
PASCUAL CONTURSI Y EL ORIGEN DE LAS LETRAS DEL TANGO

*Eduardo Romano**

Indagación que sigue el paso de un autor y recorre lugares que ya no vemos, como viejos cabarets orilleros, géneros como la poesía gauchesca, que se acercaron y enriquecieron al tango y nombres también precursores, como Villoldo, Maroni o González Castillo.

Como afirma Eliseo Verón, en su estudio acerca de los fundamentos de la lingüística científica y del papel desempeñado por Ferdinand de Saussure respecto de ella:

“Un proceso de fundación tiene la forma de un tejido extremadamente complejo de conjuntos discursivos múltiples, la forma de una red intertextual que se desplaza sobre un período temporal dado.”¹

Algo semejante parecen ofrecer todos los fenómenos culturales de ca-

* Universidad Nacional de La Matanza.

¹ Eliseo Verón, *Fundaciones* (1975) en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1987, p.27.

rácter verbal en el momento de su aparición o, por lo menos, de su constitución definitiva. Es lo que también ocurrió, según veremos, con el establecimiento del tango cantado, como modalidad predominante, hacia 1917.

En tal hecho tuvo intervención decisiva, como sabemos, Pascual Contursi, un hijo de inmigrantes napolitanos que habían fracasado en su intento de participar en la colonización algodonera del Chaco y, decepcionados, volvieron a Buenos Aires.

Pero antes recalaron en Chivilcoy, donde don Francisco Contursi abrió la sastrería A la ciudad de Nápoles, integró la Sociedad Operaria Italiana y, en homenaje a Pascual Grisolia, un comerciante que los había ayudado generosamente, bautizó Pascual al hijo que les naciera en 1888.

Luego, como tantos otros, bajaron a Buenos Aires, en busca de mejores perspectivas y se refugiaron en un conventillo del barrio porteño de San Cristóbal, más exactamente en la calle Solís, entre Chile e Independencia.

En ese barrio, alrededor de cuyo mercado habían proliferado fondas, perigundines y aun prostíbulos, aprendió Contursi las primeras letras y vivió asimismo sus primeras experiencias artísticas, improvisando funciones de títeres para los más pequeños.

Allí ocurrieron también sus primeros contactos con el tango, una música y un baile que iba deslizándose desde los suburbios marginales hacia el centro. Y con el amor: a los veintinueve años se casa, intempestivamente, con Hilda Briamo; tienen un único hijo, José María Contursi, quien heredará el sino poético del padre.²

Bohemio, noctámbulo, inestable, Pascual no estaba demasiado preparado para la vida del hogar que habían instalado circunstancialmente en la zona sur, más allá del Riachuelo. No puede extrañarnos, entonces, que hacia 1914 ande solo por Montevideo.

Durante esa estada, que se prolongó hasta 1917, se anima a cantar, acompañándose con la guitarra, y descubre su vocación poética, si puede calificarse de ese modo la idea de acoplarle palabras a *El flete*, música de Vicente Greco interpretada por el pianista Roberto Firpo.

Esto sucedió en un cabaret montevideano, el Moulin Rouge, pero remite a una costumbre que era frecuente en los lugares de diversión suburbanos, en ambas capitales del Plata. Como tantos otros paisanos desplazados del medio rural por el alambrado, también los payadores, y sus prácticas, emigraban.

Y ganaban algo -al menos la copa y otros convites- a cambio de improvisar verseadas a pedido de los clientes o sosteniendo duetos de canto alterno que daban lugar a numerosas apuestas y a verdaderos certámenes de ingenio.

² Los datos biográficos provienen del libro de Gaspar J. Astarita: *Pascual Contursi. Vida y obra*, Buenos Aires, La Campana, 1981.

Por supuesto que esa costumbre cambió en su pasaje del medio rural al suburbano. Contursi no fue, en sus inicios, estrictamente, un payador. Pero en ese gesto de improvisar palabras para melodías conocidas hay, sin ninguna duda, una supervivencia de ese carácter.

