

# **Sobre censura y corrección en las letras de tango. De la sustitución a la transposición**

**Emiliano Sued**

### **Sobre censura y corrección en las letras de tango. De la sustitución a la transposición**

Luego del levantamiento militar del 4 de junio de 1943, las nuevas autoridades tomaron la decisión de aplicar severa y sistemáticamente la legislación que desde 1933 regulaba las emisiones radiales. Su objetivo era purificar el lenguaje, proteger el “buen gusto” y transmitir ciertos valores morales. Comienza entonces una nueva etapa de censura radial que duraría seis años, y en la que las letras de tango fueron uno de los principales blancos del aparato contralor. La mayor parte de las modificaciones fueron hechas por los propios letristas. En algunos casos, se trató de una simple sustitución léxica. En otros, la rima o la métrica impusieron ciertas restricciones que generaron variantes de muy diverso estilo. También hubo tangos en los que la maniobra de censura estuvo orientada a morigerar las pasiones y velar ciertas aristas de la historia narrada, o a transformar su contenido político en otra cosa. Quizás los ejemplos más extremos en cuanto a las modificaciones realizadas para satisfacer a los censores son dos tangos de Celedonio Flores –*Mano a mano* y *El bulín de la calle Ayacucho*– cuyas nuevas versiones exhiben un proceso de reescritura que puede ser definido y analizado mediante lo que Gerard Genette llama transposición.

**Palabras clave:** tango, letras, censura, sustitución, transposición.

### **On Censorship and Correction in Tango Lyrics. From the Substitution to the Transposition**

After the military uprising of June 4th, 1943, the new authorities decided to systematically and severely apply the legislation which, since 1933, had been regulating radio broadcasts.

Its aim was to purify the language, protect “good taste” and transmit certain moral values. Hereby begins a new phase of radial censorship that would last six years, and in which the tango lyrics were one of the main targets of the controlling system. Most of the modifications were made by the songwriters themselves. In some cases, it was a simple lexical substitution. In other cases, rime or metrics imposed certain restrictions that generated very different style variants. There were also tangos where the censorship maneuver was aimed at moderating passion and masking certain edges of the story told, or even transforming its political content into something else. Perhaps the most extreme examples, in terms of the modifications made to satisfy the censors, are two tangos of Celedonio Flores –*Mano a mano* and *El bulín de la calle Ayacucho*– whose new versions exhibit a rewriting process that may be defined and analyzed by what Gerard Genette calls transposition.

**Keywords:** tango, lyrics, censorship, substitution, transposition.

En 1933, durante el gobierno de Agustín Pedro Justo, se dicta el Reglamento de Radiocomunicaciones. A partir de entonces la Dirección General de Correos y Telégrafos estaba facultada para intervenir sobre los contenidos radiales. Dos años después se publicaron las llamadas “Instrucciones para las Estaciones de Radiodifusión”, donde se especificaba la proscripción de “modismos que bastardeen el idioma”; también quedaba prohibida la irradiación de “cuadros sombríos, las narraciones sensacionalistas y los relatos pocos edificantes”.<sup>1</sup> Estas instrucciones, con sus respectivos títulos, artículos e incisos, además de ocuparse de las letras de las canciones, también alcanzaban a otros géneros radiofónicos, como los radioteatros, las transmisiones deportivas y la publicidad comercial.

A pesar de esta iniciativa, durante los siguientes diez años, la aplicación del Reglamento fue parcial y poco sistemática. Los actos de censura más trascendentes sobre algunas letras de tango se produjeron poco antes del pronunciamiento militar del 4 de junio de 1943. El más famoso es el de *Tal vez será mi alcohol*, de Lucio Demare y Homero Manzi. Días antes del levantamiento armado, con la orquesta del propio Demare y la voz de Raúl Berón, este tango fue grabado con el título *Tal vez será su voz* y algunos cambios en sus versos. Lo mismo ocurrió con *Farolito de papel*, de los hermanos Mario y Teófilo Lespés (música) y Francisco García Jiménez (letra).<sup>2</sup>

El 10 de junio de ese año se publica en el *Boletín de Correos y Telégrafos* la resolución que anuncia que a partir del 14 del mismo mes se harán cumplir rigurosamente las prescripciones legales y administrativas en vigencia respecto a los contenidos radiales. Consecuentemente, se crea el Consejo Supervisor de las Transmisiones Radiotelefónicas y comienza así una etapa que durará seis años, durante la cual desde el aparato censor del Estado se lleva a cabo una intensa y, ahora sí, sistemática campaña que persigue la purificación del lenguaje y que pretende impartir y proteger un conjunto de principios y conductas morales. A estas preocupaciones habría que sumar una tercera relacionada con lo que las autoridades llamaban “el buen gusto”; conscientes de la enorme llegada de la radio y convencidos de su poder de influencia,<sup>3</sup> planificaron una cruzada cultural que respondiera al

<sup>1</sup> Un fragmento de estas instrucciones aparece citado en Enrique Fraga: *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina 1933-1953* (Buenos Aires: Lajouane, 2006), pp. 47-48.

