

MI NOCHE TRISTE: SÍMBOLO, SEXUALIDAD Y RUPTURA

**PASCUAL CONTURSI, CARLOS GARDEL
Y LA CONFIGURACIÓN DEL TANGO CANCIÓN**

*Mi noche triste: symbol, sexuality and breakdown with
the past. Pascual Contursi, Carlos Gardel,
and the framework of tango as a song-form*

Nicolás SOSA BACCARELLI

Academia Nacional del Tango
sosabaccarelli@yahoo.com.ar

Resumen

El tango *Mi noche triste*, compuesto por Pascual Contursi, estrenado por Carlos Gardel y de gran éxito comercial, es una compleja estructura. Este artículo analiza su tema, argumento, intérprete y recepción. Referido a lo primero, sobresale la paradoja de una mujer que se emancipa abandonando a su hombre, en un género musical mayormente masculino.

Palabras clave: tango, Contursi, abandono, mujer, intérprete

Abstract

The tango *Mi noche triste* composed by Pascual Contursi, premiered by Carlos Gardel, and of great commercial success, is a complex structure. This paper analyzes its theme, argument, interpreter and reception. Referring to the theme, the paradox of a woman who emancipates herself leaving her man stands out in this mostly masculine musical genre.

Keywords: tango, Contursi, abandonment, woman, interpreter

“ *El texto, el texto solo*’, nos dicen, pero el texto solo es algo que no existe: en esa novela, en ese relato, en ese poema que estoy leyendo hay *de manera inmediata*, un suplemento de sentido del que ni el diccionario, ni la gramática pueden dar cuenta.”

Roland Barthes, El susurro del lenguaje.

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa'olvidarme de tu amor.

Cuando voy a mi cotorro
y lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar;
me detengo largo rato
campaneando tu retrato
pa poderme consolar.

Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos,
arreglados con moñitos
todos del mismo color.
El espejo está empañado
y parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.

De noche, cuando me acuesto
no puedo cerrar la puerta,
porque dejándola abierta
me hago ilusión que volvés.
Siempre llevo bizcochitos
pa tomar con matecitos

como si estuvieras vos,
y si vieras la catrera
cómo se pone Cabrera
cuando no nos ve a los dos.

La guitarra, en el ropero
todavía está colgada:
nadie en ella canta nada
ni hace sus cuerdas vibrar.
Y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar.

Un clásico es un libro leído de una cierta manera. La sentencia es de Borges y perfectamente la alusión al libro podría sustituirse por el tango. Los argentinos hemos resuelto —muy a pesar de Borges— que *Mi noche triste* es no solo un clásico, sino también el hito fundacional, la invención de la escritura, el aterrizaje en la luna, el advenimiento de la señal mesiánica en un calendario que de aquí en más exhibirá, tal como proponía José Gobello, dos eras: la contursiana y la precontursiana (1980:127) ¿Pero, entonces, de qué particular manera hemos escuchado este tango, hemos apreciado estos versos? Interpretar una obra es, en cierta forma, contar la historia de una lectura: eso es lo que nos gustaría hacer aquí.

La pregunta central que motiva este trabajo es ¿qué rupturas y qué regularidades discursivas representa el tango *Mi noche triste* en la poesía del tango? Ligadas a esta pregunta sobrevienen otras: ¿Dónde y de qué forma se sitúa *Mi noche triste* en el panorama poético en cuyo seno surge? ¿Cómo impactó la obra en el público de su tiempo? ¿Qué cambios sociales y estéticos refracta dicha obra? ¿A qué se ha llamado “tango-canción” en los estudios del género? ¿De qué manera se ha construido la tradición historiográfica que coloca a *Mi noche triste* como “el origen” del tango canción?

Proponemos apartarnos por un momento de las circunstancias anecdóticas y bucear en algunos sentidos menos evidentes de este

tango, valiéndonos de algunas categorías de análisis propias de la teoría literaria y de la sociología de la cultura.

Breve noticia sobre lo que *Mi noche triste* NO es

Antes de exponer lo que creemos que *Mi noche triste* “es”, o podría representar en la historia del género, juzgamos necesario decir lo que *Mi noche triste* “no es”, a pesar de lo mucho que se ha dicho y escrito al respecto, al punto de arribar, en muchos casos, y según nuestro parecer, a conclusiones desacertadas.

1. *Mi noche triste* no es el primer “tango cantado”. Esta frecuente e inexacta afirmación proviene de una confusión entre dos nociones: el tango cantado y el tango canción. Antes de *Mi noche triste* existían, por supuesto, tangos con letra, susceptibles de ser “cantados”. Integraban, por lo regular, el repertorio de letras de estructuras poéticas tradicionales que versaban sobre temas igualmente comunes. Pero no constituían lo que se ha dado en llamar “tango-canción”. Entendemos por tal una estructura poética que desarrolla, sobre la música de un tango, un *argumento*. Nos detendremos más adelante en este concepto.
2. En *Mi noche triste* no es la primera ocasión en la que aparece el tema sentimental en el tango. En *Don Enrique*, por ejemplo (letra de Rosendo Mendizábal escrita hacia 1910) la cuestión del sufrimiento por amor es más que evidente. Si bien es cierto que aquí hay antecedentes del tema sentimental en el tango, sería injusto, por lo exagerado, decir que esos tangos representan las primeras evidencias del “tango-canción”. Ninguna de estas composiciones alcanzó las dimensiones de *Mi noche triste*.
3. *Mi noche triste* no es el primer tango que se tocó en un sainete; ni siquiera el primero que se cantó en una pieza

teatral¹. Esta afirmación gira en torno a la interpretación que hizo Manolita Poli junto a la orquesta de Roberto Firpo en el sainete *Los dientes del perro* (de José González Castillo y Alberto Weisbach) estrenado por la compañía Muiño-Alippi en abril de 1918.

