

Entre represión y populismo. Tango, lunfardo y censura en la radiofonía argentina (1933-1953)

Rolf Kailuweit

Chapter - Article of Record



Suggested Citation:

Kailuweit, Rolf (2013): Entre represión y populismo. Tango, lunfardo y censura en la radiofonía argentina (1933-1953). In Ursula Reutner, Elmar Schaforth (Eds.): Political Correctness. Aspectos políticos, sociales, literarios y mediáticos de la censura lingüística / Aspetti politici, sociali, letterari e mediatici della censura linguistica / Aspects politiques, sociaux, littéraires et médiatiques de la censure linguistique: Peter Lang (Studia Romanica et Linguistica, 38), pp. 275-298. DOI: 10.3726/978-3-653-03258-1.

© Peter Lang (2013)

Wissen, wo das Wissen ist.



UNIVERSITÄTS- UND
LANDESBIBLIOTHEK
DÜSSELDORF

This version is available at:

URN: urn:nbn:de:hbz:061-20230124-094247-7

Terms of Use:

This work is protected by copyright and/or related rights.

For more information see: <https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/>

Entre represión y populismo. Tango, lunfardo y censura en la radiofonía argentina (1933-1953)

Rolf Kailuweit

1 Introducción

Varios son los estudios que en los últimos años se han dedicado a la temática de la censura radiofónica durante la Década Infame y el Peronismo. La contribución más reciente la constituye el capítulo «La censura del lunfardo» en la obra monumental que Conde (2011) dedica al habla popular de los argentinos. Este capítulo se basa sobre todo en los trabajos más extensos de Fraga (2006) *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina 1933-1953* y Vardano (2007) *La censura radial del lunfardo: 1943-1949; con especial aplicación al tango*. Otras contribuciones pertinentes encontramos en el tomo editado en 2005 por Guillermo Mastrini *Mucho ruido, pocas leyes: economía y políticas de comunicación en la Argentina 1920-2004*. En concreto me refiero a los artículos de Agustí y Mastrini «Radio, economía y política entre 1920 y 1945. De los pioneros a las cadenas», de Korth «Un diagnóstico de radiodifusión en la década del '30: la comisión del '38» y de Arriba «El peronismo y la política de radiodifusión». Cabe señalar también el estudio de Vitale (2005) «Guerra de lenguajes. Prensa escrita y política lingüística en la radiofonía argentina: el caso de 1943». Además, alguna referencia al tema ya se incluyó en el manual de Merkin y Ulanovsky (1995) *Días de radio: historia de la radio Argentina* y en la *Breve historia crítica del tango* de Gobello (1999). A pesar de la distancia histórica, consideramos más bien como fuente primaria el ilustrativo libro de Martínez Moirón (1971) *El mundo de los autores. Incluye la historia de S.A.D.A.I.C.*

El material compilado en los estudios mencionados forma la base de este artículo. Contienen en su totalidad una, si no exhaustiva, por lo menos abundante documentación de los decretos y resoluciones así como comentarios de prensa, reacciones de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC), versiones de tangos censurados, voces de testigos de la época, etc. A este material exuberante el presente artículo no va a añadir mucho. Nuestro objetivo principal no es compilar todavía más documentos, sino reinterpretar los acontecimientos, que ya están bien documentados, desde la perspectiva del análisis del discurso aplicado a la historia de los medios de comunicación. De este modo, en la primera sección del presente artículo describiremos la censura radial –en forma de una primera y aún muy tentativa aproximación– como un intento de restringir el acceso de la voz del pueblo a un medio de gran prestigio y difusión. En la segunda sección seguiremos con más detalle el desarrollo histórico de las medidas tomadas en la Década Infame y bajo el Peronismo. En la tercera sección profundizaremos el tema de la censura desde el punto de vista teórico, considerándola un hecho discursivo complejo que cuanto más explícito se vuelve tanto más contraproducente aparece. Nos basamos en el modelo que Packard (2008 y 2011) desarrolló inspirándose en los trabajos de Butler (1998) y Lacan (1984). En la cuarta y última sección reinterpretaremos algunos materiales que documentan la censura radial del lunfardo con la ayuda del modelo discutido en la sección anterior.

2 Difusión y restricción de la voz del pueblo

Las primeras décadas del siglo XX se caracterizaron por un rápido cambio en el campo de los medios que difundieron la cultura popular. Una vez establecido el sainete criollo como medio principal que representaba la cultura popular rioplatense entre criollismo e inmigración (Kailuweit 2012), la radiofonía y la cinematografía aparecieron inmediatamente. En la Argentina, la primera emisión radiofónica data de 1920 (Rivera 1998: 90; Berrade 2009: 9). A principios de los años '30 la radiofonía empezó a substituir el sainete como medio principal retomando y transformando sus contenidos en forma de radioteatro (Fraga 2006: 23). Según Noguer (1985: 17), el nuevo medio popular se particularizó por su ubicuidad y prestigio.¹ En 1935 el aparato de radio formaba parte del mobiliario de casi todos los hogares de Buenos Aires (Berrade 2006: 40).

¹ «El prestigio adquirido por los medios otorga a sus mensajes cualidades rectoras de opiniones y actitudes» (Noguer 1985: 17).

En 1938 ya existían en la Argentina 40 estaciones radiales que, según Claxton (2007: 114–135), contribuyeron con sus programas de información y de entretenimiento de manera significativa a la democratización del país.

Es obvio que los regímenes autoritarios recelaron del impulso político del nuevo medio. Como veremos a continuación, ciertas medidas para controlar los mensajes que difundían las emisiones radiofónicas fueron tomadas ya en el año 1933. Sin embargo, con más contundencia hubo intentos de establecer órganos de censura después del golpe de Estado llevado a cabo por el Grupo de Oficiales Unidos (GOU) el 4 de junio de 1943. Con la Resolución 6419 publicada en el Boletín de Correos y Telégrafos n° 3 204 diez días después, los golpistas instalaron el Consejo Supervisor de Transmisiones Radiotelefónicas justificando la necesidad de crear un ente controlador con la «enorme influencia» de las emisiones, «puesto que van a todos los hogares y se hacen escuchar, aún sin quererlo, por los habitantes en general» (citado por Fraga 2006: 50). Curiosamente no se criticaron determinados contenidos sino la forma de los programas, cuya mala influencia para las costumbres lingüísticas se resaltó: «los vicios idiomáticos permitidos [en la radiotelefonía] toman lugar en la mente de los radioescuchas en forma tal, que no es preciso mucho tiempo para que lleguen a trocarse en hábito» (ib.). Temiendo «degeneraciones [...] del buen gusto» se pretendió oponer una campaña de «purificación moral» (ib.). Fraga (ib.) hace hincapié en el hecho de que la misma estructura argumentativa ya se encuentra en las normas anteriores de 1933 y 1935:

Existe una línea de continuidad [...] en lo referente a «vicios idiomáticos» que degeneran el buen gusto del pueblo. La preservación de la cultura frente a la «degeneración», concebida como «misión artística» se entrecruzó con la búsqueda de la «purificación moral» que el gobierno de facto se había adjudicado (ib.: 50).

La concentración en aspectos formales de la lengua llama la atención. De las fuentes compiladas en la literatura, un solo documento, el *Manual de Instrucciones para las estaciones de Radiodifusión* (decreto 13 474 del 14 de mayo de 1946), se refiere directamente al contenido: «El contenido general y el contenido musical de los programas serán objeto de fiscalización previa» (Agustí/Mastrini 2005: 46).

