
CONJUROS Y COROS INFERNALES: LA FUNCIÓN DEL TANGO-CANCIÓN EN LA OBRA DE MANUEL ROMERO

*INFERNAL SPELLS AND CHOIRS:
THE FUNCTION OF THE TANGO-SONG
IN THE WORK OF MANUEL ROMERO*

Montserrat Borgatello
Conicet
Universidad de Buenos Aires
monborgatello@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Tango
Manuel Romero
Mireya
Teatro
Cine

Las intervenciones de Manuel Romero en la industria del espectáculo permiten contrastar las formas de producción y circulación del tango durante las décadas de 1920 y 1930. El siguiente trabajo persigue a "La Rubia Mireya" a través de las diferentes modulaciones que el personaje asumió en los sainetes, tangos y películas de Romero y busca demostrar que la diferencia en la composición dramática del personaje se debe a la influencia de la poética del tango-canción en los diferentes soportes donde eligió representarse.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Tango
Romero
Mireya
Theatre
Cinema

The interventions of Manuel Romero in the entertainment industry allow contrasting the forms of production and circulation of tango during the 1920s and 1930s. The following article pursues "La Rubia Mireya" through the different modulations that the character assumed in the Romero's sainetes, tangos and films and seeks to demonstrate that the difference in the dramatic composition of the character is due to the influence of the poetics of the tango-song in the different media where it choses to perform.

Recibido: 24/05/2022

Aceptado: 02/08/2022

RECAREDO.- ¿Qué hace, amigo? ¿En qué piensa?

BAGRE.- En nada.

RECAREDO.- También en usted luchan dos fuerzas opuestas.

BAGRE.- El sainete se fue. Tienen razón...

RECAREDO.- ¿Recién lo sabe?

BAGRE.- (*Saca la ristra de cebollas, se la echa al hombro y se va para el foro lentamente*).

RECAREDO.- Pero, ¿qué hace? ¿dónde va?

BAGRE.- Se acabó el sainete. Voy a trabajar yo también... ¡Cebolla y ajo! ¡Cebollero!

Manuel Romero, *¡A trabajar, caballeros!*

Si leemos el diálogo que mantienen los personajes de Bagre y Recaredo en la obra de Manuel Romero a la luz del éxito que experimenta el sainete durante la década de 1920, no podemos sino considerar el dictamen de defunción del sainete como género como un pésimo diagnóstico.¹ Pero si consideramos que el sainete que triunfó en la década del veinte no es aquel que venía representándose desde comienzos del siglo pasado, la sentencia lapidaria pronunciada por los personajes no resulta del todo desacertada. El éxito que en 1918 produjo la interpretación de Manuela Poli del tango-canción “Mi noche triste” –ejecutado por la orquesta de Roberto Firpo en el sainete *Los dientes del perro* de José González Castillo y Alberto Weisbach– marcó el inicio de un estrecho vínculo que esta expresión del género chico criollo y el tango mantendrán hasta mediados de la década de 1930, cuando el tango abandone la escena teatral para ser proyectado en el cine. La inclusión del tango-canción en el sainete no sólo determinó un cambio en su estructura dramática –las escenas de cabarets y cafés se volvieron necesarias para verosimilizar la presencia de una orquesta en escena– sino que también acabó por transformar la poética misma del sainete,

¹ También es posible interpretar esa sentencia lapidaria como un gesto autorreflexivo, por cierto característico de este género, en el que la obra enuncia su propio final.

subsumida por la perspectiva argumental que el tango-canción, entendido como un dispositivo narrativo, hacía ingresar a la escena. En este sentido, la ambivalencia que asume la idea del final en el sainete *¡A trabajar, caballeros!* resulta significativa en cuanto permite entrever el agotamiento de una forma dramática.

La obra de Manuel Romero, así como sus intervenciones en la incipiente industria del entretenimiento como dramaturgo, letrista de tango y cineasta permiten contrastar las formas de producción y circulación del tango durante las décadas de 1920 y 1930. La reutilización de historias y personajes en distintos soportes por parte de Romero da cuenta de lo que fue un uso –por cierto, complejo– de la intertextualidad como mecanismo de escritura y principio constructivo del género chico. En el caso específico del sainete y el tango-canción, el carácter singular de este vínculo reside en que las letras de tango fueron, en su mayor parte, escritas en función de la situación dramática en la que serían interpretadas. En su estudio sobre la poética del tango, Rosalba Campra (1996) señala que la retórica del tango-canción se construyó sobre un doble sistema de referencia: el tango mismo y la poesía modernista. El presente trabajo propone al sainete como un tercer sistema de referencia, en función del cual el tango definió una identidad lingüística y literaria. Además, busca analizar las diferentes funciones del tango-canción en el interior del género dramático.

