DOSSIER

CONTURSI, AVATARES DE LA LÍRICA DE AMOR EN EL TANGO-CANCIÓN: EL CASO GRICEL

CONTURSI: THE TRANSFORMATIONS OF LOVE LYRICS IN TANGO-CANCIÓN: THE CASE OF GRICEL

Walter Romero

Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de San Martín

Profesor, traductor, investigador y performer. Doctor en Letras por la UBA. Es Profesor Adjunto Regular a cargo de la cátedra de Literatura Francesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es director del Instituto de Investigación en Humanidades Dr. Gerardo H. Pagés (CNBA/UBA). Es profesor titular del Colegio Nacional de Buenos Aires (UBA). En 2025 fue distinguido por el Ministerio de Educación Nacional de Francia con el rango de Chevalier en la Orden de las Palmas Académicas por sus aportes a la difusión y enseñanza de las letras francófonas. En poesía ha publicado Estriado *y* El niño en el espejo. *Parte de su obra ensayística está compilada en* Escrituras del Otro en autores de la literatura francesa *(comp.) y en su* Panorama de la literatura francesa contemporánea *(Santiago Arcos, 2012).*

Contacto: wallyrom@yahoo.com

ORCID: 0000-0002-3708-0062

DOI: 10.5281/zenodo.23593303

RESUMEN

Este artículo examina la obra de José María Contursi como un momento fundamental en la evolución del tango-canción, posicionando su estética como un puente entre la tradición ancestral de la lírica amorosa y la modernidad urbana del Buenos Aires del siglo XX. Basándose en las teorías de Menéndez Pidal y los marcos filosóficos de Roland Barthes y Alain Badiou, el estudio explora cómo la persona lírica de Contursi trasciende la anécdota específica para alcanzar dimensiones ontológicas y universales. A través de un análisis comparativo, la investigación establece vínculos intertextuales entre la producción "monolítica" de Contursi y los principales hitos poéticos de Occidente –que abarcan desde el dolce stil nuovo y los tropos petrarquistas hasta la idealización dantesca de la amada. Se otorga especial énfasis al caso icónico de "Gricel", analizado aquí como un paradigma del "amor imposible", donde la tensión entre la culpa, la "Ley de Dios" y la sacralización del objeto de deseo redefine el paisaje sentimental de la década de 1940. El artículo concluye que el lenguaje refinado y neorromántico de Contursi no solo contrarrestó la creciente influencia del bolero, sino que elevó al tango a un espacio de reflexión ética y existencial.

PALABRAS CLAVE

Contursi
Tango
Lirismo amoroso
Gricel
Dante Alighieri
Década de 1940.

ABSTRACT

This article examines the work of José María Contursi as a pivotal moment in the evolution of the tango-canción, positioning his aesthetic as a bridge between the ancestral tradition of love lyrics and the urban modernity of 20th-century Buenos Aires. Drawing on the theories of Menéndez Pidal and the philosophical frameworks of Roland Barthes and Alain Badiou, the study explores how Contursi's lyric persona transcends specific anecdotes to attain ontological and universal dimensions. Through a comparative analysis, the research establishes intertextual links between Contursi's "monolithic" production and major Western poetic milestones –ranging from the dolce stil nuovo and Petrarchan tropes to the Dantean idealization of the beloved. Special emphasis is placed on the iconic case of "Gricel", analyzed here as a paradigm of "impossible love" where the tension between guilt, the "Law of God", and the sacralization of the object of desire redefines the sentimental landscape of the 1940s. The article concludes that Contursi's refined and neo-romantic language not only countered the rising influence of the bolero but also elevated the tango to a space of profound ethical and existential reflection.

KEYWORDS

Contursi
Tango
Love Lyricism
Gricel
Dante Alighieri
1940s.

