los oyentes: Labordeta pretende que estos abandonen su pasividad, dejen atrás el miedo y se pongan a luchar por su libertad, a pesar de las duras condiciones que caracterizan sus vidas. Para ello, usa, por un lado, una metáfora, “[e]l miedo tiene raíces/difíciles de arrancar” (Fleury 1978: 416), que presenta la realidad de los españoles y significa que estos viven sus vidas con pavor por la represión de la dictadura y no les es fácil romper con esa cruda realidad; por otro lado, utiliza la metáfora basada en la idea de que las personas pueden romper unas cadenas – concepto expresado en los dos versos encontrados al inicio de esta misma estrofa–, que refuerza el aliento que se quiere dar al público para que se ponga en acción y luche por la libertad.

En cuanto al estribillo, no sólo aparece esa deseada lucha contra la pasividad, sino también la toma de conciencia. En este caso, además del uso del imperativo, se utiliza, asimismo, una metáfora. El primero de ellos se encuentra en el primer verso, que también coincide con el título de la canción: “[c]anta, compañero, canta” (Fleury 1978: 416). El efecto creado con el uso de este modo verbal es el mismo que en la estrofa anterior, esto es, lograr que el público se sienta aludido directamente. En segundo lugar, la metáfora del “silencio de hierro” (Fleury 1978: 416) se refiere a la censura y la violación de derechos humanos tan fundamentales como la libertad de expresión. Por último, el verso, “que aquí hay mucho que cantar” (Fleury 1978: 416), está íntimamente relacionado con la metáfora anterior, ya que alude a la cantidad de ideas y opiniones que los españoles querrían haber expresado pero no podían. En términos generales, pues, Labordeta intenta que su público tome conciencia de la

situación de silencio obligado que existía en la España de la época para conseguir, en última instancia, movilizar a los individuos para que lucharan juntos por su libertad.

Si bien es cierto que las dos últimas estrofas presentan los rasgos que se han analizado hasta ahora –el uso de la segunda persona del singular y del imperativo– con el mismo objetivo, esto es, dirigirse al público directamente para conseguir su activismo, cabe destacar también un nuevo aspecto, el de la solidaridad. Esta idea ya ha aparecido al analizar “*L’estaca*” de Lluís Llach y es muy recurrente en el fenómeno de la canción protesta debido a que los cantautores entendían que el esfuerzo común y el entendimiento mutuo posibilitarían abrir el camino de la lucha conjunta por la libertad (González Lucini 1989: 317-319 vol. 3). En el caso de “Canta, compañero, canta”, el aspecto de la solidaridad se manifiesta en la tercera estrofa con el uso de la primera persona del plural del verbo “andar”. Con ello, el cantautor crea una sensación de grupo al que tanto él como su público pertenecen. Este concepto de unidad se ve reforzado en el verso “tu rabia lo encontrará” (Fleury 1978: 416) en tanto que Labordeta da voz al sentimiento colérico que, seguramente, el público tenía al sufrir los abusos de la dictadura franquista. Además, ya en la cuarta estrofa, se anima al compañerismo entre el público, concretamente en los versos “a tu hermano encontrarás,/dale la mano y camina” (Fleury 1978: 416). Ello significa que los españoles se deberían ayudar los unos a los otros hasta que consigan la libertad en su país, referida como el final del camino en el verso “hasta llegar al final” (Fleury 1978: 416). Así pues, la solidaridad parece ser vital en la lucha contra la dictadura, una solidaridad “que crea seguridad rompiendo el aislamiento y que a la vez va a generar posibilidad de crecimiento y de unidad, capacidad de lucha y de camino” (González Lucini 1989: 320 vol. 3).

Como apunte final, es importante mencionar que esta canción ilustra de manera clara una de las características principales de la música de Labordeta: el papel tan destacado que juega la tierra en sus canciones. En “Canta, compañero, canta” existen diversas alusiones a realidades conectadas con los campos aragoneses y con la naturaleza en general. Menos en el estribillo, siempre se puede encontrar, como mínimo, una palabra relacionada con esa realidad: erial, barbecho, trigales, camino, trigo, viento, agua, alba y raíces. Con esto queda demostrado que Labordeta no sólo usó estos elementos de la tierra aragonesa para denunciar la situación de precariedad que se vivía en la región, sino también como aspecto básico y recurrente en su obra musical.



En resumen, la canción protesta española sirvió para luchar contra los valores hegemónicos de la época representados por el franquismo mediante la descripción de las injusticias que vivía la sociedad española y su denuncia. La pieza musical aquí analizada, “Canta, compañero, canta”, presenta un régimen de la verdad típico de sistemas totalitarios: el gobierno decide con su poder qué conocimiento sale a la luz y qué información debe ser ocultada, usando, para ello, el aparato censorio, lo cual se describe en la canción como el silencio opresor que hace callar a los ciudadanos. Ante esta realidad, y con el fin de acabar con el control que la dictadura tenía sobre las personas, se apuesta por la solidaridad entre individuos, el activismo y la toma de conciencia. Estas ideas las resume González Lucini de forma extraordinariamente clara con las siguientes palabras:

[I]a persona, cuando se hace consciente de su situación y se revela positivamente frente a ella, cuando descubre con insatisfacción su realidad y siente la necesidad de abrirse a nuevos horizontes, puede llegar a ser uno de los principales agentes de su propio cambio y del cambio de la sociedad (González Lucini 1989: 104 vol. 1).

Por último, es interesante añadir que en 1975, cuando fue publicada “Canta, compañero, canta”, el régimen franquista aún intentaba por todos los medios dar una imagen de normalidad, aunque seguía censurando y oprimiendo al pueblo español y era sabido que Franco se estaba muriendo.

La canción de José Antonio Labordeta podría compararse con una del vasco Julen Lekuona del año 1968 titulada “Itzalle bat bezela” (“Como un criminal” en castellano). En este caso, se trata de un sacerdote cuya obra fue extremadamente censurada, quizás debido a su profesión (Torres Blanco 2010: 126). Según Torres Blanco, “tanto es así que, en una sola instancia, se le deniegan siete textos” (2010: 126). Este ejemplo ilustra claramente la distancia que el clero tomó respecto al gobierno franquista durante la segunda etapa, su postura de acercamiento a las clases menos privilegiadas y su activa crítica a los abusos del régimen dictatorial. En esta canción en concreto, “Itzalle bat bezela”, el protagonista es una persona que, a pesar de ser inocente, es detenido y torturado. Con ello, el cantautor denuncia la censura –muy activa a pesar de la aprobación de la Ley de prensa dos años antes–, el silencio y las mentiras propias del franquismo, en definitiva, la falsa ideología que Franco quería mantener a costa de torturar a aquellos que querían dismantelar su régimen de la verdad.

## 6.7. El compromiso de los intelectuales radicales

Unas líneas más arriba se ha explicado cómo la cultura hegemónica crea una falsa ideología para mantener a la sociedad bajo control. Pues bien, la hegemonía legitima esa ideología o realidad mediante un grupo de intelectuales (Gramsci 1974: 21-36). Ellos funcionan como agentes propagandísticos del poder ya que se sienten identificados con las clases hegemónicas (Gramsci 1985 cf. Torrego Egido 1999: 137-138). Sin embargo, existe también otro conjunto de intelectuales que fomenta entre los individuos la toma de conciencia en el ámbito político con el objetivo de empoderar a las clases no dominantes y, así, promover la transformación social: estos son los llamados “intelectuales orgánicos radicales” (Gramsci 1985 cf. Torrego Egido 1999: 138). A esta categoría pertenecen los cantautores del movimiento de la canción protesta española (Torrego Egido 1999: 138). Para conseguir su propósito, estos artistas usan un lenguaje cercano a su público y las canciones hablan directamente de este y de su realidad inmediata, como se ha podido observar en la canción “Canta, compañero, canta” de Labordeta con el uso del imperativo y de vocabulario relacionado con la tierra (Torrego Egido 1999: 138). Además, estos intelectuales radicales intentan movilizar a la ciudadanía, luchar contra su pasividad y su conformismo (Torrego Egido 1999: 139). Lo que pretenden es, en definitiva, romper con la ideología que la cultura hegemónica quiere transmitir y que está basada en la existencia de una única realidad, es decir, la que ella crea.

