

REVISTA PRISMA SOCIAL N° 49

USOS DEL METAVERSO PARA LA COMUNICACIÓN

2º TRIMESTRE, ABRIL 2025 | SECCIÓN ABIERTA | PP. 189-212 RE

CIBIDO: 31/10/2024 — ACEPTADO: 21/4/2025

<https://doi.org/10.65598/rps.5665>

¿PERMISO PARA SER MODERNOS?

LA CENSURA FRANQUISTA EN EL CINE POP
ESPAÑOL (1960-1969)

PERMISSION TO BE MODERN?

THE FRANCOIST CENSORSHIP IN SPANISH POP
CINEMA (1960-1969)

SERGIO GARCÍA MAESO / 100332535@ALUMNOS.UC3M.ES

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID, ESPAÑA



prisma
social
revista
de ciencias
sociales

RESUMEN

La censura del pop en el franquismo ha sido poco estudiada a nivel fonográfico; la bibliografía cuenta con un puñado de trabajos. La situación se agrava cuando el objeto de estudio se traslada al cine. Las reflexiones sobre censura y cine pop en los sesenta tratan el tema de manera oblicua, desde la sorpresa por su permiso, en busca de razones por las cuales pudo realizarse esta unión. Para este trabajo se han revisado los expedientes de censura del Archivo General de la Administración de las 10 películas con pop/rock más relevantes, desde la iniciática *La corista* (José María Elorrieta, 1960) hasta la ácida *Un, dos, tres...al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969). Los resultados alumbran conclusiones que difieren de la premisa común sobre el carácter contestatario del pop/rock sesentero. Estas películas tenían, por lo general, un afán más comercial que subversivo, lo que les hacía cumplir los requisitos censores del Régimen sin plantear horizontes críticos que supusieran tensiones político-sociales. En consecuencia, y en contra de lo que se cree, este género musical del cine pop español tuvo pocos roces con la censura. Sí sufrieron problemas las cintas que rebasaban esos horizontes mercantiles, pero fueron proyectos minoritarios.

PALABRAS CLAVE

Franquismo; censura musical; censura cinematográfica; cine pop; cine español.

ABSTRACT

The censorship of pop music during Franco's regime has been little studied at the phonographic level; the bibliography has only a handful of works. The situation worsens when the object of study is transferred to cinema. The reflections on censorship and pop cinema in the sixties deal with the subject in an oblique way, from the surprise for its permission, in search of reasons why this union could have taken place. For this work we have reviewed the censorship files of the General Administration Archive of the 10 most relevant pop/rock films, from the initiation of *La corista* (José María Elorrieta, 1960) to the acidic *Un, dos, tres...al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969). The results lead to conclusions that differ from the common premise about the protest character of sixties pop/rock. In general, these films were more commercial than subversive, which made them comply with the Regime's censorship requirements without posing critical horizons that implied political-social tensions. Consequently, and contrary to popular belief, this musical genre of Spanish pop cinema had few run-ins with censorship. The films that went beyond these mercantile horizons did suffer problems, but they were minority projects.

KEYWORDS

Francoism; music censorship; film censorship; pop cinema; Spanish cinema.

1. INTRODUCCIÓN

Desde la declaración del estado de guerra en 1936 cualquier manifestación artística o comunicativa debía someterse al control de la censura. Una vez finalizada la Guerra Civil, el Régimen franquista instituyó la censura como elemento fundamental para controlar los flujos culturales que se dieron públicamente en España. El cine y la música, esto es, los componentes esenciales del cine-pop, fueron de las materias que más escrutinio censor sufrieron, aunque de manera irregular en cuanto a instituciones, leyes, procedimientos burocráticos e incluso criterios. Así, la censura no fue un fenómeno unívoco durante esos 40 años más allá de lo inamovible de su finalidad, la discriminación entre prohibición y permiso. De toda la ingente cantidad de información que esto ha producido, hay asuntos más estudiados que otros, tanto en general como en cada medio en particular; en el caso del cine, el relacionado con el musical pop ha sido más ignorado que, por ejemplo, por ceñirnos a la misma época, el Nuevo Cine español. Los trabajos más próximos y, por tanto, el estado de la cuestión del asunto tiene que ver con la censura fonográfica; destacan los de Manuel L. Abellán (1978, 1980), Alexandre Fiuza (2008, 2012), Roberto Torres Blanco (2010) o Xavier Valiño (2012). Esta ausencia de bibliografía justifica la investigación presente y da la primera señal de originalidad en su aportación, así como un primer objetivo: la exploración de expedientes de censura de las películas pop seleccionadas. Un segundo objetivo, necesario para el desarrollo y comprensión de lo que allí se encuentra es estudiar la interrelación de los organismos de censura, esto es, prestar atención a la censura musical, a la cinematográfica y a las leyes de censura, a lo que es, en fin, la concreción práctica de la institución. Por último, se tratará de relacionar los resultados con las mentalidades de la época y la relación del Régimen con las llamadas músicas modernas, o, lo que es lo mismo, se tratará de aducir una nueva arista ideológica del franquismo para con un nuevo modo estético y de valores. Por lo expuesto, no hay mejor forma de aprovechar este apartado de Introducción que, a modo del carente estado de la cuestión en el objeto de estudio a tratar, ofrecer un recorrido histórico que funcione como un marco general que concrete estos aspectos a nivel, primero, de cronología legislativa.

Francisco Franco promulgó la primera medida de censura el 23 de diciembre de 1936, poco después de ser nombrado, en Burgos, jefe del Estado español para el bando sublevado. Poco menos de un mes después, el 14 de enero de 1937, se emite el decreto que establece la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda. En 1937 se creó la Junta Superior de Censura Cinematográfica, con sede en Salamanca, por lo que éste arte audiovisual quedaría con un tratamiento singular. Finalmente, la Ley de Prensa del 22 de abril de 1938, obra de obra del falangista Ramón Serrano Suñer, establece la estructura, en un primer momento, perteneciente al Ministerio del Interior, para controlar la producción escrita, sonora y visual en el país; algo que, por supuesto, se mantiene tras la declaración de la victoria el 1 de abril de 1939.

Así, la música recibió el tratamiento censor de cualquier forma de divulgación oral o escrita por ser considerada la palabra su contenido a priori más inflamatorio. Según Fiuza (2008):

los censores analizaron las letras de las canciones como la [sic] hacían con los textos literarios: no fue frecuente que la censura tuviera en cuenta sólo el aspecto musical a la hora de autorizar o prohibir, por ello, podemos decir que el modus operandi fue muy similar al aplicado a la poesía.

La proliferación de, por un lado, los discos de microsurco y, por otro, la incidencia en la radio musical que tuvieron, fomentaron la creación de leyes específicas para la música. Algo que coincidió, en 1957, con el trasvase de estas competencias censoras a la Dirección General de Radiodifusión y Televisión, organismo dependiente del Ministerio de Información y Turismo. El Decreto del 11 de julio de 1957, por el que se regula el requisito del pie de imprenta en las publicaciones contiene la primera mención legislativa explícita hacia los “discos fonográficos”. Por su parte, la Orden del 6 de noviembre de 1959, por la que se dictan normas sobre el cumplimiento de lo dispuesto en el Decreto 11 de julio de 1957, en relación con los discos fonográficos, establece cómo han de proceder las empresas para contar con la autorización de la censura¹. En cuanto a la radiodifusión, el 25 de noviembre de 1959 la Dirección General de Radiodifusión y Televisión remitió una circular a todas las emisoras con la intención de informarles de una nueva regulación, la necesidad de una autorización previa del organismo antes de programar una canción. Probablemente por una cuestión de comodidad para la Dirección General, y también por el perfeccionamiento del control, el sentido de la comunicación cambió, pues, a partir del 16 de septiembre de 1960 es la fecha de remisión de la primera de estas relaciones. Entonces, se comienzan a enviar a las emisoras listas de “Textos gramofónicos calificados como no radiables”. En total, se acumularon 98 listados que se extendieron hasta el 9 de octubre de 1977².

Más adelante, la Orden Ministerial de 1966³ estableció la división de competencias entre dos Direcciones Generales a la hora de autorizar los contenidos de los discos fonográficos: a la Dirección General de Información se le atribuía el visado y la autorización de los contenidos a grabar, así como la posterior comprobación, mientras que a la Dirección General de Radiodifusión y Televisión se le atribuía la autorización para su radiación y difusión pública. En 1970 se mantiene esta misma distinción, si bien las competencias de la Dirección General de Información pasan a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Este cambio “departamental” supuso también el aumento del rigor explicativo de la censura, que hoy es encontrado en forma de registros históricos: a pesar de que la norma ya lo establecía en 1966, no llegan hasta 1970 los primeros partes de censura, que se darían mediante el Negociado de Lectorado de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos⁴. A partir de esa fecha, se pueden comprobar consideraciones en cuanto a letra, lengua, estilo musical, ritmo, etcétera. Y, con ello, se registran también ciertas argucias que las discográficas utilizaban para evadir la censura en las letras de las canciones, como, en las de lengua extranjera, enviar textos mal traducidos en pasajes que podrían ser susceptibles de suspicacia censora o directamente sin traducir, con la confianza de que lo más probable fuese que el censor no conociese, sobre todo, el inglés. Resulta coherente pensar que estas prácticas “pícaras” se extendieron durante todos los años

¹ “Las personas naturales y jurídicas que fabriquen o expendan discos fonográficos de cualquier origen entregarán dos ejemplares de cada uno de ellos en el Ministerio de Información y Turismo, a efectos de comprobación y archivo”.

² Presentes en el Archivo General de la Administración, (C) Sig. (3)49.25/64.949

³ Orden 256/1966, del 6 de octubre, relativa a la competencia en materia de autorización de discos fonográficos.