Precisamente, el texto de *El flete*, que sólo conocemos parcialmente y merced a una comunicación memoriosa de Víctor Soliño a la Academia Porteña del Lunfardo, es una prueba de ese pasaje.

Su título no alude, como se pensaría, al caballo, sino a la acción de *fletar* para el otro mundo a los que se jactan de guapos:

*Se acabaron los pesaos
patoteros y mentaos
de coraje y decisión.
Se acabaron los malos
de taleros y de palos,
fariñeras y facón.
Se acabaron los de faca
y todos la van de araca
cuando llega la ocasión,
porque al de más copete
lo catan y le dan flete
pa' la otra población.*

Con el mismo hábito conectó otra de las letras primitivas de Contursi, dibujada esta vez sobre una partitura del bandoneonista Eduardo Arolas: *La Biblioteca*.³ También pertenece a la tradición payadoresca improvisar acerca de un lugar de diversión y sus concurrentes, desde una posición eminentemente descriptiva:

*Son las doce y va cayendo
la gente bien preparada
y las minas contratadas
esperando el tango estar;
el salón bien adornado
con bombitas de colores
y ramilletes de flores
que perfume nuncá dan.*

Poco poéticos, más bien anodinos, los octoslabos discurren acerca del lugar, los músicos, la decoración. Para rematar con la individualización de algunos parroquianos, quienes seguramente recompensarían modestamente el homenaje:

*Suelen caer al bailongo
el zurdo López y su darique*

³ Este texto fue recuperado en una comunicación a la Academia Porteña del Lunfardo por el poeta Osvaldo Eliff, en agosto de 1973.

*que es papusa pa' dar dique
por su tren y su caché;
Julio Rodríguez y su nena,
Maximino y su Princesa,
la Italiana y la Francesa rechipé
que aunque bien bailan con corte
por su figura y su porte
y cosas que se le ven,
arrastran a la mozada
que anda medio encandilada
por las mesas del Moulin.*

Versos amoldados a la música, se despreocupan de respetar la medida y riman de a dos o cada cuatro versos, pero sin demasiada regularidad, y ganan interés cuando aluden veladamente a lo sexual.

Otra composición de ese momento y lugar es *El landolé*. En este caso, Contursi opta por otra solución. La de servirse de un modelo exitoso de canción, *El pangaré*, de Alcides De María, interpretada por el dúo campero Gardel-Razzano, y someterla a lo que Genette considera un "travestimiento burlesco".⁴

Es decir, una modificación del estilo original sin cambiar, sino parcialmente, el motivo tratado; algo que desde el siglo XIX va a ser incorporado al campo semántico de la parodia, en tanto imitación burlona de una obra seria, por casi todos los diccionarios.

He aquí el arranque de ambos textos:

*En un pingo pangaré
con un freno coscojero
buen herraje y buen apero
en dirección p'al Pigüé.*

*En un lindo landolé
puro lujo por afuera
con un chauffeur de primera
y en dirección al café.*

Cuando le acopla palabras a *Matasano*, música de Francisco Canaro compuesta para el primero de los famosos bailes del Internado, en 1914, elige una línea igualmente afinada dentro de la poesía popular. Me refiero al autorretrato, cuyos antecedentes se remontan al auge del género chico español.

En efecto, algunas de las petipiezas fundadoras del teatro por secciones, que logran recapturar al público hispano para los escenarios, incluyen pasajes en que ciertos personajes pintorescos se autopresentan. Así lo hacen Las tres ratas, en la zarzuela *La gran vía*, de Pérez Chueca y Valverde, que apasionó a los madrileños en 1886.

Un dramaturgo español, López de Gomara, trata de imitarlo en su revista musical *De paseo por Buenos Aires* (1890) y en la sexta escena muestra a dos policías que conducen detenidos a tres Cuervitos, los cuales cantan:

⁴ Gerard Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, pp.34-35.