Para poder ilustrar ese compromiso que tomaron los intelectuales radicales en España durante la dictadura franquista, se va a analizar una canción de 1967 de Paco Ibáñez cuya letra es un poema de Gabriel Celaya llamado “La poesía es un arma cargada de futuro”. Pero antes de proceder al análisis es necesario explicar quiénes fueron esos dos autores, como se ha venido haciendo en este apartado sexto.

Por un lado, Paco Ibáñez fue un cantautor de origen valenciano que, mediante sus canciones, luchó contra los abusos de la dictadura (Fleury 1978: 21). Probablemente debido a este compromiso social que lo situaba en pleno antagonismo con el régimen dictatorial, no sólo sufrió el exilio –su primer álbum fue grabado en París en 1964 (Torres Blanco 2005: 236)–, sino que no gozó del apoyo de los medios (televisión y radio) para la comercialización de su música (Fleury 1978: 21). El principal motivo por el cual su obra artística es conocida es su intención de musicar poemas de los grandes escritores españoles como, por ejemplo, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Blas de Otero, Gabriel Celaya, Luis Cernuda, José

Agustín Goytisolo, Francisco de Quevedo y Luis de Góngora (Fleury 1978: 22). El mismo Paco Ibáñez explicó en 1969 por qué no escribía él mismo la letra de sus canciones:

[h]ay que tener un criterio de lo que es la letra de una canción y si uno no es capaz de alcanzar estos criterios –que uno mismo se ha fijado– entonces, hay que callarse y dejar que otros hablen. Hay que saber quedarse en el sitio que le corresponde a uno y mi puesto es componer, buscar, explorar, tratar de transmitir todos esos pensamientos, esas emociones... (Fleury 1978: 22).

Así, este cantautor fue uno de los más importantes en difundir la poesía de los escritores españoles más célebres (Torrego Egido 1999: 35). En efecto, fue precisamente el uso de poemas y la sencillez musical de sus canciones que lo convirtieron en una referencia para un gran número de artistas durante la dictadura (Torres Blanco 2005: 228).

Por otro lado, Gabriel Celaya fue un escritor también de origen vasco con una prolífica obra literaria (Diputación Foral de Guipuzkoa 2011). Probablemente el hecho de haber sido prisionero durante la Guerra Civil española influyó en su obra de tal manera que se le considera uno de los máximos representantes de la poesía comprometida (Diputación Foral de Guipuzkoa 2011 y wikipedia 2016a). Su objetivo era que la poesía llegara al pueblo para ser usada en la lucha por la libertad y la justicia (Fleury 1978: 8-9). Su poema “La poesía es un arma cargada de futuro” es una buena muestra de ello, ya que se convirtió en un himno lleno de esperanza para todos aquellos que deseaban el fin de la dictadura (González Lucini 1998: 64). El poema fue publicado en 1955 en la obra *Cantos iberos*, es decir, al finalizar la primera etapa del franquismo, lo cual revela que Celaya vivió los años más crudos de la dictadura de Franco.

Esta es la letra de la canción de Paco Ibáñez (Fleury 1978: 102):

Cuando ya nada se espera personalmente exaltante  
mas se palpita y se sigue, más acá de la conciencia,  
fieramente existiendo, ciegamente afirmando,  
como un pulso que golpea las tinieblas.

Cuando se miran de frente  
los vertiginosos ojos claros de la muerte,  
se dicen las verdades:  
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.

Poesía para el pobre, poesía necesaria  
como el pan de cada día,  
como el aire que exigimos trece veces por minuto,  
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan  
decir que somos quien somos,  
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.  
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo  
cultural por los neutrales  
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.  
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren  
y canto respirando.  
Canto y canto, y cantando más allá de mis penas,  
(de mis penas) personales me ensancho.

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos  
y calculo por eso, con técnica qué puedo.  
Me siento un ingeniero del verso y un obrero  
que trabaja con otros a España en sus aceros...

No es una poesía gota a gota pensada.  
No es un bello producto. No es un fruto perfecto...  
Es lo más necesario, lo que no tiene nombre,  
son gritos en el cielo y en la tierra son actos.

Para analizar esta canción, se van a agrupar las estrofas por temas para facilitar el análisis, si bien todos los puntos temáticos tratados en “La poesía es un arma cargada de futuro” están relacionados con el compromiso que adoptaron los cantautores en la lucha contra el franquismo. En primer lugar, destacan las referencias a la cultura hegemónica de la España de la época, es decir, a la represión que ejercía la dictadura en su mantenimiento del control social mediante su falsa ideología. Las estrofas que mencionan este tema son varias: en la primera y la segunda hay claras alusiones a la violencia con palabras como “tinieblas”, “golpes”, “terribles”, “bárbaras”, “crueldades” y “muerte” (Fleury 1978: 102). Más adelante, en la cuarta estrofa, se explica claramente cómo vivían los españoles de la época, a saber, con violencia ejercida por el régimen franquista y sin poder expresar libremente su opinión. Estas ideas se ven reflejadas en los versos “[p]orque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan/decir que somos quien somos” (Fleury 1978: 102). Finalmente, el último verso de esa misma estrofa, “[e]stamos tocando el fondo” (Fleury 1978: 102) es el resumen perfecto de las actuaciones de la dictadura: esta está llegando al límite de la represión y de la agresión contra los ciudadanos.

En segundo lugar, una vez presentadas las características horribles de la dictadura franquista, se habla de cómo luchar contra ella. Si bien hasta ahora la cultura hegemónica era la protagonista, ahora se centra la atención en la contrahegemonía y en los intelectuales radicales y sus acciones. Las referencias más claras a este tema se encuentran en la tercera estrofa, en la penúltima y en la última. En el primer caso, se expresa lo vital que es la poesía y se la compara con el alimento, es decir, con algo que es imprescindible para poder vivir. En el segundo caso, el autor del poema se declara ingeniero y, a la vez, obrero. Con ello se iguala al resto de los individuos para acercar la poesía al pueblo. En la última estrofa, se da por fin la clave de lo que la poesía puede significar para el pueblo: a pesar de no ser perfecta, ni siquiera bella, es un medio que sirve para la acción y la lucha, como se dice en el poema “en la tierra son actos” (Fleury 1978: 102). En definitiva, el mensaje del cantautor es intentar despertar una conciencia política y social entre su público haciéndoles ver que la educación les puede servir como arma para defenderse de las atrocidades de la dictadura y para luchar por su libertad.

En tercer lugar, se encuentra el tema del empoderamiento de las clases no dominantes. En el verso de la tercera estrofa, “para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica” (Fleury 1978: 102), se quiere hacer ver al público que la poesía no sólo da conocimiento sino también seguridad personal y confianza en uno mismo, en definitiva, poder para luchar contra la opresión. Además, con el verso “son gritos en el cielo y en la tierra son actos” (Fleury 1978: 102) queda reforzada la idea del esfuerzo necesario requerido en el día a día de los españoles para mostrar oposición al régimen de Franco, como también de la necesidad de mostrarse activo y vencer la pasividad y el conformismo.