<sup>2</sup> Ambas composiciones serán brevemente analizadas más adelante. Resulta oportuno aclarar también que en muchos casos el abordaje de las letras es parcial, esto significa que no me ocupo de *todos* los cambios, sino que hago una selección que –en mi opinión– muestra suficientemente el tipo de reescritura llevado a cabo.

<sup>3</sup> En 1939 una comisión de la Dirección General de Correos y Telégrafos realizó una encuesta sobre “problemas radiotelefónicos”. Luego se publicó un informe en el Boletín Oficial de ese organismo, cuyo capítulo VI se titula “El problema del idioma”. En las primeras líneas de este capítulo leemos: “La radiotelefonía es el vehículo de difusión de la palabra hablada más eficaz que se conoce; la voz más oída. [...] Su influencia en el habla popular resulta decisiva, tanto para perjudicarla como para beneficiarla. [...] Desde hace varios años, desde que existen, se vienen combatiendo como enemigos del idioma los tangos y ciertas piezas populares del teatro nacional cuya comicidad finca en el inculto, y a veces arbitrario, lenguaje de sus personajes. La radiotelefonía ha difundido esos enemigos del idioma [...] hasta límites antes inconcebibles. Y los efectos de esta perjudicial difusión no han tardado en sentirse en las clases menos cultas, y han podido ser perfectamente caracterizados por los maestros en las escuelas de todo el país”. En Arcángel Pascual Vardaro: *La censura radial del lunfardo 1943-1949* (Buenos Aires: Dunken, 2007), p. 104.

avance de las “degeneraciones” que amenazaban “el criterio capaz de aquilatar la emoción noble y fuerte, la poesía sentida y honda, el decir galano, y los mil sutiles matices del espíritu que hacen a los pueblos cultos”.<sup>4</sup>

No había proscripción que se ocupara del lunfardo de manera explícita, pero resultaba evidente que toda palabra o locución que no estuviera dentro de lo que los lingüistas llamaban la lengua culta, no obtendría la aprobación de la autoridad censora. Del otro lado de lo que se consideraba correcto, y por lo tanto permitido, quedaba el voseo. A la primera circular emitida por el organismo contralor y enviada a las estaciones de radio, se le adjuntó una lista titulada “Nómina de palabras y expresiones mal empleadas que deben proscribirse de la radiotelefonía”; cada una de las palabras o expresiones que integraban tal documento tenía a su lado el supuesto equivalente permitido y prescripto por las autoridades. Al final de la primera nómina el *vos* se enfrenta al *tú*. Y aunque en general la censura fue más tolerante con las formas camperas que con el lunfardo, en esa misma lista aparecen –ignorando cualquier categoría gramatical que dé cuenta de su totalidad– muchos participios pasados, como *estafao*, *disculpao*, *encapotao*, *estao*, a los que se les corrige la supresión de la “d”. La segunda nómina contiene más voces lunfardas y ordena la sustitución de, por ejemplo, *escabiar* por *beber*, *escracho* por *cara fea*, *encurdelarse* por *embriagarse*, *gayola* por *prisión*.<sup>5</sup>

La variedad rioplatense y sus distancias respecto de la normativa prescripta por diferentes instituciones argentinas,<sup>6</sup> o respecto de la variedad peninsular, era una preocupación de la época. En 1941 se publica *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*; su autor, el doctor Américo Castro, destina las últimas páginas del libro a un breve glosario etimológico que para cada término del argot porteño brinda un equivalente del español estándar (“dormir” para *apollillar*) o del ibérico (“jaleo” para *batifondo*),<sup>7</sup> una intervención similar –aunque más erudita– a la realizada por el Consejo Supervisor dos años después. Las nóminas de palabras y expresiones prohibidas difundidas por este organismo exhiben el más simple de los mecanismos de adecuación usados por los letristas: la sustitución de un término por otro semánticamente equivalente. Lato sensu: una traducción.

<sup>4</sup> *Boletín de Correos y Telégrafos* N° 3204 (14-06-1943). Citado en Fraga: *La prohibición del lunfardo...*, p. 50.

<sup>5</sup> Ambas nóminas aparecen citadas en Fraga: *La prohibición del lunfardo...*, pp. 55-57.

<sup>6</sup> Según el informe ya mencionado, las “preguntas fueron dirigidas a dieciocho instituciones oficiales y privadas, y a algunos profesores y escritores especializados” (en Vardaro: *La censura radial del lunfardo...*, p. 105). La cuestión de la lengua como problema también fue abordada por algunos medios gráficos, como la revista *Criterio* y el diario *La Nación*. De noviembre de 1941 es “Las alarmas del doctor Américo Castro” (revista *Sur*), la lúcida respuesta de Borges que, en oposición a la visión catastrófica de Castro, señala: “Salvo el lunfardo (módico esbozo carcelario que nadie sueña en parangonar con el exuberante caló de los españoles), no hay jergas en este país. No adolecemos de dialectos, aunque sí de institutos dialectológicos. [...] No menos falsos son ‘los graves problemas que el habla presenta en Buenos Aires’ [cita del libro de Castro]. [...] No he observado jamás que los españoles hablaran mejor que nosotros”. Jorge Luis Borges: *Otras inquisiciones* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), p. 50.