*Somos los cuervitos
unos compadritos
guapos y boñitos
como ustedes ven,
que a nadie envidiamos
y que progresamos
pues siempre tomamos
lo que no nos den.*

En *Ensalada criolla* (1898), con música de Eduardo García Lañane, el uruguayo Enrique de María retoma ese recurso para que se autopresenten tres compadritos, en la décima escena:

Rubio. *Soy el rubio Pichinango.*

Pardo. *Yo, el pardito Zipitría.*

Negro. *Yo, nunca niego la cría...
soy el Negro Pantaleón.*

Los tres. *Los tres somos cuchilleros
más nombrados de la gente,
pues nos limpiamos los dientes
con la punta del facón.*

Cierta poesía lunfardesca, de la cual se ha ocupado José Gobello,⁵ utilizó el mismo procedimiento, quizá por influencia popular del género chico. Como ejemplo reproduzco el comienzo de la composición *Los canfinfleros*, de José López Franco:

*Soy el mozo canfinflero
que camina con finura
y baila con quebradura
cuando tiene que bailar...
y el que miran los otarios
con una envidia canina
cuando me ven con la mina
que la saco a pasear.*

Y esa asimilación adquiere mayor relieve artístico con el aporte de otro poeta, el principal precursor de los tangos cantados. Me refiero, claro, a don Angel Gregorio Villoldo, ese humilde tipógrafo que pasó de los textos ajenos a los propios y trazó, en la primera década de este siglo, un definido perfil de *El porteño*:

*Soy hijo de Buenos Aires,
por apodo El porteño,
el criollo más compadrito
que en esta tierra nació.*

⁵ José Gobello, "Orígenes de la letra del tango", en *La historia del tango I, Sus orígenes*, Buenos Aires, Corregidor, 1976, pp.99-129.

*Cuando un tango en la vigüela
rasguea algún compañero
no hay nadie en el mundo entero
que baile mejor que yo.*

*No hay ninguno que me iguale
para enamorar mujeres,
puro hablar de pareceres,
puro filo y nada más.
Y al hacerle la encarada
la fileo de cuerpo entero,
asegurando el puchero
con el viento que dará.*

*Soy terror del malevaje
cuando en un baile me meto,
porque a ninguno respeto
de los que hay en la reunión.
Y si alguno se retoba
queriendo meterse a guapo,
yo le encajo un castañazo
y a buscar quien lo engendró.*

*Cuando el viento ya escasea
le formo un cuento a mi china
que es la paica más ladina
que pisó el barrio del sur.
Y como caído del cielo
entra el níquel al bolsillo
y al compás de un organillo
bailo el tango a su salud.*

Sobre este último modelo, dentro de la vertiente señalada, se apoyó Contursi para componer aquella letra de 1914, que dice:

*Soy el taita porteñito
más corrido y calavera.
Abro cancha dondequiera
si se trata de tanguear,
el que maneja el cuchillo
con audacia y con coraje
y en medio del malevaje
me he hecho siempre respetar.*

Pero Contursi va a dar un paso decisivo dos años después, al redactar, sobre otra partitura de Arolas, *¡Qué querés con esa cara!* Por el tono sarcástico con que un hombre le habla a la mujer, aunque lo más importante sea la manera sintética de referir una historia amorosa:

*Qué querés con esa cara
y esa mirada risueña,
si hay que tenerte a la leña
porque nacistes así.
Yo no pude convencerte,
yo te dejé muy seguido
por eso china te has ido
sin acordarte de mí.*

*Cuando yo te conocí,
te convencí a 'la piú vela',
me la tiré de pamela
de charoles y bastón.
Me contestaste por carta
toda adornada de flores
y unimos nuestros amores
tan sólo en un corazón.*

*Luego te alquilé un bulín
que adornaste con postales,
cortina pa' los cristales
de la puerta te compré.
Por vos dejé mis amigos,
dejé el juego y la bebida
y empecé una nueva vida
y al laburo me entregué.*

