

Las letras de Pascual Contursi en la consolidación formal del tango*

Fecha de recepción: 1 de junio de 2022

Fecha de aprobación: 2 de agosto de 2022

Resumen

Los estudios en tango han erigido a Pascual Contursi (1888-1932) a la condición de fundador del tango-canción y sus dos situaciones axiales, *amuros* y *milonguitas*, encarnados respectivamente en “Mi noche triste” y “Flor de fango”. Sin embargo, una revisión estilística de sus tangos pone de relieve el crucial aporte de Contursi a los principios de simetría contrastiva y condensación que consolidaron la estructura del tango en sus diversas expresiones artísticas. En lo formal, el afianzamiento de versos isométricos aunados por la rima aguda, la tensión entre la descripción estática y la narración dinámica, la ambientación minimalista, el dialogismo teatral del apóstrofe, contrapunto entre el *yo* y *tú* líricos, así como el sistemático empleo del lunfardo cuya adopción entraña, de suyo, una oposición a la variedad estándar de la lengua. Hallazgos semejantes contribuyen a recalibrar la impronta contursiana de poeta ingenuo y esquemático.

Palabras Clave: Pascual Contursi, tango, estilo, letras, “Mi noche triste”.

Bruno Andrés Longoni

Universidad Industrial de Santander, Colombia

Profesor argentino. Doctorando en curso en Estudios lingüísticos, literarios y culturales (Universidad de Barcelona), docente en la Universidad Industrial de Santander, Colombia.

blongoni@correo.uis.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0003-4275-7223>

*El presente artículo se inscribe en el Grupo de Investigación Glotta de la Universidad Industrial de Santander.

Citar: Longoni, Bruno Andrés. “Las letras de Pascual Contursi en la consolidación formal del tango”. *La Palabra*, núm. 42, 2022, e14400  <https://doi.org/10.19053/01218530.n42.2022.14400>

Pascual Contursi's Lyrics in Tango's Formal Definition

Abstract

Pascual Contursi (1888-1932) is considered the creator of *tango-canción* and the themes *amuros* and *milonguitas*, published in “Mi noche triste” and “Flor de fango” are also considered the foundation of this musical style. However, a stylistic and formal review of his tangos highlights Contursi's crucial contribution to the principles of contrastive symmetry and condensation that consolidated the structure of tango in all of its artistic manifestations. Formally, the strengthening of isometric verses coupled with rhyme on the last syllable, the tension between static description and dynamic narration, the minimalistic setting, the theatrical dialogue of the apostrophe, a counterpoint between the first and second person, as well as the systematic use of *lunfardo* whose adoption entails, by itself, a contrast against the standard variety of language. Such findings contribute to temper Contursi's presumed image as a naive and schematic poet.

Key Words: Pascual Contursi, tango, style, lyrics, “Mi noche triste”.

A letra de Pascual Contursi na consolidação formal do tango

Resumo

Os estudos em tango elevaram Pascual Contursi (1888-1932) ao status de criador do tango-canção e de suas duas situações axiais, *amuros* e *milonguitas*, encarnadas respectivamente em “Mi noche triste” e “Flor de fango”. No entanto, uma revisão estilística de seus tangos sublinha a crucial contribuição de Contursi para os princípios de simetria contrastiva e condensação que consolidaram a estrutura do tango nas suas várias manifestações artísticas. Formalmente, a união de versos isométricos aliados à rimaafiada, a tensão entre a descrição estática e a narração dinâmica, a ambientação minimalista, o diálogo teatral do apóstrofo, um contraponto entre o eu e você lírico, bem como o uso sistemático de *lunfardo* cuja adoção envolve, em si, um contraste com a variedade padrão da língua. Achados semelhantes contribuem para construir a marca contursiana de um poeta ingênuo e esquemático.

Palavras chave: Pascual Contursi, tango, estilo, letras, “Mi noche triste”.

Introducción

El presente artículo ofrece un análisis estilístico de los tangos de Pascual Contursi (Chivilcoy, 1888 – Buenos Aires, 1932), autor comúnmente señalado como artífice primordial del tango-canción a partir del estreno de “Mi noche triste”. Una revisión estilística de su obra pone de relieve la destreza formal con que Contursi acometió la elaboración de tangos que prefiguran, en su incipiente dominio, principios estructurales de simetría contrastiva y condensación; principios comunes al tango en sus diversas vertientes (danza, letra, música, fileteado)¹, y que ponen en entredicho la impronta contursiana de poeta ingenuo y esquemático.

Me detengo largo rato / campaneando tu retrato

A más de un siglo de distancia, podemos concluir que ninguna letra de tango ha sido tan diseccionada como “Mi noche triste” (1917). La planicie del texto y la simplicidad de sus conceptos y sus recursos no ha sido impedimento para que generaciones enteras de especialistas se abocaran a la tarea de desglosar el tango más mentado de Pascual Contursi, por juzgarlo fundacional en su género mal llamado tango-canción².