⁴ Instituciones dispuestas según el Decreto 836/1970, del 21 de marzo, por el que se modifica el Decreto 64/1968, del 18 de enero, de reorganización del Ministerio de Información y Turismo

60, pero no pueden acreditarse mediante registros. Es decir, entre 1960, fecha en la que se comienza de manera oficial a entregar las listas de prohibición a las radios, y 1970 hay una ausencia de criterios registrados⁵; las listas de canciones “no radiables” constituyen la única fuente para intentar comprenderlos. La reconstrucción de este período es, por tanto, de carácter descriptivo en cuanto a las prohibiciones y deductivo en cuanto a las razones ligadas⁶. Diez años, con cierta carga de arbitrariedad no explicada, que son aquellos en los que se extiende la producción del cine-pop.

Uno de los grandes problemas de los procedimientos de la censura era su alto grado de arbitrariedad al no existir criterios definidos. El cine sería el único medio en el que se trató de remediar esto con el impulso de José María García Escudero —Director general de Cinematografía y Teatro en los períodos 1951-1952 y 1962-1967— y de las líneas que había expuesto en su libro *Cine español* (1962). Se elaboran y aprueban, en 1963, las Normas de Censura Cinematográfica, que intentaron, según Ibáñez Fernández (2016), ofrecer un “código de censura que permitiera a productores y realizadores orientarse con claridad respecto a lo que podía ser o no representado en las pantallas” (p.28). Con ello, se pretendía reducir el grado de arbitrariedad con el que actuaban las distintas juntas de censura y fijar protocolos y mecanismos de vigilancia de acuerdo con normas generales ya preestablecidas. García Escudero ocupó el puesto de Director General de la Junta de Censura, que contó con vocales nombrados por el Ministerio de Información y Turismo y miembros de instituciones eclesásticas. Esta nueva estandarización de la censura, basada en la visión aperturista de García Escudero, “facilita el despegue de un cine nuevo [donde se puede incluir al cine-rock], pero impide de facto su natural crecimiento y consolidación” (Ibáñez Fernández, 2016, p. 29).

Por otra parte, la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 también pensada como reforma de corte aperturista, tuvo consecuencias en la producción cultural en general. Lo más destacable, para el asunto que aquí nos ocupa, es la eliminación de la censura previa y su sustitución por una “consulta voluntaria”. Esta consulta se convirtió en costumbre para las producciones artísticas por lo que no se puede decir que desapareciese la censura previa como elemento procedimental. En el ámbito musical, a partir de 1970, los registros muestran que “las discográficas sometieron sus productos a consulta previa de forma sistemática” (Valiño, 2012, p. 57). Es decir, se sometían a una autocensura colaborativa, y los cambios necesarios en la obra que ello conllevase, para granjearse mejores relaciones con la Administración. Este talante colaborativo, por así llamarlo, como se verá a continuación, queda patente en expedientes de películas del período posterior a 1966.

1.1 LA CENSURA, LAS (SUB)CULTURAS ROCK Y EL “PROBLEMA” DEL PERMISO. EL POP/ROCK ENTRE LO CONTESTATARIO Y LA PROMOCIÓN ESTATAL

Los años sesenta del franquismo estuvieron marcados por un aperturismo que terminaba con la autarquía anterior y un desarrollismo que introdujo gradualmente al país en una economía de

⁵ Por esta razón, el riquísimo trabajo de documentación del citado Valiño (2012) abunda mucho más en la censura musical a partir de 1970.

⁶ A diferencia del anterior, esta intención hipotético-deductiva es la que atraviesa los trabajos de Fiuza (2008, 2012), quien intenta comprender los marcos generales de la censura en las épocas con menor documentación disponible.

consumo sustentada en una incipiente clase media trabajadora. Esto implicó que productos culturales foráneos, muchos de ellos contradictorios con algunos valores tradicionales franquistas, se importaran y consumieran como un bien de mercado más, lo que no sólo modificó la economía sino también cierta idiosincrasia social, sobre todo entre las generaciones más jóvenes. La música rock fue uno de esos productos que se introdujeron en España. Esta había galvanizado el proceso de concreción de una cultura teenager en Estados Unidos y, casi de inmediato, una serie de subculturas alrededor del mundo, desde los *teddy-boys* ingleses a los *stiliagis* soviéticos y a los gamberros españoles⁷; es decir, pronto articuló aquí también una cultura juvenil de ocio, consumo, estéticas y valores, entonces conocidos como “modernos”, que contravenían ciertos usos y costumbres de la generación anterior y buscaban asimilarse a lo que ocurría en el extranjero. Así, el rock and roll y otras de sus derivaciones dentro de la llamada “música moderna” como el pop⁸ o el ye-yé⁹ fueron la pieza nuclear para un movimiento cultural juvenil que se extendió a la moda, al vocabulario, a las relaciones sociales y, por supuesto, a otras artes como el cine, siempre con esa ligazón originaria hacia la rebeldía y el ímpetu por ciertos cambios de mentalidad.

El cine-rock, el caso que aquí se estudia, nace con *The Blackboard Jungle* (Richard Brooks, 1955), y su *Rock Around The Clock* (Columbia – CGE 60148) de Bill Halley and His Comets en los créditos iniciales, y tiene como primera gran estrella del género a Elvis Presley desde su aparición en *Love Me Tender* (Robert Webb, 1956). En España nació de la mano del Dúo Dinámico, cuando actuaron como coprotagonistas para el remake de *Botón de Ancla* (Miguel Lluch, 1960) a color. Una revolución formal del género fue la colaboración de Richard Lester con los Beatles para *A Hard Day's Night* (1964), estrenada con éxito¹⁰ en España ese mismo año y que produjo una versión nacional casi de inmediato con *Megatón Ye Ye* (Jesús Yagüe, 1965), que tenía la intención de erigirse como una ruptura formal y de valores con el cine musical tradicional español. Este cine, normalmente elaborado para fans, al mostrar canciones, rockstars y la propia idiosincrasia de los seguidores del pop/rock, funcionaba como un subsidiario audiovisual del ímpetu de rebeldía y protesta que dicha música prometía en un principio. Si esto supuso una serie de conflictos con los sectores más conservadores en el mundo occidental, es de suponer que en una dictadura como la franquista el primer problema sería el permiso. Por ello, un punto de partida de algunos trabajos es la propia sorpresa porque la cultura rock no

⁷ Así los enumera Andrés Travesi en un artículo publicado en ABC el 9 de agosto de 1959 titulado LOS «STILIAGIS». Habla de las actitudes rebeldes de los jóvenes como fenómeno “tan moderno como universal”. Se puede considerar la primera clasificación de subculturas hecha en España y la primera constatación de una propia, a la que llamó “gamberros”.

⁸ En 1965, con motivo de la visita de los Beatles a España, se utiliza por primera vez la expresión pop ligada a la música y no al movimiento artístico del pop art. Esto se da en un artículo de Alberto Mallofré (4 de julio de 1965) para *La Vanguardia Española*. Ahí llama a las canciones del grupo “pop songs”.

⁹ El artículo “Ye-ye” de la revista *Fonorama* (nº 4, febrero de 1964) fue la presentación del término en España. Se introdujo como una reformulación francesa del fenómeno teenager estadounidense, si bien, en vez de estar ligado al rock and roll, lo hacía alrededor de una de sus declinaciones, la propia música ye-yé. Ye-yé terminó como rótulo juvenil más popular.

¹⁰ El ICAA registra 337.795 espectadores, pero hay que tener en cuenta que los recuentos de taquilla comenzaron dos años después, por lo que la cinta se mantuvo con una notable vigencia en taquilla al menos tres años.

hubiese sido prohibida en su totalidad por la censura del Régimen. El mejor ejemplo de esto, dentro del ámbito de la producción cinematográfica, se encuentra en el texto de Daniel Torras (2015) y en las siguientes preguntas:

El cine musical pop-rock presenta sin duda una actitud de estética e ideales contrarios a la ideología imperante del nacional-catolicismo en los años 60. ¿Por qué se permite entonces? ¿Cómo se va gestando esta línea de musicales pop-rock? ¿Qué factores impulsan o facilitan esta aparición? (Torras, 2015)

Dicho autor aduce una serie de razones que redundan en una serie de consecuencias de los procesos del desarrollismo que, pese a que causaran ficción con los sectores conservadores, el franquismo no pudo aplacar por su alta penetración, sobre todo entre los jóvenes. Esta hipótesis es la misma que defiende Manuel Espín (2024) cuando afirma que el franquismo aceptó la moda pop “a regañadientes” (pp. 296-298) como una externalidad del “despertar de una incipiente sociedad de consumo” (p. 296) que aglutinaba, para los jóvenes, ropa, tocadiscos, guateques, refrescos, películas e incluso vehículos propios. Para ambas visiones, esta cultura juvenil era un efecto indeseado para la dictadura pero, a fin de cuentas, un mal menor a pagar por el desarrollo económico. Es decir, en cierto modo entienden las culturas pop/rock como algo que debería haber sido clandestino para el franquismo pero que, por elementos coyunturales, no lo fue.

Sin embargo, el franquismo no sólo se limitó al permiso del rock y el pop, también lo impulsó en algunos ámbitos, sobre todo los que tenían que ver con su promoción internacional. Destacan eventos como Eurovisión con Massiel —con una composición del Dúo Dinámico—, Salomé o Karina. Para 1966 esta yeyeización nacional era un hecho mediático; Faulín Hidalgo (2022b) lo comenta de la siguiente manera:

Así, el Real Madrid se convierte en ye-yé cuando gane —el próximo año [1966]— su sexta Copa de Europa, ye-yés son las chicas que animan al consumo etílico de licores con Nico como una de las Amazonas del coñac "Terry", Patty Shepard haciendo lo propio con "Fundador" y Nuria Beltrán difundiendo "Soberano" como cosa de hombres. Ye-yé era la modelo Teresa Gimpera, Emma Peel de la serie televisiva Los Vengadores, Los Beatles de Cádiz luciendo sus pelucas, jóvenes actores y actrices del momento (Emilio Gutiérrez Caba, María José Goyanes, Enriqueta Carballeira, Manuel Galiana, Elsa Baeza, Cristina Galbó) y curas que se quitan la sotana o graban discos con instrumentos modernos (Faulín Hidalgo, 2022b, pp. 41-42).