Fecha de envío: 02/03/2026 **Fecha de aceptación: 04/08/2026**

UNO

La lírica amorosa se sostiene en la expresión de un yo que canta porque sufre y siente. Al precio de una pérdida –el duelo por la Cosa–, un yo lírico, inmemorial y arcano, instaura los devaneos del amor, que adquieren, desde lo particular, una dimensión ontológica y universal. El amor constituye así un campo fenomenológico. Ramón Menéndez Pidal sostiene que la poesía lírica no florece en las épocas primitivas; una idea semejante podría pensarse para la aparición de la vertiente sentimental del tango, que necesitó de un ambiente más refinado y sutil para propagarse: "La lírica no es flor de los tiempos heroicos, sino de las edades cultas y reflexivas" (Menéndez Pidal, 1952: 213).

En la tradición hispánica, las antiguas cantigas de amor dirigidas a la amada muestran a caballeros que maldicen el dolor que los atormenta mientras bendicen a la dama que lo provoca; se lamentan de sus rigores, procuran aplacarlos o se alejan hacia la corte del rey, "penados, de amor, de amor, de amor" (Menéndez Pidal, 2014: 219), como insiste el romance.

Como un puente entre esa lírica amorosa ancestral y la modernidad tanguera de la década del cuarenta, este trabajo propone situar la tradición neorromántica de José María Contursi (1911-1972) en fricción con las corrientes poéticas amorosas que conforman el imaginario occidental. En ese sentido, focalizaremos en la valencia decisiva del nombre poético al que se dirige la lírica amorosa y, particularmente, en la letrística contursiana de "Gricel", estudiada bajo los preceptos de la teórica y poeta francesa Martine Broda, para quien la lírica amorosa no constituye solamente la revelación de un "yo" empírico, sino el despliegue de un deseo ontológico dirigido a un Nombre.

En el cruce entre teoría literaria y psicoanálisis lacaniano, Broda funda esta "lírica del Nombre" en torno a una carencia: el nombre propio no funcionaría tanto como referencia a un ser real, sino como soporte absoluto de una ausencia. En este marco, la idea del poema como "desahogo" –o mera expresión subjetiva– muta desde un lirismo monologuista y autorreferencial hacia un estro vocativo, dirigido menos a un tú concreto que a un Gran Otro imaginario. Según Broda, el nombre propio constituye el único objeto real del amor lírico: el poeta le hace el amor –y el honor– al nombre. Sin la inscripción del significante, el deseo lírico se desvanece, pues es el nombre aquello que delimita, bordea y otorga consistencia ontológica al vacío y a la pérdida. El nombre invocado en la poesía amorosa deviene así un talismán

deificado, capaz de transformar la herida del abandono en celebración del ser y en *amor fati*.

Sostiene Bruno Longoni: "Ningún letrista de tango ofrece una obra tan compacta y homogénea como José María Contursi (Lanús, 1911-Capilla del Monte, 1972), cuya obra comporta una suerte de bloque monolítico de motivo excluyente: el amor trágico, recubierto siempre de un lenguaje pulcro y cuidado. Del primero al último de sus más de sesenta tangos, cuatro milongas y tres valses no se advierte sino uniformidad, como si, reunidos, constituyeran un único tango agónico y sentimental, segmentado y esparcido a lo largo de cuarenta años de escritura profesional. Mientras letristas como Enrique Cadícamo se afanaron por captar la época, crear nuevos cuadros dramáticos y abarcar los diversos estilos del género, Contursi volvió siempre sobre la misma escena de amor trunco, con el mismo lenguaje neorromántico y el mismo desenlace fatal, prácticamente inalterado" (Longoni, 2023: 157).

DOS

Siglos separan la lírica amorosa ancestral de nuestro universo tanguero. Desde los enlaces bucólicos de *Dafnis y Cloe*, donde los amantes descubren en la pubertad un amor tutelado por los dioses, hasta la historia de Nala y Damayanti –figura de belleza superior en la tradición krishnaísta, protagonista de uno de los grandes relatos de amor conyugal de Oriente–, la literatura amorosa ha configurado una genealogía del yo que canta sus penas de amor. El discurso amoroso –o sus fragmentos, como diría Barthes (Barthes, 1993: 44)– se alimenta de pérdidas irreparables que rozan lo sublime, allí donde los poetas enlazan su expresión a una forma de mística en la que el objeto amado deviene "sinécdoque del mundo".