Rosler (1964), Salas (1986), Gobello (1980 y 1999), Flores (1993) y Ferrer (1999), entre muchos otros, han suscrito, con sus respectivos matices y reticencias, a esta teoría, abonada, en primer término, por el hijo del letrista, José María Contursi: “[se] puede decir, con mi propia certeza y autorización, que en Montevideo nace el tango canción con mi padre” (Ulla 148). Jorge Higa consigna que el mérito de Contursi “se fundamenta en el carácter descriptivo del suburbio y en la simplicidad de su estructura narrativa” (181), mientras para Eduardo Romano, “Mi noche triste” anuda fondo y figura hasta convertir “en sensibilidad amorosa lo que era, en las letras anteriores, procacidad prostibularia o bravuconada desafiante. [...] Esa enunciación interlativa tuvo una influencia decisiva” (Conde 40).

Osvaldo Pelletieri destaca en “Mi noche triste” “los elementos que van a configurar luego la llamada letra del tango: simplicidad y síntesis”, con influencias de “A. El sainete criollo; B. Las letras creadas por payadores suburbanos; C. Los poemas lunfardescos; D. Los poemas de Carriego. [...] si bien Contursi tomó en alguna medida elementos de ellas, a partir de allí pergeñó una inédita síntesis propia y específicamente adecuada al tango” (Martini Real 3153-3163).

Ricardo Piglia redobla la apuesta y arriesga, en lo que no pasa de ser una jactancia ingeniosa, que el ciclo posterior del tango no es sino una variación de “Mi noche triste”. Blas

¹ El funcionamiento de dichos principios en las distintas expresiones tangueras ha sido desarrollado por el autor de este artículo en trabajos de inminente publicación. Las letras de tango han sido extraídas del portal www.todotango.com

² “La denominación ‘tango vocal’, expresión compuesta en la que el adjetivo simplemente aporta una modalidad interpretativa determinada, viene a colación para reemplazar al vocablo tango-canción, habitual y muy instalado dentro de la jerga tanguera, que podría dar a entender, taxonómicamente hablando, que se estaría frente a una categoría de peculiaridades o individualidades propias e intransferibles que [...] no existen” (Kohan 26).

Matamoro pondera la vena populista de Contursi y su tango en sintonía con el advenimiento del radicalismo al poder y el consecuente “acuerdo” (su terminología) entre la oligarquía vernácula y los sectores medios y bajos de Buenos Aires: “El público plebeyo se exalta ante el tango cantado: se ve a sí mismo convertido en obra de arte y a los sucesos de su cotidianeidad elevados a la altura de lo estético. El canon le asegura la inmortalidad de los productos de la cultura formal” (116).

Tras destacar el uso innovador de la interpelación, el argumento y el lunfardo medido, Oscar Conde aclara que “el mérito de ‘Mi noche triste’ es el de haber conjugado todos esos recursos (el argumento, la interpelación, el uso dosificado del lunfardo) en un único texto que responde al formato de una confesión” (91). Añadamos a esta lista el laurel de haber sido el primer tango grabado por Carlos Gardel. Lejos de desmentir el postulado de Pascual Contursi, en tanto padre del tango-canción, se debiera medir su alcance; “Mi noche triste” fue un tango importante e influyente más que el rotundo parteaguas al que empecinadamente lo han erigido las historiografías tangueras.

Esa propensión a forjar hitos suele atribuir unilateralmente a Pascual Contursi la invención de las dos situaciones axiales del tango-canción, *amuros* (abandonos amorosos) y *milonguitas* (jovencitas pobres caídas en la prostitución), encarnados respectivamente en “Mi noche triste” y “Flor de fango”, como si el motivo del hombre abandonado no se retrotrajera (cuanto menos) hasta la poesía trovadoresca de la Baja Edad Media, y como si la *milonguita* no se encontrara ya prefigurada en Evaristo Carriego y su humilde costurerita que dio el mal paso y esta, a su vez, en el folletín francés y la ópera italiana del siglo XIX.

Si Carriego descubre las posibilidades poéticas del arrabal con sus arquetipos y su ecología, a Pascual Contursi, Celedonio Flores y José González Castillo, entre otros, les cabe en suerte capitalizar ese hallazgo para el tango. Sin embargo, no es allí, en el plano del contenido, donde hallamos el aporte central de Contursi a las letras de tango, sino en la identificación de recursos formales que contribuyeron decisivamente a consolidar el tango-canción; nos referimos a los principios estructurales de simetría contrastiva y condensación.

El estilo tanguero de Pascual Contursi

Apegado todavía al verso octosílabo³ que distingue las formas narrativas más añejas de la lengua castellana (y ciertamente las más criollas de la literatura argentina, si pensamos en la gauchesca), Pascual Contursi traza un orden primigenio, el microcosmos de la orilla con sus personajes típicos y su ambientación básica. En lo formal, si bien Contursi oscilará entre un puñado de versificaciones españolas castizas (redondillas, romances, décimas, etc.), contribuirá a fijar la estructura canónica del tango: estrofa breve, generalmente de cuatro

³ Sobre su uso en Pascual Contursi, García Jiménez observa: “El tradicional octosílabo evita holgadamente la recurrencia a expresiones retóricas complejas y posibilita su pronta y popular recordación en una época todavía apegada a las simples variaciones del género payadresco” (Martini Real 3158-3159).

versos de arte menor, con rima en los dos versos interiores y suelto el último, acabado en palabra aguda para coincidir con el cierre de la frase musical⁴:

Mina que fue en otro tiempo
la más papa milonguera
y en esas noches tangueras
fue la reina del festín.