Se sabe que las primeras interpretaciones de tangos en el teatro ocurrieron con anterioridad. Por ejemplo, en el estreno de *Una noche de garufa*, de José Antonio Saldías (Teatro Nacional Norte, 27 de diciembre de 1913), en el cuadro final que transcurría en lo de Hansen, tocó un trío que incluía un bandoneón. Gobello recuerda que en una pieza de Julio Escobar titulada *La paisana*, estrenada en 1916, se cantó con música de tango una letrilla del mismo comediógrafo (1980:130).

Sí es verdad –es justo decirlo– que el éxito de *Mi noche triste* dentro del sainete *Los dientes del perro* fue notable y no reconoce antecedentes: a un mes de su estreno, cumplió un centenar de representaciones y para el mes de septiembre había sobrepasado las cuatrocientas. El público lo reclamaba con marcada predilección. Este fenómeno inclinó de aquí en más a los autores de sainetes a incluir tangos en sus piezas teatrales, casi invariablemente.

Una aproximación histórica

Un primer acercamiento obliga a explicitar algunos datos históricos de la obra sobre la cual versa este trabajo. Sin pretensiones de exactitud, podemos recrear algo de lo sucedido y construir desde allí un punto de partida; solo uno, entre otros posibles.

Tradicionalmente se sostiene que la música de *Mi noche triste* pertenece al tango *Lita*, de Samuel Castriota. Se trataba de una composición instrumental (es decir, sin letra) que su autor interpretaba en el café *El Protegido* (esquina de San Juan y Pasco de la ciudad de Buenos Aires), donde actuaba con un trío formado por él en el piano, Antonio Gutmann en bandoneón y Atilio Lombardo en violín. Poco tiempo después de estas ejecuciones datadas en 1916, la partitura –dedicada a un tal Nicolás Caprara– sería editada por la casa

¹ Esto afirma, por ejemplo, Blas Matamoro (1971:74), con quien mantenemos, en este punto, una respetuosa disidencia.

Juan S. Balerio (Benedetti, 2000:439). Sin perjuicio de esta historia, hay quienes han sostenido que, en realidad, la música en cuestión fue plagiada².

Por estos años, el tango *Lita* de Castriota se difundía en Montevideo, en el cabaret Moulin Rouge, lugar donde también se encontraba actuando Pascual Contursi. Conoció esa música y decidió escribirle una letra que él mismo pudo haber cantado hacia fines de 1916. Lo cierto es que, hasta la grabación de Gardel, se trataba de una composición casi desconocida.

Cómo le llegó la letra de *Mi noche triste* a Gardel es algo que difícilmente pueda asegurarse. Se cuenta que fue el propio Contursi quien se la entregó durante una de las actuaciones del dúo Gardel-Razzano. Francisco García Jiménez afirma que Gardel cantaba en ruedas privadas ésta y algunas otras letras de Contursi pero que ni él ni Razzano se animaban a incluir tangos en su celebrado repertorio de canciones camperas (García Jiménez, 2011: 94). En otro sitio, amplía: “el dúo no se atrevía a ofrecer a su público de las salas de espectáculos la innovación del tango ‘con letra’, sobre todo porque en la índole de su repertorio esa letra resbalaba a lo escabroso” (García Jiménez, 1964: 62).

De acuerdo con lo que señala Ricardo Ostuni, Gardel estrena *Mi noche triste* el 3 de enero de 1917 en el Teatro Esmeralda (Ostuni, 1993). Se

2 Néstor Pinsón escribió: “Fallecidos Castriota y Contursi, ambos en 1932, dos ejemplares sucesivos de la revista *Sintonía*, de octubre de 1934, enunciaban que el Príncipe Cubano (Ángel Sánchez Carreño) iba a iniciarles un juicio por plagio, porque su bambuco “Rosa” presentaba la misma melodía y letra. Con este tema había ganado el primer premio en un concurso realizado en el Salón Magic, de París, en 1914. La crónica era mal intencionada, pero tenía un acierto, la melodía resultó ser la misma, no así la letra. El cubano había llegado a Buenos Aires como cantante y emprender una acción jurídica ponía en peligro su futuro en el país. Esta sería la razón por la cual se diluyó su intención de ir a juicio. Poco tiempo más tarde, se convertiría en figura importante del famoso cabaret Chantecler, el hombre de confianza e influyente que atendía en la entrada. La música estaba realmente plagiada. Esto último lo confirman Hugo Lamas y Enrique Binda, en su libro *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*, en el que además ratifican la autoría de Contursi, aunque le asignan poco valor a su letra. Pero la realidad nos demuestra que el argumento de los versos de “Mi noche triste (Lita)” fueron, no sólo aceptados, sino además copiados de inmediato y hasta el hartazgo, en cientos de tangos.” *Mi noche triste y el tango canción*. Revista digital “Todo Tango”. Disponible en: <http://www.todotango.com/historias/cronica/188/Mi-noche-triste-Mi-noche-triste-el-tango-cancion/>

trata del primer tango que cantó Gardel y el primero que grabó, meses más tarde.