Narrar y cantar penas y venturas amorosas alimenta el vasto cauce de la poesía trovadoresca, el *dolce stil nuovo* y la obra de Dante, que a su vez subsumen tradiciones más antiguas, como la de Mansur Al Hallaj y sus poemas de amor sufí, donde ya se instala un tono extático para decir el amor:

> Tu espíritu se mezcla con mi espíritu
> como el ámbar con el almizcle oloroso;
> si una cosa Te toca, ella me toca,
> porque Tú eres yo, inseparablemente.

Es en el *dolce stil nuovo* donde la *donna angelicata* se revela como puente místico entre el hombre y lo divino. Del mismo modo, en la lírica tanguera de la década del cuarenta, poetas como Homero Manzi y José María Contursi abandonan el tono de queja y resentimiento característico de las décadas precedentes para convertir a la amada en una figura de luz, sacralizada e idealizada. Tanto Gricel como Malena –centrales en esta lírica del amor sentido– son evocadas como mujeres-recuerdo, galvanizadas en un aura de misticismo y devoción poética.

Así como el *dolce stil nuovo* quebró la tradición académica del latín culto mediante la incorporación de la lengua vulgar, los poetas de la llamada "década del cuarenta" suavizaron el lunfardo más hermético y orillero, elevando la poética tanguera hacia una lengua de alta metaforización, en estrecha sintonía con las modulaciones orquestales que marcaron aquel momento decisivo del género bajo nombres como Troilo y Pugliese.

En esta línea, si Dante –según Martine Broda– consumó la transmutación del nombre de Beatrice en significante absoluto, el tango, como poesía evocativa, le canta también a un fantasma o a un Nombre que resuena en la noche ciudadana bajo las formas tutelares de Gricel, Malena o María. En "Gricel", el yo lírico se reconoce culpable ("No debí pensar jamás / en lograr tu corazón") y, a través de esa culpa, asciende espiritualmente hacia la invocación: "¡Gricel! ¡Gricel!", nombre que es a la vez anhelo, plegaria y grito amoroso.

Los protocolos líricos no tienden únicamente a cristalizar la aflicción derivada de experiencias personales ligadas al amor, sino, sobre todo, a trascenderlas. El vasto movimiento trovadoresco, que instituyó en las figuras interpuestas del amante y la amada algunos de sus tropos fundamentales –desde la *donna della mia mente* hasta la *mirabile donna* del amor platónico, siempre perfecta y deseada–, parece subsumirse en las figuras femeninas del tango para proclamar las múltiples modulaciones que asume el relato amoroso en clave ciudadana. En un péndulo fecundo, la dama será la mujer inaccesible e inalcanzable o, por el contrario, aquella que se obtuvo y luego se perdió. Los motivos se entrecruzan, y toda canción de amor –balada, tango o bolero– reactiva esos imaginarios sedimentados por siglos de tradición lírica.

Sostiene José Gobello: "José María Contursi cultivó un lenguaje culto, anticipándose, por cierto, a la interdicción del lunfardo resuelta en 1943 por

la Dirección de Radiocomunicaciones; interdicción que habría de prolongarse hasta 1946… Catunga fue un romántico. Su padre había cantado, en el lenguaje propio del ambiente en el que el tango se iba formando, las penas del amor perdido. El hijo cantó para una ciudad más culta –y lo hizo en el lenguaje, sino de los salones, por lo menos de cierta clase media lectora de los poetas románticos y posrománticos– el amor buscado."

TRES

Dante tiene nueve años cuando advierte por primera vez a una niña de su misma edad, a la que describe como una "*angiola giovanissima*". Nueve años más tarde –bajo ese mismo signo esotérico del nueve que atraviesa la *Vita nuova*– vuelve a verla, "*vestita di colore bianchissimo*", y queda, según escribe, entristecido y como "inebriado". Beatriz le devuelve el saludo. A partir de entonces, el amor por Beatrice produce en el poeta una elevación espiritual y un refinamiento de las costumbres, pero también una progresiva debilitación física. Dante llega incluso a fingir enamoramientos pasajeros para no despertar la curiosidad de quienes lo rodean. Sin embargo, a causa de ciertas rimas que le dedica, Beatrice le retira "su dulcísimo saludo, en el cual reside toda su bienaventuranza", sumiéndolo en una profunda soledad platónica. Tiempo después, ya casada con otro hombre, Beatrice muere.