Esto también se aplicó al cine. Las películas pop/rock hechas por jóvenes melómanos y adeptos a esa cultura fueron una minoría y, a veces, desde una posición de outsiders, como Iván Zulueta y su *Un dos, tres...al escondite inglés* (1969). Otro caso es el ya citado de Jesús Yagüe. Ambos trabajos, por cierto, lejos de ser censurados fueron bien recibidos por el Régimen al ser calificados como Interés Especial, aunque el mejor trato lo recibió *Megatón Ye Ye* al ser elegido para participar en el Festival de San Sebastián de 1965. Otro joven ecléctico fue Javier Aguirre. Pero la mayoría de las películas con pop/rock estaban hechas por realizadores de generaciones anteriores, ya asentados y, normalmente, bien avenidos con el imaginario del Régimen. Un ejemplo palmario lo da José Luis Sáenz de Heredia, quien, una año después de realizar el documental *Franco, ese hombre* (1964), presenta *La Chica ye ye*, canción de Augusto Algueró

interpretada por Concha Velasco en su *Historias de la televisión* (1965), tema que se convertiría en el mayor éxito en llevar la palabra ye-yé en su título y estribillo. Pedro Lazaga, “el director de comedias franquistas por excelencia” según Raquel Peláez (2024, p.127), también tuvo su participación en el género del cine con pop. De su mano, y con Karina en el reparto, llegó uno de los mayores éxitos de taquilla de la década, *Los chicos del Preu* (1967), que llegó a congrega a 2.083.524 asistentes —según el ICCA— para su historia sobre la vida universitaria de los sesenta.

Otros directores que se pueden añadir a la lista son, entre otros, Fernando Palacios, Luis César Amadori, José María Forqué, Ignacio F. Iquino y su factoría, y algunos más jóvenes que estos pero no tanto como aquellos como Juan Bosch, Mariano Ozores, Luís María Delgado o Ramón Fernández. Dicho de otro modo, el cine-rock español no fue hecho por rockeros —o ye-yés o beatniks, como se prefiera según el contexto— salvo en excepciones e, incluso, llegó a recibir éxitos de autores lindantes con la propaganda franquista como Sáenz de Heredia o Lazaga. Esto provocó que, como afirma César Campoy (en Guillot, 2008, p.247), las cintas se dividieran entre las que reivindicaban el pop/rock y las que se mofaban de ello. Aunque, curiosamente, con inconsistencia dentro de las filmografías de la mayoría de los directores, que solían abrazar ambas posturas de manera indistinta. Por ejemplo, Javier Aguirre, poco después de realizar *Los chicos con las chicas* (1967) para Los Bravos, hizo la irónica y socarrona *Una vez al año ser hippy no hace daño*. Juan Bosch, en el mismo año (1968), hizo la burlesca *La viudita ye-yé y, al servicio de Bruno Lomas y para gusto de sus fans, Chico, chica, ¡boom!*. Esta ambivalencia editorial, por así llamarla, refleja las contradicciones propias del periodo entre la ideología inmovilista del Régimen y el desarrollismo para una sociedad de consumo. Pero esta hibridación, esta adecuación a unos nuevos panoramas de figuras tradicionales —y a veces tradicionalistas— del franquismo supuso un enriquecimiento, al menos en lo que al cine musical se refiere. Tal como afirma Luís E. Parés (2012) “a partir del cine pop, la larga tradición de cine popular español, si bien no cambió de piel, sí agrandó sus horizontes, incluyendo nuevos modelos dramáticos, nuevos recursos expresivos”.

Asimismo, que, más allá del permiso, el Régimen utilizase medios para impulsar y modelar un ye-yé español, abre otras interpretaciones del período que matizan las expuestas, las de ese “a regañadientes”. Destacan las que entienden el pop como una medida cosmética —por no conllevar cambio político real— para ganar el favor de los países del entorno, tal como defienden desde Pierre Conard-Malerbe (1977) hasta Teresa Fraile (2019 y 2023). Es decir, el franquismo vampirizó el pop/rock nacional para presentarse como un país moderno ante las democracias occidentales. Con ello, se entiende aún mejor la permisividad y el aceptar esos cambios culturales que se precipitaban como elementos sociales contrarios con respecto a la etapa anterior y, más aún, ese impulso por modelizar un ye-yé estatal que no sobrepasase, en esa herencia rebelde del rock, los márgenes de pertinencia moral del franquismo. Dicho de otro modo, el advenimiento de esa cultura juvenil rupturista y acaso protestona se manejó como una transgresión primero controlada y después asimilada de puertas para adentro, y como un escaparate de modernidad hacia afuera. Con esta operación del Régimen, Celsa Alonso (2005) caracterizó al movimiento pop/rock como ingenuo y manipulable, aunque de ningún modo conservador en lo político. Por ello, la propia Fraile veía que, pese a su asimilación en forma de propaganda, “[d]ivertirse a través de la música era una forma de protesta, en el sentido de

que contravenía las formas y buenas maneras amparadas por la sociedad franquista" (2013). Esta posición entronca con la idea de la "actitud estética" del citado Torras (2015). Pero su optimismo a la hora de considerarlo como "protesta" entra en polémica con la posición de Raquel Peláez (2024), quien, en su Historia de los pijos españoles, define al ye-yé como la primera forma del pijerío contemporáneo patrio, hedonista, burgués y, aunque en apariencia rebelde, cursi y apuntalador del status quo del franquismo.

Esta controversia en cuanto a la interpretación del fenómeno en general puede ser llevada a síntesis con la construcción de genealogías rock que se bifurcan, según el modelo de Fernando Galicia Poblet (2017), a través de la idea de autenticidad. Lo auténtico en el rock es lo esencialmente contestatario, que no se aviene con ningún poder más que con el ímpetu rebelde del propio rock. Poblet defiende que la entrada del rock and roll derivó, en connivencia con el pop más comercial y las estrategias comunicativas del Régimen, en un ye-yé de "canciones del verano" (p. 68) y popularidad generalista; pero también mantuvo una línea auténtica aunque minoritaria, *outsider*, verdaderamente contestataria, que derivaría en el underground y en el rock de ligazón más política en las décadas posteriores. Así, cuando el ye-yé fue asimilado como algo simpático por el Régimen, unos aprovecharon para subirse a la ola y hacer negocio y otros se desligaron de dicha etiqueta y enarbolaron otras. Es decir, a partir de esta institucionalización de la incipiente cultura juvenil, los más adscritos a ese sentido de autenticidad de la cultura pop se opusieron a esta tendencia. Este proceso sí alcanzó a los que se han llamado rockeros cineastas. El propio Iván Zulueta, desde su programa Último Grito (co-dirigido por Iván Zulueta, 1968-1970), en su sección de "Reportajes" se trataba de diferenciar a la "expresión pop" del ye-yé (Palacio, 2001, p. 135). Esto es un motor para Un, dos, tres...al escondite inglés (1969), la cual supuso una enmienda a la totalidad del ye-yé eurovisivo. Sin embargo, esa línea rockera auténtica tuvo, para el cine, con excepción de este ejemplo, una integración mínima, pues, aparte de que a la mayoría de directores, como se ha dicho, no les interesaba ese devenir subcultural, como industria de gran inversión, suele apostar siempre por proyectos comerciales. Además, conseguir el permiso de la censura es un añadido a ese componente comercial que rebaja aún más esas posibles pretensiones de autenticidad en caso de que las hubiera.

2. DISEÑO Y MÉTODO

Como se ha expresado, el objeto formal de la investigación es la relación con la censura franquista que tuvo el cine pop de los años sesenta desde una perspectiva más o menos general, que busca ejemplos de diversas películas y en distintas etapas dentro de la década, para buscar si existen o no patrones de permiso o prohibición en este, si queremos llamarlo así, subgénero nacido del éxito de las nuevas estrellas musicales y del aprovechamiento del fenómeno fan. En este sentido, puede considerarse a la presente una investigación exploratoria. Para desarrollarla, se ha de prestar atención, primero, a los tres vértices que componen el objeto —pues el cine musical aún, dentro de los criterios de la burocracia franquista, dos artes que han de pasar, cada uno, por un registro distinto—, a la censura musical, a la cinematográfica y a las leyes de censura, así como al funcionamiento de los organismos determinados para hacer dicha tarea, y después, establecer las conexiones entre ellos. Las bases para desarrollar este apartado han sido los planteamientos aportados por trabajos de arqueología de la censura de los autores citados, las leyes de la época y, por supuesto, los fondos documentales contenidos en el Archivo

General de la Administración (AGA), estos últimos como gran fuente de originalidad archivística del trabajo. La atención la ha recibido todo lo relacionado con el objeto de estudio: las películas, las canciones y los grupos. Por ello, el lector encontrará que el foco está puesto entre 1960 y 1970, pues son las fechas que marcan el comienzo del fenómeno musical en el cine y su final, una vez la mayoría de grupos de pop y rock se separan y terminan las producciones cinematográficas ye-yé.