Dicha grabación se hizo en la compañía Odeón, con el acompañamiento en guitarra de José Ricardo. Estamos hablando del disco número 18.010, lado B, matriz acústica 89³.

Dada la importancia que tiene esta grabación por considerarse el punto fundacional del tango-canción y la primera vez que Carlos Gardel graba un tango, muchos historiadores han aspirado a ser exactos con respecto al día preciso en que se realizó dicho registro. A esta altura de las circunstancias y luego de reconocer diversos puntos de sombra al respecto, debemos decir que el ansiado dato no se conoce: no se sabe la fecha exacta de la grabación del disco⁴.

***Mi noche triste*: cuatro aristas**

Podría resultar provechoso analizar *Mi noche triste* en tanto estructura compleja. Realizar una lectura interpelante de este texto e interrogarlo

3 Por estos días hay otra grabación de una versión instrumental por la orquesta de Roberto Firpo, también para la Odeón. Años más tarde, el 24 de abril de 1930, Gardel graba el tango por segunda vez, con las guitarras de Aguilar, Barbieri y Riverol.

4 En este punto seguimos a Ana Turón quien, en ponencia que presentara en el Tercer Congreso de la Academia Nacional del Tango (Buenos Aires, 2017) expuso los datos que a continuación reproducimos. Algunos investigadores sitúan la grabación en cuestión el 9 de abril (día de la firma del contrato); otros, en el mes de mayo y otros, en el segundo semestre de 1917. Extraviados los registros de las grabaciones acústicas de Glücksmann es imposible saberlo con precisión; no obstante, analizando la información existente, la posibilidad de que Gardel haya grabado *Mi noche triste* el 9 de abril, a criterio de Turón, se debilita por las siguientes razones:

1) Se trata del decimosexto registro (fue la quinta interpretación de Gardel como solista luego de cuatro estilos camperos, nueve temas correspondieron al dúo y dos fueron solos de Razzano) y no es razonable pensar que artistas debutantes hayan grabado tanto el primer día.

2) *Mi noche triste* ocupó el lado B del disco N° 18010 (lado A “Puntana”, zamba de Gardel-Razzano y Betinoti), y salió a la venta en enero de 1918. Si consideramos que la serie 18000 – 18004 –es decir, la inmediata anterior, seguramente grabada en abril– salió a la venta en la segunda quincena de julio de 1917, concluimos en que el registro discográfico de *Mi noche triste* debió realizarse a más tardar en setiembre de 1917.

A este período (abril-setiembre) deben quitarse los meses de junio y julio, cuando Gardel estuvo abocado a la filmación de “Flor de durazno”, en gran parte rodada en Córdoba. Efectuada esta deducción, quedan como posibles fechas de grabación los meses de abril (aunque no el día 9, por las razones ya explicadas), mayo o agosto de 1917 (Turón, 2017).

en algunos aspectos acaso menos trabajados dentro de los estudios del género.

A estos fines proponemos descomponer esta obra en cuatro aristas: argumento, tema, intérprete y espectador.

El argumento: las ruinas

Cuando hablamos de “argumento” asumimos que se trata de un concepto complejo y a veces maltratado. Nosotros aludiremos a él desde la perspectiva de Jonathan Culler cuando lo considera ligado a la noción de “transformación”⁵. Es decir, un planteo que presenta una situación inicial y algún tipo de alteración –en sentido amplio– cuya importancia se verá en la resolución final del texto. “En todos los casos –señala Culler– vemos que se asocia un desarrollo en el plano de los acontecimientos con una transformación en el plano del significado. Una simple sucesión de acontecimientos no genera una historia. Es necesario un final que se relacione con el principio; según algunos teóricos, un final que demuestre qué ha acontecido con el deseo que originó los sucesos narrados en la historia” (Culler, 1997: 103).

Contursi, en *Mi noche triste*, cuenta una historia. Desde una perspectiva estrictamente narratológica, su relato comienza *in medias res* (es decir, hacia la mitad de la historia) o incluso podría pensarse que ocurre *in extremis* (al final, cuando ya todo ha acontecido). Este dato no es menor. Lo que *Mi noche triste* describe son las ruinas. Y describiendo las ruinas, el poeta “narra” una ciudad en su esplendor.

La originalidad de Contursi en este punto reside, según nuestro parecer, en dejar traslucir la situación anterior a la transformación (el abandono) infiriéndola de la situación actual. Casi podemos ver a la pareja, tomando mate con bizcochos en apacibles desayunos o mediatardes y sus noches de pasión sobre “la catrera” –ahora “cabrera” desde que no los ve a los dos–; es decir, logra sugerir sutilmente imágenes de la situación amorosa inicial de un modo entrañable. La presencia de la mujer que se ha ido está, precisamente,

5 Culler asocia el concepto de “argumento” a una de las dos acepciones posibles de “trama”.

en su ausencia; y está de una manera increíblemente viva. Quizás de ahí proviene lo conmovedor de la letra: en la descripción de una ausencia en realidad Contursi describe una presencia.

A partir del éxito de la composición que examinamos, la poesía del tango se consolida desde el punto de vista retórico en torno a tres componentes: el lírico, que presupone el uso del verso y sus recursos habituales (metáforas, comparaciones, simetrías, etc.); el épico, en el sentido de narrar una historia o al menos una circunstancia completa; y el dramático, proveniente de las voces que se hacen oír y a menudo dialogan el tiempo que dura cada versión (Romano, 1983:52-60).