*Cuando ya comprendimos
del amor que me tenías,
con mi dicha y mi alegría
te fuiste sin comprender
que me dejabas llorando,
que era triste mi destino,
te cruzaste en mi camino
para hacerme padecer.*

*Al piantarte del bulín,
me dejaste las postales,
la cortina en los cristales,
tus cartas y un almohadón,
un corsé que estaba roto,
un par de tarros fuleros,
me dejaste el sombrero
llevándote el corazón.*

Contursi narra con fluidez la instalación de la pareja, dispuesta a convivir y, sobre todo, acumula certeramente los objetos que ella abandona al

marcharse y a cambio de los cuales se lleva su amor.

Ese desenlace anticipa ya aspectos de su decisiva composición de 1917, pero antes de tratar eso prefiero detenerme en otra cosa, sumamente importante. Y es que esa manera de contar sucintamente y desde la palabra de un iletrado tiene un arraigado linaje dentro de la poesía popular argentina.

Aludo a la poesía gauchesca, que desde fines del siglo XVIII definió una modalidad para engarzar la voz poética (letrada) y la del gaucho (iletrado) mediante un pacto democrático casi sin precedentes en la literatura latinoamericana.⁶

En cuanto a la síntesis narrativa, si bien está presente en pasajes de los poemas gauchescos culminantes de Del Campo (*Fausto*, 1865) y de Hernández (*El gaucho Martín Fierro*, 1872), su conexión con el tango debe establecerse en nuestro siglo.

A diferencia de lo que opinan algunos o encubren otros, la gauchesca continuó su trayectoria después de aquellos magníficos poemas, que encuadraban la narración en un diálogo (Del Campo) o en un marcoseudopayadoresco (Hernández).

Los encargados de hacerlo fueron en buena medida inmigrantes o hijos de ellos que de ese modo buscaban asimilarse a las tradiciones nativas. Los nombres que aportaron a la gauchesca en las primeras décadas de este siglo no dejan dudas al respecto: Alonso y Trelles, Generoso D'Amato, Juan Bautista Fulginiti, etcétera.

Precisamente el primero de los nombrados, un español, señala mejor que cualquier otro el pasaje de lo gauchesco a la poesía tanguera. Al imaginar a un paisano curtido en las actividades ganaderas que protesta al sentirse desplazado por los inmigrantes agricultores.

Y busca consuelo en el pulpero, al cual le confiesa, asimismo, sus penas amorosas, la dolorosa sospecha de haber sido engañado:

*Hoy de madrugada
Yegué a mis taperas
Y oservé en el pasto mojado po' el sereno
Yo no sé qué güeyas...*

*Tal vez de algún perro...
Pero ¡de ande yerba!
Si al lao de mi rancho no tengo chiquero,
Ni en mi casa hay perra...*

⁶ Pueden trazarse puntos en común con la producción poética temprana del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, según señalé en "Originalidad americana de la poesía gauchesca. Su vinculación con los caudillos federales rioplatenses", en *América Latina. Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 2, *Emancipação do discurso*, Sao Paulo, Memorial-Unicamp, 1994, pp.137-143.

*Dentré y a mi china
La encontré dispierta...
Pulpero, eche caña, que tengo la boca
Lo mesmo que yesca...*

*Yo tengo, pulpero,
Pa' que usté lo sepa,
La moza más linda que han visto los ojos
En tuita la tierra.*

*Con eya mi rancho
Ni al cielo envidéa...
Pero eche otro vaso pa' ver si me olvido,
Que he visto una güeya...⁷*

La voz del hombre de campo está construida con verosimilitud, según sus modalidades fonológicas y asociativas, pero el típico diálogo gauchesco se torna intimista, convertido en monólogo, y lo sentimental pasa a primer plano, contra lo acostumbrado en ese género.