Cabe preguntarse, entonces, cuál es el motivo para dirigirse concretamente contra ciertas formas lingüísticas. ¿No será posible expresar los mismos contenidos subversivos con un léxico y una gramática que

siguen las normas de la Real Academia Española? La respuesta no es fácil. Atañe al viejísimo problema semiótico de la relación entre contenido y expresión. Aun cuando la relación sea arbitraria en principio, una vez establecido el vínculo ya no es disociable por la intervención particular del locutor. Las palabras reprobadas –lunfardismos como veremos a continuación– cuentan por sí mismas sus historias (Gobello 1999: 129) remitiendo a ciertos ambientes sociales de los suburbios porteños, a la «cosmovisión popular vinculada con la vida arrabalera» (Fraga 2006: 81). Además, las palabras connotan más que denotan. Connotan la variedad lingüística a la que pertenecen y con eso los sujetos que son sus usuarios legítimos. En la radio, el lunfardo, así como el cocoliche de los inmigrantes italianos, da una voz a ciertas capas sociales menos favorecidas. Parece que con el lenguaje que se le atribuye el pueblo se convierte en sujeto enunciativo. La restricción del lenguaje a las formas del estándar como variedad tanto «artística» como artificial, una variedad a la cual el pueblo por falta de educación no tiene acceso, condena a callarse a la gran mayoría de la población. Es precisamente ésta la intención de la Resolución 6 419, que quita la voz a toda persona que, por falta de preparación o bien intencionalmente, no descarta recurrir a usos lingüísticos populares.²

3 La censura lingüística en la radiodifusión argentina

3.1 Bases ideológicas

La oligarquía argentina reaccionó a la inmigración masiva no castellanohablante (italianos, gallegos, judíos del este de Europa, cristianos árabes del imperio otomano etc.) con una actitud elitista y anti-popular que declaró la norma europea de la Real Academia Española como lengua nacional de la Argentina (Ennis 2008: 199–231). En las escuelas se les enseñaron a los niños, que en casa sólo escuchaban el *voseo* y el *ustedes*, las formas de *tú* y de *vosotros* como las únicas correctas para las segundas personas singular y plural respectivamente. De este modo,

² «[...] no es posible permitir que personas sin verdadera preparación artística o especializada, puedan presentarse ante el micrófono para hacer oír al pueblo del país simplezas, naderías, absurdos de toda índole cuando no groserías, chistes de grueso tono y todas las cosas por el estilo que produce quien no tiene preparación suficiente para ello o, deliberadamente explota filones de mal gusto» (Resolución 6 419 publicada en el Boletín de Correos y Telégrafos n° 3 204 el 14 de junio de 1943 citada por Fraga 2006: 50s.).

el lenguaje de los sainetes criollos, de las letras de tango o de algunas novelas como las de Roberto Arlt, por ejemplo, parece acercarse mucho más a la cotidianidad lingüística que el lenguaje de los libros escolares –a pesar de la distancia que crea la ficción, la literaricidad y la mediatización (Kailuweit 2011, Engels en prensa). Las autoridades, incluso las más liberales del partido Unión Cívica Radical (UCR) que gobernó de 1916 a 1930, intentaron proscribir la cosmovisión arrabalera que se reflejaba en las voces del lunfardo. Es paradigmática la reacción del Presidente del Consejo Nacional de Educación, Ángel Gallardo, ante la cuestión planteada por un periodista del diario La Nación: «¿Qué piensa usted de las obras nacionales escritas en argot?»:

¡A-bo-mi-na-bles! Esta palabra condensa toda mi indignación contra los que no sólo corrompen el idioma, sino que también corrompen el gusto de los niños. La corrupción del gusto en la niñez es la causante de muchas desdichas inesperadas que abaten a los pueblos. Es la base de la incultura popular... ¡A-bo-mi-na-bles! (Ángel Gallardo, Presidente del Consejo Nacional de Educación, citado por *La Nación*, 13 de junio de 1920).

Como veremos a continuación, la misma actitud motivó las medidas de censura radial adoptadas durante la Década Infame (1930–1943), precisamente bajo las presidencias de Justo (1932–1938) y Ortiz (1938–1942), y después del golpe militar de 1943. Sólo durante el gobierno de Perón (1946–1955), el menosprecio de la expresividad del habla popular parece atenuarse, como veremos a finales de esta sección.

3.2 La censura de la radiodifusión durante la Década Infame

La proscripción legal de los «vicios lingüísticos» empezó con el Decreto 21 044 del Reglamento de Radiocomunicaciones del 3 de mayo de 1933. En su artículo 104, inciso 1, se hace hincapié en el hecho de que las transmisiones se comprometan a ofrecer al oyente «manifestaciones altamente artísticas» excluyendo de este modo programas en que se emplean expresiones populares tales como las que encontramos en los sainetes y en las letras de tango (Fraga 2006: 38). El mismo decreto encargó a la Dirección General de Correos y Telégrafos que ejerciera la censura, puesto que estipuló que esta institución tenía que acreditar a cada estación radioeléctrica. Fraga (ib.: 38s.) considera como impulsor de la iniciativa al Director General de Correos y Telégrafos, Risso

Domínguez, que firmó las disposiciones complementarias precisando los motivos y modos de aplicación del decreto. En la tercera edición de la Colección de Disposiciones Vigentes -n° 23B, agosto de 1935- se explicó más en detalle lo que se tenía que entender por «manifestaciones altamente artísticas» en el sentido de artículo 104 del decreto. En el título VII, artículo 1°, inciso «c»: se prohibió el uso de «modismos que bastardeen el idioma» y «la comicidad de bajo tono que se respalda en remedos de otros idiomas, equívocos, exclamaciones airadas, voces destempladas, etc.» (citado por Fraga 2006: 39). Lo más significativo en las Disposiciones es el hecho de que la Dirección General de Correos y Telégrafos incitara a las estaciones radioeléctricas a la autocensura, declarando al titular de una licencia como «único responsable de cuanto se irradia por la estación a su cargo» (ib.).

Bajo la presidencia de Roberto M. Ortiz, el tema de la censura radial fue retomado por la administración estatal. El por entonces jefe general de la Dirección de Correos y Telégrafos, Adrián C. Escobar y el jefe de la Dirección de Telégrafos, Felipe Vázquez, redactaron un informe al ministro del Interior lamentando «una subversión del sentido estético y moral del pueblo, provocado por la radiotelefonía, que ha consagrado una literatura y un teatro irremisiblemente bastardo» (citado por Korth 2005: 56). En lugar de medidas jurídicas, propusieron la creación de una comisión que se encargara de analizar y reorganizar el sistema de radiocomunicaciones, que abarcaba ya -como hemos visto- en el año 1938 unas 40 estaciones en todo el país. Así, el 7 de julio de 1938 se creó con el decreto 7 695 la Comisión de Estudio y Reorganización de los Servicios de Radiodifusión (ib.: 58). Parte del estudio fue la realización de una encuesta acerca de la aceptabilidad del lenguaje familiar (voseo etc.), ruralismos y lunfardo en las difusiones radiofónicas. Esta encuesta fue enviada a varios representantes de la «alta cultura», entre ellos a Ricardo Rojas del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires, a Amado Alonso del Instituto de Filología Hispánica de la misma facultad, a la Academia Argentina de Letras, al Consejo Nacional de Educación, a la Dirección de la Biblioteca Nacional, a la Acción Católica, etc.³ Según Conde (2011: 399s.), Ricardo Rojas fue el único que defendió el arte contra todo tipo de censura. Las otras autoridades abogaron más o menos abiertamente por censurar el lenguaje de obras teatrales y literarias así como letras de tango difundidas por las emisiones radiofónicas. El 1 de abril de 1939 la

³ La encuesta se encuentra reproducida en Vardano (2007: 105), las respuestas ib. (106-130).

comisión presentó su informe final, en el que propuso una «intervención estatal fuerte en la materia» (ib.: 67). No obstante, las autoridades políticas tenían otras preocupaciones, de modo que la reforma nunca se concretó.

