



## Raimon *a la villa*, 1968/1976: la voz de un pueblo y la construcción de su mensaje<sup>1</sup>

Roberto Torres Blanco<sup>2</sup>

Recibido: 6 de marzo de 2017 / Aceptado: 14 de mayo de 2017

**Resumen.** Nuestra intención en este artículo es revisar un importante episodio de la historia cultural española: el concierto de Raimon –cantautor valenciano– en Madrid el 18 de mayo de 1968. Inserto en el fenómeno de la canción protesta en España, tomamos como base para el estudio la documentación archivística sobre censura discográfica y los testimonios sobre el concierto y la obra de Raimon. En última instancia, alcanzaremos la idea de una “recepción subjetiva del mensaje” por parte del público, llegando a la recreación y reconstrucción del mismo en función de una “identidad heterogénea”, fundamentada en la oposición al régimen dictatorial, aunque diversa en sus manifestaciones y objetivos particulares.

**Palabras clave:** Franquismo, censura, Raimon, Canción Protesta, oposición, cultura política, cultura popular, recepción del mensaje.

### [en] Raimon *a la villa*, 1968/1976: Folk’s Voice and the Construction of its Message

**Abstract.** Our intention in this article is to reconsider an important episode in the Spanish cultural history: Raimon’s –singer / songwriter from Valencia– concert in Madrid, May 18th, 1968. Inserted in the phenomenon of the protest song in Spain, we take as the basis for our study the archival documentation about discographic censorship and testimonies about Raimon’s concert and work. At the end, we will reach the idea of a “subjective message reception” by the public, even recreating and rebuilding it in function of a “heterogeneous identity”, founded on the opposition to the dictatorial regime, although diverse in its manifestations and particular objectives.

**Keywords:** Francoism, censorship, Raimon, protest song, opposition, political culture, popular culture, message reception.

**Sumario.** 1. Canción protesta y oposición al franquismo. 2. Febrero de 1976: “El recital de Madrid”. 3. El 18 de mayo de 1968 en la Universidad de Madrid. 3.1. Un recital mítico y mitificado 3.2. Canciones con mensaje 4. Cuando el público crea el mensaje. 5. Autor y público, dos caras de una misma moneda. 6. Bibliografía 7. Fuentes.

**Cómo citar:** Torres Blanco, R. (2017). “Raimon *a la villa*, 1968/1976: la voz de un pueblo y la construcción de su mensaje”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 39, 315-338.

<sup>1</sup> El presente artículo es una versión actualizada de algunos aspectos tratados en *La oposición musical al franquismo. Canción protesta y censura discográfica en España*, Brian’s Records, Bilbao, 2010.

<sup>2</sup> Investigador independiente  
E-mail: rtorresb@ucm.es

## 1. Canción protesta y oposición al franquismo

*La memoria del cambio tiene en los conciertos de Raimon las muescas de la esperanza colectiva que acompañó la agonía del franquismo y los primeros años de la transición*<sup>3</sup>.

El fenómeno de la canción protesta en España<sup>4</sup> –con todas sus particularidades y en sus diferentes vertientes– tiene sus orígenes a finales de los años cincuenta en torno a la *nova cançó*<sup>5</sup>, experimentando un importante crecimiento y heterogéneo desarrollo a lo largo de la siguiente década<sup>6</sup>, y conservando su fuerza hasta la regresión producida en torno a mediados o finales de los años setenta, especialmente a partir de la promulgación de la Constitución de 1978 y a pesar de que sólo entonces dejó de estar mediatizada por el sometimiento a la censura estatal<sup>7</sup>. Durante estos y los siguientes años, la conocida Movida madrileña<sup>8</sup> acabará por ocupar gran parte de la escena, produciéndose un paulatino descenso del interés del público con respecto al conjunto de los cantautores –en gran medida relacionado con el nuevo régimen de libertades–, si bien muchos de los protagonistas continuaron con su labor artística, en algunos casos con éxito, y hasta la actualidad. En esencia, son los años que abarcarían el tardofranquismo y primeros años de la Transición. Una reciente y particular visión artística de los cantautores de aquellos tiempos describe:

Era la nueva canción.  
Éramos buena gente,  
paletos inteligentes,

<sup>3</sup> Carlos Berzosa, a la sazón Rector de la UCM, en la página de presentación al programa con las letras del recital celebrado en 2008 por Raimon para conmemorar el 40º aniversario del ofrecido el 18 de mayo de 1968. Archivo del autor.

<sup>4</sup> Sobre los motivos acerca de la denominación de conjunto y la caracterización general del fenómeno, véase Torres Blanco, Roberto: “‘Canción protesta’: definición de un nuevo concepto historiográfico”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27, 2005, pp. 223-246. Disponible online en <http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/7688>.

<sup>5</sup> Un reciente estado de la cuestión historiográfica con respecto al surgimiento del fenómeno, con interesantes aportaciones acerca de la canción protesta en general, puede verse en Guijarro Ferreiro, Juan: *Los orígenes de la Nova Cançó en el segundo franquismo. Crítica historiográfica y perspectivas de estudio*, TFM de la Universidad de Valladolid, 2013. Puede consultarse en <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/16718>.

<sup>6</sup> Imprescindibles por su labor enciclopédica son las obras de González Lucini, Fernando: *...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, Fundación Autor, Madrid, 2006, 2 vols., y *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, 4 vols., Grupo Cultural Zero, Madrid, 1984-1987.

<sup>7</sup> La primera aproximación a las cifras totales de censura mediante el estudio de los libros de registro –con aprobados, denegados y no radiables por meses y años– se realizó en el apartado correspondiente a las fuentes documentales y en las 16 tablas que figuran como Apéndice Estadístico en mi trabajo *Canción protesta y censura discográfica (1962-1975)*, Trabajo de investigación de Tercer Ciclo, UCM, 2004, pp. 29-34 y 229-236. De las tres referencias documentales –Archivo General de la Administración (AGA), Fondo de Cultura, legajos 64.964, 64.965 y 67.384, según notas 42 y 43– existentes en aquel trabajo citado por Xavier Valiño, el autor refleja únicamente la primera en su tesis doctoral *A censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo*, Universidad de Santiago de Compostela, 2010, pp. 476-482, donde las divergencias en los valores para las canciones no radiables se deben a que él toma como base los listados que tenían como objetivo específico la censura por difusión radiofónica, mezclándola con la censura discográfica previa. Sobre su enfoque, en cualquier caso, véase la estadística para el ámbito radiofónico: Valiño, Xavier: “La censura radiofónica en la producción discográfica durante el franquismo”, *Historia Actual Online*, 42 (1), 2017, pp. 87-97. Se puede consultar en [www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/issue/view/58](http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/issue/view/58).

<sup>8</sup> Respecto a la relación entre ambos fenómenos, véase Fouce Rodríguez, Héctor: “*El futuro ya está aquí*”. *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*, UCM Servicio de Publicaciones, Madrid, 2004, especialmente pp. 45 y ss., y 214 y ss. Se puede consultar online en <http://eprints.ucm.es/4395>.

barbudos estrafalarios,  
 obreros, chicos de barrio,  
 progres universitarios,  
 soñando en una canción,  
 y viviendo la utopía  
 convencidos de que un día  
 vendría la revolución<sup>9</sup>.

Revolucionarios o no –la nómina de cantautores y su adscripción ideológica era tremendamente heterogénea–, y más allá de contextualizar la realidad española de estos años –para la que existen aún tantos debates<sup>10</sup>–, se puede considerar consensuado que en un entorno de notable crecimiento económico con respecto de los años precedentes “la década de 1960 será igualmente una etapa de crecimiento de la protesta social y política”<sup>11</sup>, en cuyo contexto la obra de los cantautores jugará un papel relevante. De esta forma, si bien las particularidades españolas no permiten considerar que el reflejo de los acontecimientos internacionales de mayo del 68 se experimentase aquí como en otros países<sup>12</sup>, lo cierto es que tendrá cabida una variante nacional en torno a la figura de Raimon y, en particular, al recital ofrecido en Madrid el 18 de mayo en la Facultad de Ciencias Políticas, Económicas y Comerciales de la Universidad de Madrid, hoy Geografía e Historia de la UCM. Como consecuencia de su repercusión, sólo en 1976 pudo volver a la capital de forma pública a realizar *El recital de Madrid*, en el que se acabaría forjando definitivamente la imagen del cantautor censurado –se prohibieron tres de los cuatro previstos–, y la identificación de un público, que también se había sentido acallado en su lucha por la libertad, con quien les prestaba sus medios de expresión.

Capitalizando en estos y otros acontecimientos similares el sustrato de inconformismo y los deseos de cambio de una parte de la sociedad, la canción protesta acabará apareciendo naturalmente como un eje más en torno a los que se configuraron los movimientos de oposición en este periodo. Precisamente a raíz de un recital a beneficio de la clandestina Comisiones Obreras celebrado el Gran Price, Raimon compondría “13 de març, cançó dels creients”<sup>13</sup>:

No nos viene de la tierra y también de la tierra  
 esta fuerza que nos levanta hasta los límites del grito.  
 Porque tenemos la canción contra el miedo de ahora,  
 porque tenemos la canción contra la muerte de ahora,  
 Contra la duda que se esconde en el menor rincón:  
 No nos viene de la tierra y también de la tierra<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Luis Pastor en *¿Qué fue de los cantautores?*, poema-canción del disco homónimo, 2012.