Dicho esto, ha de justificarse, de igual manera, el corpus de expedientes de películas, seleccionadas bien por su carácter pionero, bien por su condición de popularidad para la época, bien por concentrar las características más definitorias del subgénero en cuestión. Así, el resultado son las siguientes ocho películas: las dos de Elorrieta, pioneras en introducir rock and roll en directo, *La corista*¹¹ y *Pasa la tuna*¹²; la primera en adquirir de título el nombre un grupo de “música moderna”, la coproducción hispano-portuguesa *Los Gatos Negros*¹³; la primera película con estética y recursos pop, deudora del estilo de Richard Lester, *Megatón ye-yé*¹⁴; una cinta dirigida al reflejo de la juventud epocal con colaboración musical ye-yé, *Los chicos del Preu*¹⁵, la dupla cinematográfica protagonizada por Los Bravos, también muy inspirada en las películas de los Beatles, *Los chicos con las chicas*¹⁶ y *¡Dame un poco de amoor...!*¹⁷, y *Un dos, tres... al escondite inglés*¹⁸ (Iván Zulueta, 1969), que ha pasado a convertirse en ser el gran clásico del cine pop español, además de, en cierto modo cerrar el subgénero en dicha época beat y ser el más reivindicativo contra las músicas aquiescentes y contra el Festival de Eurovisión, cuya edición había de celebrarse ese mismo año en España.

3. TRABAJO DE CAMPO Y ANÁLISIS DE DATOS

El trabajo de campo ha consistido, por supuesto, en el estudio de los archivos y expedientes de censura relacionados con el cine pop: por un lado, de las propias películas, por otro, de los registros fonográficos para comprobar si alguna de las canciones que aparecen en los filmes fueron objeto de censura, no ya editorial, sino para radio. De cualquier manera, y como se ha expresado antes, el paso previo de estudio del estado de la cuestión sobre censura musical ha ayudado a extraer dos principios de la relación entre obras, producción y censura que se pueden aplicar a la generalidad de las publicaciones artísticas: la arbitrariedad de los criterios —algo que se apalcóen hasta cierto punto para el cine en 1963 pero continuó en el ámbito musical— y la autocensura o prudencia con los contenidos debido al carácter disuasorio del proceso. El desarrollo de estas dos condiciones ha sido fundamental para comprender mejor la información registrada en los expedientes. Y, por supuesto, estos asuntos han de ser matizados

¹¹ AGA: Sig (C) 36/03757 - 20504 y Sig (C) 36/03764 - 20757

¹² AGA: Sig (C) 36/03754 - 20447 y Sig (C) 36/03764 - 20749

¹³ AGA: Sig (C) 36/04104 - 32725 y Sig (C) 36/04138 - 34929

¹⁴ AGA: Sig (C) 36/04148 - 35467 y Sig (C) 36/04271 - 36868

¹⁵ AGA: Sig (C) 36/4175 - 46896 y Sig (C) 36/4175 - 47215

¹⁶ AGA: Sig (C) 36/04176 - 47576 y Sig (C) 36/04176 - 47577

¹⁷ AGA: Sig (C) 36/04181 - 52737 y Sig (C) 36/04181 - 53029

¹⁸ AGA: Sig (C) 36/04190 - 56355 y Sig (C) 36/04190 - 57655

críticamente con los elementos sociales coyunturales, también comentados en la Introducción, que fueron las fricciones y afinidades de las culturas juveniles y pop/rock con las instituciones culturales y de promoción franquistas.

4. RESULTADOS

Como se ha expresado, los resultados han de dividirse en dos categorías: primero, la censura de las canciones cinematográficas o presentes en las películas, pues la posibilidad de censura en un medio y permiso en otro quedaba abierta por el funcionalismo de los organismos censores; segundo, los expedientes de censura de las propias películas seleccionadas. Ambas se combinan de manera bastante iluminadora, pues permiten entender el status que tenía el pop/rock nacional para el franquismo y sus condiciones de permiso. Así pues, comencemos.

4.1 LA HUELLA DE LA CENSURA MUSICAL EN LOS 60: LA LISTA DE “NO RADIABLES”

Tal como puede comprobarse en el AGA y como ya advirtió Valiño (2012), las listas de censura radiofónica no sólo atestiguan qué se prohibió sino que funcionan como indicios únicos para tratar de comprobar los volátiles criterios de permisividad del franquismo para con, en el caso de este trabajo, el pop. Así lo afirma dicho autor:

Esas listas constituyen una fuente única para intentar comprender los criterios de la censura. Aunque no es posible saber nada de las justificaciones de la censura que se llevaba a cabo en la Dirección General de Radiodifusión y Televisión, no obstante sí que quedaron registradas las canciones que no pudieron ser radiadas. La importancia de estas listas radica en que la censura de los textos sólo es comprobable a partir de 1970, con la creación del Negociado de Lectorado dentro de la Sección de Ordenación Editorial de la Subdirección General de Acción Cultural y del Libro de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos (Valiño, 2012, p. 88).

Pese a que es en 1966 cuando se dividen las funciones de censura en dos Direcciones Generales, y que no se registren documentos justificatorios en la Dirección General de Información (1966-1970) ni con anterioridad, sabemos que esta doble censura, primero de edición y después de difusión, se produjo desde 1960, pues resulta una perogrullada afirmar que para prohibir la emisión de una canción, ésta debe existir. De hecho, las listas se establecían a partir de las copias de dos discos de cada obra, editados por las discográficas —así lo disponía la norma 4ª de la Circular de 6 de junio de 1960 remitida a todas las compañías discográficas—, que debían ser dirigidos a la Dirección General. Por supuesto, como ya habrá pensado quien lea, los expedientes de censura del cine pop, que se expondrán en el subapartado siguiente, ayudarán a profundizar y expandir esta propuesta teórica y metodológica de Valiño. Pero lo harán, debido a la poca atención a la música, de la misma manera: no como una opinión explícita sino como un indicio más.

Según los registros, el AGA recoge 98 listas¹⁹ de canciones “no radiables”, publicados entre el 16 de septiembre de 1960 hasta el 9 de octubre de 1976. Estos acumulan un total de 4.343, títulos. Si queremos ceñirnos a la década en que se desarrolla el cine pop a estudiar, tenemos

¹⁹ Disponibles en (C) Sig. (3)121.001 a 005

que entre 1960 y 1969 las canciones censuradas ascienden a 2.202. Lo cual dejaría una repartición similar de prohibiciones entre décadas (2.202 y 2.141) aún cuando en los 70 esta práctica duró 7 años. Es decir, en los 70 aumentó la intensidad censora, sobre todo en 1971, año de mayor cantidad de vetos radiofónicos, con 707. Del mismo modo, a partir de 20 de septiembre de 1966, se publicaron otros listados llamados “Relación de textos gramofónicos que habiendo sido objeto de revisión, deben considerarse excluidos de las respectivas relaciones de ‘no radiables’”. O, lo que es igual, canciones amnistiadas y que ya pueden reproducirse en radio. El total asciende a 42 documentos con 564 títulos; por hacer la misma distinción entre décadas, tenemos que en los 60 se amnistiaron 102 canciones, mientras que en los 70 fueron 462 las que recibieron esta gracia. La tendencia más destacable a recoger es el aumento de amnistías en los períodos de mayor intensidad censora. Se pueden tomar, por tanto, como una herramienta para equilibrar a posteriori, siempre con la seguridad reforzada que da el prohibir a priori, las grandes indeterminaciones que causaba la falta de criterios claros, además de recoger el “espíritu” de mayor negociación (y colaboración) con la industria de la nueva Ley de Prensa e Imprenta, vigente desde el 18 de marzo de ese mismo 1966. Esto es, era una herramienta para posibilitar el “perdón” en caso de apelaciones.

En líneas generales, el rock, el pop y el beat de producción nacional no recibieron una persecución²⁰ estricta —sí hubo más recelo hacia el twist a principio de los sesenta— más allá de censuras particulares como cualquier otro género. Sí tuvo más dificultades y encuentros con la prohibición el rock (clasificado oficialmente como “música ligera”) internacional o, mejor dicho, algunos de los principales músicos provenientes de una genealogía rockera, siempre contaron con la suspicacia del régimen por su procedencia extranjera, sobre todo cuando se juntaron dos asuntos: primero, el rock, sobre todo el británico, sí se había vuelto más provocador y reivindicativo según avanzó la década y, segundo, la suspicacia hacia las canciones politizadoras —como las de Bob Dylan— había sido alimentada por la eclosión de los cantautores nacionales y la canción protesta heredera de la nova cançó catalana. Pero lo fundamental para este trabajo es señalar que los casos de censura “no radiable” entre las canciones que protagonizaron las actuaciones y bandas sonoras del cine pop o de música moderna son mínimos. El ejemplo de mayor calado resulta no poco sorprendente: Tony, con música de Augusto Algueró y letra de Antonio Guijarro, interpretada por Marisol en *Marisol rumbo a Río*. Parece que la descripción del chico Tony²¹ resultó demasiado libidinosa para los censores. La canción formó parte de la banda sonora comercializada, tanto en el lp (Zafiro – Z-L 64, 1963) como en el ep (Zafiro – Z-E 415, 1963), donde acompañaba, en la cara A, a la *Bossa Nova Junto A Ti* y tenía, en la cara B, a *Muchachita* y *Guajiras*. Otro ejemplo, de menor alcance, se encuentra en el *Cha-Cha-Cha Corazoncito*, compuesta por Ignacio F. Iquino para la película *Juventud a la intemperie* (1961) que él mismo dirigió pero que no pasó a formar parte de la banda sonora comercializada. Un veto que, en el entramado de la indefinición de los criterios, pudo estar ligado a su hechura de

²⁰ La propia subjetividad en la época de muchos músicos de rock estaba de acuerdo con esto; Pepe Barrranco afirmó: “nunca tuve el menor problema interpretando rock and roll en aquella España” (en Faulín Hidalgo, 2013: 485).