<sup>7</sup> Américo Castro: *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* (Buenos Aires: Losada, 1941), pp. 139-159.

Según algunos especialistas (José Gobello, Enrique Fraga, Oscar del Priore, Irene Amuchástegui, Arcángel Vardaro), las modificaciones en las letras y los títulos fueron efectuadas prácticamente en todos los casos por los propios autores. Podríamos decir entonces que es García Jiménez quien traduce “grupos” por “cuentos”, “pato” por “pobre” y “me ensarté” por “me engañé” para la versión depurada de *Fa-rolito de papel*, grabada por la orquesta de Troilo con la voz Alberto Marino en junio de 1943. De igual modo, sería César Vedani el que traduce “farras” por “fiestas” para la nueva versión de *Adiós muchachos*, cantada por Armando Moreno con la orquesta de Enrique Rodríguez en abril de 1945. Aunque el movimiento es el mismo, no fue Pascual Contursi, fallecido en 1932, el que tradujo “percanta que me amuraste” por “muchacha que me dejaste”, para la versión corregida de *Mi noche triste*, grabada por la orquesta de Florindo Sassone con la voz de Jorge Casal el 15 de febrero de 1949.

Sin embargo, este tipo de sustitución obviamente no siempre fue posible: “*barra querida*” no hubiera podido transformarse cómodamente en “*amigos queridos*” porque ello habría alterado la métrica del verso. Desde el punto de vista de la medida, en *Mi noche triste*, el verso “y por eso yo me embriago” podría haber ocupado el lugar de “y por eso me encurdelo”, pero embriagarse era un acto reprobable y “encurdelo” rima con el sustantivo “consuelo” del verso anterior; es así que la versión del 49, conformándose con una rima asonante (y abstemia), dice “para mí ya no hay consuelo / y es por eso que yo quiero / olvidarme de tu amor”.

Por tratarse de un texto para ser cantado, es la forma, en cuanto a medida y eventualmente a sonido, la que finalmente rige el criterio de sustitución. Dada esta situación, las formas adecuadas para pasar la prueba de la censura resultan variantes de muy diverso estilo. En el primer verso de *Tal vez será su voz* suena un “piano”, mientras que en la versión original, *Tal vez será mi alcohol*, lo que suena es un “fueye”. Con una preocupación aun menor por el significado de lo que debe sustituirse, en el primer verso de *Moneda de cobre* (música de Carlos Viván y letra de Horacio Sanguinetti), la versión parcialmente adecentada, grabada por la orquesta de Lucio Demare dos meses antes del levantamiento militar, sustituye “tu padre era rubio, borracho y malevo” por “tu padre era rubio, buen mozo y malevo”. En *Cruz de palo* (música de G. Barbieri y letra de E. Cadícamo), la mano censora corrige con mayor astucia el verso que dice “lloró cuanto quiso, besuqueó la tumba”; como resultaba herético que el objeto directo de “besuquear” fuera una tumba, la reescritura elimina un verbo poco adecuado en sí mismo y transforma el destino de los besos en un circunstancial de lugar para el llanto: “lloró cuanto quiso sobre aquella tumba” (grabado en 1944, con la voz de Carlos Dante y la orquesta de A. De Angelis). Para subsanar otra herejía y el estado de embriaguez en que se comete, la censura interviene sobre la letra de *Oro muerto* (música de Juan Raggi y letra de Julio Navarrine) y en la versión de 1946 (cantada por Julio Martel con la orquesta de De Angelis) los versos “mientras un gringo curda / maldice al Redentor” pasarán a ser “mientras un gringo alegre / se siente payador”.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Para la nueva versión el tango pasa a llamarse *Jirón porteño*. Como bien recuerda Vardaro (*La censura radial del lunfardo...*, p. 55), cuando Gardel lo graba en 1926, incómodo quizá con la blasfemia, sustituye

En otros tangos la maniobra de censura está orientada a morigerar las pasiones o velar ciertas aristas de la historia narrada. *Sentimiento gaucho*, el tango de Rafael y Francisco Canaro, con letra de Juan Andrés Caruso, es un relato enmarcado en el que un hombre traicionado por una mujer, lleno de rencor pero dispuesto a perdonar, le cuenta al sujeto que denuncia su triste historia. La versión censurada fue grabada por la orquesta de Pirincho con la voz de Nelly Omar en marzo del 47. Muerto en 1931, no fue Caruso el que modificó la letra. El primer cambio de la desconocida mano censora procura eliminar una imagen poco decorosa: “todo sucio, harapiento, una tarde encontré” pasará a ser “entre sombras de pena, una noche encontré”. En consonancia con este cambio, el “borracho” que el narrador encuentra “sentado en oscuro rincón” se transforma en un “paisano”. La sustitución refuerza la débil relación semántica que existía hasta entonces entre el título de la letra y sus versos (¿Cuál era el elemento “gaucho” de *Sentimiento gaucho*?). Un poco después, aparece el relato de la traición; en la versión que canta Gardel en 1925, el borracho dice: “se me ha ido tras un hombre que la supo seducir”; en la del 47, el paisano, en cambio, dice: “se me ha ido tras un sueño que no supo resistir”. El motivo del abandono se vuelve vago, el otro hombre se desvanece. Más adelante, se impersonaliza la consecuencia del abandono y la mujer ya no es una traidora; los dos versos que dicen “Porque todo aquel amor que por ella yo sentí / lo cortó de un solo tajo con el filo ’e su traición”, se transforman en “Porque todo aquel amor que por ella padecí / se cortó de un solo tajo con el filo del dolor”.