<sup>10</sup> Véase sólo a modo de ejemplo Viñas, Ángel (dir.): *En el combate por la Historia. La República, la guerra civil, el franquismo*, Pasado & Presente, Barcelona, 2012.

<sup>11</sup> Riquer, Borja de: *Historia de España, vol. IX, La dictadura de Franco*, Josep Fontana y Ramón Villares (dirs.): Barcelona, Crítica-Marcial Pons, 2010, p. 473.

<sup>12</sup> En lo que respecta a la conflictividad universitaria en España, encontramos los antecedentes de 1956, tratados en los clásicos de Mesa, Roberto (ed.): *Jaraneros y alborotadores: documentos sobre los sucesos estudiantiles de Febrero de 1956 en la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense, 1982; y Lizcano, Pablo: *La Generación del 56: La Universidad contra Franco*, Barcelona, Grijalbo, 1981, reeditado en 2006 por Saber y Comunicación.

<sup>13</sup> Véase Raimon: *Les hores guanyades*, Edicions 62, Barcelona, 1983, p. 106-107.

<sup>14</sup> Pomar, Jaume: *Raimon*, Colección Los Juglares, Ediciones Júcar, Barcelona, 1983, p. 157.

El objetivo de estas páginas no es, sin embargo, el análisis de los movimientos de oposición sindicalistas u obreros, estudiantiles o universitarios, políticos, etc., en todos los cuales estaba presente o participó de algún modo el fenómeno de la canción protesta. En su lugar, pretendemos esclarecer algunas de las fórmulas a través de las cuales el grito expresado a modo de canción, se convertía en voz de quienes no contaban con fórmulas de expresión durante la dictadura, o en una manera de fortalecerlas. Se planteará cómo un proceso, que podríamos denominar de “recepción subjetiva del mensaje”, ayudó en la creación de una “identidad heterogénea” producida por la confluencia de la subjetividad propia del creador –Raimon–, la subjetividad individual –del espectador u oyente– y la colectividad –el público como grupo, la clave en la dinámica del *nosotros/ellos*–, que reelabora o crea un significado propio según las circunstancias o sus necesidades expresivas, pero que lo hace a partir de la figura y la obra de un autor concreto con el que experimenta una conexión especial.

Para llegar a estas conclusiones, comenzaremos por reseñar algunos detalles del recital celebrado en febrero de 1976, apenas tres meses después de la muerte de Franco y cuando los interrogantes ante la inmediata y futura situación eran numerosos, para llevar a cabo un breve acercamiento a la figura de Raimon y de su público. Posteriormente, nos serviremos del contraste entre los textos que figuraban en el pequeño folleto ciclostilado que fue repartido a los asistentes en el propio concierto de 1968 con la letra de las canciones en catalán y su traducción al castellano<sup>15</sup>, y una parte de la documentación generada por la censura discográfica ese mismo año, comparativa que permite acercarse al funcionamiento censorio, pero que también arroja luz sobre la labor del cantautor y, junto con algunos otros elementos, del público.

## 2. Febrero de 1976, “El recital de Madrid”

“Amnistía”, primero. “Libertad” después. Ambos durante toda la noche, antes casi de cada canción. Y, finalmente, el nombre de aquel a quien el público quería hacer coprotagonista, abanderado en la expresión de unos deseos largamente silenciados que, al fin, se vislumbraban muy cerca en el horizonte y podían ser coreados por miles de personas en la capital del régimen: “Raimon”, uno de aquellos cantautores condenados poco menos que al mutismo, y ausente durante ocho años de los escenarios madrileños. Así empezaba, el 5 de febrero de 1976, *El recital de Madrid*<sup>16</sup>, otro más de sus multitudinarios conciertos ante un público que todavía se deleitaba en esta ciudad con un cantante valenciano que se expresaba en catalán<sup>17</sup>, y que lo hacía en el Pabellón Deportivo del Real Madrid. Como indicaba Fernando Lara, “pocas veces cantante y espectadores se han sentido más partícipes conjun-

<sup>15</sup> Enviado por Raimon en carta fechada el 31-III-05. Archivo del autor.

<sup>16</sup> Utilizaremos, en todas las alusiones a este concierto, la edición realizada en 2003 por *El País*, dentro de la colección *La música de la Libertad*, 2, FONOMUSIC-DRO EAST WEST S.A.

<sup>17</sup> Cfr. con las puntualizaciones de Raimon en la sección “Escriben los lectores” de *Triunfo*, 240, 7-I-1967, p. 3, en las que el propio autor comenta: “En definitiva, decir «valenciano» equivale a decir «catalán hablado por valencianos» (...). Yo canto en catalán”, y Fuster, Joan: *Raimon*, Edicions La Magrana, Barcelona, 1988, p. 48: “Raimon cantava en català”.

tos e inseparables”<sup>18</sup>, un juicio abonado por Alfonso González-Calero, para quien “es muy difícil definir quién fue el verdadero protagonista de aquella noche: si Raimon o el público”<sup>19</sup>.

En un intento de acercarnos brevemente al primero y empezar a comprender el significado de su obra para estos años<sup>20</sup>, podríamos recurrir a las palabras de Jordi Turtós y Magda Bonet, que recuerdan cómo “fue exiliado, censurado, vilipendiado por sectores a los que es mejor eludir para exorcizar, pero nunca tiró la toalla”<sup>21</sup>, o las de Álvaro Feito, que lo define sin ambages como “el cantante de la España silenciada”<sup>22</sup>. No es difícil entender estas afirmaciones tras serle prohibidos los tres recitales que completarían el ciclo en febrero de 1976 –a pesar de que, como señala Raimon, “no era un recital político, hay una mezcla de textos muy clara. Y lo prohibieron”<sup>23</sup>– o de modo más general, si consideramos la experiencia de ser quizá uno de los cantautores más censurados desde el inicio de su carrera, algunos de cuyos casos podremos comprobar más adelante. A ello contribuyó, sin duda, el hecho de cantar en catalán y las múltiples implicaciones políticas de esta opción, que darían lugar a una mayor atención por parte del régimen sobre quienes, además de expresarse en otra lengua distinta del castellano, lo hacían mediante una forma de comunicación tan atractiva como la canción.

En ese sentido, ya a mediados de los sesenta García de Dueñas resumía su trabajo sentenciando que “las canciones no son en la voz de Raimon un instrumento alienador, sino un medio de interpretación de la realidad y, en definitiva, suponen una proposición moral”<sup>24</sup>. Con su actitud continuada de “estar con los oprimidos frente a los opresores”<sup>25</sup>, parece que Raimon “puede convertirse en un peligro, algo molesto”<sup>26</sup> para algunos intereses, motivo por el que los representantes del régimen le ofrecerían diversas apariciones en programas de radio y televisión a cambio de sustituir el catalán por el castellano en su obra artística<sup>27</sup>. Declinando tales ofertas, se mantuvo fiel a lo que para muchos cultivadores de la *nova cançó* constituía el principal y más indiscutible de los axiomas<sup>28</sup>: la negativa a ceder y el compromiso con la lengua e identidad catalanas serán una de sus constantes, como revelan sus declaraciones junto a Pi de la Serra afirmando que “nova cançó significaba cantar en catalán y, a la vez, mantener unas posiciones de dignidad individual y colectiva con las que aspirábamos a incidir en la vida del país”<sup>29</sup>. El acuerdo de ambos cantautores sobre estos principios también es señalado por Josep María Espinàs, quien recuer-

<sup>18</sup> Lara, Fernando: “Raimon, en Madrid. Una voz hacia la libertad”, *Triunfo*, 681, 14-II-1976, p. 27.

<sup>19</sup> González-Calero, Alfonso, *OZONO*, Año 2, 7, febrero-marzo de 1976, p. 44.

<sup>20</sup> Para profundizar en su biografía, y aparte de las menciones específicas, resulta imprescindible la extensa lista de fuentes recopilada en Soldevila i Balart, Llorenç: *La nova cançó (1958-1987). Balanç d'una acció cultural*, L'Aixemador Edicions, Barcelona 1993, especialmente pp. 335-355.

<sup>21</sup> Turtós, Jordi y Bonet, Magda: *Cantautores en España*, Celeste Ediciones, Madrid, 1998, p. 119.

<sup>22</sup> Feito, Álvaro: “Digamos ¡No!”, *Ozono*, Año 2, 7, febrero-marzo de 1976, p. 42.

<sup>23</sup> Claudín, Víctor: *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*, Ediciones Júcar, Madrid, 1981, p. 72.

<sup>24</sup> García de Dueñas, Jesús: “La canción recobrada. Raimon. Un poeta, un músico, un juglar”, *Triunfo*, 181, 20-XI-1965, p. 12.

<sup>25</sup> Entrevista de Álvaro Feito a Raimon, *Triunfo*, 725, 18-XII-1976, p. 32.

<sup>26</sup> Pomar, Jaume: *op. cit.*, p. 19.

<sup>27</sup> Galeano, Eduardo: *Conversaciones con Raimon. Y el silencio se hizo canto*, Gedisa, Barcelona, 1987, p. 44.

<sup>28</sup> Así lo entiende Lluís Llach, quien considera el monolingüismo como “una de nuestras únicas armas de enfrentamiento contra un sistema centralista y opresor”, Claudín, Víctor: *op. cit.*, p. 67. Poco menos que la ruptura llegaría cuando Serrat prefirió “acomodarse al sistema y practicar el bilingüismo”, según Fleury, Jean-Jacques: *La nueva canción en España* (2 vols.), Hogar del Libro, Barcelona, 1978, p. 18.