²¹ La letra dice lo siguiente: “Oh Tony!/ Es un chico madison/ [...] Con el Twist,/ con el madison/ hace suspirar./ [...] Al compás de este madison/ suele murmurar:/ “Baby i love you”./ Well, no hace nada más./ Con su vieja cazadora/ a las chicas enamora/ y fumando en su cachimba/ puede a la viejita desmayar”.

versión doble, pues guardaba, para la internacional, las escenas más sugerentes de Rita Cadiillac —entonces famosa bailarina de striptease—, intérprete de esa canción. El tema, pese a no haber sido recortado su número de la versión española, guarda rescoldos de esa sensualidad; algo imperdonable para los censores de ese momento, sobre todo si se tiene en cuenta que en aquellos años censuraban también revistas y cuplés, hasta zarzuelas con estas influencias como podían ser algunas canciones de *La corte de faraón*. Así, otra censura que toca, de manera aún más oblicua, a la memoria ye-yé, tiene relación con esto, pues recae en la prohibición, en 1962, de las canciones de *El Águila de Fuego*, revista musical estrenada en el Teatro Maravillas de Madrid el 19 de enero de 1956 y protagonizada por la vedette Celia Gámez. Su relación con el ye-yé vendría en el futuro: contará con una versión para RTVE, en *La comedia musical española* (1985), con actuación, entre otros, de Concha Velasco.

La escasez de censura en este tipo de canciones se ha de tratar de explicar. Para empezar, como se ha dicho, el pop y el ye-yé nacionales no fueron estilos especialmente perseguidos. Por otro lado, puede buscarse un sentido desde el punto de vista de quienes produjeron las películas: como se explicará con más detalle a continuación —con los expedientes de censura cinematográficos—, el interés económico y comercial de aquellas películas pasaba por la obtención de una buena calificación, ligada a la subvención, y un “apto para todos los públicos” que permitiese su exhibición para la juventud sin problemas. Así, estas necesidades requerían de cierta prudencia en todas las aristas del proyecto: todo proceso debía someterse a los estándares del permiso más convencionales. Por no mencionar el hecho de que para aparecer en el cine como grupo o músico se debe haber acumulado ya buena popularidad, lo cual era un precedente indicativo que no llevaba a pensar en ellos como un “peligro” comercial o administrativo. Un método de elaboración que incluía, por tanto, procesos como los de la autocensura citados en el apartado anterior, tanto en la elaboración de canciones para el film como en la extensión de esa obligada medida en el resto de contenidos de la película.

Sin embargo, no debe pensar quien lea que los grupos presentes en la filmografía del cine pop disfrutasen de la exención de la censura a lo largo de toda su carrera y discografía. Consiguieron, en esos casos cinematográficos, esquivar con mayor éxito las prohibiciones y vetos gracias a los mecanismos comerciales buscados por las productoras: que las canciones presentes no resultasen demasiado provocadoras o que la presentación del proyecto en conjunto aliviase las suspicacias. Exponer estas cuestiones apunta a tratar de explicar una realidad palpable en ciertos ejemplos: por qué hay casos donde la pertenencia a una banda sonora de un film parece agrandar los márgenes del permiso “radiable” de ciertos géneros o grupos. Un buen ejemplo de grupo que tuvo sus “encontronazos” con la censura radiofónica con algunos temas, pero que “se libraron” de ella en sus participaciones cinematográficas se dio con los Beatles de Cádiz. Éstos disfrutaron de buen éxito en la segunda mitad de los 60 y participaron en distintos films con temas no censurados. Destaca su canción interpretada en la coproducción hispano-italiana *Por un puñado de canciones* (José Luís Merino, 1966), la cual reivindica las melenas, barbas y bigotes, muy al estilo de *Con este peinado que tengo* (1965), la cual sí fue censurada para radio. El agravio comparativo entre ambas canciones podría adjudicarse también al arbitrio censor fruto de la falta de criterio o incluso a su participación fílmica en una obra de coproducción europea. Sus otras participaciones son en *Acompáñame* (Luís César Amadori, 1966), donde interpretan, junto a Rocio Dúrcal, *Teren, ten, ten*, uno de esos temas ye-yés con toques

aflamencados, y en otra cinta aún más “folclorizante” como *El padre Coplillas* (Ramón Comas, 1968), sin más problemas con la censura. Por añadir más ejemplos, otros grupos mentados en la censura de las listas de “no radiables” son Los Sirex o Los Mustang, que también participan en la historia del cine pop.

En las bandas sonoras de películas importadas hubo más encuentros con la censura. Por un lado, se sigue la tendencia de mayor censura hacia lo extranjero, por otro, la descoordinación entre las llegadas de las películas y sus canciones hacían que, probablemente, los organismos censores no supieran esa correspondencia. Tampoco tenía por qué interesarles para realizar su labor. Destaca, el año de “lanzamiento” de estas listas censoras, 1960, la prohibición de *Algunos lo prefieren caliente* —título demasiado sugerente para la moral de entonces—, interpretada por Marilyn Monroe, que no vería la película a la pertenece, *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1963), estrenada hasta 1963. Desde Francia se censuró *Retiens la nuit* en 1963, canción popularizada por Johnny Hallyday, quien la interpreta en *Les Parisiennes* (Marc Allégret, 1962), cinta que nunca se estrenó en España. Hallyday llegaría a los cines españoles en 1964 con *Juventud alegre y loca* (*Cherchez l'idole*, Michel Boisrond, 1964). Este fenómeno pasó también con canciones y películas en lengua española. En 1963 se publica en España el disco del cantante argentino Luis Aguilé titulado *Con Ritmo De Twist* (Odeon – DSOE 16.529) y ese mismo año se enlista como “no radiable” el tema que da título al disco. La canción pertenece al film argentino protagonizado por el propio Aguilé *La chacota* (Enrique Dawi, 1962), que nunca llegó a las pantallas nacionales. De otro argentino, Alberto Cortez, es la canción *Renata*, que fue censurada en 1963, muy probablemente en relación a la versión que interpretó Dubé y su Conjunto en el disco *Twist, Twist, Señora* (Belter – 50.708, 1963). Otra versión de la canción fue interpretada por Mina en la película italiana *Appuntamento in Riviera* (Mario Mattoli, 1962), que tampoco se estrenó en España. Otros artistas importantes como Elvis, vieron prohibidas *Good luck charm*, el mismo 1962 de su salida, y otras anteriores como *All shook up* y *Hound dog*. En cuanto a los Beatles, si bien recibieron una (ineficaz) censura en su primer éxito, *Twist and shout*, y en *Money*, la mayor parte de sus prohibiciones llegarían según la década se acercaba a 1970 y se hacían más políticos, por lo que los temas de sus películas quedaron “libres”. John Lennon y Yoko Onno serían unos habituales en las listas de “no radiables” a partir de la separación del grupo. En fin, estas censuras responden de idéntica forma a la arbitrariedad de criterios y a las tendencias censoras que el resto de canciones de la época.

4.2. CENSURA CINEMATOGRÁFICA. UN RECORRIDO POR OCHO EJEMPLOS

Para completar el recorrido —de hecho, puede decirse que lo anterior es un largo prólogo al asunto nuclear, la censura en el cine-rock— pasemos a la revisión de los distintos expedientes de censura (previa o consulta voluntaria, rodaje y montaje final). Por adelantar el resultado común más visible en estos expedientes, tenemos el permiso y, de hecho, la poca atención hacia la música rock, pop o beat en las películas, ya fuera en los musicales comerciales donde se adentraba como un polizón entre otros ritmos, ya fuera en el canon más sonado del cine ye-yé. Otro asunto que comprobará el lector será la intención comercial —más que la autenticidad ligada al discurso del rock— de las productoras y cómo ésta las obligaba a respetar, de manera más o menos escrupulosa, pues aspiraban, en la mayoría de ocasiones, al “Autorizada para todos los públicos”, los márgenes de permiso del Régimen. Así, por un lado, las películas tenían

que asegurar la no censura del texto fonográfico y promover, de paso, que esas canciones sonaran en la radio. Pero este era un requerimiento tan marketiniano como burocrático: debían presentar compositores y músicos y, en algunas ocasiones, como en el expediente de Los Bravos, anunciaban qué canciones suyas sonarían en el film —y cuáles terminaban sonando en el montaje final— y en qué estudio se habían grabado. En ese caso, la presencia de Los Bravos como “carta de presentación” al censor, quienes acababan de conseguir su gran éxito internacional con *Black is black* (1966), funcionaban como elemento promocional que le interesaría al Régimen e informaba de que esos temas habían recibido ya, como mínimo, el permiso fonográfico editorial. Con ello, se puede decir que las productoras hacían una “apuesta” bastante segura en torno a los cánones franquistas percibidos con la que trataban de alcanzar su total permiso multimedia. Dicho de otro modo, si se buscaban películas “para todos los públicos”, pues el pop-rock ye-yé era visto como género eminentemente juvenil, las canciones contenidas debían suponerse a salvo de caer en la lista de “no radiables”, no ya sólo por la penalización comercial que supondría —la propia película quizá podría solventar el veto en antena—, sino porque podría levantar suspicacias también en los censores cinematográficos y llevarles a poner calificaciones más restrictivas en edad. Lo mismo también aplica a las portadas de discos, muy intervenidas y cambiadas en importaciones; como llevarían normalmente pósteres o imágenes promocionales del film, podríamos decir que “buscar un permiso lleva a encontrar otro”. Esto se puede ver mejor con una profundización en los casos.