Quien escuchara por primera vez el tango *Que nunca me falte* (música de Héctor Morales y letra de Héctor Marcó) en la versión de Alberto Podestá con la orquesta de Pedro Laurenz (de septiembre del 43), se encontraría con una voz que homenajea a su madre, le declara su amor y le advierte sobre la desgracia que significaría perderla; una tristeza inconsolable que resume con estos dos últimos versos: “Porque te aseguro, si llega ese día / también con tus alas quisiera volar”. Antes de la etapa de censura más severa, este tango fue grabado dos veces en 1937 por el cantor Oscar Alonso. La letra original presenta a un hombre con ganas de matar y de matarse, pero contenido por el amor de su madre. Los dos primeros versos sintetizan su deseo: “Cuantas veces he querido poner fin a mi tragedia / cuantas veces he sentido tentaciones de matar”. Los dos últimos de esa primera parte, condensan su salvación: “Pero el roce de una mano, cariñosa y bienhechora, / vino a detener mi brazo y acariciarme después”. La razón de la tragedia recién se revela en una tercera parte que fue suprimida por la censura; en los últimos cuatro versos, la voz que denuncia, angustiada por la eventual muerte de la madre, amenazaba así: “De tu vida, madre mía, otras dos están pendientes / porque el día que te pierda a esa ingrata buscaré, / y el dolor que te han causado, tantas lágrimas hirientes / con la cuenta de su infamia sin piedad me cobraré”.

---

“maldice al Redentor” por “la va de payador”. Podríamos afirmar entonces que parte de la solución hallada para la nueva letra del 46 fue aportada por su primer intérprete, cuyo heptasílabo contenía un coloquialismo –“la va de”– que no resultó adecuado para el criterio censor.

El 25 de marzo de 1949, el famoso encuentro entre Perón y varias personalidades del tango puso fin a la censura radial. Sin embargo, en diciembre del mismo año, la orquesta de Alfredo de Angelis, con la voz de Carlos Dante, graba una versión de *Al pie de la Santa Cruz* con una letra muy diferente a la compuesta por Mario Battistella en 1933. La versión original contenía una sola palabra de origen lunfardo (“pibe”, que sobrevive a la acción de la censura), y si en algún sentido se alejaba de la moral y el buen gusto perseguidos por las autoridades censoras, no lo hacía tomando el camino de la perdición que conduce al Centro, es decir, el de la tentación que lleva a tantas *milonguitas* a abandonar su vestido de percal y ponerse, por ejemplo, un zorro gris o un traje de seda. Tampoco tenía que ver con la historia de un proxeneta o la del hombre que dedica sus días a gozar de las noches, ni con la del enamorado que venga una traición a puñaladas. El punto de conflicto era el de un trabajador que participaba de una huelga; es decir que, más que lo moral, lo que justificaba ciertos “ajustes” en la letra era lo político. Según Vardaro, en aquel momento “no convenía mencionar conflictos sindicales”,<sup>9</sup> y menos –supongo yo– después del amable y reciente gesto de Perón, quien, además de levantar la censura de hecho,<sup>10</sup> había prometido ocuparse del problema de la falta de pasta para imprimir discos, circunstancia que afectaba tanto a los obreros de las fábricas como aquellos que vivían de la música.

El fragmento censurado comprende siete de los primeros ocho versos; estos funcionan como introducción, allí tenemos la causa del lamento presente: un hombre a punto de ser enviado al antiguo penal de Ushuaia, cuya familia sufre por su detención y le pide a Dios que lo proteja. Los versos de la versión original dicen:

Declaran la huelga  
hay hambre en las casas  
es mucho el trabajo  
y poco el jornal.  
Y ese entrevero  
de lucha sangrienta  
se venga de un hombre  
la ley patronal.

---

<sup>9</sup> Vardaro: *La censura radial del lunfardo...*, p. 69.