<sup>29</sup> Raimon y Pi de la Serra en una entrevista con Joan de Sagarra, tomado de Pomar, Jaume: *op. cit.*, p. 91.

da en ambos “una misma actitud idiomática e intencional”<sup>30</sup>. No obstante, si bien la canción protesta tiene grandes exponentes en regiones con idioma propio donde constituía uno de los aglutinantes, otros elementos de cohesión e identidad venían a sustituir su simbolismo en zonas donde no lo había<sup>31</sup>.

Por lo que respecta al público madrileño de 1976, la nómina de grandes personalidades asistentes apenas si parece interesar a Joan Fuster en su crónica del evento<sup>32</sup>, aunque estuvieran personajes como Felipe González, que apenas si habían abandonado la clandestinidad forzosa a la que les había condenado la dictadura y debían estar allí en función de su posición o relevancia pública o política. Allí se encontraban escuchando al “cantante ‘rojo’ y catalán (...) sindicalistas, universitarios, intelectuales progres y políticos incendiarios, algunos futuros tecnócratas de la democracia”<sup>33</sup>. En cualquier caso, aquellas no eran las figuras más representativas, ni siquiera las más importantes de la masa que celebró una “fiesta cívica (...) de unión colectiva en la alegría común de sentirse juntos y solidarios, alegres y partícipes de una expresión democrática”<sup>34</sup> pues, como indica Manuel Vázquez Montalbán, “entre Raimon y el público se establece una conexión política total y conforman juntos un ser vibrante, épico, duro como el pedernal”<sup>35</sup>. En las páginas de *Triunfo*, Eduardo Haro Tecglen calificaba aquélla como una prohibición “contra él [Raimon] y su público”<sup>36</sup>. Por su parte, Fernando Lara se apoya en las crónicas de los más importantes periódicos del momento para desmentir el supuesto comportamiento desordenado de los asistentes, que serviría en última instancia para justificar la prohibición del resto de sesiones según la nota de la Dirección General de Seguridad del Ministerio de la Gobernación<sup>37</sup>.

En el centro de la escena, pues, Raimon y su público. Emisor y receptor serán los dos elementos clave de un proceso comunicativo en el que las canciones constituyen una parte importante del mensaje y, al mismo tiempo, un poderoso medio de comunicación. Sobre estas ramificaciones, que van más allá del evento musical en sí, volveremos más tarde, toda vez que nuestra intención es tratar primero y como eje central de estas líneas el antecedente en el que se fundamentan muchas de las actitudes y comentarios en y sobre *El recital de Madrid*. Incluso el propio Raimon explicaba a su público cómo “con este recital intento dar a conocer todas las cosas que no he podido dar a conocer en estos ocho años”<sup>38</sup>, desde el que tuvo lugar en la Facultad de Ciencias Políticas Económicas y Comerciales de la Universidad de Madrid el 18 de mayo de 1968, y del que surgiría una canción extraordinaria como testimonio del clima experimentado por los asistentes y por el propio autor, *18 de maig a la villa*.

<sup>30</sup> Espinàs, Josep María: *Pi de la Serra*, Júcar, Colección Los Juglares, Madrid, 1974, p. 26.

<sup>31</sup> Véanse, a modo de ejemplos contrapuestos: López Barrios, Francisco: *La Nueva Canción en castellano*, Júcar, Colección Los Juglares, Madrid, 1976; Fraga Rodríguez, Xan M.: “Voces Ceibes e a censura franquista”, *Grial: revista galega de cultura*, 173, 2007, pp. 82-99; o, sobre la recuperación lingüística en Euskadi Turtos, J. y Bonet, M.: *op. cit.*, p. 25.

<sup>32</sup> Fuster, Joan: *op. cit.*, pp. 91-94.

<sup>33</sup> Maurilio de Miguel, en el libreto que acompañaba a la reedición de *El recital de Madrid* para *El País*.

<sup>34</sup> Lara, Fernando: *op. cit.*, p. 26.

<sup>35</sup> Cámara, Sixto (Manuel Vázquez Montalbán): “Raimon”, *Triunfo*, 679, 31-I-1976, p. 18.

<sup>36</sup> Pozuelo (Eduardo Haro Tecglen): “Prohibir o no prohibir”, *Triunfo*, 681, 14-II-1976, p. 9.

<sup>37</sup> Véase “Los límites de la reforma”, *Triunfo*, 681, 14-II-1976, un número de la revista en cuya portada figura un gran titular: “Un público prohibido”, pp. 5 y 13.

<sup>38</sup> Raimon en *El recital de Madrid*.

### 3. El 18 de mayo de 1968 en la Universidad de Madrid

#### 3.1. Un recital mítico y mitificado

Cuando se escuchó en febrero 1976 el *18 de maig a la villa*, “toda una serie de vivencias individuales y colectivas surgieron entre los espectadores”<sup>39</sup>, aquellas que en un ambiente tan especial habría tratado de reflejar Raimon con la composición que recordaba aquellos momentos<sup>40</sup>:

Sí, la ciudad era joven,  
 aquel 18 de mayo  
 que nunca más olvidaré.  
 Por unas cuantas horas  
 nos hemos sentido libres,  
 y el que conoce la libertad  
 tiene más fuerzas para vivir.  
 (...)  
 Una vieja esperanza  
 encontraba la voz  
 en el cuerpo de miles de jóvenes  
 que cantaban y que luchan<sup>41</sup>.

Sin embargo, lo importante es la circunstancia a la que hace referencia, pareciéndole a su autor que “daba la sensación de estar viviendo en otro tipo de sociedad, con unas grandes ansias de futuro y una juventud con unas ganas tremendas de luchar (...). Para mí, el recital del sesenta y ocho quedará como una fecha memorable”<sup>42</sup>. Naturalmente, se trata de un clima difícil de aprehender y desentrañar en estas líneas, particularmente como consecuencia del componente subjetivo en la apreciación de las circunstancias de cada uno de los asistentes. Así, mientras Valeriano Bozal considera que “fue lo más cercano al mayo francés”, para Carmen Iglesias el influjo de los acontecimientos en el país contiguo “no se dejó sentir aquí hasta 1969”<sup>43</sup>; para María del Mar Bonet, el 18 de mayo de 1968 constituyó “uno de esos momentos grabados en la mente de los luchadores de entonces”<sup>44</sup>; González Lucini, uno de los autores que más atención ha dedicado al fenómeno de la canción en estos años, recuerda cómo “aquel día, más de seis mil jóvenes conseguimos participar en un encuentro festivo, en el que la libertad, la esperanza y la rebeldía cantada y coreada contra la dictadura, nos hizo sentirnos especialmente vivos”<sup>45</sup>; Juan Cruz lo entiende como “un aldabonazo en la conciencia civil de los estudiantes y de las personas que acudieron a oírle cantar”<sup>46</sup>; visiones más recientes señalan cómo los estudiantes “hicieron

<sup>39</sup> Lara, Fernando: *op. cit.*, p. 27.

<sup>40</sup> Carta fechada el 31-III-05.

<sup>41</sup> Galeano, Eduardo: *op. cit.*, p. 129, en versión castellana de Raimon y del autor del libro.

<sup>42</sup> Entrevista de Álvaro Feito a Raimon, *Triunfo*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>43</sup> Ambos en Fuente, Inmaculada de la: “Una isla roja y libre”, *El País*, 18-IV-1993, Sección Domingo, p. 4.

<sup>44</sup> Claudín, Víctor: *op. cit.*, p. 92.

<sup>45</sup> González Lucini, Fernando: *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor, 1963-1977*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 133.

<sup>46</sup> Cruz, Juan: “La memoria y Raimon”, *El País*, 22-VI-2002, p. 34.

coro a la lucha por la libertad, sumando su garganta, a la protesta por el prolongado franquismo<sup>47</sup>. A tenor de lo expuesto, casi todos los testimonios coinciden en destacar de alguna forma las llamadas a la libertad, a la esperanza o la lucha no como meros tópicos o rituales de la canción protesta, sino como verdaderas llamadas a la movilización.

La situación conflictiva de la universidad madrileña<sup>48</sup>, marco en el que tendrá lugar el recital, favoreció sin duda su autorización tras haber sido pospuesto durante meses debido a la negativa de los equipos de gobierno del momento. Según el propio Raimon<sup>49</sup>, los organizadores –la Unión de Departamentos de Actividades Culturales de la Universidad de Madrid– se toparon con numerosas dificultades hasta conseguir los permisos necesarios para la celebración del recital, autorizado finalmente por el Decano Ángel Vegas<sup>50</sup> como confirma el documento aportado por Antoni Batista en la biografía del cantante:

De acuerdo con la petición formulada por los delegados de Actividades Culturales del Distrito Universitario de Madrid, este Decanato autoriza la celebración en esta Facultad el sábado 18 de mayo de 1968, por la tarde, de un recital del cantante Raimon. Madrid, 11 de mayo de 1968<sup>51</sup>.

De lo que no cabe duda es de que el “recital posiblemente más comentado y mitificado de los muchos que han tenido lugar”<sup>52</sup> adquirió muy pronto una significación clave dentro de los movimientos de oposición, como ejemplo de una agitación que el mundo universitario dejaba ver en cada una de sus manifestaciones, sociales, culturales o abiertamente políticas, hasta el punto de dotar de una cierta identidad opositora propia a los cantautores en el ejercicio de su quehacer artístico.