Hoy no tiene pa' ponerse
ni zapatos ni vestidos,
anda enferma y el amigo
no aportó para el bulín.

Las estrofas breves se van entrelazando con la unidad que garantiza la rima del último verso oxítono, como las pseudo octavas italianas (abbc-deec) de “El motivo”, “Ventanita de arrabal”, “Champagne tangó” y de “Ivette”, ligeramente alteradas en “Mi noche triste” (abbc-ddc-eeç) o el esquema arromanzado, símil seguidilla (abcdbbef) de “Garabita”, levemente modificado (abcd-ebfd) en “Caferata” o en los hexasílabos de “La mina del Ford”, o bien valiéndose de la sola rima del cierre de frase en palabra aguda (abcd-efgd), como en “Bandoneón arrabalero”, la última de sus creaciones.

En la macroforma, sus primeros tangos exponen linealmente la anécdota en número variable de estrofas (tres, cuatro, cinco) sin contrastes ni diferencias internas. Serán sus últimas composiciones, “Ventanita de arrabal” (1927) o “Bandoneón arrabalero” (1928), las que adopten el formato estrófico binario, simétrico y contrastivo (ABCB), fijado hacia comienzos de los años veinte desde “Milonguita” (1920)⁵ en adelante.

El empleo de la primera persona caracteriza su primera etapa de composiciones más criollas (“Era linda mi gauchita”), cupleteras (“Matasano”) o saineteras (“La mina del Ford”), pero es el descubrimiento de la segunda persona, explotada en sus tangos capitales, la que abre en el género el apóstrofe como recurso escénico inmejorable para generar proximidad emocional: la interpelación solitaria hacia un sujeto ausente por definición despierta la conmiseración del oyente del tango, destinatario último de las zozobras sentimentales. He ahí un nuevo principio de simetría contrastiva abierto al tango por Pascual Contursi: la descripción (estática) y la narración (dinámica) se combinan para generar el efecto dramático en un diálogo cuyos intervinientes, para el caso del *amuro*, se oponen estructuralmente: el hombre pasivo, solitario, sensible, empobrecido y fiel, frente a la mujer activa, gregaria, fría,

⁴ En otras palabras, una octava italiana o aguda o “bermudina” con versos octosílabos. Difícilmente Contursi supiera el nombre de la estrofa o el de su creador: el poeta español Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883).

⁵ Música de Enrique Delfino y letra de Samuel Linnig. Según Oscar Conde, “A partir de *Milonguita* se modifica la linealidad de las primeras letras de Contursi o Flores, determinando los tres movimientos compuestos por dos estrofas más largas, de carácter narrativo-evocativo y entre ellas una más breve, que exhorta o reflexiona, se constituye en estribillo, con frecuencia repetido al final” (7).

advenediza e infiel, por el otro⁶. No es infrecuente en la crítica el error de extrapolar este esquema paradigmático de “Mi noche triste” a la totalidad de la producción contursiana o incluso a tangos similares de otros autores sin atender a modificaciones o matices en el uso.

La tercera persona, por su parte, implica una toma de distancia, por lo cual queda reservada en Pascual Contursi a la narración de épocas remotas o cosas desaparecidas en el tiempo: “Se acabaron los pesaos, / patoteros y mentaos / de coraje y decisión” (“El flete”), “Esas minas veteranas / que siempre se conformaban” (“Champagne tangó”), “Mina que fue en otro tiempo” (“El motivo”), aunque es recién con “Ventanita de arrabal” donde la distancia de la tercera persona adquiere pleno vigor.

La primera sección introduce el espacio a partir de un lente que, desde un plano general, se va comprimiendo hasta el primer plano de la protagonista (“barrio” > “conventillo” > “pisos” > “puerta” > “organitos” > “piba”), en una suerte de *travelling* introductorio que solo reposa al dar con la imagen estática, potenciada por los gerundios, de la muchacha a la espera:

En el barrio Caferata
 en un viejo conventillo,
 con los pisos de ladrillo,
 minga de puerta cancel,
 donde van los organitos
 su lamento rezongando,
 está la piba esperando
 que pase el muchacho aquel.