<sup>10</sup> Vardaro y Fraga coinciden en que no hubo un levantamiento formal –alguna resolución o nueva reglamentación– de la censura. Fraga, incluso, afirma que luego del famoso encuentro, por medio de un acuerdo entre una delegación del SADAIC y el Director General de Radiodifusión Humberto Rusi, el control de las letras quedó a cargo del sindicato. La entidad gremial –sostiene Fraga– se propuso mantener una actitud censora en función de evitar que las nuevas libertades derivaran en un exceso de todo lo combatido hasta entonces. Como prueba del nuevo estado de censura, que culminaría oficialmente el 13 de octubre de 1953 con la promulgación de la Ley 14.241 de radiodifusión, Fraga presenta una breve lista de tangos que fueron rechazados (pero, al parecer, no corregidos) por la Comisión de Asuntos Artísticos del SADAIC. Fraga: *La prohibición del lunfardo...*, pp. 67-71.



La letra del 49, con la misma eficacia para la condensación narrativa, presenta la siguiente variación:

Estaban de fiesta  
corría la caña  
y en medio del baile  
la gresca se armó.  
Y en ese entrevero  
de mozos compadres  
un naipe marcado  
su audacia pagó.

Si comparamos grosso modo el fragmento censurado con los versos que ocupan su lugar en la versión del 49, observamos que una protesta sindical ha sido transformada en una pelea de borrachos que, en medio de un baile, jugaban a las cartas. Comparativamente, en el primer verso, “fiesta” se opone a “huelga”,<sup>11</sup> es decir, hombres protestando por sus derechos laborales frente a hombres festejando, *malentreteniéndose*. Del mismo modo, la abundancia de “caña” se opone al “hambre”, y el “baile” al “trabajo”. Curiosamente, el único sustantivo que se mantiene es “entrevero”, un americanismo que el *Diccionario del habla de los argentinos* define como “mezcla desordenada de personas, animales o cosas”. Y una segunda acepción reza: “Enfrentamiento, combate”. Es entonces el desorden, la mezcla de los cuerpos que se confunden en una lucha, como la de Fierro en la frontera cuando los indios “hicieron el entrevero, / y en aquella mezclanza, / este quiero, este no quiero, / nos escogían con la lanza” (vv. 561-564); o en un baile –donde la lucha es una contingencia–, como el de “Hombre de la esquina rosada”: “Cuando alcancé a volver, seguía como si tal cosa el bailongo. Haciéndome el chiquito, me entreveré en el montón...”.<sup>12</sup> Podríamos conjeturar que es el campo semántico de la confusión, el desorden y la lucha cuerpo a cuerpo el que sugiere el pasaje: del universo de la lucha social al más lejano y poco problemático universo orillero.

Más adelante, si comparamos “ley patronal” con “naipe marcado”, observamos que se mantiene la metonimia de la versión original, ya que no es una ley la que se venga de un hombre sino otros hombres, aquellos que redactan esa ley y quienes aprovechan sus beneficios, es decir, los patrones. En el segundo caso, no es un naipe el que comete una audacia, sino el jugador que lo utilizó. ¿Hay aquí un movimiento inconsciente, de parte del censor (que en este caso, como en la mayoría de las letras modificadas, sería el propio autor), que estaría equiparando ley patronal a un naipe marcado, es decir, la ley patronal como instrumento de engaño,

<sup>11</sup> Curiosa oposición, por cierto, puesto que “huelga”, en la última de las acepciones que brinda el *DRAE*, significa: “Recreación que ordinariamente se tiene en el campo o en un sitio ameno”.

<sup>12</sup> Jorge Luis Borges: “Hombre de la esquina rosada”, *Historia universal de infamia* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), p. 99.



de trampa, de perjuicio para los trabajadores; en síntesis ¿una “carta” (palabra que connotativamente pone en contacto el universo del juego, como naipe de la baraja, con el de la ley, como Carta Magna) con la que cuentan los patrones para imponerse en los conflictos sociales?

Con los cambios se pierde buena parte de los rasgos dramáticos que contiene la letra original. Es cierto que no desaparece el alto número de voces que intervienen en la historia de este hombre condenado y conducido en barco al penal de Tierra del Fuego: a la voz que narra se suman la de la madre, la del padre y la del hijo. Pero sí se reduce otro componente que participa del carácter dramático de la letra: el número de verbos en tiempo presente. “El que habla tiene la acción como en un drama ante sus ojos”,<sup>13</sup> señala Brugmann-Delbrück en relación con el uso del presente para referir un hecho del pasado. Por un lado tenemos: *declaran, hay, es, se venga*; mientras que por otro: *estaban, corría, se armó, pagó*.

En oposición a la de la madre, la figura del padre no abunda en las letras de tango (un ejemplo memorable en el que aparecen juntos: *Chorra*, de Enrique S. Discépolo). Pero lo interesante de este caso es que cuando ambos están en la iglesia, al pie de la Santa Cruz, la voz que narra nos dice que el padre “también protesta a la par”, cuando en realidad la madre no está protestando sino rezando. Entonces, ¿quién es el otro que protesta? La versión modificada ha hecho desaparecer al hijo que al comienzo de la historia era condenado por participar de una huelga. La protesta del padre y del hijo y la oración de la madre dan lugar a una combinación de política y fe religiosa que se revela en otros estratos de la misma composición.<sup>14</sup>