Será más fácil, sin embargo, acercarnos posteriormente al verdadero significado del acto como un fenómeno intrínsecamente ligado a la relación existente entre el público –como grupo identificado en mayor o menor medida con el mensaje transmitido a través de las canciones–, y el autor –al que se ve en cierta forma, y precisamente por los textos de sus canciones, como una especie de representante de las ideas que no pueden expresarse libremente–. Como paso previo para esta empresa, resulta imprescindible examinar, siquiera brevemente, unos textos en los que existe algo más que una simple expresión artística y musical de su autor, y sobre los que se basó la construcción de significado por parte del público receptor.

<sup>47</sup> Núñez Díaz-Balart, Mirta: “El ‘efecto Raimon’ en la lucha antifranquista”, *Raimon a la UPV. 50 anys d’al vent*, Catálogo de la Exposición, Editorial de la UPV, 2009, p. 163.

<sup>48</sup> Para un acercamiento al contexto estudiantil de estos momentos, véase Álvarez Cobelas, José: *Envenenados de cuerpo y alma. La oposición universitaria al franquismo en Madrid (1939-1970)*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2004, pp. 222-236. En la p. 235 señala que fue el Rector quien concedió autorización para el recital, aunque realmente procedería del Decano como veremos seguidamente.

<sup>49</sup> Conversación telefónica con Raimon el 5-III-2005. Tras infructuosas búsquedas en el Archivo General, el Archivo Central y el Archivo del Rectorado de la Universidad Complutense de Madrid donde, según sus responsables, no existen peticiones de permiso u otra documentación sobre el tema, sólo podemos basarnos en la documentación mencionada en la nota 50.

<sup>50</sup> Así lo indica también Inmaculada de la Fuente, *op. cit.*, p. 4.

<sup>51</sup> Batista, Antoni: *Raimon, la construcción de un canto*, RBA Libros S.A., Barcelona, 2005, p. 256. No se hace referencia al origen del documento reproducido en esta página. Con este permiso y en el ámbito universitario, no era necesario cumplir con el requisito de presentar previamente los textos que se iban a cantar, como ocurría en otros espacios públicos.

<sup>52</sup> Feito, Álvaro, *op. cit. Ozono*, p. 42.

### 3.2. Canciones con mensaje

En el programa del recital de 1968 figuraban y se cantaron muchas canciones que ese mismo mes de mayo serían prohibidas por la censura, si bien el propio Raimon nos hizo saber que la intención no fue nunca realizar un registro comercial –las discográficas no gustaban de participar en este tipo de eventos–, sino únicamente una grabación privada con el ánimo de obtener un documento del acto, que llegó a realizarse pero se perdió en su mayor parte<sup>53</sup>. No contamos, pues, con una grabación completa que aportaría datos muy interesantes acerca del recital, pero el contraste entre ambas documentaciones, y particularmente el análisis de las resoluciones censatorias, habrán de ofrecer numerosas pistas acerca del valor atribuido por la censura a los textos de Raimon, casi siempre en relación con el público potencial y con sus posibles consecuencias.

Regulada estos momentos por la Orden de 6 de octubre de 1966<sup>54</sup> y sin entrar en el complicado funcionamiento de la censura discográfica durante el periodo franquista, bastará para lo que aquí pretendemos señalar que en la tramitación de cada expediente cada texto de canción podía obtener tres calificaciones diferentes<sup>55</sup>: Autorizada y Radiable, la más deseable, puesto que permitía tanto la grabación como su posterior difusión; Autorizada y No Radiable, por la que se permitía la grabación del texto y su venta, pero no la difusión a través de los diversos medios de comunicación; y Denegada, la más temida, puesto que prohibía, incluso, la mera grabación del texto. No ha de olvidarse tampoco que se realizaban comprobaciones sobre los textos grabados, así como una especial vigilancia en los conciertos, imponiéndose multas o prohibiciones cuando se habían impreso grabaciones no permitidas o se cantaban textos no autorizados. Con estas pequeñas indicaciones, podrán valorarse las resoluciones que aparecen en los textos que veremos seguidamente.

De las canciones que Raimon presenta a censura en 1968, no todas generaron problemas, ni todas las que cantó en el recital fueron presentadas. Por tanto, nos centraremos preferentemente en aquellas sobre las que la censura hizo recaer algún dictamen negativo en estos meses y que se encuentran presentes en el programa del evento, recogiendo al final ciertos aspectos de algunas otras relacionadas con las anteriores. Un dato a tener en cuenta es que la mayoría de ellas son clasificadas por Jaume Pomar entre las “canciones reivindicativas” y las “canciones de orígenes-raíces”, siendo “canciones de amor”<sup>56</sup> la mayoría de las que no merecieron una atención especial para la censura y que obviaremos en estas páginas.

En el mismo mes de mayo, encontramos la resolución de un expediente cuya temática puede servir simbólicamente para iniciar este análisis por sus referencias cronológicas: “Quan jo vaig nàixer”<sup>57</sup> relata la situación española en 1940, año en

<sup>53</sup> Conversación telefónica con Raimon el 5-III-2005 y carta fechada el 31-III-2005. La presentación a censura pudo tener algo que ver con un intento de editar en España su álbum en el Olympia de París.

<sup>54</sup> Orden de 6 de octubre de 1966 relativa a la competencia en materia de autorización de discos fonográficos, B.O.E. nº 256, 26-VIII-1966, p. 13.527, vigente en 1968.

<sup>55</sup> Un detallado estudio puede encontrarse en Torres Blanco, Roberto: “La censura bibliográfica y discográfica en el franquismo: una comparación legislativa”, *Historia y Comunicación Social*, 14, 2009, pp. 157-175. Se puede consultar online en <http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0909110157A/18812>.

<sup>56</sup> Pomar, Jaume: *op. cit.*, pp. 101-3.

<sup>57</sup> “Quan jo vaig nàixer”, expediente nº 1.367, mayo de 1968. Denegada. Archivo General de la Administración (AGA), Fondo Cultura –y todas las referencias, a partir de aquí–, Legajo 49.993. Conocida también como “L’any quaranta”, título con el que figura en el programa del recital. En todos los casos, ofrecemos la traducción

que nace Raimon, haciendo particular referencia a los resultados de la guerra: muerte, exilio, hambre, prisiones y, sobre todo, la persistente dualidad y el enfrentamiento entre vencedores y perdedores, a lo que apostilla:

En el año 40, cuando yo nací,  
aún no habían muerto todos.  
Muchos se quedaron, habían ganado, dicen.  
Muchos se quedaron, habían perdido, dicen.  
Otros conocieron el exilio y sus caminos.  
(...)  
yo no he visto aquellas muertes al frente,  
yo no he visto aquellas muertes en las prisiones.  
En el año 40, cuando yo nací,  
yo creo que todos, todos habían perdido.

Naturalmente, una canción en la que se abordaban tan claramente los resultados de la Guerra Civil, la dinámica de vencedores y vencidos, del *ellos y nosotros*, sólo pudo obtener una calificación denegatoria, en parte por su mirada crítica sobre el pasado, pero especialmente porque abordaba el enfrentamiento como uno de los puntales sobre los que se había edificado el nuevo régimen y las consecuencias terribles para una parte importante de la población española.

En clara consonancia temática encontramos “Sobre la pau”<sup>58</sup>, presentada a censura en abril de 1968 con unos versos iniciales que, junto a los centrales del texto, permiten entrever una honda preocupación sobre la falsedad de una paz fingida, fácilmente identificable con la campaña propagandística orquestada por el régimen en 1964 en torno a los “XXV Años de Paz” tras el final de la guerra:

A veces la paz  
es sólo miedo,  
miedo de ti,  
miedo de mí.  
(...)  
a veces la paz  
cierra las bocas  
y ata las manos,  
sólo te deja las piernas para huir.

Las contradicciones y mentiras del régimen quedan claramente en evidencia ante una autoridad supuestamente conciliadora que en realidad nunca dejó atrás la retórica de enfrentamiento ya mencionada, por mucho que se suavizara desde el final de la II Guerra Mundial y la caída del fascismo. Esta canción logra reflejar una parte de ellas, sin mencionar claramente ninguna: falsedad, desconfianza, sospechas, delacio-

---

al castellano obligatoria para los textos presentados en otro idioma señalando, cuando sea oportuno, las particularidades de la traducción. Por otra parte, se ha corregido la puntuación, generalmente ausente en la versión castellana.

<sup>58</sup> “Sobre la pau”, expediente nº 1.253, abril de 1968. Denegada., Legajo 49.993. Esta canción se presenta en el recital como “Cançó de la pau”.

nes, detenciones, quizá el exilio como única posibilidad ante la cárcel o la muerte. Describe el texto de Raimon un estado represivo y opresor en el que la paz es sólo una excusa para seguir manteniendo un país bajo el control de los vencedores de una guerra que sólo dejó muerte, miedo, silencio y oscuridad de la noche, término este último muy utilizado a lo largo de toda la canción protesta para referirse a los anteriores<sup>59</sup>. El hecho de que la canción fuese denegada, impidiendo siquiera su grabación, permite hacer pensar que para los responsables de la censura no se trataba de imágenes desconocidas o de significados tan ocultos, siendo así que su prohibición respondería, precisamente, al elemento crítico que en ellas se contiene:

De los muertos para siempre,  
de los que sólo son silencio.  
A veces la paz  
hace gusto de muerte.  
A veces la paz  
es como un desierto  
sin voces ni árboles,  
como un vacío inmenso  
donde mueren los hombres.