Sin embargo, el pronombre demostrativo (“aquel”) que cierra la primera sección recupera la distancia y abre el juego evocativo de pretéritos indefinidos (“entró”, “pidió”, “cantó”, “bailaron”, “arrastró”, “nunca volvió”) que, junto al angostamiento del verso (de octosílabos a hexasílabos) y a las anáforas condensadas cada dos versos hacia el final de la estrofa (“aquel”), incrementan gradualmente la tensión dramática:

⁶ Balint-Zanchetta define el esquema del *amuro* en términos de “un *yo* masculino (que) se dirige a un *vos* femenino ausente, en tono de reproche o, en el mejor de los casos, de súplica o arrepentimiento” (Conde 108). Con mayor precisión metodológica, Dulce Dalbosco toma conceptos de la semiótica para describir a los actantes del *amuro* en el tango: el hombre que lo padece, “en general se deduce que se trata de varones sencillos, excesiva y hasta histríonicamente sensibles, y de baja extracción social”, mientras que en la mujer “se subrayan su crueldad y su indiferencia, pero también advertimos que son mujeres fuertes, decididas y autónomas, capaces de renunciar a situaciones con las que no están conformes. Se las acusa de ser frívolas, de tener intereses materiales avariciosos y, a veces, de dejar a su hombre para buscar otro con mayor poder adquisitivo o de vida más bacana” Por último, señala Dalbosco que “observamos una inversión de la visión tradicional de los roles masculinos y femeninos” (“Amurados” 3); vale decir, mujer activa y hombre pasivo, como habían advertido otros autores con anterioridad (Savigliano, 1994; Armus, 2002; Mina, 2007; López, 2010, etc.). Para tratarse de un género insistentemente tachado de sexista, llama la atención esta inversión de roles. Los tangos de Pascual Contursi presentan, incluso, una peculiaridad, ya apuntada por Conde (95), en el tratamiento del *amuro*: los hay también en sentido contrario, es decir, de mujeres *amuradas*, como “Caferata” o “Ventanita de arrabal”.

Aquel que solito
entró al conventillo,
echao a los ojos
el funyi marrón;
botín enterizo,
el cuello con brillo,
pidió una guitarra
y pa'ella cantó.
Aquel que, un domingo,
bailaron un tango;
aquel que le dijo:
“Me muero por vos”;
aquel que su almita
arrastró por el fango,
aquel que a la reja
más nunca volvió.

El principio tanguero de condensación despunta en los últimos ocho versos de la composición (vv.17-24), versos que condensan magistralmente el enamoramiento y el *amuro* de la muchacha protagonista: baile (vv.17-18), declaración de amor (vv.19-20), desfloramiento (con el eufemístico “arrastró por el fango”, el punto más agudo de la melodía, vv.21-22), abandono y olvido (vv.23-24). La simetría de versos entre ambas secciones es perfecta si agrupamos los hexasílabos de a dos para formar dodecasílabos, de modo que cada verso coincida con dos compases musicales como sucede en la primera sección. El contraste entre secciones viene dado por los tiempos verbales (del presente al pasado), por el carácter de cada una (descriptivo y narrativo) y por los sujetos intervinientes (la espera de ella y el ultraje de él).

Narrar y describir

Su tendencia enumerativa, tan típicamente decimonónica, se traduce en un amontonamiento de sustantivos concretos al desnudo, sin adjetivación la mayoría de las veces, para dar una imagen exacta del espacio narrado, que no es otro que el variopinto arrabal, crisol de la mezcolanza inmigratoria con el criollaje, como si la sola mención de la cosa expresara una esencia mágica capturada por el ojo de Contursi: arquetipos y objetos en sus letras van cobrando vida a medida que el tango irradia sobre ellos su luz inaugural.

La metáfora lumínica no es gratuita, Contursi amplifica el componente teatral prefigurado en los tangos zarzueleros. Dirá Ulla sobre los tangos de Pascual Contursi:

Recogen la vida del suburbio en la simplicidad de una estructura formal fundamentalmente narrativa, que señala el tránsito de la poesía payadoresca a la letra de tango de raíz urbana. [...]

Su impermeabilidad, el escaso diálogo que mantiene su obra con otros tangos de la época en cuanto a sencillismo descriptivo, manejado con estrecho y conciso vocabulario en permanente octosílabo, provienen de su autorreconocimiento o de sus propias limitaciones. [...] Contursi tiene el realismo de un intuitivo: ingenuo, esquemático, anecdótico, de cálida fuerza expresiva, perfeccionado por el realismo de Celedonio Flores, más detenido y cuidadoso en la observación del mismo entrañable ambiente (89).

Un mundo fresco, recién descubierto, de contornos nítidos: el *cotorro* desarreglado de “Mi noche triste” (1917) ofrece una extensa galería objetual que va del retrato de la percanta al espejo empañado, pasando por la guitarra en el ropero, la catrera, la puerta abierta de noche, la lámpara del cuarto y la ociosa seguidilla de diminutivos (frasquitos, moñitos, bizcochitos, matecitos)⁷; o el barrio Caferata de “Ventanita de arrabal” (1927), con sus pisos de ladrillo, los organitos, el joven de *funyi* marrón, botín enterizo, cuello con brillo y guitarra prestada; o el convento sin revoque en las paredes donde a la luz de un farolito descansa un “viejo fueye desinflado” en “Bandoneón arrabalero” (1928), el primer homenaje al instrumento emblemático del tango.