Otro ejemplo que habría requerido un cambio radical es *Milonguita*, uno de los tangos emblemáticos de una historia muy contada por el género. Muerto Samuel Linnig en 1925, parece que nadie quiso enfrentarse a la dificultad de expurgar la biografía de su protagonista, y entonces el tango volvió a ser grabado en 1944 por la orquesta de Osvaldo Fresedo en forma instrumental, pero con otro título: la censurada *Milonguita* volvió a llamarse *Esthercita*, el nombre de sus años de inocencia.<sup>15</sup>

Todavía vivo en junio de 1943, Celedonio Flores fue responsable de dos de los ejemplos más extremos en cuanto a las modificaciones realizadas para satisfacer a los censores: *Mano a mano* (con música de Gardel y Razzano) y *El bulín de la calle Ayacucho* (con música de José y Luis Servidio). En ambos casos, el poeta

<sup>13</sup> Citado en Käte Hamburger: “El presente histórico”, *La lógica de la literatura* (Madrid: Visor, 1995), p. 77.

<sup>14</sup> En relación con esta letra, Mario Battistella alguna vez comentó: “fue inspirada por la realidad. Durante el primer gobierno de Hipólito Yrigoyen ocurrió la huelga de los talleres metalúrgicos Vasena y la consecuente represión de las fuerzas del orden, que dio un número de muertos mucho mayor que los citados por los diarios de la época. También los trágicos sucesos de la Patagonia, reprimidos ferozmente por el Ejército Argentino” (Del sitio digital *Todo Tango*, “Los creadores”/ “Letristas”/ “Mario Battistella”, por Néstor Pincón). En tren de comprender el mencionado encuentro de política y religión, resulta sugerente recordar que este último acontecimiento, que dio lugar al libro de Osvaldo Bayer –*La Patagonia rebelde*– y a la película homónima de Héctor Olivera, ocurrió en la provincia de Santa Cruz.

<sup>15</sup> “Esthercita, / hoy te llaman Milonguita, / flor de noche y de placer, / flor de lujo y cabaret”.

trabaja sobre la totalidad de las letras; con un sentido estructural que no sustituye palabras o fragmentos sino que reescribe con la intención de conservar una parte del núcleo argumental, su progresión dramática y los pocos versos o sintagmas que, libres de lunfardo e “indecencias”, sintetizan con mayor eficacia estética circunstancias de la historia narrada. Los primeros tres versos de *Mano a mano*, en la versión grabada por la orquesta de Francisco Lomuto con la voz de Alberto Rivera en 1944, dicen así: “Te recuerdo en mi tristeza y al final veo que has sido / en mi existencia azarosa más que una buena mujer... / puso tu hermosa figura calor de hogar en mi nido”. Era sin duda un tango difícil de purgar; ¿qué hacer, por ejemplo, con versos como los que siguen?

Se dió el juego de remanye cuando vos, pobre percanta,  
gambeteabas la pobreza en la casa de pensión.  
Hoy sos toda una bacana, la vida te ríe y canta,  
los morlacos del otario los tirás a la marchanta  
como juega el gato maula con el mísero ratón.

La nueva versión de esta parte, aunque Rivera no la canta, propone lo siguiente:

Se cruzaron nuestras vidas, tu bondad y mi bohemia,  
mi romántica bohemia veinteañera y pertinaz...  
y pusiste la dulzura de tu amor que todo premia  
en mi vida que llevaba la rebelde neurastenia  
de quien vive de sus sueños, de sus sueños nada más...

Algo parecido sucede con *El bulín de la calle Ayacucho*, que pasará a llamarse *Mi cuartito*. En la versión original, la que canta Gardel en 1925, el bulín era un ambiente que la barra buscaba para timbear y cantar, y donde tantos muchachos encontraron “marroco y catrera”; pero también era un nido de amor donde la voz enunciadora cuenta que pasó días felices al calor del querer de una piba mimosa y sincera que, al morir, lo deja sin consuelo. Para la nueva versión, Celedonio se queda sólo con la trágica historia de amor y despoja la letra de todo lo relacionado con “los tiempos de rana” del narrador. El comienzo de *Mi cuartito*, que al parecer nunca fue grabado pero cuya partitura se editó en octubre del 43, dice lo siguiente: “Mi cuartito feliz y coqueto / que en la calle Ayacucho alquilaba, / mi cuartito feliz que albergaba / un romance sincero de amor”.