Como ocurriría con otras canciones a lo largo del tiempo –para las que se solicitaron recalificaciones o fueron presentadas nuevamente a censura–, “Ahir”, más conocida como “Diguem no”<sup>60</sup>, basculará entre la denegación y la calificación como No Radiable. No en vano, como indica Pomar, empezarán con esta canción los “enfrentamientos con la Administración franquista”<sup>61</sup>. Ya en 1966, una nota sobre la grabación de los tres textos que veremos a continuación y algunos otros informa de que “en muchas de sus canciones hay con frecuencia una encubierta adhesión a temas clásicos del separatismo catalán, *razón por la cual algunas de ellas han sido objeto de prohibición por esta Delegación Provincial*”<sup>62</sup>.

A la luz del texto, no exento en cualquier caso de la crítica política en la línea expuesta para las anteriores, quizá podamos considerar que pesó más el hecho de haberse convertido, desde que fuera compuesta y dada a conocer en 1963, en una especie de himno de la oposición al franquismo con la fuerza simbólica que ello implica. Que, como señala Joan Fuster, “quan ell la canta, el públic va sentint-se en la boca la salivera de la ràbia i de la protesta”<sup>63</sup>:

Hemos visto el miedo  
hecho ley para todos.  
Hemos visto la sangre

<sup>59</sup> Sobre los significados “ocultos”, y a modo de ejemplo, véase Pomar, Jaume: *op. cit.*, p. 71; Vázquez Montalbán, Manuel: “Cataluña goza de buena salud”, *Triunfo*, 624, 14-IX-1974, p. 17; Torrego Egido, Luis Mariano: *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*, Ed. de la Torre, Madrid, 1999, pp. 41 y 101.

<sup>60</sup> “Ahir/Diguem no”, expediente nº 1.368, mayo de 1968. Denegada-A/NR. Legajo 49.993.

<sup>61</sup> Pomar, Jaume: *op. cit.*, p. 19.

<sup>62</sup> Nota informativa al Ilmo. Sr. Director General de Radiodifusión y Televisión sobre la grabación de canciones por el compositor e intérprete de canciones catalanas Raimon, fechada en Barcelona el 16 de febrero de 1966, Caja 64.948. El subrayado es nuestro.

<sup>63</sup> Fuster, Joan: *op. cit.*, p. 80.

—que sólo hace sangre—  
hecha ley del mundo.

En este sentido, la aseveración que forma parte consustancial del texto “Digamos no”, constituye toda una declaración de intenciones del autor, compartida y coreada por multitudes anhelantes de libertad. De ella se diría, ya en 1963, que “se alza como un impresionante canto al pacifismo frente a la estructura política de un mundo que sólo conoce violencias y que persigue a los que no son de su misma ideología”<sup>64</sup>. La “identidad heterogénea” que mencionábamos al comienzo parte pues de los elementos de oposición que unen al autor y a su público. Pero quizá uno de los aspectos más sorprendentes, con la perspectiva del tiempo y la mitificación que este tipo de autores y canciones han experimentado, sea observar que, como consecuencia de la calificación señalada, en junio de ese mismo año se presentaría una segunda versión de “Ahir”<sup>65</sup>, precisamente la que figura en el folleto ciclostilado del acto. Si bien es cierto que mantiene el mensaje original, existen algunas variaciones en el texto, aspecto que el censor advierte: “Así calificado anteriormente. Difiere del texto denegado”, aunque corresponden a unos versos significativos:

Ahir (mayo de 1968)  
“Hemos visto el hambre  
ser pan de los trabajadores  
Hemos visto cerradas  
la prisión y hombres  
llenos de razón”.

Ahir (junio de 1968)  
“Hemos visto el hambre  
ser pan para muchos.  
Cómo han hecho callar  
a muchos hombres  
llenos de razón”

Queda de manifiesto, en las alteraciones que según Pomar se debieron a una solución de compromiso tras la negociación con los censores de la dictadura<sup>66</sup>, la mediatización que este mecanismo represor supuso en la producción artística de todos los autores. Aunque se utilizasen pequeños ardides, como traducir “hemos visto cerradas la prisión”, cuando el original catalán se corresponde con “hemos visto encerrados en la prisión”<sup>67</sup>.

Semejante picaresca tiene lugar en el expediente de “Cantarem la vida”<sup>68</sup>, cuya versión de la última estrofa no se corresponde con el original, aspecto que debió pasar desapercibido puesto que no existe anotación al respecto del lector<sup>69</sup>. En esta can-

<sup>64</sup> Permanyer, L.: “Raimon, poeta”, *Destino*, 9-XI-1963, p. 66.

<sup>65</sup> “Ahir/Diguem no”, expediente nº 2.040, junio de 1968. A/NR. Legajo 49.993.

<sup>66</sup> Pomar, Jaume: *op. cit.*, pp. 21-2.

<sup>67</sup> Véase Batista, Antoni: *op. cit.*, pp. 58-9.

<sup>68</sup> “Cantarem la vida”, expediente nº 1.370, mayo de 1968. A/NR. Legajo 49.993.

<sup>69</sup> Generalmente, cuando la canción no se presenta en castellano, las anotaciones del lector se hallan en la obligada traducción, lo que permitió en algunos casos mantener las palabras originales.

ción, Raimon hace un alegato a favor de la esperanza para un pueblo que se entiende oprimido, acosado y sometido, al que no le queda otra solución que cantar “nuestra vida / de pueblo que no quiere morir”. Raimon llama con estas palabras al combate:

Lucharemos con fuerza,  
lucharemos con todas las fuerzas,  
por la única posible,  
acosada vida nuestra.

No es de extrañar, de esta forma, que la traducción de la última estrofa –ausente del folleto ciclostilado entregado en el recital de 1968– no sea fiel a los versos de la composición original en catalán. Veamos ésta, de fácil comprensión, la traducción de José Hierro –para otro párrafo pero que no se corresponde– y la correspondiente a una nueva instancia posterior<sup>70</sup> que sí es fiel, y las diferencias saltan a la vista:

Retrobarem la nostra terra,  
tornarem a la terra promesa  
des dels segles del segles.  
I per sempre viurem en pau.

-

Cantaremos la vida,  
cantaremos nuestra vida,  
de pueblo que no quiere morir.  
Cantaremos.

-

Reencontraremos nuestra tierra  
volveremos a la tierra prometida  
desde los siglos de los siglos.  
Y por siempre viviremos en paz.

En realidad, no era infrecuente que las versiones originales sin cambios o mutilaciones fuesen cantadas en los recitales y conciertos, o se grabaran en los casos más osados y a pesar de contar con permisos para otras letras. Sin embargo, esas prácticas conllevarían muchos problemas con el régimen, como ya hemos señalado.

Sin embargo, aquellos eran los instrumentos con los que contaban los cantautores, como demuestra el análisis de la siguiente obra, “D’un temps, d’un país”<sup>71</sup>, por parte del propio autor a su público, que ante los versos centrales –“No creamos en las pistolas / para la vida se ha hecho el hombre / no se ha hecho para la muerte”– comentaba en 1968: “lo que quiere decir el verso es que la muerte no es sistema, que la violencia nunca viene de nosotros, sino de los demás”<sup>72</sup>, en clara alusión a la violencia ejercida por el régimen y a la dinámica de enfrentamiento polarizado

<sup>70</sup> “Cantarem la vida”, expediente nº 3.698, noviembre de 1968. A/NR. Legajo 49.994. En el documento figura una nota, precisamente en la traducción de la estrofa “conflictiva”, indicando: “Esta estrofa difiere de la ‘última ed.’ anteriormente autorizada”. Efectivamente, difiere, aunque la traducción señalada es la que responde fielmente al original.

<sup>71</sup> “D’un temps, d’un país”, expediente nº 1.371, mayo de 1968. Resolución: A/NR. Legajo 49.993.

<sup>72</sup> Palabras de Raimon en la única canción que ha podido ser restaurada del recital ofrecido en 1968, incluida en su *Nova Integral Edició 2000*, Picap, 2000, CD nº 10.

existente desde la guerra y tras su fin; asumiendo su existencia y tratando de contrarrestarla, la canción trata de convertirse en una llamada a la acción social y política cívica, fomentando la oposición dialéctica de las aspiraciones democráticas contra los fundamentos sociopolíticos de la dictadura. En esa dinámica, es fácil entender el canto a la esperanza de un mañana de libertad, un deseo de creación de futuro, de participación y responsabilidad que aleja la vista del pasado –no exento de aspectos generacionales, pero también sociopolíticos–, algo que para el lector debió constituir materia suficiente para considerarla No Radiable:

De un tiempo que será nuestro,  
de un país que no hemos hecho,  
canto las esperanzas  
y lloro la poca fe.  
(...)

De un tiempo que es ya un poco nuestro,  
de un país que estamos ya haciendo.

Siguiendo con las instancias de mayo, puede entenderse fácilmente la denegación de “Quatre rius de sang”<sup>73</sup>, tanto por un título que pretende significar claramente las cuatro barras rojas de la bandera catalana, como por las alusiones a los enfrentamientos fratricidas y al silencio que, por miedo, se impone en una tierra tan querida para el autor como es Cataluña, donde se desarrolla parte de su vida y obra, y cuya lengua comparte. Menos costará entender el significado de la canción si tenemos en cuenta que esta canción “nace de la *Caputxinada*, que es el momento en que se crea aquí el Sindicato Democrático, en el 66”: suceso estrechamente ligado a la realidad catalana, los causantes y condicionantes fueron en gran medida similares a los de Madrid, de nuevo resumidos en la ausencia de libertades. Como consecuencia de ello, arropados por algunos profesores, intelectuales y artistas, la asamblea constituyente del Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona tuvo que realizarse en el monasterio de Sarrià, donde la policía acabaría por irrumpir al ser entendida como una reunión clandestina o ilegal. “Tàpies hizo ese dibujo, a propósito de lo que había pasado y yo hice la canción a partir de los hechos y el dibujo”<sup>74</sup>:

Un miedo inmenso  
que nos ha hecho callar tanto,  
un miedo inmenso  
que aun nos hace callar  
(...)