Centrándonos en el desarrollo del componente épico, en *Mi noche triste*, el poeta describe una secuencia de sucesos e imágenes y, cuando el tango finaliza, algo desde el punto de origen se ha transformado, es decir, *algo ha ocurrido*. Este despliegue argumental no es tan frecuente en las letras de tango de estos años. Sobre la consolidación de este logro trabajarán los grandes poetas del género durante los años siguientes, inaugurando, continuando o clausurando diferentes estilos y temáticas.

Cabría preguntarnos si el tango-canción es en sí mismo un género, tal como afirma Oscar Conde (2017:19) ¿Acaso un subgénero dentro del género “tango”? Tomando como la base la mirada de Todorov, podría responderse que sí. El lingüista mencionado explica la noción de género literario junto con el concepto de “codificación”: “en una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas” (Todorov, 1988: 31).

Sobre estos postulados podemos observar que *Mi noche triste* es el “giro augural”, el “timonazo”, la ruptura, el cambio de rumbo en el que se halla cifrado el futuro del tango, el símbolo de una apertura y de la construcción de una tendencia emergente que dominará la poética del tango durante muchos años y que se ha dado en llamar “tango canción”.

El tema: el amuro

Cuando hablamos de “tema”, nos referimos a la idea general que cimienta la historia.

Distanciándose de la picardía sexual (o de las letras, lisa y llanamente pornográficas) del alarde de coraje y nombradía de las autorreferenciales apologías de los guapos, frecuentes en las letras de entonces –piénsese, por ejemplo, en Villoldo– Contursi canta al hombre llorando a una mujer; canta al hombre desnudo, al hombre que sufre lo que todos sufren: el amor, el desamor, la soledad, el abandono, el asedio de la muerte. Dicho en palabras de Gustavo Varela: “Pascual Contursi se vuelve un griego en el centro de Montevideo, resume en canción la contradicción que significa vivir, el drama entero en una noche, el amor, que en el momento de mayor luz construye paredes y encierra.” (Varela, 2005).

Podrían rastrearse diversos antecedentes de la obra de Contursi.

Las concepciones teóricas de la poesía como construcción intertextual insisten en que la energía de los poemas proviene de ecos de poemas anteriores; ecos que en ocasiones el poema puede no controlar (Culler, 1997:99). En el caso del tango que nos ocupa, pensemos en la poesía de Evaristo Carriego (acaso viva en nuestros días por obra de Borges y del tango), en algunos versos populares (españoles y criollos), en el canto de los payadores, en otros géneros de la canción popular ligados a la tradición campera (de hecho *Mi noche triste* está escrito en décimas octosilábicas y su música no se ha despojado del todo de la milonga), en Enrique Banchs, por ejemplo, que en 1909 publicaba su poema *Balbuceo*, incluido en su libro *El cascabel del halcón*, texto que puede leerse como una refiguración del tango canción:

Triste está la casa nuestra,
triste, desde que te has ido.
Todavía queda un poco
de tu calor en el nido.

Yo también estoy un poco
triste desde que te has ido;
pero sé que alguna tarde
llegarás de nuevo al nido.

¡Si supieras cuánto, cuánto
la casa y yo te queremos!
Algún día cuando vuelvas
verás cuánto te queremos.

Nunca podría decirte
todo lo que te queremos:
es como un montón de estrellas
todo lo que te queremos.

Si tú no volvieras nunca,
más vale que yo me muera...;
pero siento que no quieres,
no quieres que yo me muera.

Bien querida que te fuiste,
¿no es cierto que volverás?
para que no estemos tristes
¿no es cierto que volverás?

También podría pensarse en los ecos de algunos tangos anteriores (Ángel Villoldo, Alfredo E. Gobbi, Arturo Mathón) donde se esbozó el mismo tema de similar manera.

Probablemente con todas estas lecturas a cuestas, Contursi comienza a desplegar, hacia 1914, lo que finalmente lograría dos años más tarde con *Mi noche triste*.

Aquí podemos observar que “argumento” y “tema sentimental” son dos elementos novedosos en la poética del tango que, desde Contursi, crecieron de la mano.

Pascual Contursi ha sido fiel a su mundo simple en busca de inspiración y allí la ha encontrado, y ha construido versos de modesta factura que cuentan lo que otros letristas de aquel tango incipiente apenas se animaron a contar tímidamente: el despecho ante el abandono de la mujer querida.

Se detiene el poeta a describir un mundo pequeño, íntimo, privado, de una humilde habitación que, habiendo sido en otros días el escenario

de horas felices, ahora sólo alberga la tristeza que depara la soledad. Un cuarto compuesto por módicos objetos que, por vía de la personificación, “reaccionan” ante la partida de la compañera: la guitarra, la cama, la lámpara, el espejo, que pudieron haber sido elementos centrales de esa felicidad perdida, y ahora son resignificados tras la partida de la compañera. Así, Contursi hace desfilar lánguidamente todo este mundo hacia un punto de luz donde el poema parece depositar el único atisbo de esperanza que esboza: la puerta, que durante las noches permanece abierta por si la mujer regresa.

El poema funciona de manera tal que deja claro el carácter metafórico del título: “Mi noche triste” es la oscuridad, la carencia de sol, la madrugada, pero en un sentido profundo es la soledad, la decadencia, el abandono.