Durante la década del treinta, sonaron en las radios versiones paródicas de algunos tangos, las más famosas a cargo del Trío Gedeón. Dichas versiones, prohibidas durante el período de censura, eran categorizadas como “astracanadas”. Este subgénero teatral cómico fue muy popular en los escenarios españoles durante el primer tercio del siglo XX. En su versión radial argentina, según Oscar Bossetti, la astracanada fue un estilo de parodia muy explotado en el campo humorístico y publicitario que consistía en el cambio de letras de canciones de moda manteniendo

la música original.<sup>16</sup> Sobre el Trío Gedeón en particular, Oscar del Priore e Irene Amuchástegui señalan lo siguiente: “La fórmula de Gedeón consistía en tomar los grandes éxitos del momento, y adaptarles nuevos versos, una sucesión de disparates que sólo reconocen la lógica de la rima y de la métrica”.<sup>17</sup> La versión paródica de *Sentimiento gaucho* empieza así: “En un viejo almacén del Paseo Colón / donde van los que comen mollejas con ajís / todo sucio y roñoso una tarde encontré / a un borracho que venía caminando con los pies”.<sup>18</sup>

Según Vardaro, durante los meses previos al encuentro entre Perón y los representantes del mundo del tango, por un lado, la aplicación de las normas vigentes había comenzado a debilitarse, y por otro, el público y los mismos compositores habían empezado a tomarse en broma la situación impuesta por la censura; las opciones de sustitución de las letras que no se adecuaban a lo exigido por el organismo de control brindaban una oportunidad de burlarse de las autoridades y su estrecha concepción estética. Se dice que el propio Discépolo, que se negó a modificar sus letras, sugería en broma que su famoso *Yira... yira* pasara a llamarse *Da vueltas... da vueltas*.

De acuerdo con Gerard Genette (*Palimpsestos*), una práctica hipertextual es utilizar un texto (que pasará a ser el hipotexto) como materia prima para la producción de otro texto (que será el hipertexto). Genette trabaja a partir de dos parámetros fundamentales: la *relación* (estructural) que se establece entre el hipertexto y su hipotexto, y la *función* del hipertexto, el efecto que produce, el tono que tiene, el *régimen* (término que finalmente sustituye a “función”) en que se inscribe. Para la relación existen dos variantes: transformación o imitación; para el régimen seis: humorístico, lúdico, irónico, satírico, polémico y serio. La *transposición* es la práctica hipertextual más compleja, que despliega una relación de transformación en diferentes regímenes que, incluso, pueden aparecer combinados. Por otra parte, las prácticas transposicionales pueden ser consideradas de acuerdo con un orden creciente de intervención sobre el sentido del hipotexto transformado, o más exactamente, según el carácter manifiesto y asumido de esta intervención, distinguiendo así dos categorías fundamentales:

las transposiciones en principio (y en su intención) puramente *formales*, y que solo afectan al sentido accidentalmente o por una consecuencia perversa y no buscada, como la traducción (que es una transposición lingüística), y las transformaciones abiertas y deliberadamente *temáticas*,

<sup>16</sup> Oscar Bossetti: *Radiofonías. Palabras y sonidos de largo alcance* (Buenos Aires: Colihue, 1999). Citado en Fraga: *La prohibición del lunfardo...*, p. 48.

<sup>17</sup> Oscar del Priore e Irene Amuchástegui: *Cien tangos fundamentales* (Buenos Aires: Aguilar, 2008), p. 265.

<sup>18</sup> La segunda parte de la letra de *Palomita blanca* (la que Gardel repite) en la versión del Trío Gedeón dice: “Blanca palomita que allá en la lomita / se comió un lomito con miga de pan. / Palomita blanca, con esa blancura / no come verdura en el biberón. / Díganle que yo la quiero / y que soy tachero, tapo los agujeros / y también al garrotín-tin... / Sigán adelante, bueyes de mi tropa, / no rompan la ropa que es para vestir. / Palomita blanca voy a Bahía Blanca / a ponerme blanca como un carbuñín. / ¡Palomita blanca! / Vuela noche y día y en la lechería / no pasa el tranvía por eso el ruido / de un mosquito viudo no me hace dormir”.

en las que la transformación del sentido forma parte explícitamente, y oficialmente, del propósito.<sup>19</sup>

En las modificaciones sufridas por las letras de tango, hemos observado cambios formales que no pretendían afectar el sentido pero que, dadas las restricciones impuestas por la métrica y la rima, alcanzaron su propósito con diferentes grados de efectividad. En el pasaje de una variante léxica considerada vulgar a otra estándar o culta se da una traducción o un cambio de estilo. Según Genette: “La transestilización es una reescritura estilística, una transposición cuya única función es un cambio de estilo. [...] En régimen serio, la transestilización aparece raramente en estado libre, pero acompaña inevitablemente a otras prácticas como la traducción”.<sup>20</sup> En otros casos, la transformación estuvo dirigida deliberada y exclusivamente al contenido, al tema de la letra. El ejemplo más contundente es el de las letras censuradas que no contenían ningún término lunfardo, como por ejemplo, *Que nunca me falte*.