Tierra polvorienta y vieja  
donde crecen nuevas manos,  
donde miles y miles de bocas  
cansadas de silencio  
se disponen a hablar  
desde los cuatro ríos de sangre.

<sup>73</sup> “Quatre rius de sang”, expediente n° 1.372, mayo de 1968. Denegada. Legajo 49.993.

<sup>74</sup> Galeano, Eduardo: *op. cit.*, p. 84.

Es la lengua catalana, precisamente, la protagonista del texto, así como la situación de aquellos que se ven en dificultades por el mero hecho utilizarla normalmente, motivo por el cual “parlar en català, sota la Dictadura de Franco, ja implicava fatalment –i inconscientment– una ira contra el règim”<sup>75</sup>. Incluso cuando se producían fuera del lugar donde la lengua era propia –Cataluña, pero también Euskadi o Galicia–, asistir a recitales cantados en idiomas distintos del castellano suponía un desafío ante ese mismo régimen, y una significación en su contra, como prueba el hecho de que hasta poco antes el uso público de idiomas diferentes al castellano había sido prohibido, y sólo en estos años se tiende hacia una cierta normalización.

Relacionada con la lengua, pero sobre todo con la palabra y la canción como acto comunicativo, “No em mou al crit”<sup>76</sup> supone, de entre los textos analizados, el que más claramente ofrece una visión de la actitud adoptada por Raimon como cantante, una temática relativamente frecuente en la canción protesta: la poetización y musicalización de la propia tarea del cantautor, en particular relación con su público<sup>77</sup>. Con ella, se erige como voz de los acallados, renegando además de la palabra carente de compromiso, como queda claro en sus versos:

Tú, tú que trabajas  
de sol a sol.  
Tú que notas y vives  
todo el miedo (...).  
Tú, a quien tu mundo niega  
todo consuelo (...).  
Un mundo que es ya muy vivo en otras partes.  
Un mundo que aquí ahogan pero no muere (...).  
Tú, tú que me escuchas  
con cierto miedo.  
Tú me mueves al grito.

También queda reflejada, en nuestra opinión, la asunción de una cierta responsabilidad autoimpuesta al erigirse en voz de los sin voz –valor, además, atribuido al autor por el público–, a pesar de hallarse él mismo silenciado hasta el punto, en este como en otros textos, de prohibirse la grabación o la reimpresión de discos ya grabados.

Por lo que respecta a “El país basc”<sup>78</sup>, es evidente que la resolución que deniega la difusión se debe al ambiente de cercanía moral y sentimental que, en el ideario del autor, se establece con el pueblo vasco ante las semejanzas con respecto del tratamiento que su lengua, su cultura y sus ideas políticas merecen para el régimen. Corresponde esta canción a las impresiones de Raimon en un viaje que realizara a Euskadi en 1967, en las que se entremezclan apreciaciones sobre el paisaje y sobre el pueblo como entidad sociopolítica:

<sup>75</sup> Fuster, Joan: *op. cit.*, pp. 101.

<sup>76</sup> “No em mou al crit”, expediente nº 1.373, mayo de 1968. Denegada. Legajo 49.993.

<sup>77</sup> Véase, al respecto el texto de la canción “Qui ja ho sap tot”, cantada también en *El recital de Madrid*, en Raimon: *Les paraules del meu cant*, Editorial Empúries, Barcelona, 1993, p. 64.

<sup>78</sup> “El país basc”, expediente nº 1.375, mayo de 1968. A/NR. Legajo 49.993.

Traía el viento la fuerza  
de un pueblo  
que mucho ha sufrido.  
Ha traído la fuerza el viento  
de un pueblo  
que nos han escondido.  
(...)  
Es tan viejo y arraigado,  
tan antiguo como el tiempo,  
el dolor de aquella gente.

Hasta el momento, hemos visto aquellas canciones coincidentes en el recital y la documentación censoria. Sin embargo, en ésta aún hallamos algunos otros textos cuya estrecha relación con alguno de los anteriores no nos permite pasar por ellos sin tenerlos en cuenta, bien porque ofrecen información sustancial del funcionamiento de la censura, ayudan a cotejar el diferente tratamiento de temáticas relacionadas, o sirven además como punto de referencia en la comparativa entre canciones censuradas y las que obtuvieron las correspondientes autorizaciones. Precisamente, podemos relacionar “El país basc” con una canción presentada en octubre de 1968, “A un amic”<sup>79</sup>, hallando incluso similitudes cromáticas no exentas de significado –al rojo y al verde sólo les falta el blanco para simbolizar la *ikurriña*, bandera del Euskadi:

Verde viejo, verde nuevo,  
tu país se mueve.  
(...)  
No nos confunden las mentiras  
que los que pueden dirán.  
No nos confunden las historias que siempre nos han contado.  
(...)  
Si os quieren en silencio,  
levantad mucho más la voz.  
Rojo fuerte, rojo duro.

De otro lado, no podemos dejar de mencionar este texto ante la anotación realizada por el censor: “A mi juicio, muestra la comunión de ideas existentes entre los catalanes separatistas –en este caso Raimon– con 'sus iguales' de las vascongadas”. Una apreciación certera que revela algunos de los miedos del régimen especialmente relacionados con los planteamientos políticos nacionalistas o independentistas, incrementados cuando existía una lengua autóctona. La propia tipificación por parte del régimen de sus enemigos en función de criterios opositores dio lugar a que las diferencias existentes fuesen siempre menos relevantes que la existencia de un enemigo común a partir del cual se edificará en gran medida una “identidad heterogénea” dentro de la oposición.

<sup>79</sup> “A un amic”, expediente nº 3.539, octubre de 1968. Denegada. Legajo 49.993. Canción recogida como “A un amic d’Euskadi” en Pomar, Jaume: *op. cit.*, p. 102.

En clara sintonía con “Sobre la pau” encontramos un texto que se presentaría más tarde a censura ese mismo año, “Contra la por”<sup>80</sup>, donde nuevamente el silencio impuesto se convierte en protagonista:

Si no rompemos el silencio,  
moriremos en el silencio.  
Contra el miedo está la vida,  
contra el miedo está el amor,  
contra el miedo estamos nosotros,  
contra el miedo sin miedo.  
Digamos las cosas por su nombre.

Todos los que han experimentado  
el peso de la inmensa bota  
y la afilada espada  
saben qué es el miedo  
y saben que es difícil decir  
las cosas por su nombre.

En ambas canciones, Raimon utiliza diferentes recursos literarios como la paradoja para reforzar la incoherencia de los términos aparentemente descritos: cuando habla de la paz pretende llamar la atención sobre su ausencia, sobre el miedo que la sustenta en un precario equilibrio; de la misma forma, cuando se centra en el miedo y el silencio trata de ofrecer sus contrarios –amor, vida– como herramientas con las que tratar de hallar solución a un ambiente en el que son realmente difíciles de cultivar. Propio no solo de la canción, sino también de la literatura, a veces surge una especie de lenguaje “oblicuo”<sup>81</sup>, casi criptográfico, aunque los planteamientos metafóricos sean “para el oyente, curiosamente tan ‘fáciles’ como las de planteamiento positivo-realista”<sup>82</sup> y no siempre pasaran desapercibidos para la censura del régimen.

En análoga situación podemos encontrar la relación existente entre “Quan jo vaig nàixer” y “La cançó de la mare”<sup>83</sup>, en la que se resaltan aspectos biográficos –emigración, alejamiento de la familia, inseguridad de futuro–, pero derivados de la situación histórica, al mismo tiempo que del compromiso del propio cantante, de continuar con la lucha patente en las demás canciones que hemos considerado:

He venido aquí  
porque creo que puedo deciros  
en mi amada lengua  
palabras y hechos  
que aun nos hermanan.  
(...)

<sup>80</sup> “Contra la por”, expediente 3.540, octubre de 1968. Denegada. Legajo 49.993.

<sup>81</sup> Como señalaba Buero Vallejo, “¡cuán directa vino a ser esa oblicuidad!”, Beneyto, Antonio: *Censura y política en los escritores españoles*, Euros, Barcelona, 1975, p. 24.

<sup>82</sup> Espinàs, Josep María: *Pi de la Serra*, Júcar, Colección Los Juglares, Madrid, 1974, p. 72-74.

<sup>83</sup> “La cançó de la mare” (o “He deixat la meva mare”), expediente nº 1.365, mayo de 1968. A/NR. Legajo 49.993.

En la siempre necesaria lucha  
 contra lo que nos separa  
 y nos hace sentir  
 a todos nosotros extraños.

Es necesario señalar, sin embargo, que esta versión no coincide totalmente con el original compuesto por Raimon, como indica un documento de 1966 al señalar la sustitución de “‘la meva maltractada llengua’ por ‘la meva estimada llengua’ (mi querida lengua)”<sup>84</sup>, pequeña pero esencial variación en cuanto a la significación de la canción en su conjunto.