Dada la repercusión social de tal encuesta, la sola existencia de la Comisión provocó «pánico en el ambiente autoral» (Martínez Moirón 1971: 426) y fuertes reacciones por parte de las agrupaciones gremiales. En una carta⁴ al presidente Ortiz, fechada el 3 de agosto de 1938, las autoridades de SADAIC y de otras entidades gremiales criticaron que la única medida prevista por la ley fuera cerrar estaciones, lo que «perjudicaría a la vez a millares de hogares argentinos, llevando la desocupación de los músicos, artistas, compositores y autores que trabajan para estas estaciones» (citado por Martínez Moirón 1971: 428). Para amortiguar las consecuencias de la reforma en construcción, solicitaron «la inclusión en la Comisión designada en el Decreto de referencia de representantes» de los respectivos gremios (ib.). Según Martínez Moirón (ib.), la solicitud no tuvo el éxito esperado. De este modo, en la edición de agosto de 1938 de la Revista Social de SADAIC se publicó un editorial, que en un tono mucho más contundente, atacó a los censores «más papistas que el papa», a quienes localizó en las redacciones de las estaciones radioeléctricas, reivindicando que, para ejercer la censura estatal necesaria, la propia SADAIC debía «ser la única autorizada a revisar lo que en las emisoras se canta» (ib.: 430). Remarca Fraga (2006: 42) que, a pesar del intento de defender los derechos de sus afiliados, SADAIC aceptó comprometerse en la autocensura, actitud que adoptará también más tarde en tiempos de Perón. Concluye el mismo autor que, en cuanto a la censura radial, la Década Infame fue «una etapa de normas inorgánicas a veces cumplidas, a veces no» (ib.: 43). No obstante, una gran cantidad de tangos «llegaban al estudio de transmisiones con una burda leyenda que decía «No se canta»» (Martínez Moirón 1971: 426) o tenían que cambiar de título, de modo que los famosos tangos de los años '20 *La Maleva* (letra: Mario Pardo), *Chiqué* (letra: Juan Carlos Fernández Díaz) y *El ciruja* (letra: Francisco Alfredo Marino) se transformaron en «La Mala», «El elegante» y «El cirujano» respectivamente (Díaz Vélez 1996: 1).

⁴ La carta entera se incluye en Martínez Moirón (1971: 426ss.).

3.3 Medidas tomadas a partir de 1943

Inmediatamente después del golpe militar del Grupo de Oficiales Unidos realizado el 4 de junio de 1943, se intensificaron las actividades estatales para censurar el lenguaje de las radiocomunicaciones. Aníbal Francisco Imbert, que asumió el mando en la Dirección General de Correos y Telégrafos el 7 de junio, hizo publicar sólo tres días después la Resolución 6 325 en el Boletín de Correos y Telégrafos n° 3 202 (10 de junio de 1943) en la que se dispuso que «a partir del día 14, se harán cumplir rigurosamente las prescripciones legales y administrativas en vigencia» (Fraga 2006: 47), es decir, las mencionadas normas de 1933 y 1935. El mismo día se envió una circular⁵ a todas las emisoras que les obligaba a emplear el castellano correcto, evitando lunfardismos y modismos familiares como el voseo.

No obstante, lo más significativo de la Resolución era el reconocimiento de la «falta de un controlador sistemático, pese a la existencia del armazón legal» (ib.). Por eso se estipuló la creación de un Consejo Superior como «ente de gobierno, cuya tarea específica fuera fiscalizar el material irradiado en radiofonía» (ib.). Entre el 14 y el 20 de junio de 1943, Imbert declaró caduca la licencia de tres emisoras, pero justificando la medida con la explotación ilegal de las respectivas emisoras por parte de «terceras personas ajenas a la licencia, sin la previa autorización de la Dirección General». Así el lenguaje de los programas no fue el motivo de la intervención. Al contrario, un decreto del Poder Ejecutivo les permitió la reanudación de las transmisiones a causa de la «solvenia moral» de las respectivas emisoras. Fraga (ib.: 49) vacila entre interpretar este «tire y afloje» como intencionada y seria advertencia a las emisoras o bien como contradicción en la ejecución del poder entre las diferentes instituciones estatales.

El 14 de junio de 1943, con la Resolución 6 419, se creó el Consejo Supervisor de las Transmisiones Radiotelefónicas⁶ que, además de controlar ex post las transmisiones para determinar los defectos lingüísticos de que adolecieran, sería el encargado de autorizar o no ex ante todo el

⁵ Reproducida en Vardano (2007: 133). En lo que se refiere al lenguaje exige: «Que en toda clase de transmisiones, sin excepción alguna, debe cuidarse con rigurosa escrupulosidad una absoluta corrección en el empleo del idioma castellano, evitando toda palabra del «argot» o bajo fondo y los modismos que lo desvirtúan y son tan comunes en el decir corriente, como «salí», «andá», etc.».

⁶ Véase Boletín de Correos y Telégrafos n° 3 204 (14/06/43) y el artículo de *La Nación* «Prestó juramento el Director General de Correos y Telégrafos» del 15 de junio de 1943, pág. 4.

material previsto para la irradiación, «es decir que el organismo fue creado para ejercer la censura previa» (Vitale 2005). En los reglamentos que se desprenden de la Resolución 6 869 del 21 de junio de 1943 se precisó que el Consejo Supervisor estaba formado por dos organismos, el Consejo Ejecutivo y el Consejo Asesor. Con la Resolución 14 541 del 15 de octubre de 1943 se nombró secretario del Consejo Ejecutivo a Sebastián Martín, funcionario de la Dirección y Profesor de Filosofía y Letras. Además formaron el Consejo Ejecutivo otros empleados de la Repartición, tres especialistas en lingüística e historia, dos en música y dos en técnica de las transmisiones (Fraga 2006: 53; Vitale ib.). Los reglamentos del 21 de junio de 1943 le otorgaron al Consejo Ejecutivo la función de «organizar la lectura, análisis y juicio de las obras teatrales, conferencias, charlas, disertaciones, redacción de textos comerciales, música, etc. que hayan de irradiarse por radiotelefonía» (Fraga 2006: 52). El Consejo Asesor, presidido por el Director de Telecomunicaciones, estuvo compuesto por representantes de entidades gremiales de escritores, autores teatrales, músicos, técnicos en propaganda comercial y estudiosos de ciencias físicas que colaboraron «ad honorem». El Consejo Asesor tenía a su cargo la tarea de expedirse en un plazo de cinco días respecto de las obras, etc. que sometiera a su juicio el Consejo Ejecutivo o el Director de Telecomunicaciones y de aconsejar al Consejo Ejecutivo a fin de que tomara las medidas convenientes para mejorar las transmisiones en su aspecto lingüístico, cultural y técnico (Fraga ib.: 52; Vitale 2005). Se desconoce qué personas o gremios determinados integraron el Consejo Asesor. Martínez Moirón (1971: 434-437) reproduce una carta de SADAIC enviada al Director General Francisco Imbert y que data del 28 de junio de 1943 en la que ofrece su colaboración solicitando formar parte del Consejo Asesor. No obstante, Martínez Moirón comenta que «no surtió los efectos esperados» (ib.: 434).