La corista y Pasa la tuna recibieron, en la rama de clasificación, malas críticas y de la de censura, un permiso sin sospecha, tanto en guion como en la versión final. Sobre la clasificación de la primera, a fecha de 11 de mayo de 1960, se “deliberó sobre el coste de producción determinándolo en CUATRO MILLONES QUINIENTAS CINCUENTA MIL PESETAS (4.550.000 pesetas)., Clasificación de Segunda A”. En aquellos informes se pueden leer cosas como que es un film “únicamente dirigido a Marujita Díaz, por lo demás manido y sin gracia” o “sin ningún interés”. En cuanto a la rama censora, los 8 burócratas convinieron en que no había “nada censurable”. Aunque, eso sí, quedó “Autorizada para mayores de 16 años”. No hay ninguna mención especial al rock and roll protagonizado por Los Estudiantes, es algo que se ignora. En lo que toca a Pasa la tuna, el 27 de abril de 1960 recibió también la clasificación de Segunda A, pero con una subvención algo menor de “CUATRO MILLONES DIEZ MIL PESETAS (4.010.000 pesetas). Entre las críticas se puede leer “Regular”; “Corriente”; “Puede ser comercial”; “Película amigable para el público juvenil”; “Falla en representar la vida estudiantil” o “Comedia musical, folclórica y juvenil”. No hay tampoco ninguna mención al rock and roll ni a lo “moderno” de ciertos ritmos interpretados por José Luís. La rama de censura, de nuevo, no vio ningún problema en su aprobación y, esta vez, fue “Autorizada para todos los públicos (Acordado por unanimidad)”.

Los Gatos Negros, al ser una coproducción, cuenta con un expediente algo distinto. Más allá de eso, no tuvo ningún problema con la censura y fue calificada como “Autorizada para todos los públicos (Acordado por unanimidad)”. Lo más interesante, al respecto rockero fue la carta, del 16 de noviembre de 1964, enviada por la productora Alcazaba a la Dirección General de Cinematografía para pedir el cambio de título:

“El nuevo título que deseamos poner es “LOS GATOS NEGROS”, que hace referencia al conjunto de música moderna que interviene en la película”.

El cambio se realizó sin mayor impedimento. Pero es un hecho especialmente significativo si se tiene en cuenta que, como se ha dicho, el grupo musical de Barcelona tenía como nombre original Catch As Catch Can hasta que, en 1962, ficharon por la discográfica Belter —Alain Milhaud²² mediante— y ésta les impuso cambiar el nombre a Los Gatos Negros. En 1964, el re-branding alcanzó su punto álgido: grabaron dos EP con versiones de canciones como *Memphis Tennessee* de Chuck Berry, *Do Wah Diddy Diddy* de The Manfred Mann (Marbella – 2010 - XC), *Hippy Hippy Shake* de The Swinging Blue Jeans y varias canciones de los Beatles (Marbella – 2003 - XC); estos discos tuvieron buen éxito en ventas y el grupo aparecería varias veces en Amigos del lunes, principal programa musical de Televisión Española entonces. En ese contexto, titular un filme como uno de los grupos televisivos de moda parecía prometer mejor promoción. Esta hipótesis se apoya también en el hecho de que el título portugués, *A Canção da Saudade*, es un traducción que se mantuvo del original en castellano, *Canción de nostalgia*.

Megatón ye-yé es un claro ejemplo de película con el beneplácito del Régimen. El guion fue aceptado sin problemas y la versión final fue “Autorizada para todos los públicos (Acordado por unanimidad)”. De hecho, el montaje final contenía mayor extensión que el guion presentado previamente, pero eso tampoco supuso un mayor problema; el 25 de mayo de 1965, el expediente recoge lo siguiente:

Se ajusta en su parte esencial al guión presentado y autorizado”. “únicamente han sido introducidas algunas secuencias que no afectan en absoluto al argumento, solamente por necesidades técnicas por enlace de algunas escenas como así por alargar la duración del film que resultaba algo escaso de metraje.

Por no mencionar que, el 18 de agosto de 1965, sería “declarada de “Interés especial²³ con una protección equivalente al 40% del coste comprobado como anticipo de subvención” y que fue seleccionada para representar a España en el el Festival Internacional de Cine de San Sebastián que tuvo lugar entre el 3 y el 12 de junio de 1965. Es decir, la Junta de Calificación tuvo la mejor de las consideraciones para esta cinta. Por otra parte, en la exposición de las canciones se nota el cambio del sentido del negocio con respecto a los filmes de Elorrieta. Presentan las canciones y el sello con el que se habían grabado, en este caso Novola, pero no se encuentra el documento que lo ligue a una partida presupuestaria; puede aducirse con esto que el tipo de contrato entre discográfica y productora cambió. En total, con la película salió un single (Novola – NO-4) y dos EPs (Novola – NV-103 y Novola – NV-104). Además, para ser consecuentes con la hipótesis de la adecuación consciente de las productoras, es interesante comprobar cómo Megatón ye-yé se supo ajustar a las necesidades “modernizadoras” e internacionales de la cultura oficial de la España de entonces. Ya desde el inicio de la sinopsis, todos esos elementos se notan por doquier: “Cuando Juan llegó de Francia encontró trabajo como cantante en un cabaret”.

²² Productor, director artístico en Columbia Records y mánager suizo, famoso sobre todo por su labor junto a Los Bravos, Los Pop Tops o los Canarios.

²³ El Interés Especial, que aparece en 1962, termina por sustituir en 1964 al Interés Nacional como una apuesta de José María García Escudero, que le enfrentó en cierto modo con la industria, para apuntalar el proyecto de cinematografía española ligado a la calidad, mayor “aperturismo” mediante, que ya intentó en su primer mandato.

Los chicos del Preu representa otro buen ejemplo de permiso censor. Con guion aprobado el 15 de mayo de 1967, fue, el 14 de agosto de ese 1967, “Autorizada para todos los públicos (Acordado por unanimidad)” por los siete censores, si bien tres de ellos apostillaron que no la recomendarían para menores de edad. Al no pretender la novedad “vanguardista” de Megatón ye-yé, prefirieron presentar la obra bajo un perfil más moralizante. En el inicio de la sinopsis se puede leer lo siguiente: “Alos [sic.] diecisiete años todo es importante”... Esta frase [sic.] que pronuncia uno de los personajes —una madre comprensiva— define conceptualmente la película”. Y el texto termina de la siguiente manera:

Y, sobre todo, el más turbador de los descubrimientos: el amor, que irrumpe en ellos a los exámenes, donde un último descubrimiento, el sentido de la responsabilidad, aparece como aglutinante del mágico torbellino.

Este es el Curso Preuniversitario para unos muchachos y muchachas a cuya edad todo semeja grácil [sic.], impreciso, liviano, cuando en realidad todo es importante. Muy importante.

Por último, los expedientes de las películas de Los Bravos, ambas producidas por Estudios Moro S.A, reflejan de manera casi inmejorable el desarrollo de técnicas comunicativas y de colaboración que las empresas habían desarrollado una vez levantada la censura previa y sustituida por una (casi obligatoria de facto) consulta voluntaria. *Los chicos con las chicas* fue, el 22 de septiembre de 1967, “Autorizada para todos los públicos (Acordado por unanimidad)” y declarada de Interés especial²⁴, con un anticipo de subvención equivalente al 30% del coste (Acordado por mayoría; 6 -censores votaron el 30% y 2 el 40%). Lo más interesante del expediente es la cantidad de correspondencia de la productora, así como la manera de presentar su proyecto, con presencia casi marketiniana. Fichas que anunciaban a los Bravos como estrellas; sus canciones, grabadas con Columbia como así se señala, puestas en un folleto que parecería, en manos de fans, un elemento de merchandising o promocional y una continua “puesta al día” de los avances del proceso como, por ejemplo, los acuerdos de distribución (en este caso, con Interpeninsular Films). Aunque el guion fue aceptado en un primer momento, desde la producción se decidió acometer algunos cambios, tal como se registra en una carta del 16 de noviembre de 1966. Este cambio no pedido, si bien se justifica por una mejora del “ritmo” de algunas escenas, pareciera que era una forma de asegurar el “Autorizada para todos los públicos”, sin restricción de edad, pues como se puede leer en otra correspondencia entre Estudios Moro a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, justo un mes después:

ha sido nuestra intención el producir una película autorizada para todos los públicos.

Les rogamos, que de existir en la misma alguna causa que Vds. estimen subsanable [...] nos lo comuniquen con el fin de proceder de inmediato a su rectificación.

Quizá sintieran que se habían “pasado de ye-yé” y que una calificación para mayores de edad podría suponer un castigo comercial difícil de sobrellevar. Una apelación a la rebeldía que

²⁴ Puede pensarse que, al igual que pasó con la “lesterizante” Megatón ye-yé y su prometedor Micky, el Régimen pretendió vampirizar la fama de Los Bravos e introducirla en su canon oficial. Esta presunción cobra fuerza si se tiene en cuenta que lanzaron el primer éxito comercial de un tema español a nivel internacional, *Black is black*, con recorrido entre 1966 y 1967 —número 1 en el Canadian Singles Chart; número 4 en el Billboard estadounidense o número 2 en el Top 100 inglés, por ejemplo—, y que sus canciones y números musicales son, en el fondo, lo más reseñable del film.