Dos palabras sobre el lenguaje

Nos permitimos en este punto, una digresión. Hablar del *qué*, implica necesariamente decir algo sobre el *cómo*. No queremos concluir estas líneas sin referirnos, aunque sea brevemente, al lenguaje utilizado por Contursi, tal como puede apreciarse, llano, directo, coloquial, resaltando un uso discreto del lunfardo. Los pocos lunfardismos empleados constituyen palabras bien conocidas (*percanta*, *amurar*, *encurdelar*, etc.). Esta característica brinda al poema una transparencia que lo hace accesible y lo deja al alcance de un auditorio más o menos amplio, a diferencia de otras letras de tango, a veces prácticamente herméticas para un auditorio poco avezado en el sociolecto porteño.

Estos lunfardismos –cautos y escasos– otorgan a la letra calidez, verosimilitud y logran inscribir la historia narrada en una tradición criolla y porteña.

Pero también hay algo que sucede en dirección inversa: es decir, algo que ocurre desde *Mi noche triste* hacia el lunfardo. Este tango plantea la posibilidad de utilizar el lunfardo para expresar cosas serias, profundas e incluso dolorosas. Para estos años, el sainete hacía uso y abuso del lunfardo, y parecía haberlo condenado a un destino que

Gobello y Soler Cañas juzgaron “caricaturesco” (Gobello y Soler Cañas, 1961:9).

Aquí, pues, no hay comicidad ni burla, hay un hombre común, que habla como cualquier otro, y se vale de algunas palabras del argot del lugar donde vive, para contar su pena.

Señala al respecto Oscar Conde: “Así definida, la letra de tango toma posición frente a la poesía canónica. Negando el lenguaje culto y dándole curso y legitimidad al lunfardo, el tango se definió y se afirmó a sí mismo, convirtiéndose al mismo tiempo en el medio más adecuado para que el lenguaje lunfardesco creciera en sus posibilidades expresivas. Juntos, tango y lunfardo –hijos los dos de la inmigración– ganaron para sí el favor popular afianzándose el uno al otro [...] El lunfardo tuvo dentro del tango canción un uso extraordinario. Más de la mitad de las letras producidas en las décadas del 20 y el 30 contienen al menos tres o cuatro lunfardismos y, en muchísimos casos, más.” (Conde, 2010: 224).

La cuestión del abandono: sexualidad y poder

Hay algo más: ¿adónde fue la mujer de *Mi noche triste*? No sabemos. ¿A protagonizar una vida licenciosa de cabaret, tal como se lee en numerosos tangos de la época? *Mi noche triste* no dice eso.

Este detalle es importante para advertir que el tema del abandono (que, en rigor de verdad, no nace con este tango pero sí adquiere amplia notoriedad a partir de la difusión del mismo) no se encuentra ligado en todos los casos al de la “milonguita”, esa muchacha que, ya sea por decisión propia (piénsese en los tangos *Flor de fango*, *Griseta*, o *Margot*, por ejemplo) o bien por engaños de un hombre (*Milonguita*, o *Galleguita*, para citar algunos) deja el ámbito puro y sagrado del barrio, de la vida sencilla y buena, del cariño materno y el vestido de percal, a cambio de la vida licenciosa y “fácil” del cabaret, para instalarse en el recinto sombrío que paradójicamente se encuentra representado por “las luces del centro”.

El tema de “la mujer que se va”, decíamos, no se agota en la línea temática de la “milonguita”, y parecería trasuntar algo mucho más profundo: una forma de narrar la emancipación femenina.

Carlos Mina lo explica de este modo: “más allá del drama concreto y personal al que hacían referencia (aquellos “poetas del abandono”) también pusieron en evidencia el devenir de un cambio histórico: registraron el movimiento que implicó el cambio de posición de la mujer en el mundo o, al menos, del lugar que tenía en el mundo en relación con los hombres” (2007:117). Y además advierte otra cosa igual de interesante: la mujer se va y el hombre, por lo regular, nunca sabe por qué. En *Mi noche triste*, el protagonista narra con total asombro que ella lo ha abandonado sabiendo que él la quiere y encontrándose (él), además, “en lo mejor de su vida”.

Este “desconocimiento” sobre los motivos del abandono se vislumbra enérgicamente en *El abrojo* (Fernández Blanco, 1926) cuando dice: “No sé por qué te alejaste de mí/ si yo te adoré con creciente fervor./ No sé por qué me engañabas así,/ sin demostrar tu desamor...”. No concibe el hombre que la mujer sea capaz de hacer lo mismo que él y que su “ferviente adoración” no alcance para asegurarle eternamente la presencia de la mujer.

Otro tango de Contursi, *De vuelta al bulín*, contiene una estrofa que parece llevar este “desconocimiento” del hombre acerca de la mujer, al paroxismo del absurdo: “Te busqué por todo el cuarto/ imaginándome, mi vida/ que estuvieras escondida/para darme un alegrón”. Como si el acto de marcharse de la mujer fuera apenas una insignificante broma. El tango avanza y más adelante este “desconocimiento” masculino se rompe con un hecho tan predecible como perturbador: “La carta de despedida/que me dejaste al irte,/ decía que ibas a unirme/ con quien te diera otro amor./ La repasé varias veces,/ no podía conformarme/ de que fueras a amurarme/ por otro bacán mejor”.