En lo que atañe al lenguaje, la Resolución 9 211 (julio de 1943) entró todavía más en detalles modificando las normas de 1933 y 1935. Prohibió explícitamente:

[...] los rellenos o números de cualquier índole en que se desfigure sistemáticamente el idioma nacional, so pretexto de retratar ambientes campesinos o de arrabal; también los números cómicos que pretendan obtener hilaridad de sus auditorios mediante recursos de baja comicidad, remedo de otros idiomas, gritos destemplados, carcajadas y exclamaciones atronadoras, mezcla de canciones y ruidos de idéntico tono, y equívocos de dudosas interpretaciones (Fraga 2006: 49; Vardano 2007: 147).

Además se enviaron a las estaciones de radio dos circulares (n° 133 y n° 136), reproducidas en los n° 3 204 (14/06/43) y n° 3 207 (18/06/43) del Boletín de Correos y Telégrafos en las que se dieron a conocer dos nóminas que contenían listas de un centenar de expresiones proscritas- modismos coloquiales incluso ejemplos de voseo, ruralismos como *estao* o *nadies*, lunfardismos como *guitas*, *mangos*, *pibes*, etc. (Fraga 2006: 54-57; Vardano 2007: 134ss.).

Según Vitale (2005) las reacciones de la prensa estaban generalmente a favor de las medidas tomadas. Entre las pocas voces que se opusieron de manera más o menos explícita destaca el diario El Mundo, que el día 15 de junio de 1943 publicó un artículo intitulado «Diccionario sobre pueblos vivos» y firmado por el «Vizconde de Lascano Tegui». Este artículo no se refirió directamente a la censura radial, pero criticó duramente el purismo y academismo abogando por la creación de «un diccionario argentino, catálogo de las voces que se emplean entre personas que usan la trama del idioma español». También reivindicó que «el tono aristocrático de los diccionarios debe cambiar democratizándose» (citado por Vitale 2005).

En febrero de 1945, con el Decreto n° 2 473, firmado por el general Edelmiro Julián Farrell, presidente de facto entre 1944 y 1946, se encomendó la Dirección General de Radiodifusión a la Subsecretaría de Informaciones del Ministerio del Interior. El 14 de mayo de 1946, un Manual de Instrucciones para las Estaciones de Radiodifusión fue aprobado por el Decreto n° 13 474. Este Manual, en su artículo 120, obligó a las emisoras a crear departamentos literarios y culturales para ejercer la autocensura (Fraga 2006: 58; Conde 2011: 404s.). Con los centenares de artículos que contiene pretende ofrecer una regulación meticulosa llegando aún a prescribir un orden coreográfico bailable de música folclórica y prohibir las improvisaciones delante del micrófono. Se justificaban estas medidas con las «confusiones y dificultades de interpretación» que había provocado la legislación inorgánica adoptada desde 1933 (Fraga 2006: 59s.).

3.4 Ambivalencias del peronismo

En los primeros años después de la elección de Juan Domingo Perón como presidente, parece que nada cambió en cuanto a la censura radial. Cabe señalar que si bien, según Giorlandini (1998: 1s.), todavía el general Farrell había aprobado con el Decreto n° 13 474 el 14 de mayo de 1946 el Manual de Instrucciones, el 23 de octubre de ese año el presidente Perón

firmó el Decreto n° 15 633 que reformó el Manual sin que ocurriesen cambios significativos. Fraga (2006: 65) menciona una visita de Perón a la sede de SADAIC que data de 1944: «Admirador del tango, el joven⁷ coronel entablaría un lazo con los músicos y autores populares». En 1948, Enrique Santos Discépolo escribió el tango «Cafetín de Buenos Aires» que no fue censurado por un lunfardismo, sino por ser demasiado «pesimista» la línea «y me entregué sin luchar» (ib.: 66). Probablemente fue un motivo para que, el 27 de diciembre de 1948, las entidades autorales escribieran una extensa nota al Administrador General de Correos y Telégrafos pidiendo otra vez la formación de una Comisión Asesora en la que sus representantes pudiesen participar (Martínez Moirón 1971: 437). La respuesta fue vaga: no se concedió nada en concreto, sólo se confirmó que se aplicaría «el criterio de tolerancia». En estas circunstancias, los directivos de SADAIC pidieron una audiencia a Perón. En la nota del 24 de marzo de 1949, explicaron que:

El mal de las canciones, señor Presidente no está en el uso de elementos sonoros del ingenio popular, de verdaderos poetas que no cultivan el bastardo y repudiable «lunfardismo»; el mal está en la insipidez, el ripio y la torpe sintaxis que sobre ellas se ciernen blandidas por versificadores de lugares comunes, multiplicados a expensas de restricciones idiomáticas que un riguroso celo extremó al principio y que pueden ser suavizadas. Tenemos un lógico interés en que nuestra entidad cobije a verdaderos autores y no a aspirantes sin autoridad dentro de la literatura y el arte. Verdaderos autores de las canciones populares argentinas han de ser siempre los capaces de traducir los sentimientos y las maneras del pueblo con simpática y ágil pluma costumbrista, salvando de que una circunspección exagerada haga perder en moldes fríos la materia vigorosa del ambiente (citado por Martínez Moirón 1971: 438).

El encuentro con el presidente Perón tuvo lugar el día siguiente y marcó un cambio significativo en la relación de SADAIC con las autoridades. La comisión recibida estaba integrada, entre otros, por Francisco Canaro, Homero Manzi, José Razzano, Enrique Cadícamo, Alberto Vaccarezza y Aníbal Troilo, es decir, unos de los representantes más famosos de

⁷ El adjetivo *joven* para un hombre de unos 49 años parece algo eufemístico y transluce cierta admiración poco crítica de Fraga. En efecto, según Fraga (2006) es Perón quien acaba con la censura. En cambio las pocas líneas de Giorlandini (1998) evidencian una actitud mucho más distanciada en cuanto al papel de Perón.

compositores, letristas y saineteros de la época. Martínez Moirón (ib.: 439) cuenta una anécdota que le había referido Enrique Santos Discépolo⁸: Cuando Homero Manzi presentó a los integrantes de la comisión y le llegó el turno a Alberto Vaccarezza, Perón le dijo al famoso sainetero con una amplia sonrisa: «Don Alberto... me enteré que los otros días lo «afanaron» en el «bondi»» (ib.) refiriéndose así con dos lunfardismos a la noticia difundida por los diarios porteños que Vaccarezza había sido víctima de un hurto en el tranvía que circulaba por la calle Talcahuano. Según Martínez Moirón (ib.), el uso de lunfardismos por el Presidente de la Nación confirmaba a la comisión que la causa ya estaba ganada. Perón intervino en persona en la Dirección General de Radiodifusión de modo que el 28 de marzo de 1949 aprobó 25 letras de tango que antes no habían sido autorizadas. Además, la Dirección aceptó finalmente colaborar con SADAIC en la fiscalización de las letras (ib.: 439s.).