rezuma incluso en su sinopsis, la cual termina con “que el amor logrará romper la sólida barrera de los viejos sistemas educativos...”. Mike Kennedy, en este sentido, en una entrevista para ABC, publicada el 26 de mayo de 2010, afirmó que la canción homónima “estuvo al borde de la censura”. No especifica cuál fue el proceso de dificultades que atravesó la edición de la canción pero, por lo que puede leerse en el expediente de censura cinematográfica, debió de ceñirse a la revisión de la censura fonológica, la cual encontraba una creciente suspicacia a la hora de considerar todo lo que pudiese parecer canción protesta. La letra de este título, instalada en el tópico de jóvenes contra viejos e, incluso, de carácter de evocación revolucionaria en este punto, o de sutilezas relacionadas con el amor libre hippy, tiene párrafos como este: “Los viejos pararán, me imitarán a mí/ se modernizarán, les costará reír./ La edad de piedra ya pasó, al menos por aquí/ y yo contigo tengo que vivir, quiero ser feliz”. Sea como fuere, esta canción, la más atrevida del grupo a comprobar los límites del permiso censor, se publicó junto a la película, que se autorizó para todos los públicos, y cosechó gran popularidad. Los Bravos prometían, con su *Black is black*, ser una marca internacional que pudiera llevar a mejores cotas la popularidad del *Spain is different* y mejorar la imagen exterior de una dictadura que tenía sus propios hippies; una censura demasiado estricta con este grupo no parecía la mejor idea ni encajaba con la política de relaciones públicas culturales que el franquismo promovía en aquella época, acaso hasta que endureció sus prohibiciones a principios de los 70 cuando muchas instancias y sectores tradicionales consideraron que el país se había pasado de moderno. ¡Dame un poco de amooooor...! siguió la misma estrategia de presentación del proyecto de comunicación empresarial con la burocracia. No tuvo la fortuna de su predecesora, pues no consiguió la consideración de Interés Especial, pero sí fue “Autorizada para todos los públicos (Acordado por unanimidad)”, si bien dos de los trece censores apelaron a su no idoneidad para menores. Las canciones, grabadas por Columbia, y sus intérpretes, de nuevo, se presentaron con un llamativo folleto promocional. Esta vez no se produjeron cambios en el guion, algo que, de igual manera, se avisó por escrito:

Tenemos el gusto de poner en su conocimiento que nuestra película titulada ¡DAME UN POCO DE AMOOOR...! (primitivamente LOS BRAVOS 2) no se han producido modificaciones con respecto al guión que en su día fue presentado en esta Dirección General.

El 9 de agosto de 1968, apenas dos semanas antes del estreno, Estudios Moro dirigió una carta idéntica a la Dirección General de Cinematografía y Teatro sobre sus intenciones comerciales:

ha sido nuestra intención el producir una película autorizada para todos los públicos.

Les rogamos, que de existir en la misma alguna causa que Vds. estimen subsanable [...] nos lo comuniquen con el fin de proceder de inmediato a su rectificación.

En cuanto a la sinopsis presentada, llama la atención su apelación a los cómics (marcados con negrita y subrayado) como elemento fundamental de “modernidad” y fantasía del film:

La obsesión de Mike por el mundo de los cómics, le lleva a encontrarse en situaciones muy comprometidas. [...] Esta vez, el mundo fantástico de los cómics tiene como protagonista a LOS BRAVOS.

Por último, queda la postrera y erigida como film de culto del género *Un, dos, tres...al escondite inglés* (1969), de Iván Zulueta. Es el filme del que más puede destacarse una actitud de sub-

versión: posee la sutileza de incluir las estrategias de desenfado y sátira surrealista de las que solían hacer uso las otras películas pop para poder incurrir en mensajes contra la hipocresía de una sociedad española “rancia”, contra la censura de discos y/o sus portadas, contra el poco éxito comparativo de los Beatles por estos boicots censores y, sobre todo, contra las canciones folclorizantes y antiguas que reinaban en Eurovisión —Mundovisión en el film—. Esta última crítica sería la más incisiva, pues estaba pensada para ser contemporánea con la celebración del XIV Festival de la Canción de Eurovisión, celebrado el 29 de marzo de 1969 en el Teatro Real de Madrid, debido a la victoria el año anterior de Massiel con el *La, la la*. Esta cinta era, en cierto modo, una venganza de Iván Zulueta por las censuras constantes que sufría en su labor en el programa musical *Último grito* (RTVE, 1968-1970), tal como él mismo reconoció²⁵. Según el periodista musical, también actor en el film, José María Íñigo (2 de agosto de 2004), la poca profesionalidad del rodaje, junto a la inexperiencia de la productora, dificultó la distribución y no permitió que se estrenara hasta marzo de 1970²⁶ —si bien los registros del ICAA fechan su primer estreno el 10 de octubre de 1969—, cuando el fenómeno de Eurovisión había pasado por completo. Además, su estreno fue en salas de arte y ensayo —dos en Madrid y una en Barcelona—, lugares alejados del público general y joven. Esto ha llevado a interpretaciones posteriores, como la de Teresa Fraile (2019) a entender este retraso como una maliciosa intención por parte de la burocracia censora del Ministerio para retener la película hasta que Eurovisión se celebrase.

No resulta una interpretación descabellada la que defiende un deliberado exceso de tardanza por parte del Ministerio para impedir esa especie de boicot eurovisivo; pero también es cierto que las complicaciones en la producción de la cinta pusieron de su parte para que las fechas terminase por no cuadrar. Hay que tener en cuenta que, para empezar, el rodaje fue clandestino, pues se realizó al margen del conocimiento administrativo del Ministerio de Información y Turismo y de la Dirección General de Cinematografía entre otoño e invierno de 1968. Fue en ese diciembre, una vez terminado el rodaje, cuando se presentó a la Dirección General el guión, con título original de *Superpoderes*, y ésta concedió el permiso de rodaje el 28 de febrero de 1969. Además, Iván Zulueta no poseía la acreditación necesaria para poder ser el director, pues ni había terminado sus estudios de Dirección Cinematográfica en la E.O.C., ni había trabajado como meritorio de ayudante de dirección. Zulueta, tal como registró Manuel Palacio (en Pachuca, 1997, pp. 671-673), intentó recibir su carnet de Realizador Cinematográfico del ASDREC (Agrupación Sindical de Directores-Realizadores de Cinematografía) del Sindicato Nacional del Espectáculo, de adscripción obligatoria durante el franquismo, pero el presidente de la agrupación, un Juan Antonio Bardem que, por cierto, pedía en aquel entonces el acceso libre a la profesión, se lo denegó al no reunir los requisitos profesionales. Por ello, tuvo que figurar como director José Luís Borau, quien presentó la cinta a la Junta de Censura y Clasificación el 6 de marzo de 1969. El 21 de marzo vuelve a comunicarse con la Junta para pedir el cambio de nombre del originario *Superpoderes* a *Un, dos, tres...al escondite inglés*.

²⁵ En el programa *En memoria de...* Iván Zulueta (RTVE, 2010).

²⁶ Según José María Íñigo (2 de agosto de 2004), se estrenó en marzo de 1970 y se exhibió en Cannes. Lo primero lo apoyan los registros en prensa, pues el número de ABC del 24 de marzo de 1970 es el primero en anunciar cualquier estreno del film, en la sala Rosales de Madrid (Quintana 22). Se anuncia “para todos los públicos”. Lo de Cannes no consta en los registros del Festival.

Eurovisión aconteció el 29 de ese mes, mientras todavía estaban a la espera de recibir calificación y permiso de exhibición. Desde la productora se presentó, ya el 16 de mayo de 1969, un documento que explicaba los cambios que la película tiene con respecto al guión “primitivo”, como dice la comunicación, aceptado en origen en febrero. El 22 de mayo, 6 días después, la productora se vuelve a dirigir al organismo de censura y pide lo siguiente: “Aspiramos a que la película “AL ESCONDITE INGLÉS” [...] sea declarada apta para todos los públicos”. Y, al igual que con las cintas de Los Bravos, se comprometen a hacer cualquier cambio; es de suponer que, una vez pasado el Festival, perdieron algo del fervor reivindicativo pero les quedaba el aliciente económico. La respuesta de la Junta de Censura llegó tres días después de dicha petición, el 29, con una aceptación total del contenido: “Calificación como “AUTORIZADA PARA TODOS LOS PÚBLICOS”, sin adaptaciones (Acordado por unanimidad)”. La Dirección General de Cinematografía y Teatro le reconoció un coste de unos 7,5 millones de pesetas, pero le negó la calificación de Interés Especial. No hubo comentarios críticos o valorativos acerca del contenido del film. Se autorizó, en esa fecha, su exhibición, con un mes de retraso si se tiene en cuenta la intención anti-eurovisiva de los creadores. Y, quizá por tal retraso, tuvieron serias dificultades para encontrar exhibidores. Se registran en el archivo, en octubre, licencias de exhibición que se dirigen a pases privados —de ahí los datos de estrenos que presenta el ICAA—. Por las dificultades a la hora de encontrar exhibidores interesados, los responsables del film retiran las copias existentes antes de un estreno oficial al público y pergeñan, entre dos opciones, lo que sería, a la postre, su recorrido comercial. Estas opciones fueron, por un lado, pedir permiso para que la cinta se exhibiese en salas de Arte y Ensayo y, por otro, realizar cambios en la cinta y volver a presentarla a la Junta de Censura. El 3 de diciembre, Juan Herbert Vernet, Director General de Cire Films, la distribuidora del film, envía una carta al organismo censor donde se puede leer lo siguiente donde se lamenta de que su cinta, “por su temática “vanguardista”, dentro de la línea musical del momento, no ofrece a priori interés a ciertas empresas Exhibidoras de cine comercial”. Pidió entonces permiso para estrenar en “Salas Especiales o Cines de Arte y Ensayo ya que dichas Salas Especiales sí están dispuestas a estrenárnosla”.