La realidad va tomando forma en sus elementos constitutivos y las cosas palpitan en los tangos de Pascual Contursi, se muestran a la expectativa de una mirada que les confiera vida desde la impronta fundante del tango-canción, de allí el animismo que late en ellas: la catrera se pone cabrera, la lámpara no quiere iluminar, el espejo parece haber llorado, los organitos rezongan, el bandoneón consuela con su voz enronquecida, etc. En la tradición del mejor realismo decimonónico, la descripción queda al servicio de la narración y sus personajes, cuyos estados anímicos desbordan los cuerpos hasta contaminar el entorno.

El estatus masculino y la belleza femenina

Las relaciones entre los géneros también se inscriben en un mundo netamente material y se ven determinadas por la posesión o desposesión: “¡Qué te ha de dar ese otro / que tu viejo no te ha dado!”, le reprocha el *bacán encurdelado* a “Ivette” (1920), antes de pasar minuciosa revista de su generosidad: cuadernitos con versitos (nuevos y empalagosos diminutivos), sombrero, cinturón de cuero, zarzos, botas, pollera de seda crepé, crema lechuga, polvos rosados. En Pascual Contursi ocurre lo que en las novelas de Honoré de Balzac: el interés financiero rige los intercambios y gobierna el deseo femenino, como en las frívolas heroínas deslumbradas por el lujo en “Flor de fango” (1917) o “La mina del Ford” (1924). La mujer puede, incluso, enrostrar a su contraparte masculina el mérito que le corresponde en su prosperidad, como se alega en “Caferata” (1926): “Solo quiero que recuerdes / que conmigo has pelechado”.

⁷ La concatenación de diminutivos es leída por Jaqueline Balint-Zanchetta en tono irónico: “Un simple comentario de texto, de esta y de muchas otras canciones de tango, no podría dejar de señalar ni la cursilería de los motivos evocados, ni el reiterado recurso a las llamadas rimas ‘fáciles’ o gramaticales [...] Tampoco podría soslayar el abusivo empleo de diminutivos empalagosos [...] ni pasar por alto el tono, por momentos irónico y hasta a veces cómico, cuando no descaradamente picaresco” (Conde 111). La veta humorística de Contursi pasa totalmente desapercibida para Leopoldo Lugones, quien le dirige una rima venenosa: “Chicas que arrostran en el tango, / con languidez un tanto cursi, / la desdicha de “Flor de Fango” / trovada en letra de Contursi” (32). Si bien Contursi cuenta con tangos de indiscutido tono satírico, como “Ivette” o “La mina del Ford”, la vigencia de “Mi noche triste” posiblemente repose en la deliberada ambigüedad de su enfoque.

Hasta la abnegada “Garabita” (1926), la humilde antimilonguita⁸ que acepta su destino de miseria y de dolor mientras va “pisoteando el pasto sucio / del arroyo Maldonado”, fantasea en su fuero interno con el boato: “¡Cuántas veces has soñado / con un lindo traje nuevo / con adornos de astracán!”.

El poder adquisitivo determina el valor del varón en un mercado amoroso donde la ausencia de belleza y juventud en la mujer deriva en miseria, como la pobre *paica* de “El motivo” (1920) que “está enferma, sufre y llora / y manya con sentimiento / de que así, enferma y sin vento / más naide la va a querer”, o como la melancólica “viejita milonga” de “Marchetta” (1926). El cariño de la mujer es pecuniario; por más que sus verdaderos móviles permanezcan ignorados y que se cuenten honrosas excepciones como el amor incondicional de la sacrificada esposa de “¡Qué calamidad!” (1920), su voluntad se enmarca en una ecología social previsible que regula su conducta con arreglo a un fin económico estipulado de antemano. No otro es el sentido del riguroso inventario (catre, viola, peine, espejo, dos cuadritos, maceta, mate, bombilla, calentador, acolchado de lana) que el prontuario protagonista de “Te doy lo que tengo” (1926) despliega como estrategia de cortejo: “Todito lo que tengo / pa’vos es alma mía”, o el mensaje de “Era linda mi gauchita” (1918) cuya heroína, aguijoneada por la hipergamia, “de tan linda, se fue”. Las relaciones amorosas se inscriben en los modos transaccionales de la época: los hombres ofrecen estatus y recursos; las mujeres, belleza y juventud. He ahí el capital que cada uno aporta en una interacción diseñada para garantizar la perduración de la prole.

Sin embargo, el mundo de Pascual Contursi no es tan homogéneo como se ha pretendido: mientras se castiga la frivolidad femenina, entre líneas queda expresada su índole coyuntural más que ontológica, como en “Champagne tango” (1916), donde la responsabilidad de la decadencia moral recae menos sobre la mujer individual que sobre la época (“Hoy”):

Se acabaron esas minas
que siempre se conformaban
con lo que el bacán les daba
si era bacán de verdad.
Hoy sólo quieren vestidos
y riquísimas alhajas,
coches de capota baja
pa’ pasear por la ciudad.