El cuarto tema es la toma de conciencia, aspecto íntimamente ligado al empoderamiento y al activismo vistos en el párrafo anterior. En la cuarta estrofa se dice que la poesía –y la canción protesta, por extensión– no puede simplemente ser un adorno. Es más, el mismo cantautor (o poeta) expresa su indignación en la quinta estrofa maldiciendo a aquellos que hacen poesía no comprometida, que no critican las injusticias sociales y no toman una posición política para luchar contra ellas. Por tanto, la poesía no se podía escribir para el entretenimiento de un público reducido sino que, para conseguir que la mayor parte de la ciudadanía tomara conciencia de la violación de los derechos humanos, debía promover el activismo y el involucramiento para derrotar a la dictadura.

El quinto tema que aparece en la canción en cuestión se deriva del anterior y es el uso de un lenguaje cercano y la representación de una realidad inmediata para conseguir que el público sienta la canción próxima a su mundo. Algunos ejemplos de este lenguaje familiar son “como el pan de cada día”, “[e]stamos tocando el fondo”, “lavándose las manos” y “un obrero/que trabaja con otros a España en sus aceros” (Fleury 1978: 102). Es importante destacar que estos versos hablan sobre los temas más importantes del poema y que se vienen tratando hasta ahora: el pan se refiere al acercamiento de la poesía al pueblo para abrirles los ojos a las injusticias cometidas durante la dictadura, el fondo se puede relacionar con la violación de los derechos humanos llevada a cabo por los miembros del gobierno quienes justificaban sus actos con los valores hegemónicos franquistas y, finalmente, lavarse las manos y trabajar a España en sus aceros están vinculados al conformismo que caracterizaba a la sociedad española y al empoderamiento, la toma de conciencia y la acción que se intentaba transmitir para poder crear un país nuevo, respectivamente.

Finalmente, la solidaridad, tan típica de la canción protesta, como se ha visto en el análisis de “*L'estaca*” de Lluís Llach y “Canta, compañero, canta” de Labordeta, también se puede encontrar en “La poesía es un arma cargada de futuro”. Por ejemplo, en el verso mencionado anteriormente, “un obrero/que trabaja con otros a España en sus aceros”, el autor del poema menciona a otras personas que, como él, trabajan para hacer de España un país libre (Fleury 1978: 102). Además, en la antepenúltima estrofa hay varias alusiones a un comportamiento solidario. En concreto, el poeta afirma sentir el dolor que otros sienten, es decir, muestra empatía por aquellas personas que sufrían la violencia represora de la dictadura franquista. También apuesta por que las personas no sean egoístas, esto es, que relativicen su dolor y aflicción, que son las de muchos otros, y que canten y adquieran conocimiento para ganar la lucha contra el franquismo, no sólo a nivel individual sino también colectivo. Esa solidaridad parece una vía fundamental para ganar la batalla a la dictadura de Franco.

Esta unión tan estrecha entre poesía y canción no se encuentra solamente en Paco Ibáñez, sino también en otros cantautores del movimiento de la canción protesta. Un ejemplo sería el grupo “Aguaviva”, una banda abierta por la que pasaron numerosos músicos a lo largo de su existencia (SGAE 2016). Su primer disco, de 1970, incluía algunas canciones cuyas letras eran poemas de Alberti, García Lorca y León Felipe (SGAE 2016). Una de ellas es “Los poetas andaluces de ahora”, con el texto de Rafael Alberti, en la que se apuesta por una participación de los poetas en la lucha con el pueblo con versos como estos: “[n]o es más

hondo el poeta en su oscuro subsuelo encerrado./Su canto asciende a más profundo/cuando abierto en el aire, ya es de todos los hombres” (Fleury 1978: 82). Así como Celaya en “La poesía es un arma cargada de futuro”, Alberti también anima a los poetas a que pongan sus obras al servicio del pueblo.

### **6.8. Símbolos clave**

La última característica de las canciones protesta que se va a analizar en este trabajo es el uso de símbolos. Debido al aparato censorio existente durante la dictadura franquista, no les era posible a los cantautores (o a los poetas o a cualquier otro intelectual que trabajara con el lenguaje) hacer alusiones directas y abiertas a las injusticias ejercidas sobre la población española y a la represión que esta sufría. Por ello, frases como “«la larga dictadura que nos afige [sic.]» o la «terrible tiranía que sufrimos»” eran no sólo impensables para los escritores sino que también era imposible que fueran aprobadas por la censura (Sánchez Reborado 1988:76). En consecuencia, los cantautores tuvieron que buscar maneras alternativas de expresar su disconformidad con el régimen dictatorial: una de las más importantes fue la utilización del campo semántico de la luz y la oscuridad (Sánchez Reborado 1988:76). Este se había usado ya en la poesía del siglo XIX también con un objetivo político, o en textos bíblicos donde se atribuye un significado religioso a la noche y al día (Sánchez Reborado 1988:76). En este sentido, el esquema de Fernández Leborans (1977: 110 cf. Sánchez Reborado 1988:76) ilustra los conceptos que se suelen asociar a la noche y al día: “día: luz, vigor, movimiento, ánimo, alegría, seguridad, vida, libertad; noche: oscuridad, frío, inercia, temor, tristeza, inseguridad, muerte, esclavitud”. Teniendo en cuenta esas asociaciones, los poetas de la posguerra española encontraron sinónimos de noche y de día como, por ejemplo, sombra, oscuridad, tinieblas, niebla, y amanecer, alba, respectivamente (Sánchez Reborado 1988:77). Queda claro, pues, qué significado tomarán estos símbolos en la canción protesta: la noche se puede relacionar con la dictadura y el día con la esperanza de una democracia venidera (Sánchez Reborado 1988:77).

Para ilustrar el uso de esos símbolos se van a presentar a continuación dos canciones de Raimon. La primera usa precisamente la noche como título: se trata de “*La nit*”, compuesta en 1964. La segunda es “*Al vent*”, también escrita por Raimon y publicada en 1959-1960 –el título significa “Al viento”–. Como ya se ha explicado con detalle quién es ese cantautor y qué significa para la canción protesta con el análisis de “*Diguem no*”, se procede ahora a presentar la letra de la primera de las canciones, “*La nit*” (Fleury 1978: 188-189):

La nit,  
la nit és llarga, la nit.

Del treball tornen uns homes  
i al treball uns altres van.

La nit,  
la nit és llarga, la nit.

Per a uns és nit de festa,  
per a uns altres nit de dol,  
de cremar amor, nit vella  
de sentir la mort tot sol.

La nit,  
la nit és llarga, la nit.

Tots la porten al cor,  
la nit.  
Nit de déus,  
nit de dimonis,  
nits d'infants,  
nits de Nadal;  
tantes nits perdudes  
que no tornaran mai.

La nit,  
que llarga que és la nostra nit,  
la nit.

La noche,  
la noche es larga, la noche.

Del trabajo vuelven unos hombres  
y al trabajo otros van.

La noche,  
la noche es larga, la noche.

Para unos es noche de fiesta,  
para otros noche de duelo,  
de quemar amor, noche vieja  
de sentir la muerte completamente solo.

La noche,  
la noche es larga, la noche.

Todos llevamos en el corazón,  
la noche.  
Noches de dioses,  
noches de demonios,  
noches de niños,  
noches de Navidad;  
tantas noches perdidas  
que no volverán nunca.

La noche,  
¡qué larga es nuestra noche!  
la noche.

Antes de proceder al análisis en sí, cabe añadir un aspecto de esta canción de Raimon que está relacionado con el primer punto tratado en este capítulo. Se trata de la importancia que tienen el emisor, el receptor y la situación en la que la canción fue compuesta. “*La nit*” es un claro ejemplo de cómo el contexto y el público dieron una significación a la letra de esta canción independientemente de la intención del compositor: el mismo Raimon afirmó que escribió esta pieza musical pensando en la falta de información que tiene el ser humano sobre ciertos misterios de la vida (sin especificar cuáles) y sobre otros aspectos como la vida y la muerte (Danés 2016). Así, el público no sólo influyó en la canción al estar presente en la mente del emisor durante el proceso de composición, sino que jugó un papel activo en su interpretación, la cual estuvo completamente influenciada por las circunstancias en las que el público se encontraba al oír la canción. Lo mismo ocurrió con el contexto: no sólo fueron las circunstancias, o sea, la censura y la represión franquistas, motivo para escribir la canciones de una manera muy concreta (como se ha visto en este apartado, mediante figuras literarias, símbolos o ironía, entre otros recursos), sino que esas circunstancias determinaron el



significado y la dimensión que adquirieron las canciones en la lucha contra la dictadura franquista.