Si bien los poetas parecen no saber qué quieren las mujeres, afirma Mina, la mayoría de los poetas sí saben o creen saber lo que ellas desean: lujos, buena vida, diversiones, alejarse de la pobreza, o algún hombre que les permita tales fines: “Con mayor o menor compromiso personal con la acción relatada, con mayor o menor culpa adjudicada

a las mujeres, en todos los casos siempre hay un disvalor atribuido a la conducta femenina” (Mina, 2007: 121).

Los poetas parecen ver un valor estético en el disvalor moral que le adjudican a la mujer y versifican hasta el cansancio sobre ello, haciendo de la “milonguita” y sus temas vecinos uno de los tópicos más frecuentes del género.

Sin embargo, recuperando lo que decíamos al comienzo, no hay en *Mi noche triste*, elemento alguno para sostener que los motivos del abandono de la mujer estén vinculados a este pretendido cambio “pernicioso” de vida.

Creemos que estos tangos que proliferan desde Contursi ponen de relieve el deseo femenino como un territorio poderoso y secreto que opera como un elemento disruptivo en el seno de una sociedad falocéntrica. Un poder que pasa por fuera de la conciencia del hombre y que se vertebra sobre la cuestión de la sexualidad. La mujer del tango, al “irse”, ha desplazado su deseo del férreo eje del orden imperante: el deseo masculino.

El intérprete: Carlos Gardel

La otra arista es el intérprete. Aquí sucede algo interesante: el tango-canción y el cantor (y la cancionista) de tangos nacen juntos. Un nuevo modelo de expresión requería otra forma de interpretación. Y fue Gardel (y creo que aquí no hay discusiones) quien llevó adelante este alumbramiento.

Sabido es que por estos años se encuentra actuando el dúo Gardel-Razzano y no se dedica precisamente a cantar tangos, sino estilos, vales, canciones camperas y, en general, composiciones ligadas al género folclórico.

El hecho de que haya sido *Mi noche triste* el primer tango que grabó Gardel no es un dato menor. Su nombre, su interpretación, la magia de su voz están unidos inescindiblemente a esta historia. Pero ¿por qué justamente *Mi noche triste*? Afirma Ricardo Ostuni que “con total seguridad Gardel conoció a Contursi allá por 1915, cuando actuó en el Royal de Montevideo y debió saber de las primeras letras que el vate

compusiera sobre las melodías de *La Biblioteca* de Berto y *El flete* de Greco. Sin embargo, Gardel no cantó entonces estos temas, ni tampoco los grabó cuando ya había incursionado con decisión en el tango” (Ostuni, 1998:300).

Ostuni atribuye tal enigma a una suerte de “genial intuición” de Gardel, que lo hizo mantenerse en una pertinaz resistencia a cantar tangos hasta la aparición de *Mi noche triste*, como si supiera que el tango allí gestaba otro idioma, otro camino. Y recuerda el autor citado que los cuatro primeros tangos que grabó Gardel llevan letra de Contursi: *Mi noche triste*, *Flor de fango*, *De vuelta al bulín* e *Ivette*. Los cuatro comparten algo: la narración de una historia sentimental, protagonizada por hombres y mujeres corrientes.

Vale la pena reproducir íntegra la opinión que ofrece Blas Matamoro, por lo que tiene de clara y contundente: “En materia de tango cantado, Gardel es uno de los codificadores del género. Es de los artistas que señalan modelos y cánones que los demás van a seguir. Él encarna la poesía cantada del tango, es el tango cantado convertido en vivo personaje. Y teniendo en cuenta que, antes de él, el género no existía, debe tenerse, a la vez, por primitivo –no tuvo escuela, inició toda escuela– y por clásico dio modelos para interpretaciones futuras. Las distintas vertientes del tango cantado –tango canción, tango dramático, tango humorístico, tango lunfardo, tango culto– encuentran en las interpretaciones gardelianas el matiz específico que las convierte en canon. Gardel es la medida de la interpretación del tango cantado” (Matamoro, 1971: 78).

De esta forma puede apreciarse que el tango canción y el modo arquetípico de interpretar el tango reconocen una procedencia común, un mismo vértice: Gardel.

El espectador: nuevo público, nuevo gusto

Finalmente hablemos de la cuarta arista: el espectador. Volviendo a la expresión de Borges con que comenzamos este trabajo, pensemos en el lector, o más bien en el que escucha, en el punto de fuga de esta perspectiva hacia donde la obra –el tango, en este caso– se dirige y tal vez se pierde.

Barthes explicaba, hacia 1970, este asunto así: “Ese texto, que convendría denominar con una sola palabra: un texto-lectura, es poco conocido porque desde hace siglos nos hemos estado interesando desmesuradamente por el autor y nada en absoluto por el lector; la mayor parte de las teorías críticas tratan de explicar por qué el autor ha escrito su obra, cuáles han sido sus pulsiones, sus constricciones, sus límites. Este exorbitante privilegio concedido al punto de partida de la obra (persona o Historia), esta censura ejercida sobre el punto al que va a parar y donde se dispersa (la lectura), determina una economía muy particular (aunque anticuada ya: el autor está considerado como eterno propietario de su obra, y nosotros, los lectores, como simples usufructuadores. Esta economía implica evidentemente un tema de autoridad: el autor, según se piensa, tiene derechos sobre el lector, lo obliga a captar un determinado sentido de la obra; y este sentido, naturalmente, es el bueno, el verdadero: de ahí procede una moral crítica del recto sentido (y de su correspondiente pecado: el *contrasentido*): lo que se trata de establecer es siempre *lo que el autor ha querido decir*, y en ningún caso *lo que el lector entiende*” (Barthes, 2013:40).