Si la primera etapa del tango-canción identifica una voluntad propia en la mujer sin llegar a comprenderla (ni plantearse hacerlo, en vista de que es mejor emborracharse: “y por eso me encurdelo / pa’ olvidarme de su amor”), el gradual afianzamiento de la familia como núcleo social básico y la sostenida emancipación de la mujer en el terreno político y social generan que las relaciones entre hombres y mujeres se pueblen de matices: nacen hacia los años cuarenta los tangos del desencuentro amoroso, de las culpas compartidas, de los destinos

⁸ El concepto pertenece a Oscar Conde (98).

truncos, las mutuas incomprensiones y los finales trágicos, pero también las solidaridades trasnochadas y las complicidades noctívas⁹. La mujer que se presiente en los tangos de José María Contursi, de Catulo Castillo o de Homero Manzi guarda remota relación con la musa de Celedonio Flores o de Pascual Contursi, por más que el sexismo en estos últimos ofrezca más de un atenuante¹⁰.

El trayecto que va de “Flor de fango” (1917) a “Gricel” (1942) es, en definitiva, el salto de lo genérico a lo particular, del arquetipo a la experiencia íntima, con nombre propio. Curiosamente, es el mismo trayecto que se advierte en la narrativa occidental si se mide la distancia que separa a la épica antigua de la novela moderna. El colorido universo gregario de Pascual Contursi (el conventillo, la farra con amigos, la proliferación de amantes y pretendientes, la incesante enumeración de mercancías, la sexualidad a flor de piel) quedará reducido, en los versos de José María Contursi, a una diada esencial: la *religio amoris* del enunciador y su amada, una imagen introyectada de Dios.

Del realismo concreto del padre al romanticismo abstracto del hijo

En sintonía con el revisionismo histórico que signó al cine argentino de aquella época, en 1952 se estrena *Mi noche triste*, dirigida por Lucas Demare sobre argumento y diálogos de Francisco García Jiménez y José María Contursi.

Cotejada con testimonios y referencias documentales, la película se encarga de limar las aristas en la biografía de Pascual Contursi para ofrecer una versión dulcificada del mítico letrista¹¹, representado como un *rana* incorregible y despilfarrador¹² pero de corazón noble y generoso. Rodeado de vecinos, Contursi es la atracción principal en el zaguán del conventillo donde malvive. Durante el estreno teatral de “Ventanita de arrabal”, con modestia informa al público que sus versos están escritos “en la jerga contrahecha de un hombre del arrabal”, y recibe como respuesta su primera ovación al concluir su tango. Contursi es presentado como un interlocutor del pueblo: “Yo escribo cosas del pueblo como creo que las siente el pueblo,

⁹ Como “Los mareados” (1942), letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobián; “La capilla blanca” (1944), letra de Héctor Marcó y música de Carlos Di Sarli; “Pregonera” (1945), letra de José Rótulo y música de Alfredo de Angelis; “Romance de barrio” (1947), letra de Homero Manzi y música de Aníbal Troilo; “Tú” (1949), letra de José María Contursi y música de José Dames, o “Una canción” (1953), letra de Catulo Castillo y música de Aníbal Troilo.

¹⁰ Para esos fines, Revisar tangos de Celedonio Flores como “Sentencia” (1926), “Muchacho” (1926) o “Lloró como una mujer” (1929).

¹¹ Hijo de inmigrantes italianos, Contursi gana temprana fama de mujeriego, alcohólico y disoluto. Al tercer año de su matrimonio abandona el conventillo de Lanús que habitaba junto a su esposa, Hilda Briano, y su hijo de tres años, José María, para trasladarse a Montevideo, donde subsiste de su vena payadoresca pues, por demás de cantor, sabe acompañarse con la guitarra. En sus ratos libres improvisa letras que superpone a tangos instrumentales ya existentes (de allí a que buena parte de sus letras ostenten dos títulos), y así crea “Mi noche triste” sobre una melodía de Samuel Castriota. Con cierto reconocimiento logrado, Contursi incursiona como sainetero con suerte dispar. En 1927 se traslada a París de donde, entre brotes psicóticos derivados de la sífilis, lo embarcan engañado para internarlo en el Hospicio mental de las Mercedes, en la Argentina, donde fallece en 1932.

¹² Versiones biográficas desmienten esta veta “desprendida” del autor. Consúltense, al respecto, los ensayos sobre Pascual Contursi escritos por Roberto Selles y Osvaldo Pelletieri contenidos en el tomo XVII, “Los Poetas (I)”, de la *Historia del tango* editada por Corregidor (Martini Real, 1980). Allí se consigna el litigio que Contursi entabla con Samuel Castriota, pianista compositor de “Mi noche triste”, por los derechos de autor.

pero pueblo de bien abajo, ¿sabe? Mi lenguaje es de ese pueblo que anda chapaleando barro”, remata con guiño a Celedonio Flores.

Sobre el final, en la escena más memorable, vemos a un Contursi que, ebrio y doblemente *amurado* (por su amante Lita y por su despótica esposa despechada), va escribiendo los versos de su famoso tango a medida que los va viviendo (impugnando, de paso, la lectura en clave paródica y *canfinflera* de su letra). La intención es clara: conceptualizar su arte como expresión espontánea de vivencias inmediatas y su estilo como una prolongación de la calle.