Así, el mundo occidental configuró una de sus imágenes más perdurables de la amada ideal. Loada Beatrice. La amada se vuelve un absoluto: mucho más que un ser real, una figura trascendente que, resguardada detrás de un nombre, promete un destino movido por esa fuerza que, según Dante, "mueve el sol y las demás estrellas". El canto amoroso parece requerir amores imposibles. Como sostiene Alain Badiou en *Elogio del amor*, sólo las grandes historias cuentan. En esa salida del uno hacia la escena del dos –que nunca coincide plenamente con la pareja– Occidente ha pensado el sentimiento amoroso por excelencia: Abelardo y Eloísa, Tristán e Isolda, o los amantes de Verona, cuyos cuerpos quedan signados por la tensión inseparable entre desgracia y felicidad.

En nuestra tradición, y casi como un caso paradigmático –en consonancia con la historia de Nelly Omar y Homero Manzi–, el dispositivo Gricel/Contursi articula una dupla amorosa real que se cristaliza en una canción destinada a convertirse en mito: *Gricel* (1942), de José María Contursi y Mariano Mores.

Sostiene Nelson González Ortega, reduciendo la temática de dos tangos centrales de Contursi a una fórmula amorosa: "*Grisel*: H seduce a M y después la abandona; luego debe vivir con su recuerdo como castigo de su traición. *Cristal*: H establece con M relaciones amorosas satisfactorias, pero se separa de ella transitoriamente y esa separación marca la ruptura definitiva de los vínculos. Hoy evoca dolido ese amor irrecuperable" (González Ortega, 1985: 53).

CUATRO

Petrarca transforma el nombre de Laura en un símbolo multiforme. Se enamora de ella un Viernes Santo –día de la muerte de Cristo–, y ese amor entra inmediatamente en conflicto con el *Amor Dei*, el amor debido a Dios por encima de todas las cosas. Entre el deseo terreno y la aspiración espiritual se abre así una tensión constitutiva de la poesía amorosa occidental. También Cristo y Dios atraviesan el relato de *Gricel*. En el arco semántico que va desde "No te olvides de mí… / de tu Gricel… / me dijiste al besar / el Cristo aquel…" hasta "¿Qué será, Gricel, de mí? / Se cumplió la ley de Dios, / porque sus culpas ya pagó / quien te hizo tanto daño" (Conturisi, 1977: 66), el yo lírico construido por Contursi deja oír no sólo al joven formado como pupilo católico en el Colegio San José entre 1926 y 1928, sino también al lector refinado y al bibliotecario a cargo de la academia literaria escolar.

Es en ese rapto de promesa, devoción y culpa donde se intensifica la gravedad del amor que Gricel encarna. Algo se cifra en el nombre –dirán Borges, Petrarca y tantos poetas amorosos, Contursi entre ellos–. Del árbol de Apolo, emblema de la gloria poética, Laura deviene laurel y también *l'aura*: soplo, resonancia y signo de inspiración. Pocas veces, como en Petrarca y en la poesía amorosa del Renacimiento, el nombre propio se convierte con tanta nitidez en precipitado de la pasión.

El problema del *ónoma* (ὄνομα) en la poesía amorosa remite precisamente a la tensión entre aquello que se oculta y aquello que se sublima: "lo que se cifra en el nombre", según Borges en "Milonga para Jacinto Chiclana" (Borges, 1985: 17). Ya sea Beatrice, Laura, la Fiammetta del Boccaccio, la Giovanna de Guido Cavalcanti o Gricel, el nombre funciona como blasón poético: cifra verbal donde el deseo encuentra permanencia y forma.