Curiosamente, la misma entidad que defiende los derechos de los autores es la que en 1952 inició una campaña para reanimar las actividades de censura en contra de «obras que, evidentemente, no eran dignas de una libre difusión, por lo menos radiotelefónica» (ib.: 443). En un informe al directorio de SADAIC con fecha 4 de marzo de 1952, la Comisión de Asuntos Artísticos se vio alarmada por «la proliferación de letrillas de bailables, especialmente para tangos, donde no se mantiene el mínimo de decoro idiomático y conceptual [...] cediendo a una demanda sospechosa de cierto sector del público, convirtiéndose en reprobables abastecedores del apetito lunfardista» (citado por Martínez Moirón 1971: 443s.). Por haber usado «un caló híbrido con extranjerismos e inversiones silábicas amorfas y estúpidas» o bien por su «machacona impudicia de temáticas degradantes y exaltación de delitos» propusieron el rechazo de algunos tangos de Raúl Fernández Escobar, José Guerrero y Zacarías Chispa, S. Pepe y Miguel Lausso, Orlando Livano, Alcides Gómez, Eladio Blanco y R. Hormaza, Eduardo Maradei, José María Escofet, José Monteí y Francisco Mancini (ib.: 444), autores de los que parece haber quedado pocos rastros. No figuran en el portal *www.todotango.com*. En el *Inventario del tango* de Ferrer y Del Priore (1999) hay una entrada dedicada a Eladio Blanco, músico que tuvo orquesta propia y que tocó con D'Arienzo en los años '40 siendo también autor (no dice si de la música o de la música y la letra) de los tangos *El nene del Abasto*, *Sarampión*, *Muchachita de París*, *Andate por Dios*. Además figura en el inventario Raúl Hormaza, letrista,

⁸ No obstante, según el elenco que da Martínez Moirón (1971: 439), Discépolo no asistió a la reunión.

autor de *Testamento de Arrabal*, *El nene del Abasto* y la milonga *Cien guitarras*. Los otros autores censurados han caído aparentemente en el olvido. Ignoramos hasta qué grado esto es también un efecto de la censura de SADAIC.

El 16 de abril de 1952 el directorio de SADAIC envió una nota al Director General de Radiodifusión, Humberto Russi, declarando «no administrar ni proteger aquellas obras que no guardaran los principios de jerarquía honesta, popular y artística» (ib.: 446). Es probable que la nota incluyera todo el informe de la Comisión de Asuntos Artísticos, puesto que Russi, que aprobó la iniciativa en su respuesta del 27 de mayo de 1952, se refirió literalmente a algunos pasajes del informe (ib.: 447).

Según Fraga (2006: 71) la iniciativa no inauguró una nueva etapa de censura. Al contrario, en el curso de la década del '50, «las normas de censura aplicadas al lunfardo, tanto en las letras de tango como en otros contenidos irradiados fueron retrocediendo gradualmente, hasta quedar en desuso». La primera ley de radiodifusión (Ley 14 214) del 13 de octubre de 1953 no contuvo «proscripción alguna del lenguaje popular, por lo tanto el resto de la normativa pudo haber sido considerada derogada» (ib.).

4 La censura como hecho discursivo

Hasta aquí hemos seguido las relaciones que se encuentran en la historia de Martínez Moirón (1971) y en los trabajos recientes sobre el asunto, sobre todo los de Fraga (2006) y Vardaro (2007). Sin menguar los méritos que sin duda tienen estos trabajos en la escrupulosa documentación de los hechos históricos hay que constatar que carecen de una profunda base teórica para el fenómeno de la censura. Martínez Moirón (1971: 445) observa que en 1952 «el directorio de SADAIC se vio obligado, de cierto modo, a tomar la misma posición que años atrás habían tomado los funcionarios del gobierno para una estricta censura» y justifica esta actitud, ya que SADAIC tiene «la obligación de velar constantemente por la buena producción» (ib.: 448). Con un tono crítico Fraga (2006: 70) comenta: «SADAIC no cuestionaba la censura, sino cómo era aplicada y por quién». Además se refiere, como hemos visto, varias veces al concepto de autocensura que ejercen las estaciones de radio bajo la amenaza de perder la licencia. Parece que ni el actor ni la envergadura de la censura quedan definidos con toda claridad.

Siguiendo a Butler (1998), Packard (2008, 2011) desarrolla una teoría según la cual estas oscilaciones son inevitables. Hace hincapié en la

dinámica de una aparente aporía: por un lado el discurso censorio se define como exterior al discurso censurado, por el otro la censura como reglamentación discursiva⁹ es ubicua. Si sólo hay censura en el sentido estricto de la palabra, si un conflicto sobre la legitimidad de ciertos enunciados se manifiesta, ambos contendientes suelen instrumentalizar los dos polos de la exterioridad y de la ubicuidad. Por ejemplo, si el censurado aduce que el censor no está autorizado, debatiendo así la exterioridad, éste puede replicar con referencia a la ubicuidad que la autorización del censor no importa si el enunciado peca contra las reglas vigentes. O si el censurado afirma que acata las reglas (ubicuidad), el censor puede contestar que eso no se debate ya que es quien decide (exterioridad).

Además, el discurso censorio nunca sería efectivo si se restringiera a repetir y negar explícitamente el discurso censurado, si en lugar de borrar el discurso ilegítimo lo difundiera. Por eso el discurso censorio explícito y el discurso censurado a que se refiere como su exterior están incluidos en un esquema de censura implícita que redobla el esquema de la censura explícita. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre con la censura explícita, el discurso censurado implícito nunca se enuncia y ni aún se enuncian las reglas que inhiben su enunciaci3n.

Es decir que la eficacia de la censura consiste en el desplazamiento. Reprobando explícitamente y con autoridad exteriorizada ciertos enunciados el discurso censorio apunta implícitamente y con ubicuidad a otros enunciados virtuales que, al contrario de lo que ocurre con los enunciados reprobados, nunca se realizan. Por eso el discurso censorio siempre está mal representado. Lo que aparece en el nivel explícito propulsa y disimula lo que opera en el nivel implícito.

⁹ Como se ha desarrollado en el pos-estructuralismo francés, no hay discurso sin reglas que determinan lo que se reconoce como enunciado correcto, razonable y legítimo (véanse Foucault 1971; Bourdieu 1982).

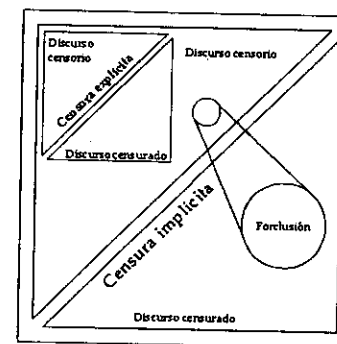


Figura 1: El Discurso de la Censura (Packard 2008: 182).

Parte de este juego complejo entre censura explícita e implícita es el desplazamiento que opera entre los diferentes aspectos semióticos y mediales de la comunicación. Como ya hemos visto, censurar un texto no significa exclusivamente censurar su contenido. Según Packard (2008), se distinguen por lo menos cinco niveles en los cuales puede operar la censura explícita:¹⁰ (1) contenido («No digas ESTO»), (2) forma («No digas esto DE ESTA MANERA»), (3) género/medio («No digas esto EN ESTE CONTEXTO»), (4) licencia («TU, no digas esto»), (5) actuación («No digas esto, HACIENDO ESO»).¹¹ Para evitar la difusión de ciertos contenidos repitiéndolos en la veda, una estrategia de censura consiste en negar al sujeto de enunciaci3n la licencia de hablar o por lo menos el acceso a cierto medio de difusi3n (prensa, radio, televisi3n, internet, etc.). Así mismo hacer hincapié en la forma o actuaci3n puede disimular el intento de impedir a ciertos locutores enunciar y difundir ciertos contenidos.