Por último, en “Pompeu Fabra”<sup>85</sup>, aun tratándose de una obra poética que Raimon toma de Salvador Espriu dedicada al normalizador de la lengua catalana, existen no pocas similitudes con “*Cantarem la vida*”, pudiéndose hallar desarrollos más o menos paralelos de ciertos temas. De esta forma, la asociación del pueblo –de hecho este texto también es conocido como “*El meu poble i jo*”– con la lengua es el tema central:

Escuchábamos fuertes  
 argumentos del sable  
 mi pueblo y yo.  
 (...)  
 Salvábamos las palabras  
 de nuestra lengua  
 mi pueblo y yo.  
 (...)  
 Nos alzamos los dos  
 en encendida espera  
 mi pueblo y yo.

Hemos podido observar, pues, cómo la temática desarrollada por Raimon tiene uno de sus ejes fundamentales durante los primeros años en torno a una serie de problemas relacionados con la situación de dictadura, ausencia de derechos y libertades democráticas, la desconsideración hacia la lengua catalana y otras contradicciones internas del régimen, entre la mirada puesta en el pasado y la necesidad de abordar el futuro. El régimen no podía permitir la difusión de estos problemas de una forma tan arrolladora como demostraría ser la canción en estos años.

#### 4. Cuando el público crea el mensaje

El propio Raimon recuerda cómo “*Al vent*, que no tiene absolutamente nada de político, siempre se pide y la cantan todos juntos”<sup>86</sup>. Considerada prácticamente desde su aparición en 1959-60 como un himno para la oposición al franquismo, sorprende comprobar que, a la altura de 1968, pasó sin ningún problema la censura gubernativa en materia discográfica:

<sup>84</sup> Véase la Nota informativa sobre grabación de discos EDIGSA, Legajo 64.953.

<sup>85</sup> “Pompeu Fabra” (o “*El meu poble i jo*”), letra de Salvador Espriu, expediente nº 3.541, octubre de 1968. Denegada. Legajo 49.993.

<sup>86</sup> Galeano, Eduardo: *op. cit.*, p. 21.

Al viento,  
la cara al viento,  
el corazón al viento,  
las manos al viento,  
los ojos al viento,  
el 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 pena;  
sólo nacer es un gran llanto,  
la vida puede ser ese llanto;  
pero nosotros  
al viento...

Al hilo de la fuerza adquirida por una canción que ni tiene aparentemente un contenido político, ni supone lo más comprometido de los versos escritos por Raimon, podemos recurrir a los estudios de John Street quien, tratando diversas cuestiones sobre la cultura popular en la que pueden inscribirse perfectamente los diversos cantautores de estos años, señala que “la intervención del Estado puede convertir en un gesto político una obra de arte, por ejemplo, censurándola”<sup>87</sup>, algo compatible con la opinión de Raimon al afirmar que “ni todo lo prohibido es sensacionalmente bueno y maravilloso, ni todo lo autorizado es malo”<sup>88</sup>. No obstante, el caso de “Al vent” es, cuando menos, diferente. La cuestión principal sobre la que debemos centrar nuestra atención en este caso –que para Pomar es “un grito de angustia y una interrogación ante el futuro”<sup>89</sup>– no reside tanto en algunas de las alusiones que podrían haber supuesto una resolución desfavorable, como en el hecho cierto de que fue autorizada y que, en este sentido, el elemento clave no puede residir exclusivamente en el texto –muy comprensible por castellanoparlantes pero, no lo olvidemos, en catalán–, sino también en la consideración y significación que pudiera implicar para el público, y que pasó desapercibida para la censura. Así, Manuel Longares recordaría muchos años después del recital que “*Al vent* es *Al vent*. Es como *La Marsellesa* o *La Internacional*”<sup>90</sup>, un himno, sonaba como un trueno en el vestíbulo de Económicas cuando la cantamos con él, y así de fuertes salimos al descampado en manifestación”<sup>91</sup>.

Como decíamos al principio, por tanto, a la hora de hablar sobre el fenómeno de la canción protesta no se puede dejar de lado la recepción de determinados textos que

<sup>87</sup> Street, John: *Política y cultura popular*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 42-3.

<sup>88</sup> Entrevista de Antonio Gómez a Raimon, *Ozono*, Año 2, 7, febrero-marzo de 1976, p. 47.

<sup>89</sup> Pomar, Jaume: *op. cit.*, p. 13.

<sup>90</sup> Raimon nos indica que en el folleto enviado “falta una hoja en la cual se imprimió la letra de la Internacional con el siguiente escrito: ‘Al final de este acto se cantará este himno’”, en carta fechada el 31-III-2005.

<sup>91</sup> Longares, Manuel: “*Al vent*”, *El País*, 23-VI-2002, Sección Madrid, p. 2. En idénticos términos se refiere Joan Fuster a “Diguem no”, en Fuster, Joan: *op. cit.*, p. 107.

hizo el público, muchas veces completamente alejada de las intenciones de sus creadores. Confirmando lo expuesto por Raimon, para Street “puede ocurrir (...) que identifiquemos ciertas intenciones políticas que no estaban en el guión ni en la idea del autor”<sup>92</sup>. Y de nuevo Raimon aporta su experiencia: “yo podría explicar casos donde la intención mía es puramente existencial, y la gente toma las canciones en sentido político, las hace distintas de como las he hecho yo y las hace *suyas*”<sup>93</sup>. Convergen, de esta forma: la obra del cantautor, la de una censura que frecuentemente consigue el efecto contrario al deseado, y la de un público que puede dotar a un texto o una canción de una significación política incluso inexistente en virtud del contexto en que se produce y en el que se encuentra. No puede ser más claro Raimon cuando afirma “Yo no hacía mítines, hacía recitales”<sup>94</sup>, algo que ya analizaba perfectamente en 1976: “Soy un cantante político en cuanto mis canciones reflejan unas inquietudes y unos problemas colectivos, esto ya indica un determinado tipo de actividad política, pero (...) no tomemos a los cantantes como líderes políticos”<sup>95</sup>. Ocurre que, como señala José Colmeiro para las canciones populares españolas en general, entre las que incluye a la copla, pero también tiene cabida la obra de los cantautores:

quite often those songs were recoded and reinterpreted by the listeners, who had developed the skill to read between the lines, sometimes even against the explicit message and professed ideology of their creators<sup>96</sup>.

Uno de los ejemplos más claros de la importancia de lo que podríamos denominar “recepción subjetiva del mensaje” se materializa, de nuevo, en “Ahir/Diguem no” pues, como indica Pomar, “la prohibición que pesó sobre esta canción durante muchos años, contribuyó a elevar su valor hímico y simbólico”<sup>97</sup>. Todo ello serviría, sin duda, “para alertar, aún más, a las autoridades gubernamentales sobre el impacto y la repercusión revolucionaria que podía tener la canción respecto a la ruptura de la estabilidad del sistema”<sup>98</sup>, agravado por el hecho de que “el recital suele ser lo que el público quiere que sea, y evidentemente es la sensibilidad general la que ha dado a algunos recitales ese tono, no digamos políticos [*sic*] exactamente, sino de afirmación cívica”<sup>99</sup>. Hasta el régimen conocía la clave de la interpretación del fenómeno, la capacidad que tenía el público de hacer de un recital lo que necesitara de él, y de los códigos más o menos ocultos utilizados:

el problema fundamental que plantea Raymon [*sic*] es el de que sus canciones, llamadas ‘de protesta’, encierran una crítica que en otro intérprete podría considerarse social, pero que en él, a causa de una polarización de intereses del catalanismo avanzado, se ha considerado frecuentemente inserta en el ámbito político, y por tanto vistas con recelo<sup>100</sup>.

<sup>92</sup> Street, John: *op. cit.*, p. 53.

<sup>93</sup> Galeano, Eduardo: *op. cit.*, p. 22.

<sup>94</sup> Conversación telefónica con Raimon el 5-III-2005.

<sup>95</sup> Entrevista de Ramón Alpuente a Raimon, *El País*, 25-VI-1976, Sección Cultura.

<sup>96</sup> Colmeiro, José: “*Canciones con historia: Cultural identity, historical memory, and popular songs*”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4,1, 2003, p. 32.

<sup>97</sup> Pomar, Jaume: *op. cit.*, p. 21.

<sup>98</sup> González Lucini, Fernando: *op. cit. Crónica cantada...*, p. 134.

<sup>99</sup> Entrevista de Álvaro Feito a Raimon, *Triunfo*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>100</sup> Informe sobre grabación solicitada por la Casa Edigsa, del disco titulado “Raymon en el Olimpia de París”, fechado el 18 de julio de 1966, AGA, Cultura, Legajo 64.953.

Lo más peligroso para la dictadura, sin embargo, eran las posibles consecuencias, que se pueden vislumbrar a partir de la teoría aportada por John Street según la cual “la habilidad de la cultura popular para producir y articular sentimientos puede cimentar una identidad, y ésta, a su vez, puede generar pensamiento y acción política”<sup>101</sup>. Los casos expuestos hasta aquí no han de ser menos, sobre todo si se acepta que “una de las funciones principales de la música, desde el punto de vista antropológico, es la de dar cohesión al grupo, sea este definido según las culturas (nación, tribu, pueblo, etc.)”<sup>102</sup>. Entrelazando ambas afirmaciones, no sería arriesgado decir que una cultura popular en la que existe cohesión de grupo genera pensamiento y puede fomentar una acción política. Trasladando esta afirmación al recital de 1968, incluso podemos observar cómo ni siquiera se trata de una identidad basada en un elemento tan prototípico como pudiera ser la lengua, puesto que tuvo lugar en Madrid y entre castellanoparlantes. La identidad, en este caso, se forja en torno a otros elementos como la oposición al régimen, en sus diferentes vertientes.