Buscar en el instrumento (guitarra) un interlocutor es otra actitud de esta nueva poesía gauchesca, que estaba destinada a la grabación fonográfica o al canto y la recitación radiotelefónicas:

*Tú eres la sola que no me engaña,
Vieja y humilde guitarra mía,
Ni a la tristeza de mis canciones
Les juegas risa.*

Incluso en esa composición, *Tú eres la sola*, la voz poética convierte a la guitarra en un seguro refugio frente a todos los desdenes amorosos:

*Mientras en tus cuerdas palpita mi alma
y háiga en tu caja flores marchitas,
¡Qué me suponen sus desamores,
Ni sus desdenes ni sus perfidias!⁸*

Bueno, sobre los anteriores antecedentes se explica mejor, creo, el gesto de acudir a una partitura para piano que Samuel Castriota titulara *Lita* para dotarla de versos y rebautizarla, de acuerdo con el tenor de ellos, *Mi noche triste*.

Contursi se encarga de entonarlos, mientras rasguea su guitarra, pero una noche Gardel, de visita con varios amigos al Moulin Rouge, se anima a cantarlos. Es más, le gustan tanto que los incorpora a su repertorio -hasta entonces eminentemente campero- cuando un año después actúa en el tea-

⁷ El Viejo Pancho: *Paja brava*, Buenos Aires, Tor, 1950, pp.113-114.

⁸ *Ibid.*, pp.124-125.

tro Esmeralda (hoy Maipo) de Buenos Aires.

También en 1917 lo graba para el sello Odeón y podemos decir que entonces el intimismo de la letra había encontrado la voz adecuada para su difusión, a la cual contribuyó, asimismo, que la actriz Margarita Poli lo interpretara, acompañada por el conjunto de Roberto Firpo, en el sainete *Los dientes del perro*, de José González Castillo y Alberto Weisbach, estrenado el 26 de abril de 1918 en el teatro Buenos Aires por la compañía de Muñño-Alippi.

Desde el punto de vista poético, se nota en este texto un gran avance. Ya los adjetivos del título prenuncian, en cierto modo, su sesgo original: el posesivo de primera persona es una marca de intimidad y el otro apunta a lo sentimental.

Ese tono de intimidad sentimental es, en efecto, el mayor descubrimiento de Contursi. Su hablante poético, a diferencia de los que predominaron en el 900 -además de Villoldo, Alfredo Gobbi, Arturo Mathon y Silverio Manco, entre otros-, lamenta el abandono femenino en su humilde cotorro.

Para las raíces de dicho sentimentalismo, tengamos en cuenta al poeta letrado que más anticipa lo que serán las letras del tango: Evaristo Carriego. Sobre todo el de *La canción del barrio* (1912), libro que Borges cuestiona en un aspecto: "su exigencia de conmover lo indujo a una lacrimosa estética socialista"; pero reverencia en otro: "fue el primer espectador de nuestros barrios pobres".⁹

En cuanto a Contursi, elabora para lo sentimental un lenguaje en el que las voces lunfardas ("percanta", "amurar", "bulín", "encurdelarse") están bien dosificadas y en el que los diminutivos ("bizcochitos", "matecito", "moñitos") aportan su cuota de ternura. Sólo el apócope reiterado ("pa" por para) delata alguna particularidad fonológica del hablante.

Lo más importante es que, al monologar, traslada a los objetos del cuarto, y al propio cuarto, aquel estado anímico: "la catrera/se pone Cabrera"; "mi cotorro [...] triste, abandonado"; el espejo "parece que ha llorado por la ausencia de tu amor" y hasta "la lámpara del cuarto/también tu ausencia ha sentido".

A través de esa serie de metáforas personificadoras consigue un clima unitario entre el fondo y la figura que, merced a la experiencia del dolor ("me dan ganas de llorar"), se humaniza. Si el que habla fue proxeneta, guapo y bailarín provocador, esta capacidad de emocionarse -y conmover al auditorio- lo redime.