Evidentemente, los censurados pueden iniciar su defensa explícita en los mismos niveles: (1) contenido («No vedes ESTO: decirlo no viola las reglas del discurso»), (2) forma («No vedes ESTA MANERA de decirlo: es conforme a las reglas» o «No vedes esto de ESTA MANERA: no es la forma adecuada para un discurso censorio»), (3) género/medio («No vedes decirlo EN ESTE CONTEXTO: es un contexto adecuado» o «No vedes esto

¹⁰ Cambiamos ligeramente el orden y la denominaci3n de las cinco dimensiones mencionadas en Packard (2008) para volver la argumentaci3n todavía más consistente.

¹¹ La actuaci3n puede hasta cierto punto constituir un contradiscurso subversivo, por ejemplo, al ironizar el significado literal de un enunciado por el gesto o la mímica. Incluso el aplauso falso o excesivo puede ser una actuaci3n sospechosa como en el caso de las manifestaciones en Bielorrusia en 2011.

EN ESTE CONTEXTO: no es el medio adecuado para un discurso censorio»), (4) licencia («No me vedes esto a MÍ», o «TU, no vedes esto: no estás legitimado»), (5) actuación («No vedes que HAGA YO ESTO, no es un comportamiento inadecuado» o «No permitas esto, HACIENDO ESO: así no es una licencia verdadera, sino censura implícita»). Se nota que con los últimos cuatro puntos la perspectiva se bifurca. Por un lado, la defensa puede insistir en la legitimidad del discurso censurado en todas sus dimensiones. Por otro lado, puede cuestionar la forma, la licencia o la actuación del discurso censorio o el medio en que se realiza. Poner en tela de juicio las modalidades discursivas del discurso censorio y no su contenido explícito también puede ser una estrategia para procurarse de una licencia implícita para enunciar ciertos contenidos. Así otra vez, los contenidos que verdaderamente están en el centro del conflicto se disimulan y sólo se dejan entrever en el desplazamiento.

Hay que comentar un último aspecto del esquema de la figura 1. Lo que parece una correa trapezoidal simboliza el proceso que puede activar el material forcluido en el sentido de Lacan. Según Lacan (1984), la forclusión designa el mecanismo que opera en la psicosis expulsando cierto material significativo del universo simbólico del sujeto. Este material aún no forma parte del inconsciente y no retorna como en el caso de la represión a través de los sueños, actos fallidos o síntomas neuróticos, sino sólo en forma alucinatoria. Packard atribuye a la literatura el mismo carácter alucinatorio:

In the model paralleling Lacan's psychic apparatus, this function of literature would subvert the second, implicit half of censorship and place content taken from the third space next to the censorious and the censored discourses of explicit censorship, belonging to neither, evading affirmation as well as negation, but still enjoying full uncensored representation. Literature then becomes tantamount to a «hallucination», in which foreclosed material appears and appears unquestionably, but without any claim to acknowledgement outside of its momentary experience, similar to the unrealistic episodes of paranoid delusion (Packard 2008: 188).

Packard (ib.: 189) evoca las palabras de Max Frisch (1967: 71), que en un ensayo de 1964 declara que si fuera un dictador, sólo representaría a Ionesco.¹² Según Packard (ib.) la sentencia ilustra el miedo de los artistas comprometidos de que el discurso literario no censurado aparezca y

¹² «Wenn ich Diktator wäre, würde ich nur Ionesco spielen» (Frisch 1967: 71).

desaparezca como una alucinación sin dejar huella alguna en la realidad social.

5 La censura radial del lunfardo revisada

Para concluir este artículo, vamos a revisar algunos aspectos de la censura radial del lunfardo (1933-1953) basándonos en las consideraciones teóricas desarrolladas en la sección anterior. No pretendemos ser exhaustivos: nos restringimos a unos aspectos claves que ilustran el funcionamiento del discurso censorio y del contra-discurso entre lo explícito y lo implícito.

5.1 Forma

Considerando los mecanismos funcionales del desplazamiento, ya no sorprende la estrategia de vedar que se hable en la radio de cierto ambiente social censurando la forma del habla popular. Sin embargo, esta estrategia provoca una estrategia de defensa que presupone la legitimidad de los contenidos y defiende la forma como manera de expresión propicia. Así, según SADAIC, lo que hacen los buenos autores populares a los cuales se censura injustificadamente es «traducir los sentimientos y las maneras del pueblo con simpática y ágil pluma costumbrista» ya que «una circunspección exagerada» haría «perder en moldes fríos la materia vigorosa del ambiente» (citado por Martínez Moirón 1971: 438).

Además, compilando un elenco explícito de las formas prohibidas se corre el riesgo de difundirlas todavía más. Por eso las nóminas incluidas en dos circulares (n° 133 y n° 136) enviadas a las estaciones de radio y reproducidas en los n° 3 204 (14/06/43) y n° 3 207 (18/06/43) del Boletín de Correos y Telégrafos contienen sólo una selección muy arbitraria de expresiones populares, ruralismos y lunfardismos. Es evidente que se trata sólo de algunos ejemplos que dejan entrever un sinfín de otras expresiones que se prefiere callar. No obstante, cada censura explícita de la forma se revela contraproducente ya que activa la creatividad juguetona en el discurso popular. Según Merkin y Ulanovsky (1995: 142), se desafió «a la carcajada colectiva» cuando «se exigía que letras como «Percanta que me amuraste» se reemplazara por un «Señorita que me abandonaste» y «Yira, yira» trocara por «Da vuelta, da vuelta». La absurda pretensión chocó con la sabiduría popular y el sentido de humor de la gente velozmente transformó el nombre de la calle «Guardia Vieja» por el de «Cuidado Mamita».

En cuanto a la defensa de la forma, una estrategia consiste en hacer hincapié en la ubicua presión de lo fáctico. De esta manera el diario *El Panipero* que en general apoyó las medidas en su artículo «La lengua, el idioma y la radiotelefonía» (13/06/43) avisa que proscribir el voseo significaría supeditarse a «cierto imperialismo idiomático español». Aduce que el voseo es «costumbre que ya no podrá borrarse [...] ni siquiera el más pedantón de los argentinos podría hablar de «tú» e invita a la Academia Argentina a que declare «de una buena vez que es cultiparlante hablar en «vos» con la segunda persona del plural sincopada» (citado por Vitale 2005).

5.2 Medio

Haciendo hincapié en las exigencias especiales del medio y negando a ciertas personas las capacidades suficientes para cumplirlas, se puede impedir la difusión de ciertos contenidos. Así la Resolución 6 419 publicada en el Boletín de Correos y Telégrafos n° 3 204 el 14 de junio de 1943 insiste en que «no es posible permitir que personas sin verdadera preparación artística o especializada, puedan presentarse ante el micrófono para hacer oír al pueblo del país simplezas, naderías, absurdos de toda índole cuando no groserías, chistes de grueso tono y todas las cosas por el estilo que produce quien no tiene preparación suficiente para ello» (citada por Fraga 2006: 50s.).

Refiriéndose al medio, la defensa puede centrarse en la relación entre la función de la radiotelefonía y el lenguaje propicio para cumplirla. Si se interpreta la prohibición como limitada a cierto medio, se puede presumir que los contenidos y las formas están fuera de duda en cuanto a la difusión por otros caminos. De este modo, en la Revista Social de SADAIC, n° 19 (julio de 1938) se hace hincapié en el hecho de que la función de la radio sea «esparcimiento e instrucción de millones de escuchas», así que «una medida como la que se preconiza, de restricción a la transmisión de obras representativas de la literatura y cancionero popular y eliminación lisa de estaciones, perjudicaría la difusión de aquéllas, como perjudicaría a la vez, a millares de hogares argentinos» (citado por Martínez Moirón 1971: 427s.).