Hemos de entender, por tanto, que el fenómeno se plantea de forma bidireccional, esto es, como una influencia recíproca entre el contexto sociopolítico y la aparición de los cantautores, que nos permite entrever en la oposición al franquismo –gran enemigo común– una enorme oportunidad de unión identitaria para el público que asistió a este y otros actos similares, produciéndose así lo que John Street denomina “politización de la cultura popular” que “puede ser un instrumento del cambio político, es decir, no mero reflejo, sino auténtico motor de las reformas”<sup>103</sup>. Lo afirma Jaume Pomar, para quien “una de las funciones (...) que cumplió la canción de Raimon fue la de aglutinar a cierto tipo de público por el solo hecho de estar contra el sistema”<sup>104</sup>; más claro aún es Joan Fuster: “l’antifranquisme català, en allò que tenia de cert i d’actiu, no s’explicaria sense la contribució excitadora dels cantants”<sup>105</sup>; en conclusión, sentencia Colmeiro, “some of the early songs of the nova cançó would become in time popular anthems of collective resistance against the dictatorship, like Raimon’s ‘Al vent’”<sup>106</sup>.

## 5. Autor y público, dos caras de una misma moneda

En conclusión, la relevancia del recital celebrado el 18 de mayo de 1968 en la Universidad de Madrid, que tendría una clara continuación en 1976, se reparte entre ambos protagonistas: Raimon, con sus canciones, y su público, sin cuya presencia ningún artista puede expresarse más allá de sí mismo. En esta relación no exenta de matices y elementos inaprehensibles para el historiador, como son los sentimientos generados por una situación única e irrepetible para cada individuo, jugaría un papel esencial la unión de textos y música en las canciones de Raimon –particularmente

<sup>101</sup> Street, John: *op. cit.*, p. 24.

<sup>102</sup> Muñiz Velázquez, José Antonio: “La música en el sistema propagandístico franquista”, *Historia y Comunicación Social*, 3, 1998, p. 344. Aunque trata precisamente de la apropiación de las cualidades propagandísticas de la música por parte del franquismo, entendemos que este tipo de aseveraciones pueden adaptarse al modelo de análisis que proponemos. Se puede consultar online a través de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=192270>.

<sup>103</sup> Street, John: *op. cit.*, p. 46.

<sup>104</sup> Pomar, Jaume: *op. cit.*, p. 35.

<sup>105</sup> Fuster, Joan: *op. cit.*, p. 96.

<sup>106</sup> Colmeiro, José: *op. cit.*, p. 37.

en los recitales— que, en opinión de muchos, respondían a la situación de opresión política en la que se vieron inmersos los españoles durante el franquismo y en las que el autor plasmaría sus reflexiones como representante, quizá involuntario y quizá inconsciente, de aquellos que le escuchaban. Raimon habría ejercido, para una parte de su público, como voz de los sin voz en una “España silenciada”. Evidentemente, su protagonismo y el de otros muchos es innegable, al mismo tiempo que su obra insustituible, y en torno a ella se aglutinarían en unos casos, y se formarían a partir de ella en otros, ciertas actitudes estrechamente ligadas a los movimientos de oposición al franquismo que en estos años tenían en la dictadura al enemigo común.

En nuestra opinión, sin embargo, el protagonismo verdadero y principal del fenómeno reside en la respuesta del público que asistía a los recitales—sin dejar de lado al que compraba sus discos—, que encontró en Raimon y otros cantautores un elemento de unión, personificación y expresión indirecta de unas ideas que en la mayoría de los casos no podía emitir por sí mismo, un símbolo a través de cuyas canciones su público experimentó la identificación con unos objetivos comunes, haciéndolas suyas individual y colectivamente, entreviendo los significados que en cada momento parecieron más acertados o, incluso, dotándolas del más apropiado u oportuno de acuerdo a las circunstancias, aun cuando se hallara muy alejado del sentido que su autor les imprimió al escribirlas.

De esta forma, en torno a Raimon y el *18 de maig a la villa*, recital y canción, se escuchó la voz de una parte del pueblo, entendido como ese público que tantas veces cantó y reinterpretó unos textos pertenecientes ya a aquella “identidad heterogénea” que no tenía otras formas de expresarse, y que al ofrecerle Raimon su obra artística como altavoz, elevó al cantante a la categoría de mito. En definitiva, la relevancia del recital en la Universidad de Madrid no se debe exclusivamente al hecho de que en él se cantasen canciones prohibidas por la censura, o a que fuese organizado por sectores contrarios al régimen franquista, sino porque constituiría, desde el mismo momento de su celebración, uno de los mayores símbolos de identidad colectiva en torno a la canción y su fuerza, para todos aquellos que, de forma organizada o no, se hallaban inmersos en los movimientos de oposición y clamaban por un futuro de libertades que aún tardaría unos años en llegar.

## 6. Bibliografía

- Álvarez Cobelas, José: *Envenenados de cuerpo y alma. La oposición universitaria al franquismo en Madrid (1939-1970)*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2004.
- Batista, Antoni: *Raimon, la construcción de un canto*, RBA Libros S.A., Barcelona, 2005.
- Beneyto, Antonio: *Censura y política en los escritores españoles*, Euros, Barcelona, 1975.
- Claudín, Víctor: *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*, Ediciones Júcar, Madrid, 1981.
- Colmeiro, José: “*Canciones con historia: Cultural identity, historical memory, and popular songs*”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4,1, 2003.
- Espinàs, Josep María: *Pi de la Serra*, Júcar, Colección Los Juglares, Madrid, 1974.
- Fleury, Jean-Jacques: *La nueva canción en España* (2 vols.), Hogar del Libro, Barcelona, 1978.
- Fouce Rodríguez, Héctor: “*El futuro ya está aquí*”. *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*, Madrid, UCM Servicio de Publicaciones, 2004. <http://eprints.ucm.es/4395>.

- Fraga Rodríguez, Xan M.: “Voces Ceibes e a censura franquista”, *Grial: revista galega de cultura*, 173, 2007, pp. 82-99.
- Fuster, Joan: *Raimon*, Edicions La Magrana, Barcelona, 1988, pp. 91-94.
- Galeano, Eduardo: *Conversaciones con Raimon. Y el silencio se hizo canto*, Gedisa, Barcelona, 1987.
- González Lucini, Fernando: ...*Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, Fundación Autor, Madrid, 2006.
- *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor; 1963-1977*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, 4 vols., Grupo Cultural Zero, Madrid, 1984-1987.
- Guijarro Ferreiro, Juan: *Los orígenes de la Nova Cançó en el segundo franquismo. Crítica historiográfica y perspectivas de estudio*, TFM de la Universidad de Valladolid, 2013. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/16718>.
- Lizcano, Pablo: *La Generación del 56: La Universidad contra Franco*, Barcelona, Grijalbo, 1981 (reed. Saber y Comunicación, 2006).
- López Barrios, Francisco: *La Nueva Canción en castellano*, Júcar, Colección Los Juglares, Madrid, 1976.
- Mesa, Roberto (ed.): *Jaraneros y alborotadores: documentos sobre los sucesos estudiantiles de Febrero de 1956 en la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.
- Muñiz Velázquez, José Antonio: “La música en el sistema propagandístico franquista”, *Historia y Comunicación Social*, 1998, 3. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=192270>.
- Pomar, Jaume: *Raimon*, Colección Los Juglares, Júcar, Barcelona, 1983.
- Raimon: *Les paraules del meu cant*, Editorial Empúries, Barcelona, 1993.
- *Les hores guanyades*, Edicions 62, 1983, Barcelona.
- Riquer, Borja de: *Historia de España, vol. IX, La dictadura de Franco*, Josep Fontana y Ramón Villares (dirs.), Barcelona, Crítica – Marcial Pons, 2010.
- Soldevila i Balart, Llorenç: *La nova cançó (1958-1987). Balanç d'una acció cultural*, L'Aixemador Edicions, Barcelona 1993.
- Street, John: *Política y cultura popular*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Torrego Egido, Luis Mariano: *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*, Ed. de la Torre, Madrid, 1999.
- Torres Blanco, Roberto: *La oposición musical al franquismo. Canción protesta y censura discográfica en España*, Brian's Records, Bilbao, 2010.
- “La censura bibliográfica y discográfica en el franquismo: una comparación legislativa”, *Historia y Comunicación Social*, 14, 2009, pp. 157-175. <http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0909110157A/18812>.
- “‘Canción protesta’: definición de un nuevo concepto historiográfico”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27, 2005. <http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/7688>.
- *Canción protesta y censura discográfica (1962-1975)*, Trabajo de investigación de Tercer Ciclo, UCM, 2004.
- Turtós, Jordi y Bonet, Magda: *Cantautores en España*, Celeste Ediciones, Madrid, 1998.
- Valiño, Xavier: *A censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo*, Universidad de Santiago de Compostela, 2010.

- “La censura radiofónica en la producción discográfica durante el franquismo”, *Historia Actual Online*, 42 (1), 2017, pp. 87-97. [www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/issue/view/58](http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/issue/view/58).
- Viñas, Ángel (dir.): *En el combate por la Historia. La República, la guerra civil, el franquismo*, Pasado & Presente, Barcelona, 2012.