La escena final prosigue. Postrado en la catrera después de haber creado su tango célebre, Contursi recibe la visita de su hijo José María, quien había ingresado al cotorro desarreglado para salvar a su padre: “Vine a buscarlo porque lo necesito [...] Usted sabe que yo le tengo confianza, así que no me puede fallar”¹³. Fundidos, padre e hijo, en un abrazo, la historia se transporta al presente de la cinta donde, luego de oír a la orquesta de Aníbal Troilo en el cabaré Tibidabo, el fantasma de Contursi sube unas escaleras y atraviesa lentamente una neblina hasta disiparse en la luz de fondo. Esta beatificación del padre¹⁴, este ascenso al panteón de los tangueros inmortales, recarga de *pathos* la descontracturada y errática vida de Pascual Contursi, recreada por su hijo como vía crucis con su correspondiente resurrección.

La película pone de relieve, probablemente sin proponérselo, dos estilos tangueros: uno realista y uno romántico. El anverso es el costumbrismo pintoresquista de Pascual Contursi, su candidez esquemática, su oído absorbente de payador itinerante que derivó en una escritura intuitiva, salpicada de lunfardismos¹⁵ y errores gramaticales que, premeditados o no, se pensaron a imagen y semejanza del pueblo raso: queísmos (“me hago ilusión que volvés”), dequeísmos (“perdoname si te bato / de que yo te vi nacer”, “y manya con sentimiento / de que así, enferma y sin vento”), la adición de “-s” a la segunda persona singular del pretérito perfecto simple (“te entregastes a las farras”), omisión de preposiciones obligatorias (“te encontré como un pebete / que la madre abandonó”, “aquel que, un domingo, / bailaron un tango”, “mirar los bacanes”), anacolutos (“y tus notas doloridas / aumentó mi berretín”, “vos también abandonada / de aquel día... se quedó”, “la pebeta que has andado”), y dos usos (morfológico el primero, léxico el segundo) socialmente estigmatizados en su tiempo como el voseo y el lunfardo.

¹³ En un claro anacronismo: José María Contursi no contaba con diez años (aproximadamente) sino con tres, cuando su padre lo abandonó en 1914, el año de “Mi noche triste”, estrenado tiempo después.

¹⁴ Pascual y José María, padre e hijo, contraen tempranas nupcias, aunque difieren en el sentido de la responsabilidad: Pascual abandona a su esposa Hilda Briano y a su hijo de tres años para rodar por el mundo (el guion no lo presenta como victimario sino víctima de *amuro*), mientras José María renuncia a un amor para sostener a la familia construida con su esposa, Alina Zárate. Ante similar encrucijada, toman decisiones opuestas. Se da, sin embargo, una paradójica inversión en sus tangos: Pascual proyecta la culpa (“Percanta que me amuraste”), mientras José María la asume (“todo el mal que te causé”).

¹⁵ Sobre el uso del lunfardo en los tangos de Pascual Contursi, sostiene Idea Vilariño que se da “la mejor forma en que un dialecto o un vocabulario de grupo –despreciado, en este caso– puede incorporarse al idioma mayor: mesuradamente y sin oscurecer su contexto [...] Indica, pues, una voluntad de hablar, de hacer valer su lenguaje, no de lucirlo, atosigando su texto a riesgo de volverlo hermético” (24).

Su reverso lo hallamos en la impronta romántica de José María Contursi, solo advertida entre líneas, en la idealización del pasado (de su padre, en este caso) y sus fantasmagorías a prueba de toda facticidad, en la horma mítica y religiosa (“literaria”, en el sentido peyorativo del término) con que moldea a sus héroes, en la culpa engendradora por la cruz del abandono sufrido y en el tango entendido como testimonio de un desgarramiento sentimental.

Más allá de la presunta entronización de Pascual Contursi y su letrística propagada incluso al terreno de las declaraciones públicas¹⁶, la posición reservada a su obra resulta un tanto ingrata si entendemos que el reconocimiento de su inventiva va en detrimento del equilibrio formal, sintético y contrastivo, adquirido por su pluma, intuitiva o premeditadamente.

Conclusiones

La contribución de Pascual Contursi a los principios de simetría, contraste y condensación que distinguieron posteriormente al tango es, en una palabra, crucial. En lo formal, el afianzamiento de versos isométricos aunados por la rima aguda, la tensión entre la descripción estática y la narración dinámica (como inmejorable ejemplo, tómese a estos efectos la primera y segunda parte de “Ventanita de arrabal”), la ambientación minimalista, el dialogismo teatral con el referido contrapunto entre el *yo* y *tú* líricos y el sistemático empleo del lunfardo cuya adopción entraña, de suyo, una intención contrastiva (lúdica o espontánea, transgresora o entrañable) con la variedad estándar de la lengua. En el contenido, la fijación de los dos tópicos axiales del tango vocal, seis *amuros* (“Mi noche triste”, “Qué querés con esa cara”, “Ivette”, “Caferata”, “Ventanita de arrabal” y el *desamuro* de “De vuelta al bulín”) y seis *milonguitas* (“Champagne tangó”, “Flor de fango”, “El motivo”, “Desdichas”, “Marchetta” y la *antimilonguita* de “Garabita”), con sus correspondientes simetrías contrastivas¹⁷.