Sostiene Nicolás Sosa Bacarelli: "Dueño de un lirismo y un lenguaje pulcro y refinado, Contursi fue ante todo un poeta romántico. Le cantó al amor, al desamor, al abandono, en épocas en las que todavía se miraba de

reojo a un hombre que osaba deslizar una caricia o una lágrima por una mujer. En este contexto, Contursi retomó la línea temática que su padre inauguró en 1917 con *Mi noche triste* y que fue objetada por Borges años más tarde. El cruce entre la obra de Pascual Contursi y la añoranza borgeana de un tango pícaro, reo y desprovisto de sentimentalismos ya es un pasaje clásico en la historia del desarrollo de la cultura nacional" (Sosa Bacarelli, 2011: 2).

CINCO

Si el nombre es la Cosa, entonces en la etimología también se cifra un destino. Grisel –cuyo nombre de pila era Susana–, hija de Egido Viganó y Maruca Anderson, descendía de una familia de origen alemán. "Gricel", deformación de Griselda, parece surgir de un desplazamiento mínimo y decisivo, casi barthesiano: el trueque de una *s* por una *c*. Grisélidis, nombre de raíz teutónica, se encarna así en Susana Gricel Viganó Andersch, la joven serrana que ganó varios concursos de belleza en el valle de Punilla y que terminaría siendo cantada por el vate porteño José María Contursi, cuyo apellido remite, a su vez, a la localidad italiana próxima al golfo de Salerno.

Dice Martine Broda: "Pero si los nombres de dama, *senhals* o apodos petrarquistas son siempre nombres falsos, tendríamos que preguntarnos si existe otro amor en los poemas amorosos que no sea el amor del nombre. Es el nombre el que sostiene el amor puro. Sin esa expresión significante, en torno a la cual se despliega la literatura amorosa, no habría más que un deseo de nada".

No resulta casual que, a partir de 1933 –un año después de la muerte de su padre–, Contursi se dedicara de lleno a escribir letras de tango y que su primera composición, con música del pianista Raúl Portolés, fuera precisamente un vals titulado "Tu nombre", estrenado por el cantor Andrés Falgás. Desde el inicio de su obra, el nombre aparece así como cifra privilegiada del deseo y de la memoria amorosa.

En ese sentido, la reflexión de Broda adquiere una resonancia singular: "¿Qué es un nombre propio? Puro significante, algoritmo sin barra, cuyo referente es único. En cierto modo, escapa al dualismo del signo y señala hacia una (con)fusión del ser y el lenguaje, de la letra y el sentido" (Broda, 2006: 79). En la lírica amorosa, el nombre no designa solamente a la amada: la invoca, la preserva y la vuelve perdurable en el canto.

Sostiene Horacio Salas: "La creación de *Grisel*, *Cristal*, *En esta tarde gris* representó la posibilidad real del nuevo tango de enfrentar el creciente éxito

del bolero basado en el tono romántico de su temática. Contursi, sin recurrir en ningún momento a los lunfardismos propios de la década del 20, traza la contrapartida de la queja sentimental elaborada por su padre. El dolor por el abandono, en los 40, tiene curiosamente el mismo apellido que hace dos décadas, pero mientras el padre toma traza de lamento por el abandono inexplicable, Catunga da un paso más adelante y elabora un tango que es reflejo de la culpa. El dolor es también producto de esa sensación de ser el responsable de la tristeza propia y ajena: 'Remordimiento de saber / que, por mi culpa, nunca / vida, nunca te veré…' (*En esta tarde gris*) o dice en *Grisel*: 'Se cumple la ley de Dios, / porque sus culpas ya pagó / quien te hizo tanto daño'" (Salas, 1995: 4).

SEIS

Si la mujer, vista de cerca, puede escandalizar, el amor, en cambio, se organiza alrededor de las formas de la separación y la distancia: es la lejanía la que intensifica el deseo y lo agita. La amada deviene entonces figura sincrética de todas las virtudes, envuelta en una dimensión mistérica que la vuelve inaccesible y absoluta. El nombre se transforma pronto en mitografía.

Cuenta la tradición que la madre de Gricel tomó ese nombre de un personaje de novela francesa que hacía de la amada una pura quimera, del mismo modo en que Théophile Gautier, en un poema de juventud, llamó Cydalise a su amada Ninette. Gérard de Nerval observaba allí el gesto típico de la poesía amorosa moderna: embalsamar al objeto amado bajo el cristal inmóvil del poema, preservándolo para siempre en la urna verbal de un soneto parnasiano.