Como puede observarse, en la letra de esta canción se menciona la noche constantemente y se indican diferentes características que se asocian con ella. Esa noche puede interpretarse como la dictadura franquista, si se tiene en cuenta cómo concibió el público esta obra en su momento. Esta interpretación es la que va a servir para analizar esta pieza musical. En primer lugar, la canción empieza con el estribillo, en el cual hay una repetición del título de la canción, “La noche”. Con esa repetición, se quiere hacer hincapié en la duración, la pesadez y la monotonía del régimen dictatorial. Además, la sensación de que no ocurre nada que esté fuera de la rutina de los españoles queda plasmada en la siguiente estrofa, donde se da a entender que las personas sólo viven para el trabajo: “[d]el trabajo vuelven unos hombres/y al trabajo otros van” (Fleury 1978: 189). En segundo lugar, se pasa a describir cómo las personas pueden tener distintas vivencias de la dictadura. Así, mientras para unos esta significa regocijo y amoríos –seguramente para los miembros del régimen–, para otros muchos el franquismo ya dura demasiado y está relacionado con la soledad y la muerte. De ahí la exclamación incluida en el último estribillo que pone énfasis a esa larga duración: “¡qué larga es nuestra noche!” (Fleury 1978: 188-189). Casi al finalizar la canción, la estrofa más larga expone también connotaciones positivas de la noche como, por ejemplo, los niños o la Navidad, ambos conceptos referidos a las fiestas celebradas en familia, en las cuales muchas personas se reencontraban con sus familiares exiliados que volvían a pasar las vacaciones navideñas a España. Sin embargo, al analizar esta estrofa con más detalle, se observa que las ideas negativas asociadas con la noche son más numerosas: la dictadura se asocia con un tiempo desaprovechado que no podrá recuperarse, o sea, es un tiempo perdido. La última característica de la noche está vinculada a los responsables del régimen: estos se describen a la vez como dioses y demonios, es decir, son personas que usan el poder para hacer daño a los demás –un ejemplo serían las detenciones sin motivo que aterrorizaban a la población, como se ha visto en el caso de la canción “*Què volen aquesta gent?*” de Maria del Mar Bonet–. Como consecuencia de esa maldad, la dictadura pesa en el corazón de todos y esa pesadumbre está presente en la vida cotidiana de los españoles.

En segundo lugar, se va a proceder al análisis de “*Al vent*” para mostrar cómo esta canción ofrece ejemplos de símbolos relacionados con la libertad. Esta es la letra tanto en la versión original en catalán como en su traducción literal al castellano (Fleury 1978: 471-472):

Al vent,  
la cara al vent,  
el cor al vent,  
les mans al vent,  
els ulls al vent,  
al vent del món.

I tots,  
tots plens de nit,  
buscant la llum,  
buscant la pau,  
buscant a Déu,  
al vent del món.

La vida ens dóna penes  
ja el naixer és un gran plor:  
la vida pot ser eixe plor;  
però nosaltres

al vent,  
la cara al vent,  
el cor al vent,  
les mans al vent,  
els ulls al vent,  
al vent del món.

Al viento,  
la cara al viento,  
el corazón al viento,  
las manos al viento,  
los ojos al viento,  
al viento del mundo.

Y todos,  
todos llenos de noche,  
buscando la luz,  
buscando la paz,  
buscando a dios,  
al viento del mundo.

La vida nos da penas,  
ya el nacer es un gran llanto:  
la vida puede ser ese llanto;  
pero nosotros

al viento,  
la cara al viento,  
el corazón al viento,  
las manos al viento,  
los ojos al viento,  
al viento del mundo.

La sensación general que se tiene al leer el texto de esta canción es de libertad, esperanza y ganas de vivir, a pesar de los momentos dolorosos que existen en la vida de todo individuo (González Lucini 1989: 42-43 vol. 2). Probablemente fue este el motivo por el cual “*Al vent*” se convirtió en un himno en la lucha contra el franquismo, aunque el mismo Raimon afirmara que la canción no tiene un significado político en absoluto (Galeano 1987: 21 cf. Torres Blanco 2010: 89). Así como ocurre en el caso de “*La nit*”, “*Al vent*” también es un buen ejemplo de la gran influencia que tienen las características del emisor y del contexto sobre el significado que el público atribuyó a la letra de las canciones. A pesar de esa significación que adquirió la canción gracias a la interpretación del público, la censura no puso ningún problema para que viera la luz, al menos hasta 1968 (Torres Blanco 2010: 88).

En cuanto a los símbolos usados en “*Al vent*”, cabe destacar la repetición de la palabra “viento” en el estribillo, que abre y cierra la canción. Según Sánchez Reboredo (1988: 92-93), el aire –y, por consiguiente, el viento– se puede relacionar con la falta de ligaduras, es decir, con la libertad política. De hecho, ese mismo autor afirma que durante el franquismo fueron muchos los poetas que usaron esa simbología (Sánchez Reboredo 1988: 93). Parece ser, pues, que Raimon hizo uso de un recurso muy extendido en su época y que el público se

servió de la tradición literaria para darle a la canción un significado político. Así, según se puede observar en “*Al vent*”, hay distintas partes del cuerpo que claman libertad: no sólo los sentimientos al mencionar el corazón, sino también la cara, los ojos y las manos, lo cual podría interpretarse como la libertad para mostrarse como uno es sin miedo a ser juzgado o detenido sin motivo, para poder ver y leer sin censura (por ejemplo, cine o prensa) y para poder actuar sin represión, respectivamente. Este tono positivo se puede encontrar también en la segunda estrofa, donde se dice que, a pesar de que los individuos sufran la noche, es decir, la opresión de la dictadura, buscan la paz, la libertad religiosa (Dios) y la luz. Este último concepto, la luz, simboliza un tiempo futuro en el que reine la libertad y la esperanza (Sánchez Reborado 1988: 83). Aunque la penúltima estrofa de la canción suponga un contrapunto al mostrar la realidad de los españoles, esto es, unas vidas caracterizadas por la tristeza y el dolor, cabe decir que esta estrofa enfatiza los aspectos positivos y el ansia de lucha por la libertad del resto de la canción. Dicho de otra manera, el mensaje que puede encontrarse en “*Al vent*” es que la represión del franquismo no puede suponer un impedimento en la búsqueda de la libertad.

En resumen, Raimon critica duramente al franquismo en “*La nit*”, mientras que ofrece una alternativa a una realidad de opresión en “*Al vent*”. En la primera de estas canciones, el cantautor hace referencia, especialmente, a la casi insoportable larga duración de la dictadura (cuando “*La nit*” fue compuesta Franco ya llevaba en el poder 25 años), a la represión y al abuso de poder, a la monotonía y a la falta de alegría en una población española castigada por la opresión. Además, Raimon lamenta que todos estos años de franquismo han estado caracterizados por la muerte y han sido una pérdida irrecuperable. No obstante, en “*Al vent*” se presenta una situación mucho más esperanzadora. Así, a pesar del dolor sufrido por la población durante la dictadura, existe la vía de escape de la esperanza por un futuro mejor y de la lucha por la libertad política, social y personal.