Este permiso fue concedido. Poco después, la productora comienza un nuevo proceso de calificación con el que pudieran tener más beneficios económicos. El 9 de marzo de 1970 José Luís Borau vuelve a mandar la película para que fuera censurada y añade una carta donde pide la siguiente consideración: “Por la presente declaración manifiesto mi aspiración a que se conceda con carácter definitivo a la película “UN, DOS TRES...AL ESCONDITE INGLÉS” los beneficios “de interés especial”. Alega, para justificar esta nueva solicitud de calificación, “importantes modificaciones que hacen un proyecto verdaderamente nuevo”²⁷. Y 4 días después, recibe la respuesta: “Calificación como “AUTORIZADA PARA TODOS LOS PÚBLICOS”, sin adaptaciones (Acordado por unanimidad)” y con “Interés Especial” (Acordado por mayoría)”. Esto significaba una subvención del 50% del coste oficialmente aprobado, lo que permitía cubrir gastos. Se mantuvo el permiso para su exhibición en salas de Arte y Ensayo, con la contraparte de que éstas no contaban para cumplir con el porcentaje para la cuota de pantalla y, con ello, no permitían, por sí solas, acceder a las subvenciones de taquilla. Con todo, estas salas fueron las únicas interesadas en proyectar el film. Así, Un, dos, tres...al escondite inglés

²⁷ Como la supuesta primera versión fue estrenada en privado y después retirada, no puede comprobarse hasta qué punto estas palabras de Borau son ciertas ni si el cambio en la película fue tan sustancial.

se estrenó 11 días después de la calificación, el 24 de marzo en la sala Rosales de Madrid (Quintana 22). La celeridad de este proceso añade indicios de que el anterior, que se alargó un mes, fue un acto premeditado. Pese a ello, el contenido pop del film, sus canciones, grupos y realización psicodélica, al igual que las anteriores, no recibió prohibición per se ni se obligó a cambio alguno o supresión de escenas. Incluso en esta cinta, seguía el franquismo sin percibir en el pop un valor sustantivo de peligro moral o político.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Este recorrido por los expedientes permite concluir tres cosas alrededor de los puntos más comentados sobre la relación del pop/rock con el Régimen. a) Primero, que el cine-rock o ye-yé, y, por tanto, el ye-yé en sí mismo, como momento cultural, no presentó, por lo general, fricciones con la censura. Que en los expedientes no se comentaran, ni mucho menos se hicieran cambiar, elementos relacionados con la cultura pop/rock desde lo formal cinematográfico a lo musical esclarece que no resultaba un movimiento escandaloso sino asimilado. De hecho, más allá de las cintas de directores prolíficos como Elorrieta, o bien avenidos con el Régimen como Lazaga, las cintas más rupturistas, hechas por realizadores más jóvenes —Yagüe, Aguirre y Zulueta— recibieron un mejor trato al ser consideradas de Interés Especial. Esto apoya las visiones ya comentadas sobre el ye-yé y el pop/rock como un elemento cosmético, de relaciones públicas, que utilizó el franquismo para presentarse ante la comunidad internacional como un Régimen moderno. b) Segundo, que las películas con contenido rock tenían, como principal aliciente, una intención comercial, y no tanto subversiva o contestataria. Pese a que pudiera haber contenido subversivo, este estaba al servicio del objetivo monetario, pues, como se ha comprobado, los productores prometían cambiar lo necesario para que sus cintas pudieran verse por todos los públicos. c) Tercero, y consecuencia de las dos primeras, las productoras elegían hacer ese tipo de películas y con estrellas ya bien consideradas mediáticamente porque prometían, no sólo beneficios económicos, tanto en taquilla como en discos, sino una relación poco problemática con los tantos caminos burocráticos de los que disponía el Régimen para penalizar lo que no le interesase.

En definitiva, aunque en los márgenes del pop, el ye-yé y el rock nacional se fraguaron, a la postre, movimientos subculturales y políticos, al Régimen no le molestaba el canon ye-yé más comercial, mediático y hegemónico, pues había puesto medios para moldearlo como una transgresión asimilada. De hecho, vampirizó tal moda en ciertos puntos y sacó de ella rédito internacional, desde Los Bravos hasta Eurovisión. De ahí el permiso, como resultado general, para los expedientes de las películas analizadas. Resulta difícil asumir, por tanto, que las estéticas pop y rock, por el simple hecho de ser disruptivas o simplemente novedosas, fueran subversivas, pues, si bien sirvieron para la protesta o la crítica, también lo hicieron para seducir a un mercado vigilado por la burocracia censora y establecer vías de connivencia con ambos. Decir que la España ye-yé fue “moderna”, pero lo fue “a su manera” es hablar, en realidad, del proceso de fagotización que el franquismo hizo de ciertas tendencias culturales internacionales en su beneficio; acudir a la correspondencia que los expedientes de censura generaron, sobre los que sobrevuelan las posiciones de las productoras, más centradas en el negocio que en la autenticidad de su producto, es una clara muestra más de ello. Por su parte, esta acusación, la de ser absorbido, tampoco la evitó el propio rock and roll internacional desde sus inicios. La pregunta

que esto nos devuelve es la que sobrevuela toda la idea de la genealogía rock: ¿acaso hay algún episodio del rock que no haya acabado aprovechado por gigantes industriales o políticos? Lo que, de nuevo, lleva a lo siguiente ¿acaso esto no ha provocado a la postre nuevas formas de rock con la intención de ser más auténticas? En el propio cine pop se puede comprobar este devenir: desde la imitación del rupturista Richard Lester y el cine de los Beatles por parte de *Megatón ye-yé*, al asentamiento de un pop de explotación comercial con unos exitosísimos Los Bravos, a la confrontación del pop contra el ye-yé comercial de Un, dos tres...al escondite inglés, hasta, ya en la década siguiente, una vez agotado el fenómeno pop y separados los grupos beat, un resurgimiento del cine rock asentado en la autenticidad documental como *Canet Rock* (Francesc Bellmunt, 1976).

6. REFERENCIAS

- Abellán, M. L. (1978). Censura y práctica censoria. *Sistema*, (2), 29-52. Recuperado 5 de diciembre de 2022, de http://www.represa.es/represa_6_marzo_2009_articulo6.html
- Abellán, M. L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Madrid. Península.
- Aguilar, C. (2017). *Riendo en la oscuridad. Cine cómico español 1950 - 1961*. Valencia. Desfiladero Ediciones
- Alonso González, C. (2005). El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión. *Cuadernos de música iberoamericana*, 10, 225-254
- Alonso González, C. (2010). *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales - ICCMU.
- Álvarez, J. L. (1963, febrero). El Ye-ye. *Fonorama*, 4.
- Arango, L. (2015, 26 de mayo). «Black is Back», el regreso de Los Bravos cincuenta años después. *ABC*, Artículo en línea. Recuperado 3 de febrero de 2023, de <https://www.abc.es/cultura/20150526/abci-nuevo-disco-bravos-201505261337.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com>
- Campoy, C. (2006). Una Asignatura pendiente: CINE Y ROCK EN ESPAÑA. En E. Guillot (Ed.), *¡Rock, Acción! Ensayos sobre cine y música popular* (pp. 235-263). Avantpress.
- Castro de Paz, J. L. y Cerdán, J. (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid. Cátedra.
- Faulín Hidalgo, I. (2022a). *¡¡Hola Mr. Pop!!: Cuando la modernidad llegó a España para quedarse*. Madrid. Sílex
- Faulín Hidalgo, I. (2022b). *¡¡Hola Mr. Pop!!: Cuando la modernidad llegó a España para quedarse*. Vol II. Madrid. Sílex
- Fernández Ibáñez, J. C. (2016). *Cine, televisión y cambio social en España*. Síntesis.
- Fiuza, A. (2008). *Censura y represión a los músicos españoles y portugueses en las décadas de 1960 y 1970. Crisis, dictaduras, democracia: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Coord. Carlos Navajas Zubeldia, Diego Iturriaga Barco, 2008, ISBN 978-84-691-5922-4
- Fiuza, A. (2012). *La censura musical en las décadas de 1960 y 1970 durante la Dictadura Franquista: un examen de la documentación del MIT*. En barra Aguirregabiria, A (Coord.) *No es país para jóvenes*.
- Fraile, T. (2013). Libertad provisional: la convulsión musical del cine español en los años 70. *Musiker. Cuadernos de música*, 20, 187-205.
- Fraile, T. (2019). 1, 2, 3... ¡Al escondite inglés! Eurovisión, psicodelia y cine en la España ye-yé. *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 18, 87-101. <https://doi.org/10.7203/EUTOPIAS.18.16844>

- Fraile, T. (2023). Pop music in the Spanish musical cinema of the 1960s. En L. López Gómez (Ed.), *Popular Music in Spanish Cinema* (pp. 97-106). <https://doi.org/10.4324/9781003194347-11>
- Galicia Poblet, F. (2017). *Inoxidable: formación, cristalización y crecimiento del heavy metal en España, 1978-1985*. Madrid. Apache Libros.
- García Escudero, J. M. (1962). *Cine español*. Rialp.
- Ibáñez Fernández, J. C. (2016). *Cine, televisión y cambio social en España*. Madrid. Síntesis.
- Íñigo, J. M. (2004, 2 agosto). Iván Zulueta, director de cine. Un tipo con talento. josemariainigo.com. Recuperado 3 de febrero de 2023, de <https://www.josemariainigo.com/vida/ivan-zulueta.htm>
- Malerbe, P. (1977). *La oposición al franquismo: 1939-1975*. Naranco.
- Mallofré, A. (1965, 4 de julio). Los «Beatles» y su mito. *La Vanguardia Española*, (30.818), 34
- Palacio, M. (1997). Un, dos, tres. . . al escondite inglés 1969. En J. Pérez Perucha (Ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995* (pp. 671-673). Cátedra.
- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona. Gedisa
- Parés, L. E. (2012, 4 octubre). CVC. Rinconete. Cine pop en España (1). Introducción. Centro Virtual Cervantes. Recuperado 22 de abril de 2025, de https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_12/04102012_01.htm
- Torras, D. (2015). Factores históricos desencadenantes del cine musical español de pop y rock: raíces culturales, tecnológicas, económicas e industriales. En J. M. Caparrós Lera (Ed.), *Memoria histórica y cine documental: actas del IV Congreso Internacional de Historia y cine* (pp. 373-389).
- Torres, R. (2010). *La oposición musical al franquismo: canción protesta y censura discográfica en España*. Vizcaya. Brian 's Records.
- Travesi, A. (1959, 9 agosto). LOS «STILIAGIS». *ABC Madrid*