Tomando *Mi noche triste* como un complejo poético-musical interpretado (y por lo tanto situado), al cual podríamos llamar “*tango/escucha*” –valiéndonos del enfoque de Barthes antes expuesto– estamos en condiciones de anticipar algunas cosas.

Concretamente sostenemos la hipótesis de que la razón por la cual el tango que nos ocupa conquistó rápidamente el éxito comercial que narramos antes podría buscarse *en la afirmación de un nuevo gusto y el surgimiento de un nuevo público*.

¿Cómo es ese público de 1917? ¿Sería posible ensayar alguna caracterización de ese “gusto” predominante en esa sociedad porteña que acoge efusivamente el fenómeno del tango canción? Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano definen el “gusto” como “el conjunto de normas, valores, pautas, articulados en la percepción y el disfrute de obras artísticas y literarias que constituye específicamente una categoría de orden social y objetivo, cuyo portador son las capas, grupos, círculos o núcleos unificados en torno de criterios similares de juicio, goce y apropiación cultural” (1980:42).

Importantes cambios se habían producido en la sociedad argentina entre fines de siglo XIX y 1917: el fenómeno migratorio modificó radicalmente y para siempre la composición social de nuestro país; la demografía de la época denuncia una presencia escasísima de mujeres (hecho no menor y, en buena medida, relacionado con la proliferación de los prostíbulos, ambiente estrechamente vinculado al tango) los sectores populares comenzaban a surgir entre las cenizas del viejo régimen y las esperanzas de los nuevos procesos electorales y de inclusión. Todos estos cambios, naturalmente, se reflejaron en la cultura pues, en palabras de Schüking, “el arte es una especie de sismógrafo que registra las menores variaciones del estado de reposo espiritual predominante” (Schüking, 1950:15).

Sarlo y Altamirano lo explican de este modo: “Las obras literarias no son producidas en un vacío social, ni mucho menos en un medio estético neutro. Todo nuevo texto se recorta sobre el horizonte de una tradición cultural y de un sistema literario. Ambos constituyen el campo intelectual donde está predeterminado lo que es posible (verosímil) escribir, o, por lo menos, todo aquello contra lo que se escribe, lo que se deforma y lo que se fractura, si el proyecto literario se construye en oposición a la norma estética aceptada” (1980:16).

En síntesis, el sujeto de 1917, que de pronto gusta del tango de Contursi y Castriota, no es el de 1890. Este argumento de tema sentimental ha dado una nueva consistencia a la música del tango y ha logrado tender un puente hacia la intimidad de este público en cierta medida modificado por la historia social del país. Sencillamente lo ha emocionado. Y, de ese modo, la identificación personal del espectador con el protagonista de la tragedia de Contursi ha generado el placer de la contemplación, superando la simpleza (¿o precariedad?) de los recursos poéticos con los que el autor construyó su texto.

Una vez más la técnica ha quedado a la intemperie de la emoción y la canción popular vuelve a lucirse en el misterio de su complejidad: *palabra-música-interpretación-espectador*.

El argumento de la tragedia amorosa conquistó a la sociedad porteña en detrimento de otros que comenzaron a extinguirse. Esto sucedió no solamente en el tango, sino también en otros géneros de la canción popular y en otras manifestaciones literarias. La obra no nace de la

nada: se encuentra siempre determinada por la existencia de otras obras, que pueden pertenecer a otros sectores de la producción (piénsese en las nuevas prácticas de consumo literario de los años 10 y 20). La novedad, la originalidad se define siempre por sus relaciones con el sistema cultural en el que la obra se encuentra enclavada. El hecho de incluir o de excluir ciertas obras en determinado campo cultural presupone asumir que existen “sistemas estéticos dominantes” en una sociedad y en un momento dados y “sistemas estéticos emergentes”, que no solo difieren en la inclusión de un conjunto de obras sino respecto de su público, el gusto y el lugar social de sus creadores.

Dijimos que el público de 1917 no es el de fines del siglo XIX. Debemos señalar una obviedad: tampoco es el de fines del siglo XX. Y, como compete al espectador terminar el trabajo que el artista ha comenzado, este mismo tango, escrito en las postrimerías del siglo XX se vuelve casi un objeto “kitsch”, un anacronismo difícil de digerir, una exacerbación de lo desmesurado, una distancia irresoluble entre la pretensión del autor y su real efecto. Es natural que así sea, no solo porque el público es otro, sino principalmente porque han ocurrido muchas cosas en (o “dentro de”) la poesía del tango entre 1917 y la actualidad, incluso... el propio paso –imborrable– de Pascual Contursi. Tantas cosas como las que acontecieron entre el 1600 y una imposible “escritura” de “El Quijote” de Pierre Menard, en el siglo XX, según la ingeniosa empresa literaria que nos propone Borges en su célebre cuento.

Un balance

A modo de cierre: creemos que *Mi noche triste* fue el primer gran éxito de un tango que cuenta la historia íntima de un hombre que sufre por amor. Y sobre este hito se construyeron nuevas perspectivas poéticas dentro del tango, que se transformarán en predominantes durante el transcurso de las décadas siguientes. De aquí en más, el tango comenzará a girar en torno al *tango-canción*: el “prototango” (Martínez y Molinari, 2012: 47), o bien “la letra arquetípica profundamente diferenciada del modelo primitivo” (Benedetti, 2015:111).