En conclusión, en este capítulo se han analizado varias canciones protesta españolas con el objetivo de ilustrar las estrategias que usaron los cantautores para criticar la dictadura franquista en un contexto marcado por la censura. Así, conocer la situación en la que tales canciones fueron compuestas y cuál era la visión del cantautor en cuestión de la situación política y social en la España de la época es vital para poder entender el mensaje de las canciones. Además, es necesario tener en cuenta otros rasgos como la violación de las máximas de conversación de Grice, la cual se manifiesta mediante el uso no sólo de diversas figuras literarias como la metáfora o la personificación, sino también con la omisión de

información llamada *argumentum ex silentio* (Rotermund 1994: 240 cf. Knetsch 1999: 43). También destaca otra característica analizada en este capítulo: el uso de personajes típicos para conseguir acercar el mensaje de las obras musicales al público mediante la identificación de aquellos con este. Además, la ironía fue usada por algunos cantautores españoles para criticar el régimen franquista: los medios más importantes para conseguir un tono irónico en las canciones fueron el lenguaje coloquial y las connotaciones. No obstante, los cantautores no sólo criticaron al régimen sino también a sus compatriotas ya que muchas personas se conformaban con la rutina de su día a día y mostraban pasividad y falta de compromiso. Con el objetivo de luchar contra ese conformismo y contra los valores culturales hegemónicos del franquismo, los artistas crearon un lenguaje cargado de símbolos que sólo se podía entender si el público conocía al cantautor y la situación que este criticaba. En términos generales, el objetivo principal de los artistas del movimiento de la canción protesta española era crear una conciencia social y política entre su público y fomentar la solidaridad entre los individuos para luchar contra la opresión y la crueldad de la dictadura franquista.

## **7. Conclusión**

Para finalizar este estudio de la canción protesta es imprescindible hacer una valoración del análisis de las obras musicales estudiadas en el apartado 6. Esa valoración final está basada en los conceptos presentados en los demás capítulos del trabajo, es decir, el contexto histórico, la censura y la tipología del fenómeno de la canción protesta. El objetivo de esta recapitulación es proporcionar una respuesta a las dos preguntas de investigación expuestas en la introducción. Finalmente, se hace referencia a las aportaciones culturales de la canción protesta durante el franquismo para demostrar la importancia vital de este fenómeno en la sociedad.

Las preguntas de investigación de este trabajo son las siguientes: la primera es ¿qué características poseen las canciones protesta españolas que ayudaron a los cantautores a evadir la censura? y la segunda, ¿qué relación existe entre tales canciones y el contexto histórico? Debido a la estrecha relación que existe entre las características usadas por los cantautores y el momento histórico en que fueron compuestas las obras, se da respuesta a las dos cuestiones de manera conjunta, lo cual hace más fácil comprender la dimensión de la canción protesta.

En primer lugar, una de las principales características de las canciones protesta para evadir la censura es el uso de la exposición por negativo, es decir, el uso de figuras literarias. Las que se han analizado en las canciones del capítulo 6 son la metáfora y la personificación. En la composición de Lluís Llach titulada “*La gallineta*”, por ejemplo, queda plasmada la importancia del uso de metáforas (o lenguaje multívoco) para evadir la censura. Para poder entender tales figuras literarias y el lenguaje connotado, el público tanto de los años 60 y 70 como el actual necesita conocer el contexto histórico: este resulta clave para comprender la crítica del sistema franquista que constituye el mensaje de las canciones analizadas.

En segundo lugar, algunas de las obras musicales estudiadas violan las máximas de Grice, en especial la de cantidad. El primer ejemplo es “*Què volen aquesta gent?*” de Maria del Mar Bonet, canción que presenta el recurso del *argumentum ex silentio*. Mediante esta estrategia la cantautora omite información que tiene que ser proporcionada por el público: Bonet condena la detención injustificada de personas con ideas políticas contrarias al régimen franquista sin mencionar el caso de un estudiante que se suicidó estando detenido por la policía. Así, la tarea del público es rellenar ese silencio con la información que posee sobre los acontecimientos de su época. El segundo ejemplo donde se puede observar la violación de las máximas de Grice es de Lluís Llach, “*La gallineta*”, mencionada anteriormente. La utilización de varias metáforas hace también en este caso que el conocimiento que tenía el público sobre la sociedad española de la época sea imprescindible –no sólo las injusticias sociales y la precariedad en la que vivían muchos españoles sino también la existencia de la censura y sus criterios era información fundamental para entender el mensaje de cantautores como Bonet y Llach.

En tercer lugar, cabe destacar un punto íntimamente relacionado con las figuras literarias: el uso de los símbolos. Debido al poder omnipotente de la censura –no había publicación artística que no tuviera que ser analizada por el aparato censorio– los artistas españoles usaron un lenguaje desarrollado ya en el siglo XIX para poder expresar sus ideas con relativa libertad. Los símbolos más usados en las canciones protesta analizadas en este trabajo son la noche, por un lado, y el viento y el aire, por el otro, para aludir a la dictadura, y a la libertad y la democracia, respectivamente. Las dos canciones protesta que incluyen claramente dichos símbolos son “*La nit*” y “*Al vent*”, ambas del valenciano Raimon. Para poder entender el mensaje de la primera es necesario conocer no sólo el significado de los símbolos que los cantautores usaban al componer sus canciones, sino también su postura política. Por tanto, eran los oyentes quienes, con esa información, podían descifrar las

canciones correctamente. De hecho, “*Al vent*” ilustra claramente el poder que el público tenía en la interpretación de las obras musicales: aunque Raimon no la compusiera con una voluntad política, el público español interpretó los símbolos como lo hacía con otras canciones como “*La nit*”. A pesar de ello, “*Al vent*” no fue censurada.

En cuarto lugar, el uso de personajes típicos es un recurso recurrente entre las obras musicales de la canción protesta española. El ejemplo analizado en este trabajo es “*L’estaca*” de Lluís Llach. Quizás es esta una de las estrategias usadas menos directas para criticar el gobierno franquista porque parece que la letra de la canción sea simplemente una narración de una historia sin trasfondo. Prueba de ello es que la censura declaró esta canción autorizada, radiable y prohibida en distintas ocasiones. Esta falta de consistencia del aparato censorio español deja entrever la gran creatividad de Llach para encubrir la crítica del régimen franquista en “*L’estaca*”.

En quinto lugar, la ironía es una de las estrategias menos extendidas entre las canciones que se han analizado en este trabajo. La mayoría de las obras musicales no la usan para criticar el régimen de Franco. El ejemplo que se proporciona en este estudio es el de “*Las cárceles*” de Elisa Serna, cuyo texto es de Miguel Hernández. Esta canción presenta la cruda realidad de los presos políticos del franquismo, a la vez que reivindica la libertad de pensamiento. Sin embargo, existen canciones con un tono irónico como, por ejemplo, “*Las cosas van cambiando*”. Si bien la ironía parece estar presente en pocas canciones protesta, la composición del grupo “*Las Madres del Cordero*” demuestra que su uso no resta fuerza a la crítica ejercida a la dictadura franquista.

En sexto lugar, es importante retomar la importancia de conocer al cantautor y su ideología política. Este punto no se puede relacionar con ninguna estrategia usada en las canciones, pero se trata de información fundamental para poder entender su mensaje. Un buen ejemplo de ello se encuentra en “*Diguem no*” de Raimon. Esta canción fue denegada en algunas ocasiones y declarada no radiable en otras, lo cual demuestra que esta controversia que despertó entre los censores sólo puede explicarse si se conoce quién es Raimon. Saber que este era un artista de ideología contraria al franquismo y que luchaba por la democracia y la libertad fue la clave que explica la dureza que los censores mostraron al censurar “*Diguem no*”.