El paisaje bucólico y agreste de Capilla del Monte –así como la morada final de Gricel en Villa Allende, en las sierras de Córdoba– propicia resonancias provenzales y medievales. Allí reaparece la memoria de "la paciente Grissel", relato ambientado en la Provenza del siglo XIV en el que la pastorcita Grisélidis resiste los asedios del demonio. Esa breve viñeta de amor rural derivó luego en el "cuento lírico" *Le Mystère de Grisélidis*, con música de Jules Massenet, estrenado en 1891, y conocido ya desde el siglo XVIII en múltiples reescrituras operísticas: *Griselda* de Alessandro Scarlatti (1721), con libreto de Metastasio, y *Griselda* de Antonio Vivaldi (1735), con libreto de Apostolo Zeno adaptado por Carlo Goldoni. Todas estas versiones remiten, en última instancia, al célebre episodio del *Decamerón* de Boccaccio,

donde se narra la paciencia extrema de la amada sometida a crueles pruebas por su esposo.

La figura de Gricel parece así inscribirse en una larga genealogía de mujeres idealizadas, pacientes y evocadas desde la pérdida. En el tango, esa tradición se vuelve moderna y urbana.

Sostiene Dulce María Dalbosco: "Cuando hacia mediados de la década del treinta se afianzan en el tango figuras poéticas como Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi, José María Contursi, Carlos Bahr, entre otros, la letra de tango comienza a adquirir otro tono y surgen otras voces en el cancionero, herederas del modernismo y de las vanguardias estéticas, vinculadas con apuestas del tipo de las que Alfredo Lepera había hecho para llegar a un público más extenso. Es decir, aumenta la exigencia poética y los motivos se vuelven más románticos o evocativos" (Dalbosco, 2015: 190).

SIETE

Bajo diversas variaciones del nombre de Gricel se despliega una extensa tradición literaria que retoma la leyenda de Griselda: desde el *Decamerón* de Boccaccio y *La ciudad de las damas* de Christine de Pizan hasta la *Historia Griseldis* de Petrarca, los *Canterbury Tales* de Chaucer o los relatos de Charles Perrault, donde aparece bajo el sugestivo nombre de "Griselda, la paciente". A través de estas reescrituras, el personaje se consolida como una de las grandes figuras femeninas de la imaginación amorosa occidental: paradigma de paciencia, fidelidad y espera.

También en el tango, bajo la composición homónima de Contursi y Mores, se reactualiza esa antigua constelación simbólica. Contursi vuelve vernácula y rioplatense una historia cuyos motivos parecen sobrevivir en el imaginario sentimental como una de las formas arquetípicas de la mujer que espera el reencuentro amoroso (Archetti, 2016: 200). La leyenda medieval encuentra así su traducción moderna en la geografía afectiva del tango.

Los biografemas de la relación entre Catunga –seudónimo afectivo y artístico de José María Contursi– y Gricel contribuyen a reforzar esa dimensión mítica. El relato incluye el encuentro azaroso en Radio Stentor gracias a la mediación de Nelly y Gori Omar; las visitas del poeta a las sierras cordobesas en busca de su amada; las dificultades de un amor atravesado por matrimonios previos, hijos y largas separaciones; y finalmente el reencuentro tardío, ya en la madurez, propiciado por la intervención casi celestinesca de

Ciriaco Ortiz. Como en un desenlace de romance otoñal, los amantes terminan recogiendo juntos "la verbena y el trébol" y sellan su historia con un matrimonio que parece restaurar, en clave criolla, la promesa demorada del amor correspondido. Así lo documenta exhaustivamente Rafael Flores Montenegro en su investigación sobre esta historia sentimental.