La síntesis alcanzada por sus tangos, género conceptualizado como una “mini ópera”¹⁸ de tres minutos dado su cariz lírico, dramático y narrativo (ópera) y su notable poder de condensación (mini), es significativa, aunque será perfeccionada por letristas posteriores como Enrique Santos Discépolo u Homero Manzi. Ello en nada desdora las letras de Contursi y su decisiva contribución en el afianzamiento de la estructura simétrica del tango vocal.

¹⁶ En las entrevistas se advierte la prolongación de este “sacrificio” del hijo por su padre: “Mi padre, Pascual Contursi, fue realmente el representativo del tango. En nombre de él y partiendo de su obra, de la cual es pálido reflejo la mía, debe comenzar a hablarse de la letra de tango” (Ulla 147).

¹⁷ A propósito de la *milonguita*, detalla Dulce Dalbosco que “La contraposición centro y barrio se corresponde con la tradicional oposición ciudad (ámbito del progreso, pero también de la corrupción) y campo (sinónimo de atraso, pero a la vez de lugar idílico). El barrio, en tanto conserva aspectos del espacio de la campaña, es idealizado como ámbito de la vida auténtica” y que “muchos de estos tangos están contruidos sobre la base de un eje de contraste entre el pasado, el presente y el futuro de la milonguera. La mayoría de ellos están anclados en un ahora de falso esplendor para ella, que se opone a su ayer de pureza y de arrabal y, a su vez, al mañana de decadencia que inevitablemente le espera” (“Arquetipo de la milonguera” 35-44). El ayer de pureza no se desarrolla en los tangos de Pascual Contursi; apenas esporádicas alusiones al origen (“Tu cuna fue un conventillo / alumbrado a querosén”, se nos informa en “Flor de fango”). En “El motivo”, es el pasado el que coincide con el esplendor (“Mina que fue, en otro tiempo / la más papa milonguera”), opuesto a un presente grisáceo (“Ya no tiene en sus ojazos / esos lindos resplandores”) y un futuro desolador (“Así, enferma y sin viento, / más naides la va a querer”).

¹⁸ Flores (95) y Ferrer (*Tango: arte y misterio* 99), entre otros.

Referencias

- Conde, Oscar. *Las poéticas del tango-canción: rupturas y continuidades*. Buenos Aires, Biblos. 2014. Impreso.
- Dalbosco, Dulce. “La construcción simbólica del arquetipo de la milonguera en las letras del tango”. *Amaltea: revista de mitocrítica*, núm. 2, 2010, pp. 29-45. Impreso.
- . “Amurados: el tango y su poética del abandono”. *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHUIS de Literatura*. Mar del Plata, 7-9 de noviembre de 2011, Universidad Católica Argentina. pp. 1-6. Impreso.
- Demare, Lucas (Director). Mi noche triste. Estudios Mapol. 1952. YouTube. Web. 7 de julio de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=X_JfCOBBdig
- Ferrer, Horacio. *El tango: su historia y evolución*. Buenos Aires, Continente. 1999. Impreso.
- . *El tango: arte y misterio*. Buenos Aires, Losada. 2013. Impreso.
- Flores, Rafael. *El tango, desde el umbral hacia adentro*. Madrid, Euroliceo. 1993. Impreso.
- Gobello, José. *Crónica general del tango*. Buenos Aires, Fraterna. 1980. Impreso.
- . *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires, Corregidor. 1999. Impreso.
- Higa, Jorge. *Poetas, malandras y otras yerbas*. Buenos Aires, Corregidor. 2015. Impreso.
- Kohan, Pablo. *El ADN del tango. Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Buenos Aires, Gourmet Musical. 2010. Impreso.
- Lugones, Leopoldo. *Romancero*. Buenos Aires, Babel. 1924. Impreso.
- Martini Real, Juan Carlos [editor]. “Los poetas (I)”. *Historia del tango, vol. 17*. Buenos Aires, Corregidor. 1980. Impreso.
- Matamoro, Blas. *La ciudad del tango*. Buenos Aires, Galerna. 1982. Impreso.
- Mina, Carlos. *Tango, la mezcla milagrosa*. Buenos Aires, Sudamericana. 2007. Impreso.
- Piglia, Ricardo. “El tango y la tradición de la traición”. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca. 1993. pp. 78-80. Impreso.

Romano, Eduardo. *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. 1983. Impreso.

Rosler, Osvaldo. *Buenos Aires dos por cuatro*. Buenos Aires, Losada. 1964. Impreso.

Salas, Horacio. *El tango*. Buenos Aires, Planeta. 1986. Impreso.

Ulla, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. 1982. Impreso.

Vilariño, Idea. *Las letras de tango*. Buenos Aires, Schapire. 1965. Impreso.