Por último, un aspecto que tampoco está íntimamente relacionado con las estrategias usadas en las canciones protesta españolas es la diferencia entre la cultura hegemónica y la

contrahegemónica, la cual resulta relevante en tanto en cuanto explica el rol que tuvieron los cantautores durante la dictadura franquista. Así como Raimon luchó por la libertad, el aragonés Labordeta y el valenciano Paco Ibáñez también pueden incluirse en el grupo de intelectuales que pertenecen a la cultura contrahegemónica debido a su reivindicación de la democracia y las libertades individuales. En sus canciones “Canta, compañero, canta” y “La poesía es un arma cargada de futuro”, respectivamente, Labordeta e Ibáñez expresan su compromiso con la lucha por la libertad y exhortan a los españoles a ser una parte activa en esa lucha contra el control social, el poder abusivo y el régimen de la verdad impuesto por la dictadura franquista basada en valores propios de una cultura hegemónica.

Para acabar con este trabajo sobre la canción protesta española es importante comentar lo que este fenómeno supuso para las artes y la sociedad españolas durante el franquismo. La obra musical de los cantautores contribuyó a la revalorización de la razón y la inteligencia en una sociedad en la que se apreciaba ante todo el dogmatismo político y la uniformidad (Torrego Egido 1999: 190). Además, la canción protesta estableció una conexión no sólo con los valores democráticos y de izquierdas existentes en España antes de la Guerra Civil sino también con los de las comunidades intelectuales tanto exiliadas como las extranjeras (Torrego Egido 1999: 190). Finalmente, las canciones protesta fueron un medio fundamental para reafirmar las diferentes realidades culturales y lingüísticas de España (Torrego Egido 1999: 190). Esta importancia incuestionable que ganó el fenómeno vino reforzada por la acción del aparato censorio y las injusticias perpetradas por el régimen franquista: sin estas circunstancias históricas las canciones no hubieran adquirido tal importancia. En definitiva, la canción protesta supuso un elemento aglutinador de intelectuales, personas con diferentes ideologías políticas y distintas nacionalidades que lucharon por la libertad y la democracia basándose en la idea expresada en los últimos dos versos de “Una canción” de Adolfo Celdrán: “¡Pueblo que canta/no morirá!” (Fleury 1978: 690).

## 8. Bibliografía

Adorno, Theodor W. 1978. "Commitment." *The Essential Frankfurt School Reader*, 300-318.

Abellán, Manuel. 1980. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Edicions Península 62.

Alberti, Rafael. 1961. *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada.

Aragüez Rubio, Carlos. 2006. "La Nova Canço catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo". *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 5, 81-97.

Arias Salgado, Gabriel. 1958. *Política española de la información*. (Vol. II). Madrid: Rústica.

*Arriba*. 1941-1942. Madrid.

Asperti, Stefano. 2005. "El sirventès i l'herència de Bertran de Born". Girona: Universitat de Girona.  
<http://raco.cat/index.php/Msr/article/view/254706><http://hdl.handle.net/10256/7232> (29 marzo 2017).

Aub, Max. 1954. *La poesía española contemporánea*. México: Era.

Barker, Thomas. N/a. "Protest Music and the American Counterculture". 1-7.

BBC. 2014. *History. Historic figures: George Orwell (1903-1950)*.  
[http://www.bbc.co.uk/history/historic\\_figures/orwell\\_george.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/orwell_george.shtml) (20 enero 2017).

Beneyto, Antonio. 1975. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Euros.

Beneyto Pérez, Juan. 1979. "La política de comunicación en España durante el franquismo". *Revista de Estudios Políticos* 11, 61.

Beneyto Pérez, Juan. 1987. "La censura literaria en los primeros años del franquismo. Las normas y los hombres". En Abellán, Manuel (ed.). *Diálogos hispánicos de Amsterdam, 5, Censura y literaturas peninsulares*. Amsterdam: Rodopi.



Bernecker, Walther L. 1988. *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*. München: Beck'sche Reihe.

Biescas, José Antonio; Tuñón de Lara, Manuel. 1980. *España durante la dictadura franquista (1939-1975)*. Barcelona: Labor S. A.

Boletín Oficial del Estado. 1936. Orden. N° 6624-XII.

Boletín Oficial del Estado. 1938.

Boletín Oficial del Estado. 1957. Decreto de 11 de julio. N° 201, 7-VIII, 711-712.

Boletín Oficial del Estado. 1966. Orden de 6 de octubre. N° 256, 26-VIII.

Boletín Oficial del Estado. 1970. Orden de 8 de junio. N° 144, 17-VI, 9486-9487.

Borràs Betriú, Rafael. 1974. *El día en que mataron a Carrero Blanco*. Barcelona: Editorial Planeta.

Brecht, Bertolt. 1967. *Gesammelte Werke* (volumen 19). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Cabanes Jiménez, Pilar. 2006. "Enfermedades de índole sexual en las cántigas de escarnio y maldecir". *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 10.

Caputo, J. D. 2006. *Deconstruction in a nutshell: A conversation with Jacques Derrida*. New York: Fordham.

Cisquella, Georgina; Erviti, José Luis; Sorolla, José A. 2002. *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*. Barcelona: Anagrama.

Claudín, Víctor. 1980. "La canción protesta en España (1939-1979)". *Tiempo de Historia* 63 (IV), 22-31.

Claudín, Víctor. 1981. *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid: Ediciones Júcar.

Colmeiro, José. 2003. "Canciones con historia: Cultural identity, historical memory, and popular songs". *Journal of Spanish Cultural Studies* 4 (1), 31-46.

Coronado, Jorge. 2010. "Vallejo ante el pueblo: intelectual, masas y el camino a España aparta de mí ese cáliz". *Mester* 39 (1), 67-85.

C. W. N/a. *Canciones de lucha y esperanza*. Montevideo: Ediciones de la Revista Estudios s.a.

Danés, Lluís. 2016. *La cançó censurada*. Canal 33. 7 septiembre 2016.

Denisoff, Serge. 1968. "Protest Movements: Class Consciousness and the Propaganda Song". *The Sociological Quarterly* 9 (2), 228-247.

Derrida, J. 2006. "The Villanova roundtable: A conversation with Jacques Derrida". En Caputo, J. D. (ed.). *Deconstruction in a nutshell: A conversation with Jacques Derrida*. New York: Fordham.

Diputación Foral de Guipuzkoa. 2011. *Gabriel Celaya*. Guipuzkoa: Departamento de Cultura, Turismo, Juventud y Deporte. <http://www.gabrielcelaya.com/index.php> (30 noviembre 2016).

Eschle, C.; Manguerra, B. 2007. "Rethinking globalised resistance: Feminist activism and critical theorising in international relations". *British Journal of International Relations* 9, 284–301.

Espinàs, Josep Maria. 1974. *Pi de la Serra*. Madrid: Júcar.

Estevill, P. 1971. *Índice*, 1971, 16.

Fernández Leborans, María Jesús. 1977. *Campo semántico y connotación*. Madrid: Cupsa.

Fiuza, Alexandre Felipe. 2009. "Girando el disco: la acción de la censura discográfica española en los años 60 y 70". *Represura* 6, 1-16.

Fiuza, Alexandre Felipe. 2012. "La censura musical en las décadas de 1960 y 1970 durante la dictadura franquista: un examen de la documentación del MIT". *No es país para jóvenes*. Vitoria-Gasteiz: Instituto Valentín Foronda.

Fleury, Jean-Jacques. 1978. *La nueva canción en España*. Barcelona: Hogar del libro.