Hemos sostenido a lo largo de este trabajo que una de las principales razones por las cuales *Mi noche triste* logró velozmente el éxito comercial que hemos comentado puede hallarse en *la afirmación de un nuevo gusto y el surgimiento de un nuevo público*.

Asimismo, representa un modo de narrar un capítulo en la historia del poder femenino, un descentramiento sexual, social y político con respecto a un orden sexista. Esto parece encarnar una suerte de “paradoja fundacional”: la composición que es tomada casi invariablemente como “el origen” de un género caracterizado por la hegemonía masculina es precisamente un tango que narra la historia de una mujer que se emancipa.

Señala Oscar Conde refiriéndose al tango que “en todo el siglo XX no hubo en el mundo una canción popular que ofreciera una reflexión tan profunda acerca de la condición humana” (2003:35). Compartimos este parecer y agregamos algo: *Mi noche triste*, más precisamente esa grabación de Carlos Gardel de 1917, representa la irrupción del tango en la tradición occidental del canto al amor (tenido o perdido) no como lugar común sino como ámbito obligado del quehacer creativo y, en general, el ingreso definitivo del tango en los temas universales del arte.

Más tarde, el tema del “amuro” con que *Mi noche triste* se ganó su lugar se convirtió en el tropezadero de muchos letristas. El tango se empantanó de sensiblerías y otras malversaciones poéticas con una letrística parasitaria (tan onerosa al género) que consistió en repetir, mal y anacrónicamente, lo que Contursi dijo con eficacia, con el intérprete óptimo, en el momento justo. Y la piecita del vate cedió paso a la decadencia lacrimosa de los decorados teatrales, a las insípidas caricaturas del abandono. Pero Contursi no es el responsable de estos excesos posteriores. Su invaluable aporte ya estaba hecho, y bien habido ya su lugar en la historia del tango: “Contursi fue el hombre que hizo subir el tango de los pies a la boca”, sentenció Discépolo.

Carlos Gardel y Pascual Contursi son los protagonistas de este suceso sobre el cual los poetas que luego sobrevendrían encontrarán el gigante sobre cuyos hombros pararse, otear ese horizonte y seguir

adelante. Ambos representan este episodio crucial en la historia del tango.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, CARLOS y SARLO, BEATRIZ (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BARTHES, Roland (2013). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- BENEDETTI, HÉCTOR (2000). *Las mejores letras de tango. Antología de doscientas cincuenta letras, cada una con su historia*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2015). *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- CONDE, OSCAR (2003). "Poesía del tango, poesía del pueblo", en *Poéticas del tango*. Oscar Conde (comp.). Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor.
- (2010) "El lunfardo en la literatura argentina", en *Gamma. Revista de la Escuela de Letras* (Facultad de Filosofía y Letras, USAL), año XXI, Nº 47, 2010, pp. 224-246. Disponible en <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/59/122>.
- (2017) "Las letras del tango en la era precontursiana", en *II Congreso Tango, Cultura e Identidad* (Academia Nacional del Tango). Buenos Aires: Fundación Banco Ciudad.
- CULLER, JONATHAN (1997). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Austral. Trad. Gonzalo García, 2ª reimpresión 2016.
- GARCÍA JIMÉNEZ Francisco (2011). *Así nacieron los tangos*. Buenos Aires: Corregidor.
- (1962) *El tango. Historia de medio siglo (1880/1930)*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- GOBELLO, José (1980). *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Fraterna.
- GOBELLO, JOSÉ y SOLER CAÑAS, LUIS (1961). "Nota bene", en *Primera antología lunfarda*. Buenos Aires: Las Orillas.
- MARTÍNEZ Roberto L. y MOLINARI Alejandro (2012). *Tango y sociedad. La epopeya del tango y la sociedad argentina*. Buenos Aires: Editorial de la Cultura Urbana.
- MATAMORO, BLAS (1971). *Carlos Gardel*, Colección La historia popular, n°24, Buenos Aires, Centro Editor de América latina.
- MINA, CARLOS (2007). *Tango. La mezcla milagrosa (1917-1956)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- OSTUNI, RICARDO (1993). Revista *Club de Tango*, número 3, enero-febrero, Buenos Aires.
- (1998). *Repatriación de Gardel*. Buenos Aires: Corregidor.
- PINSÓN, NÉSTOR. "Mi noche triste y el tango canción". Revista digital *Todo Tango*, Buenos Aires, disponible en <http://www.todotango.com/historias/cronica/188/Mi-noche-triste-Mi-noche-triste-el-tango-cancion/>. Consultado el 13/12/18.

- ROMANO, EDUARDO (1983). "Las letras del tango en la cultura popular argentina", en *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: CEAL.
- SCHÜCKING, LEVIN (1950). *El gusto literario*. México: Fondo de Cultura Económica, 5ª reimpresión, 1996.
- TODOROV TZVETAN, (1988 [1976]). "El origen de los géneros" en Garrido Gallardo Miguel A., *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- TURÓN, ANA, (2017). "Cuando Gardel cantó 'Mi Noche Triste'", Ponencia presentada en el 3° Congreso de la Academia Nacional del Tango, Buenos Aires, 2017. Disponible en <http://anaturon.blogspot.com/2017/09/cuando-gardel-canto-mi-noche-triste.html> . Consultado el 7/1/19.
- VARELA, GUSTAVO (2005). *Mal de tango*. Buenos Aires, Paidós.