En el caso de las letras de Celedonio Flores, tenemos un cambio de forma y de tema. La historia se transforma casi totalmente, pero los que conocemos el tango en su versión original seguimos oyendo al mismo narrador, la misma voz enunciativa que apostrofa a una mujer —en el caso de *Mano a mano*—, o la voz que reconstruye el ambiente en que transcurrieron para él y sus amigos sus andanzas de “rante” juventud. Una voz que, pese a las grandes modificaciones, reconocemos en las palabras o pasajes que subsistieron, y que ha quedado flotando en toda la melodía. Entonces, predeciblemente —o no tanto—, se produce un efecto cómico, que depende de lo que Genette llama discordancias o inconveniencias. Este autor afirma que el resorte cómico (del género burlesco, del heroico-cómico o de la parodia) se activa al hacer hablar a reyes y princesas en estilo vulgar, y a los aldeanos o burgueses en estilo noble. En los tangos corregidos de Celedonio tiene lugar un proceso similar, porque detrás de estos versos de *Mi cuartito*: “Mi cuartito feliz donde siempre / una mano cordial se tendía / y una linda carita ponía / con bondad su sonrisa mejor...”, sigue sonando la voz de quien nos contaba en otro registro una historia muy diferente: “el bulín donde tantos muchachos, / en su racha de vida fulera, / encontraron marroco y catrera / rechiflado, parece llorar”. Quizá resulta más contundente cuando en la versión de *Mano a mano* de 1944, a continuación de un verso que ha subsistido —“y si alguna deuda chica sin querer se me ha olvidado”—, Alberto Rivera canta este otro: “te suplico que la olvides, que la olvides, nada más...”. Podríamos conjeturar que los que recuerdan el hipotexto —la letra asociada a una melodía y quizá también a una imagen—, al percibir la sustitución que pretende remilgar el lenguaje de personajes arrabaleros, marginales, bajos y adecentar los hechos en los que ellos participan, reaccionan como si se encontraran

<sup>19</sup> Gerard Genette: “Transposición”, cap. XL, en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), p. 263.

<sup>20</sup> Genette: “Transestilización”, cap. XLV, en *Palimpsestos...*, p. 285.

ante un torpe doblaje, en el que las palabras oídas no coinciden con el movimiento de las bocas, la pinta y los gestos de quienes hablaron originalmente. Es así como esa sustitución, que busca forzosamente entrar en un restrictivo molde que diluye su esencia, que conserva poco más que la rima, la métrica y el ritmo originales, aunque pretende alejarse de lo vulgar, logra un efecto que puede tomar la forma de lo ridículo, como el de la astracanada.

En su *Breve historia crítica del tango*, José Gobello señala que en la década del treinta comienza una lenta *deslupanarización* del tango como poesía, algo tardía respecto de su correlato musical, que, según este autor, empieza con Cobián a mediados de la década del diez.<sup>21</sup> Blas Matamoro señala que en la década del cuarenta, Homero Manzi, Cátulo Castillo, José María Contursi y Homero Expósito prolongaron la tendencia de un tango literario escrito en lenguaje cuidado y pulcro dado en la década anterior por ciertas creaciones de Battistella, García Jiménez y Alfredo Le Pera.<sup>22</sup> Desde una posición crítica, Idea Vilariño coincide en cuanto a la transformación: “El tango del cuarenta se automutila en muchos sentidos. Además de perder su lenguaje, que trueca por un decir cuidado y a menudo hermoso pero que [...] no es el de la gente, el que se habla”.<sup>23</sup> Para Eduardo Romano, será una instancia de sabor agrídulce:

[...] una culminación y un ocaso. Culminación de un arte popular que se manifiesta apto para asimilar recursos de la poesía *culta* sin desnaturalizarse, ni alejar a su público mayoritario. Ocaso de una poesía realista, épico-dramática, más preocupada por ahondar ciertas situaciones vitales que por el hallazgo verbal en sí mismo.<sup>24</sup>

Cambia el lenguaje, pero también “a esa afinación, a veces amanerada, del instrumento expresivo, se corresponde, necesariamente, una reacomodación del espectro temático”, señala Juan Sasturain.<sup>25</sup> Es decir que en paralelo a las reescrituras que buscaban adecuarse a la norma, y que recorren un camino que, sin ser cronológico, va de la simple sustitución a la transposición temática y formal, se fue afirmando un nuevo estilo poético. Podemos conjeturar entonces que la creciente condena del lunfardo y ciertos temas ejercida por el Estado y otras instituciones a partir de la década del treinta fue una de las causas de este cambio. Y aunque resultaría difícil medir la influencia que tuvieron los años de censura radial y el consecuente proceso de autocensura en su desarrollo, sin duda sería un descuido no considerar su eventual participación.

<sup>21</sup> José Gobello: “La censura”, *Breve historia crítica del tango* (Buenos Aires: Corregidor), pp. 129-130.

<sup>22</sup> Citado en Idea Vilariño: “El tango\*\*”, en Susana Zanetti (dir.): *Historia de la literatura argentina 5. Los contemporáneos* (Buenos Aires: CEAL, 1982), pp. 543-544.

<sup>23</sup> Vilariño: “El tango\*\*” ..., p. 529.

<sup>24</sup> Eduardo Romano: “Las letras de tango en la cultura popular argentina”, en *Sobre poesía popular argentina* (Buenos Aires: CEAL, 1983), pp. 109-110.

<sup>25</sup> Juan Sasturain: “Homero Expósito: el letrista del cuarenta”, en AA.VV.: *La historia del tango*, vol. 19, *Los poetas* (3) (Buenos Aires: Corregidor, 1997), p. 3718.