Sostiene Julio Nudler: "Letrista esencialmente poético, sensible y prolífico, José María Contursi gestó gran número de éxitos. Su extensa obra revela al creador de inspiración pareja, cuidadoso y avezado, aunque algo reiterativo en su temática y sólo excepcionalmente original y verdaderamente audaz. Esto le impide figurar entre los autores supremos, aunque algunas de sus letras merezcan entreverarse con las más logradas del género. De hecho, contribuyó como pocos con su lenguaje culto a elevar la calidad media del tango canción. Concibió numerosas piezas célebres junto a varios de los mejores compositores, que veían en él a un letrista de oficio, cuyos versos siempre creaban el clima propicio para derivar hacia los asuntos sentimentales, por lo común en torno de amores frustrados sobre los que el corazón volvía una y otra vez. Y fue éste el territorio casi excluyente por el que deambuló Katunga Contursi, siempre romántico, ora melancólico, ora arrebatado. [...] Tan consecuente fue con esta actitud poética que desposó a la protagonista de una de sus letras más divulgadas, 'Gricel' (música de Mariano Mores). En esos apenas discretos versos de 1942 –él lo consideraba su mejor tango, aunque dista de serlo–, Contursi se reprocha haber seducido y abandonado a una muchacha, y llora con desconsuelo, tardíamente enamorado de ella, porque entretanto lo olvidó. En la vida real, este melodrama terminó ante el altar. Susana Gricel Viganó contrajo enlace con su verdugo sentimental" (Nudler, 2003: 1).

OCHO

Como si se tratara de una refundición profundamente personal de un mitologema ancestral, la poética de Contursi revisita, en la letra de tango –entendida como composición destinada al canto–, la antigua cantiga serrana. Allí reaparece el motivo de la pastorcita que canta y teje una guirnalda mientras un caballero errante la descubre, se detiene ante ella, le rinde homenaje amoroso y, tras poseerla, la pierde, la evoca y finalmente la recupera. Ese movimiento circular –encuentro, pérdida, memoria y

restitución– constituye uno de los núcleos persistentes de la lírica amorosa occidental.

En el tránsito hacia la poesía del tango, esa figura femenina adquiere además estatuto de musa: ya no sólo objeto amoroso, sino presencia evocada que organiza la memoria sentimental y sostiene el canto. La mujer recordada se vuelve así cifra poética de una ausencia imposible de cancelar.

Sostiene Martín Kohan: "'Nosotros', por ejemplo, de Pedro Junco, condensa esta tragedia con especial nitidez: 'Nosotros / que nos queremos tanto / debemos separarnos / no me preguntes más'. Aquí está todo: el amor que persiste en un quererse que no cede, la separación que se impone como un deber que emana del propio enamorado, la causa insondable o indecible, que no puede preguntarse porque no puede responderse. Un amor que une, un deber que separa y un enigma que no se develará. De hecho, este bolero termina diciendo: 'te juro que te adoro / y en nombre de este amor y por tu bien / te digo adiós': la verdad (del juramento), el deber (de hacer el bien) y el amor (en cuyo nombre se habla) podrían unirse; pero no –y ahí está el enigma–: la suma desemboca en un adiós, en vez de en el estar juntos del 'nosotros'. Un tango como 'Gricel', de Mariano Mores y José María Contursi, presenta inicialmente una situación semejante, aunque lo hace por la negativa: 'No debí pensar jamás / en lograr tu corazón / y sin embargo te busqué […] / sin importarme que eras buena'. Está el deber y está lo bueno, pero desestimados; el enamorado logra un amor al que, sin embargo, debería renunciar y no renuncia. La historia entonces termina mal, por supuesto, y la transgresión del deber ser se paga ('porque sus culpas ya pagó / quien te hizo tanto daño'). El amor que no sabe deshacerse, aunque deshacerse suponga sufrir, deriva igualmente en sufrimiento; al no acatar el mandato de renunciar a sí mismo, por un motivo superior que, otra vez, no se explicita, acaba provocando un daño –daño a la buena, daño a lo bueno– y con ello una culpa que no se puede sino pagar" (Kohan, 2010: 11).