- Franco, Francisco. 1955. *Discursos y mensajes del Jefe del Estado (1951-1954)*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- Franco, Francisco. 1960. *Discursos y mensajes del Jefe del Estado 1955-1959*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- Franco, Francisco. 1963. *Mensaje de Franco al pueblo español (ante 1963)*. Madrid: Ediciones del Movimiento.
- Franco, Francisco. 1964. *Discursos y mensajes del Jefe del Estado. 1960-1963*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punish*. London: Tavistock.
- Foucault, Michel. 1980. *Power/Knowledge*. Brighton: Harvester.
- Fuerza Nueva*. 1967. Madrid.
- Fusi, Juan Pablo. 1999. "La cultura". En García Delgado, José Luis; Jiménez, Juan Carlos. *Un siglo de España. La economía*. Madrid: Marcial Pons
- Galeano, Eduardo. 1987. *Conversaciones con Raimon. Y el silencio se hizo canto*. Barcelona: Gedisa.
- Gámez, Carles. 2013. *Serrat entre l'A i la Z. De la Mediterrània al Pacífic*. Barcelona: La Vanguardia Ediciones.
- García Blanco, Manuel. 1954. *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de poemas inéditos o no incluidos en sus libros*. Salamanca: Ediciones Universidad.
- García Delgado, José Luis; Jiménez, Juan Carlos. 1999. *Un siglo de España. La economía*. Madrid: Marcial Pons.
- Girón, José Antonio. 1943. *Escritos y discursos*. Madrid: Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular.
- Girschner-Woldt, Ingrid. 1971. *Theorie der modernen politischen Lyrik*. Berlin: Volker Spiess.
- Glossy, Karl. 1912. *Literarische Geheimberichte aus dem Vormärz*. Wien: Karl Glossy.

González Lucini, Fernando. 1989. *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. 4 volúmenes. Madrid: Grupo Cultural Zero.

González Lucini, Fernando. 1998. *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor, 1963-1977*. Madrid: Alianza Editorial.

Gramsci, Antonio. 1974. *La formación de los intelectuales*. Barcelona: Grijalbo.

Gramsci, Antonio. 1977. *Antología*. Madrid: Siglo XXI.

Gramsci, Antonio. 1985. *La alternativa pedagógica*. Barcelona: Hogar del Libro.

Gubern, Román. 1981. *La Censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.

Guijarro Ferreiro, Juan. 2013. *Los orígenes de la Nova Cançó en el segundo franquismo. Crítica historiográfica y perspectivas de estudio*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Hall, Stuart. 1992. "The West and the Rest". En Hall, Stuart; Gieben, Bram (ed.). *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press/The Open University.

Hall, Stuart. 1997. "The Work of Representation". En Hall, Stuart (ed.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Differences*. London: SAGE Publications.

Hinderer, Walter. 2007. *Geschichte der politischen Lyrik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Hinderer, Walter. 2012. "Politische Lyrik. Eine heikle Angelegenheit". *Literaturkritik.de*. [http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=16648%20](http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16648%20): (4 noviembre 2016).

Hirst, Aggie. 2015. "Derrida and Political Resistance: The Radical Potential of Deconstruction". *Globalizations* 12 (1), 6-24.

Instituto de Estudios Políticos. 1961. *El Nuevo Estado Español (1936-1961). Veinticinco años de Movimiento Nacional*. Madrid.

- Jover Zamora, José María; Gómez-Ferrer, Guadalupe; Fusi, Juan Pablo. 2001. España: sociedad, política y civilización (siglos XIX y XX): Madrid: Debate.
- Kaiser, Konstantin. 2002. "Literatur und Widerstand". *Österreichische Literatur im Exil*, 1-14.
- Kämper-Jensen, Heidrun. 2012. *Lieder von 1848: politische Sprache einer literarischen Gattung*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Kienzle, Michael; Mende, Dirk. 1980. *Zensur in der BRD*. München: Hanser.
- Knetsch, Gabriele. 1999. *Die Waffen der Kreativen: Bücher Zensur und Umgehungsstrategien im Franquismus (1939-1975)*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Laffranque, Marie. *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*. París: Flers.
- Langshaw Austin, John. 1962. *How to do things with words*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- Lecke, Bodo. 1974. *Politische Lyrik. Projekt Deutschunterricht*. Stuttgart: Metzler.
- Lechner, Jan. 2004. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- Lizcano, Pablo. 1981. *La Generación del 56. La Universidad contra Franco*. Barcelona.
- López Barrios, Francisco. 1976. *La Nueva Canción en castellano*. Madrid: Júcar, Colección Los Juglares.
- Lorenzen, Ebba. 1978. *Presse unter Franco*. München/New York: Dokumentation.
- Mateos, Abdón; Soto, Álvaro. 1997. *El final del franquismo, 1959-1975. La transformación de la sociedad española*. Madrid: Historia 16.
- Martín Gaite, Carmen. 1992. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino.
- Menchero de los Ríos, María. 1994. "La Ley Fraga y la censura editorial (1966-1975)". Tesina-memoria de licenciatura presentada en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, septiembre 1994.

- Müller, Ulrich. 2007. „Mittelalter“. En Hinderer, Walter (ed.). *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. 1991. *Macht und Ohnmacht der Zensur*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Nünning, Ansgar. 2008. *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler y Carl Ernst Poeschel.
- Otto, Ulla. 1968. *Die Literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*. Stuttgart: Enke.
- Pardo, José Ramón. 1981. *El canto popular*. Barcelona: Salvat.
- Permanyer, Lluís. 1963. “Raimon, poeta”. *Destino* 9 (11).
- Pierer, Heinrich August. 1891. *Pierers Konversations-Lexikon* (séptima edición, octavo volumen). Stuttgart: Joseph Kürschner.
- Polenz, Peter von. 1985. *Deutsche Satzsemantik. Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens*. Berlin/New York: Walter De Gruyter.
- Pomar, Jaume. 1983. *Raimon*. Barcelona: Júcar.
- Pring-Mill, Robert. 1983. *Cantas — Canto — Cantemos: Las canciones de lucha y esperanza como signos de reunión e identidad*. Oxford: St. Catherine's College.
- Pring-Mill, Robert. 1987. “The Roles of Revolutionary Song – A Nicaraguan Assessment”. *Popular Music* 6 (2), 179-189.
- Real Academia Española. 2016a. <http://dle.rae.es/?id=8EB24HD> (4 octubre 2016).
- Real Academia Española. 2016b. <http://dle.rae.es/?id=BKFoPJO>, <http://dle.rae.es/?id=USEkiZB> (19 octubre 2016).
- Real Academia Española. 2016c. <http://dle.rae.es/?id=Gj4Jhxq> (20 noviembre 2016).
- Real Academia Española. 2016d. <http://dle.rae.es/?id=TQrFXa5> (28 enero 2016).
- Real Academia Española. 2016e. <http://dle.rae.es/?id=ALzUG9m> (21 noviembre 2016).

Rebollo Torío, Miguel A. 1978. *Vocabulario Político, Republicano y Franquista (1931-1971)*. Valencia: Fernando Torres.

Revista Ozono. 1975.

Robles, Laureano. 1990. "Historiografía filosófica en el primer franquismo". *Hispania. Revista española de Historia* 176, 1417-1452.

Rotermund, Erwin. 1994. "Herbert Küssels Dietrich Eckart-Artikel vom 23. März 1943". En Spies, Bernhard (ed.). *Artistik und Engagement*. Würzburg: Königs- hausen & Neumann.

Rukser, Udo. 1961. "Spanische Zensur – heute". *Der Monat* 13 (154), 85-87.

Ruiz Rodríguez, Riselda. 2012. "La nueva canción: su origen, evolución e impacto en la sociedad". *Revista Conrado* 8 (35), 62-66.

Sánchez Reboredo, José. 1988. *Palabras tachadas (retórica contra censura)*. Alicante: Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert».

Sartorius, Nicolás; Alfaya, Javier. 2002. *La memoria insumisa: sobre la dictadura de Franco*. Crítica.

SGAE (Sociedad General de Autores y Editores). 2016. *Canción con todos. Aguaviva (grupo)*. <http://www.cancioncontodos.com/autor/aguaviva-grupo> (29 enero 2016).