5.3 Licencia

Cuando, según Merkin/Ulanovsky (1995: 142), la actriz Niní Marshall (Catita) se quejó «Me prohíben a mí, pero los altos funcionario dicen

tiatro en vez de teatro y atores en vez de actores», se defiende con la ubicuidad de las reglas negando así a los censores la licencia de situarse al exterior del discurso censurado. Es evidente que el debate en torno a la instancia legítima para ejercer la censura marca y remarca la exterioridad del censor. Parece que responsabilizar a las estaciones de fiscalizar el lenguaje de sus transmisiones bajo la amenaza de perder la licencia fue una estrategia eficiente para ejercer la censura implícita. En la edición de agosto de 1938, la Revista Social de SADAIC cuestionó la legitimidad de los censores «más papistas que el papa» en las redacciones de las estaciones, reivindicando para la propia SADAIC la función del censor («ser la única autorizada a revisar lo que en las emisoras se canta») (citado por Martínez Moirón 1971: 430). De esta manera se juega -frente a las autoridades estatales, pero también frente a sus propios socios- la carta de la ubicuidad de la censura, que sólo permite que se elija al censor más propicio. Como hemos visto, finalmente en 1952, SADAIC asume la función censoria en detrimento de algunos autores conocidos en la época como Eladio Blanco y Raúl Hormaza. Comenta Martínez Moirón (1971: 446): «No se crea que el «lunfardo» es una lengua que está al alcance de cualquiera». De este modo SADAIC tenía que «velar constantemente por la buena producción» (ib.: 448). No obstante, según el historiador de SADAIC el antagonismo entre la exterioridad y la ubicuidad fue la raíz de algunos debates gremiales:

Alguien dijo al respecto «que SADAIC no puede ni debe constituirse en censora de la producción de sus asociados ya que la creación artística es una actividad libre y ponerle trabas a esa actividad es coartar la libertad de trabajo o de expresión». Yo, personalmente no estoy de acuerdo con ese concepto ya que, no se trata bajo ningún concepto, de poner trabas a la actividad autoral, sino por el contrario facilitar la labor del asociado para que su producción lo eleve a él mismo y su actividad adquiera entonces el verdadero significado social y humano que debe tener (Martínez Moirón 1971: 448).

Si los críticos niegan la legitimidad de la exteriorización de SADAIC como censor, Martínez Moirón la rectifica con la necesidad de un control ubicuo.

5.4 Actuación

En el material compilado por los estudios citados, encontramos también la referencia a un acontecimiento en el que, por fin, el aspecto de la actuación está en tela de juicio. Parece que la estrategia que siguió la actriz Niní Marshall para oponerse a la censura era cumplir excesivamente con las exigencias lingüísticas del discurso censorio. En un artículo del diario *Cabildo* del 13 de junio de 1943 citado por Vitale (2005) se defiende la censura aludiendo también «al remilgue y el amaneramiento como vicios opuestos a la grosería». Según Vitale:

[...] se trataba de una recomendación implícita al gobierno militar para que censurara otra vez los números cómicos de Niní Marshall. En efecto, el personaje que esta actriz interpretaba en *Radio Splendid*, Catalina Pizzafrolla Langanuzzi, apodada Catita, había sido censurado por las autoridades militares bajo el argumento de que deformaba y tergiversaba el lenguaje correcto. Dando prueba de su ingenio, Niní Marshall mató a Catita de un ataque de catalepsia y la hizo revivir formulando expresiones en un español castizo, oscuro y amanerado (ib.).

Así, en el contexto adecuado, la exageración en la obediencia en el discurso explícito puede evocar las formas y el contenido del discurso censurado implícito.

5.5 Forclusión

Al final de este ensayo volvemos al aspecto de forclusión y a la función de la literatura. Desde los inicios en 1933, nunca se intentó explícitamente censurar a la expresión literaria. Las autoridades justificaron sus medidas precisamente con la necesidad de ofrecer al oyente «manifestaciones altamente artísticas» (Fraga 2006: 38) y Martínez Moirón (1971: 448) opina que, en 1952, la intervención censoria de SADAIC no consistió en «poner trabas a la actividad autoral», sino aspiró a «facilitar la labor del asociado para que su producción lo eleve a él mismo y su actividad adquiera entonces el verdadero significado social y humano». Aceptemos por un momento que las obras censuradas no tenían el valor artístico suficientemente alto para formar parte del universo literario y concentremos en los modismos que por *opinio communis* eran propicios para alcanzar un rango distinguido. Según el relato de Martínez Moirón (ib.):

439) no cabe duda que los lunfardismos sancionados por el presidente Perón cuando se dirigió a Vaccarezza con la frase «Don Alberto... me enteré que los otros días lo «afanaron» en el «bondi» tenían esta calidad. Martínez Moirón nos presenta a la comisión de SADAIC «festejando tamaña ocurrencia» (ib.), una comisión que es la *crème de la crème* de los saineteros y letristas de tango. Sabiendo ya que para Martínez Moirón el lunfardo no es una lengua «al alcance de cualquiera» (ib.: 446), la actuación de Perón nos parece un acontecimiento literario de primer orden. Realiza de cierto modo *avant la lettre* el enlace hipotético de Max Frisch entre el poder y la sátira imaginándose un dictador¹³ que representa a Ionesco. Quizá la «franca hilaridad» entre los artistas de la cual nos habla Martínez Moirón fuera nada más que el intento de entrar en una tregua entre el yo y el superyó y una postergación de la angustia –«estupor» dice Martínez Moirón que produce el acto alucinatorio presidencial.

No parece arbitrario que Perón se dirigiera a Vaccarezza, que nació en 1886, siendo así el más anciano de la comisión. Además se distingue de los otros representantes por ser un hombre de teatro, el medio que aún antes que las letras de tango había difundido el lunfardo dando voz al ambiente suburbano y marginal. Fue Vaccarezza quien en 1911 provocó al público burgués con *Los escruchantes* (del lunfardo: ladrón que emplea la violencia con puertas o ventanas, muebles o cajas fuertes), obra que ganó un concurso en el teatro Nacional de Pascual Carcavallo, aunque el texto le pareciera casi incomprensible al jurado compuesto por Julio Sánchez Gardel, Pedro E. Pico, Ulises Favaro, Dali Machado y Pascual Carcavallo¹⁴ (Ordaz 1957: 114s.). No es exento de ironía que el autor de *Los escruchantes* se convierta unos 40 años después en víctima del ambiente al que en su primer gran éxito celebró. Apropiarse de la voz marginal para burlarse del anciano sainetero, quien desde hacía años no había escrito nada de importancia, es un acto satírico de primer orden. Por cierto, el Presidente de la Nación que emplea el lenguaje de los escruchantes invierte por un momento el orden situándose en el polo opuesto de la jerarquía social. No obstante, es el poder que decide cuándo y dónde ocurre y marca sus límites. El privilegio carnalesco se restringe a un momento alucinatorio que no afecta para nada el orden

¹³ No olvidamos que Perón fue elegido presidente por el pueblo argentino. No obstante su política informativa era «autoritaria» y se caracterizó por fuertes presiones sobre la libertad de prensa (véanse Gambini 2007; Ramos 1993).