Tal cambio sucede simultáneamente con aquel desplazamiento, ya aludido, de los tangos, desde la marginación prostibularia hacia los barrios humildes, predominantemente obreros, a los conventillos y, merced a una solapada pero constante infiltración, hasta los atriles de las muchachas de

⁹ Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1955, pp.99 y 100.

baja clase media que estudiaban el piano.

Un adecentamiento que era simultáneo, a su vez, con la consolidación del radicalismo yrigoyenista como expresión política de los nuevos sectores sociales que adherían emocionalmente al tango. Lo cual explica que Contursi, con *Flor de fango*, inaugure también en 1917 esa tendencia de las letras tangueras a exorcizar el ambiente mismo en que se originaron y a responsabilizarlas por la pérdida de muchas jóvenes:

*Mina que te manyo de hace rato
perdoname si te bato
de que yo te vi nacer.
Tu cuna fue un conventillo
alumbrao a querosén.
Justo a los catorce abriles
te entregastes a la farra,
las delicias del gotán.
Te gustaban las alhajas,
los vestidos a la moda
y las farras de champán.*

Especialista en desplumar amantes, esta muchacha de la noche arruinó a un comerciante y a un boticario, hasta que “el hijo de un comisario/todo el vento te chacó”. Volvió entonces a la pensión y a cantar para sobrevivir. Su triste biografía se cierra con una nueva remisión a los responsables:

*Fuiste papusa del fango
y las delicias del tango
te espantaron del bulín;
los amigos te engrupieron
y ellos mismos te perdieron
noche a noche en el festín.*

No voy a referirme a posteriores composiciones de Contursi, ni a su proficua labor como autor, generalmente en colaboración, de sainetes y piezas musicales para los escenarios, cuyos números o escenas de cabaret contaban siempre con algún tango original suyo.

Me interesó aquí repasar qué formantes diversos -de tradición oral y escrita- confluyeron para la aparición de ese producto cultural novedoso que fue el tango canción, cuya estructura de primera parte, estribillo o refrán, y bis de la parte inicial, venía a remplazar otra anterior, de tres partes ceñtradas en los movimientos de la danza.

Quiero cerrar esta nota, sin embargo, recordando que Contursi no sólo hizo hablar a los protagonistas maseulinos del tango. Para la pieza cómica *Un programa de cabaret*, escrita en colaboración con Enrique Maroni, y estrenada el 6 de junio de 1924 en el teatro Apolo, concibió *La mina del Ford*, cuyas estrofas cantó en esa ocasión Luisa Morotti.

En ella, una “mina aburrida/de aguantar la vida que le di” decide,

humorísticamente, buscar otros horizontes, "cotorro" a la calle, alfombrado y con sillones de cuero. Y más todavía:

*Yo quiero una cama
que tenga acolchado
y quiero una estufa
pa' entrar en calor;
que venga el mucamo
corriendo apurado
y diga '¡Señora!
¡Araca, está el Ford!'*

Un año más tarde, en agosto de 1925, compone para la voz de Sofía Bozán, estrella de *Señorita revista*, un texto pensado íntegramente desde la mujer. Y que desmiente a quienes, por apresuramiento o ignorancia, sólo leyeron en este repertorio resonancias machistas. Basta al respecto reproducir su primera mitad:

*Mientras yo me la paso planchando
te arreglo la ropa y limpio el bulín,
estirao a lo largo'e la cama
como un atorrante tranquilo dormís.
Si te hablo te hacés el cabrero
pedís unos mates, te vas al café,
pa' que sepan tus cuatro amigotes
que a vos no te manda ninguna mujer.*

Compleja resolución verbal de múltiples formantes -rurales y suburbanos, orales y escritos, letrados e iletrados-, la letra de los tangos se consolida a lo largo de la década de 1920 con el variado aporte de Celedonio E. Flores, Francisco García Jiménez, José González Castillo, Manuel Romero y tantos otros que ensancharon el rumbo abierto por Contursi.