Shoemaker, Pamela. 1991. *Gatekeeping*. London/New Dheli: Sage Publications.

Sierra Fabra, Jordi. 1972. "La vuelta de un prohibido Lluís Llach". *Disco Exprés* 185.

Solís Ruiz, José. 1962. *Nuevo convivencia española*. Madrid: Biblioteca de temas actuales.

Tamayo, Juan José. 2007. "La jerarquía católica actual ante la experiencia política y religiosa de la II República y la Guerra Civil". *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 6, 95-117. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3020450.pdf> (2 febrero 2016).

Tanaka, Ronald. 1973. "The Concept of Irony". *Journal of Literary Semantics* 2, 41-56.

Tejada, L. Alonso. 1977. *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona: Caralt.

Terrón Montero, Javier. 1981. *La prensa de España durante el régimen de Franco*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas.

Torrego Egido, Luis. 1999. *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Torrego Egido, Luis. 2005. “La educación a través de la canción de autor”. *Revista de Educación* 338, 229-244.

Torres Blanco, Roberto. 2005. “Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico”. *Cuadernos de Historia Contemporánea* 27, 223-246.

Torres Blanco, Roberto. 2009. “La censura bibliográfica y discográfica en el franquismo: una comparación legislativa”. *Historia y Comunicación Social* 14, 157-176.

Torres Blanco, Roberto. 2010. *La oposición musical al franquismo. Canción protesta y censura discográfica en España*. Erandio: Brian's Records.

Turtós, Jordi; Bonet, Magda. 1998. *Cantautores en España*. Madrid: Celeste.

Umbral, Francisco: 1972. *Memorias de un niño de derechas*. Barcelona: Destino.

Vásquez, Juan Gabriel. 2014. “Literatura y resistencia, o la resistencia de la literatura: algunas lecciones de Tolstói”. *Revista Dossier* 17. <http://www.revistadossier.cl/literatura-y-resistencia-o-la-resistencia-de-la-literatura-algunas-lecciones-de-tolstoi/> (30 octubre 2016).

Vázquez Montalbán, Manuel. 1986. *Crónica sentimental de España*. Madrid: Espasa-Calpe.

Vázquez-Rial, Horacio. 2005. “A dónde ha ido a parar la literatura comprometida”. *La ilustración liberal*. <http://www.ilustracionliberal.com/24/a-donde-ha-ido-a-parar-la-literatura-comprometida-horacio-vazquez-rial.html> (31 octubre 2016).

Viquipèdia. 2016a. [https://ca.wikipedia.org/wiki/Joan\\_Manuel\\_Serrat\\_i\\_Teresa](https://ca.wikipedia.org/wiki/Joan_Manuel_Serrat_i_Teresa) (14 octubre 2016).



Vogt, Jochen. 2008a. *Einladung zur Literaturwissenschaft*. Stuttgart: UTB.  
[http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=146%3Apersonen-schlegel&catid=39%3Akapitel-4&Itemid=55](http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de/index.php?option=com_content&view=article&id=146%3Apersonen-schlegel&catid=39%3Akapitel-4&Itemid=55) (15 diciembre 2016).

Vogt, Jochen. 2008b. *Einladung zur Literaturwissenschaft*. Stuttgart: UTB.  
[http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=439%3Apersonen-heine&catid=47%3Akapitel-10&Itemid=55](http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de/index.php?option=com_content&view=article&id=439%3Apersonen-heine&catid=47%3Akapitel-10&Itemid=55) (15 diciembre 2016).

Von Ammon, Frieder. 2011. „Politische Lyrik“. En Lamping, Dieter (ed.). *Handbuch Lyrik, Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart-Weimar: Metzler.

Wikipedia. 2016.  
[https://ca.wikipedia.org/wiki/Tancada\\_d%27intel%C2%B7lectuals\\_a\\_Montserrat](https://ca.wikipedia.org/wiki/Tancada_d%27intel%C2%B7lectuals_a_Montserrat) (4 octubre 2016).

Wikipedia. 2016a. [https://es.wikipedia.org/wiki/Gabriel\\_Celaya](https://es.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Celaya) (30 noviembre 2016).

Wunberg, Gotthart. 1964. “Die Funktion des Zitats in den politischen Gedichten von Hans Magnus Enzensberger”. En Wunberg, Gotthart. *Neue Sammlung, 4*.

Wunderlich, Dieter. 1972. *Linguistische Pragmatik*. Frankfurt: Athenäum-Verlag.

## 9. Apéndice: Zusammenfassung

Das Thema dieser Diplomarbeit ist „La canción protesta durante la dictadura franquista“ (Das Protestlied in Spanien während der Franco-Diktatur). Der Focus der Recherche liegt in den 1960er und 1970er Jahren, da die Relevanz der meisten Lieder in diesen zwei Jahrzehnten besonders groß war. Diese Zeit war von einer Diktatur geprägt, die insgesamt 36 Jahre dauerte (1939-1975). Obwohl die Regierung in den letzten 15 Jahren oft betonte, es gebe eine Öffnung und die Wirtschaftslage sei besser (wobei dieser zweite Punkt stimmte), war die Zensur nach wie vor sehr streng und willkürlich. Es gab im ganzen Land Proteste vor allem von Studenten und Priestern für die Freiheit, und der baskische und der katalanische Nationalismus wurden neu entfacht.

Für diese Arbeit ist das Element Zensur besonders wichtig aufgrund ihres Einflusses auf die Protestlieder. Der am meisten geübte Zensurtyp war die Selbstzensur, d.h. die Autoren gestalteten selbst ihre Werke so, dass die Gefahr, dass die Zensur sie (ganz oder teilweise) verböte, möglichst gering war, trotz kritischer Botschaft gegen die Diktatur. Diese Werke wurden nicht immer veröffentlicht, weil die von der Zensur gebrauchten Kriterien willkürlich waren (tatsächlich hatte die Zensur keine schriftlichen Regeln). Manche der Strategien, die die spanischen Liedermacher verwendeten, um die Zensur zu umgehen, waren rhetorische Figuren (Metapher, Personifizierung, *argumento ex silentio*), typische Charaktere, Ironie und Symbole. Ihr Ziel war, Solidarität unter ihren Mitbürgern zu verbreiten, und ihre Wahrnehmung der Realität zu ändern, sodass sie sich aktiv am Kampf gegen die Unterdrückung beteiligen würden.

Die in der Arbeit analysierten Protestlieder sind ein Beispiel dieser Strategien. Die Meisten (sechs von zehn) gehören zur katalanischen *Nova Cançó*, die Bewegung, mit der in Spanien das Phänomen Protestlied anfang, aber um die Ausgewogenheit sicherzustellen, gibt es auch Werke aus anderen Regionen Spaniens, wie Aragón oder Baskenland. Die Autoren bzw. Interpreten dieser Lieder, die zu den Bekanntesten Spaniens gehören, sind Raimon, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, José Antonio Labordeta, Paco Ibáñez, Elisa Serna und Las Madres del Cordero. Alle diese Lieder haben mindestens eines der folgenden Merkmale: Kritik an der Diktatur und der Unterdrückung, Enthalten folklorischer Elemente und nationalistischer Gefühle. Nicht nur werden diese Merkmale analysiert, sondern auch ihre Form aufgrund ihrer Ähnlichkeit zur Lyrik, d.h. die oben genannten rhetorischen Figuren, Ironie und Symbole.

Die Arbeit endet mit einer Conclusio, wo die Forschungsfragen beantwortet werden. Sie lauten „welche Merkmale haben die Protestlieder in Spanien, die den Komponisten geholfen haben, die Zensur zu umgehen?“, und „welchen Zusammenhang gibt es zwischen den Protestliedern und dem historischen Kontext?“.