NUEVE

Gricel constituye, dentro del vasto repertorio amoroso de José María Contursi, algo más que un simple tango: es casi una poética condensada de su universo sentimental. Hijo de Pascual Contursi –uno de los fundadores del tango-canción–, Contursi parece revisar y reescribir, en clave rioplatense, ese

extenso "misal griseldino" que Europa heredó desde el tardo medievo y que sobrevivió en innumerables variantes populares (Conde, 2005: 5).

Bajo las formas del relato tradicional, la fábula o la leyenda medieval, el motivo de Griselda –la campesina virtuosa– cristaliza como paradigma de la mujer paciente y del amor devoto dentro de un imaginario profundamente patriarcal. En la historia clásica, Griselda se casa con el marqués Gualtieri y es sometida a crueles pruebas destinadas a comprobar su fidelidad y obediencia conyugal. La figura de la amada sufriente, fiel incluso ante la humillación, atraviesa así siglos de literatura europea hasta reaparecer, transformada, en la sensibilidad moderna del tango.

Si, como afirmaba Borges, el tango constituye una "mitología menor", Contursi supo convertir su relación con Gricel Viganó en una leyenda sentimental autóctona. Más allá de que no pueda demostrarse un conocimiento directo de esas tradiciones letradas, *Gricel* y *Otra vez Gricel* –esta última con música de Joaquín Mauricio Mora– reelaboran el antiguo motivo de la amada hallada, perdida y finalmente recuperada. La vieja materia legendaria de la literatura amorosa occidental encuentra así, en la Buenos Aires tanguera y en las sierras cordobesas, una nueva encarnación argentina y musical.

Bibliografía

ARCHETTI, EDUARDO. *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Del Dragón, 2016.

ASTARITA, GASPAR. *Pascual Contursi. Vida y obra*. Buenos Aires: Ediciones La Campana, 1987.

BARTHES, ROLAND. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1993. Traducción de Eduardo Molina.

BENEDETTI, HÉCTOR. *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2015.

BORGES, JORGE LUIS. *Para las seis cuerdas*. Buenos Aires: Emecé, 1965.

BRODA, MARTINE. *El amor al nombre. Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa*. Madrid: Losada, 2006. Traducción de Miguel Veyrat.

CONDE, OSCAR. "La poética del tango como representación social", Jornadas de Humanidades, Bahía Blanca, 2005.

CONTURSI, PASCUAL Y JOSÉ MARÍA. *"Percanta que me amuraste…"*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1977.

DALBOSCO, DULCE. "Préstame tu voz: acerca de la enunciación femenina en las letras de tango", *Chasqui*, vol. 44, núm. 1, mayo de 2015, pp. 180-195.

FLORES MONTENEGRO, ROBERTO. *Amor en el tango. Gricel-José María Contursi.* Buenos Aires: Editorial Fabro, 2014.

GAUTIER, THÉOPHILE. *Émaux et camées*. París: Nilsson, 1929.

GONZÁLEZ ORTEGA, NICOLÁS. "La lírica en el tango o el tango en la lírica. La dimensión paródica de Tango del viudo", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 11, núm. 21, 1985, pp. 47-58.

KOHAN, MARTÍN. *Ojos brujos. Fábulas de amor en la cultura de masas*. Buenos Aires: Galerna, 2015.

LONGONI, BRUNO. "El estilo neo romántico de José María Contursi", *Principios formales y estilo en las letras de tango (1900-1960). Una revisión crítica.* Universidad de Barcelona, 2023. Disponible en línea: http://hdl.handle.net/10803/688939

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. *Estudios literarios*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.

MENÉNDEZ, RAMÓN. *Estudios sobre lírica medieval*. Madrid: CECE, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.

NUDLER, JULIO. "José María Contursi", *Todo Tango*, 2003. Disponible en línea: https://www.todotango.com/creadores/biografia/60/Jose-Maria-Contursi/

SALAS, HORACIO. "Los otros grandes", Seis poetas del tango, *Revista La Maga*, diciembre de 1995, pp. 4-6.

SOSA BACARELLI, NICOLÁS. *Semblanza de Contursi a sus cien años*. Academia Mendocina del Tango, Mendoza, 2011. Disponible en línea: https://correveidile.com.ar/no-te-olvides-de-mi-de-tu-gricel/