¹⁴ El concurso en el que ganó el primer premio fue promovido por el Teatro Nacional. Cuenta Ordaz (1957: 114) que Dali Machado devolvió el manuscrito de los escruchantes a sus compañeros «manifestándoles que no podía expedirse sobre la obra por cuanto se hallaba escrita en un lenguaje extraño».

real. En efecto, con este gesto Perón no se ríe tanto de sí mismo sino parece que se ríe de los autores presentes. Las carcajadas que provocó simbolizan la impotencia de la literatura que al tematizar con toda libertad las injusticias sociales no puede cambiar nada en la sociedad. Todo lo contrario, la voz libre de la literatura tiene que sufrir la doble burla del poder y de los marginados) a quienes pretende defender.

Con este trasfondo se entienden mejor las iniciativas de SADAIC por revitalizar en 1952 el tema de la censura. Los representantes gremiales pretenden dar importancia a un asunto que al poder ya no le interesa mucho. La difusión radial de literatura popular lunfardesca no cuestiona el orden político y social puesto que sus autores ya no son los portavoces de las capas sociales marginalizadas. En el bondi no sólo le robaron a Vaccarezza la cartera con dinero sino a la literatura criolla su pretensión subversiva.

6 Conclusión

Hemos visto que la censura radial del lunfardo (1933-1953) consiste en una cadena de acontecimientos que evidencian la mala representación del discurso censorio. Situándose entre los polos paradójicos de la exterioridad y de la ubicuidad, el debate explícito sobre la (i)legitimidad de la difusión de lunfardismos por la radio deja entrever –en el desplazamiento– un conflicto implícito en que se disputa el acceso público a la palabra de las capas sociales desfavorecidas. En suma, nos parece que si después de 20 años de medidas censorias se pudo superar la veda de las expresiones lunfardescas, entonces la censura no merece la importancia que le atribuyen los historiadores. No es que, finalmente, el arte había vencido al poder, sino más bien que el poder reconoció que el acto en que la literatura popular (sainetes, letras de tango) hace repercutir de forma alucinatoria la voz forcluida de los marginalizados no es más que un acto efímero e impotente. El sainetero y el letrista de tango no son los portavoces de los que sufren injusticias sociales, sino que sus discursos se encierran entre los límites del arte de manera que pueden ser repetidos por las autoridades mismas sin cuestionar la distribución real del poder.

7 Bibliografía

- AGUSTÍ, María Sol/MASTRINI, Guillermo (2005): «Radio, economía y política entre 1920 y 1945. De los pioneros a las cadenas». In: MASTRINI (ed.), 29-51.
- ARRIBA, Sergio (2005): «El peronismo y la política de radiodifusión». In: MASTRINI (ed.), 71-100.
- BERRADE, Martín (2009): *El mundo, la radio... un recorrido por el esplendor de la BBC argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- BOURDIEU, Pierre (1982): *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard.
- BUTLER, Judith (1998): «Ruled Out: Vocabularies of the Censor». In: POST, Robert C. (ed.): *Censorship and Silencing. Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles: Getty Research Inst, 247-260.
- CLAXTON, Robert Howard (2007): *From Parsifal to Perón. Early Radio in Argentina, 1920-1944*. Gainesville et al.: University Press of Florida.
- CONDE, Oscar (2011): *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Taurus.
- DÍAZ VÉLEZ, Leopoldo (1996): «Mis recuerdos con la censura». In: Academia Porteña del Lunfardo: *Comunicación* 1377.
- ENGELS, Kathrin (2012): *Cocoliche als Mediensprache. Die Darstellung einer Lerner-varietät im Theater des Río de la Plata-Raums*. Freiburg: Rombach.
- ENNIS, Juan Antonio (2008): *Decir la lengua. Debates ideológico-lingüísticos en Argentina desde 1837*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.
- FERRER, Horacio/PRIORE, Oscar del (1999): *Inventario del tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- FOUCAULT, Michel (1971): *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard.
- FRAGA, Enrique (2006): *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina. 1933-1953*. Buenos Aires: Lajouane.
- FRISCH, Max (1967): *Öffentlichkeit als Partner*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GAMBINI, Hugo (2007): *Historia del peronismo I. El poder total (1943-1951)*. Buenos Aires: Vergara.
- GIORLANDINI, Eduardo (1998): «Prohibición «legal» del lunfardo». In: Academia Porteña del Lunfardo: *Comunicación* 1446.
- GOBELLO, José (1999): *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- KAILUWEIT, Rolf (2005): «Hybridität, Exempel: Lunfardo». In: NOLL, Volker/SYMEONIDES, Haralambos (eds.): *Sprache in Iberoamerika. Festschrift für Wolf Dietrich zum 65. Geburtstag*. Hamburg: Buske, 291-311.
- KAILUWEIT, Rolf (2011): «Deicticos en la creación de un espacio lingüístico-cultural rioplatense». In: DI TULLIO, Ángela/KAILUWEIT, Rolf (eds.): *El español rioplatense - Lengua, literatura, expresiones culturales*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 209-226.

- KAILUWEIT, Rolf (2012): «La Fuerza Ciega - Zur sprachlichen und medialen Konstruktion eines transnationalen Kulturraums». In: BERG, Walter Bruno/REISER, Frank/POLVERINI, Chiara (eds.): *Literatur und die anderen Medien. Romanistik in Freiburg - eine Zwischenbilanz*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 123-144.
- KORTH, Alicia (2005): «Un diagnóstico de radiodifusión en la década del 30: la comisión del 38». In: MASTRINI (ed.), 53-69.
- LACAN, Jacques (1984): *El Seminario. Libro 3: Las psicosis*. Barcelona: Paidós.
- MARTÍNEZ MOIRÓN, Jesús (1971): *El mundo de los autores. Incluye la historia de S.A.D.A.I.C.* Buenos Aires: Sampedro.
- MASTRINI, Guillermo (ed.) (2005): *Mucho ruido, pocas leyes: economía y políticas de comunicación en la Argentina 1920-2004*. Buenos Aires: La Crujía.
- MERKIN, Marta/ULANOVSKY, Carlos Alberto (1995): *Días de radio: historia de la radio Argentina*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- NOGUER, Jorge Eduardo (1985): *Radiodifusión en la Argentina*. Buenos Aires: Bien Común.
- ORDAZ, Luis (1957): *El teatro en el río de la plata*. Buenos Aires: Leviatán.
- PACKARD, Stephan (2008): «A Model of Textual Control: Misrepresenting Censorship». In: DOVIĆ, Marijan (ed.): *Literature and Censorship. Who is Afraid of the Truth in Literature?* Ljubljana: VB&S, 179-191.
- PACKARD, Stephan (2011): «Aesopic Transformation in Scientific Discourse. Observations on Galileo and a Perspective on Dawkins». In: REIFARTH, Gert/MORRESSEY, Philip (eds.): *Aesopic Voices. Re-framing Truth through Concealed Ways of Presentation in the 20th and 21st Centuries*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 292-319.
- RAMOS, Julio A. (1993): *Los cerrojos de la prensa*. Buenos Aires: Amfin.
- RIVERA, Jorge B. (1998): *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.
- VARDARO, Arcángel Pascual (2007): *La censura radial del lunfardo, 1943-1949: con especial aplicación al tango*. Buenos Aires: Dunker.
- VITALE, María Alejandra (2005): «Guerra de lenguajes. Prensa escrita y política lingüística en la radiofonía argentina: el caso de 1943». In: *Cuadernos del Sur* 35-36.