Para ello, nos detendremos en lo que identificamos como la serie de “La Mireya”, articulada por las diferentes modulaciones que este personaje asumió en los sainetes y tangos de Manuel Romero. Dentro de esa serie, nos focalizaremos en las situaciones dramáticas que actúan como contextos de enunciación de los tangos “¡Pobre Milonga!”, “El Rey del Cabaret” y “Tiempos viejos” en sus respectivos sainetes, *El Rey del Cabaret* (1923) y *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1927). Estas obras, que despliegan la trayectoria teatral del personaje de Mireya, presentan a su vez dos versiones diferentes del personaje. Intentaremos demostrar que la diferencia en la composición dramática del personaje se debe a la influencia de las poéticas del tango-canción en el sainete. A modo de conclusión, analizaremos la forma en que la película *La Rubia Mireya* (1948) aporta una nueva versión del personaje donde es posible corroborar, una vez más, la incidencia del tango-canción como dispositivo narrativo y configurador de subjetividades.

Orillas, tablas y pantallas

Tanto el sainete como el tango deben pensarse como fenómenos culturales urbanos y populares. En el caso del tango, este surgió en las orillas de la ciudad a fines del siglo XIX como un tipo de baile y música arrabaleros. Desde ese margen fue trasladándose paulatinamente hacia el centro para ser el espectáculo principal de los *dancings* y salones porteños de la clase alta. Más aún, como afirma Andrea Matallanda: “La masiva difusión del tango, durante la década de 1910 a 1940, no sólo se operó por la búsqueda de una determinada modalidad musical sino que contó con una serie de elementos culturales que se articularon para difundirlo masivamente” (Matallanda 2009: 109). Entre estos elementos culturales se cuentan tanto las obras teatrales donde las piezas de tango eran estrenadas como también la difusión de la letra y la música por medio de editoriales de partituras; todo un circuito industrial que también incluía la edición de discos y su difusión mediante la radiofonía.

La trayectoria de género chico en el país comienza a fines del siglo XIX con la importación desde España de un tipo de espectáculo azarzuelado desarrollado por compañías españolas. En las primeras décadas del siglo XX el género chico (en oposición al género “grande” o “alto” compuesto por la ópera y el teatro culto) experimenta una serie de modificaciones debido a su contacto con la coyuntura popular del país, sobre todo la coexistencia de criollos e inmigrantes en la conformación de la naciente clase media urbana. El sainete alberga las tensiones de estos dos grupos sociales y se constituye como un espacio de integración e identificación de una nueva clase social que se veía representada tanto en los espacios dramáticos (el patio del conventillo, por ejemplo) como en las problemáticas que atravesaban sus personajes: “En el sainete como pura fiesta aparecía el abecé de su ideología: el trabajo y las ansias de progreso, el sacrificio por los hijos (la honra social), la mujer como eterno femenino” (Pelletieri 2001: 204). Durante la década de 1920, las compañías nacionales toman mayor peso y visibilidad que las españolas y la figura del empresario asume una relevancia notable cuando el género chico se convierte en un negocio rentable, un espectáculo masivo dentro de la emergente industria cultural. Al respecto, la historiadora Carolina Gonzalez Velasco traza una cartografía del ocio en Buenos Aires durante la década del veinte en la que sostiene que “la cantidad de salas de teatro que existían en esos años es reveladora, a priori, del lugar destacado que esta actividad había alcanzado. Desde comienzos de 1900 el número de salas creció de manera constante en toda la ciudad: en 1906 en el centro existían 13 salas, en 1911 había 21, en 1925 llegaban a 32 y en 1928 a 43” (2012: 33). En los teatros el sainete convivía con otros espectáculos como el teatro de variedades y la revista. En la búsqueda de la novedad, el género chico incorpora al tango como nuevo espectáculo. Las orquestas aparecen en escena y con ellas el espacio dramático del cabaret donde se ponen en contacto personajes de la clase alta con los sectores más populares: compadritos, milongueras y patoteros se cruzan en escena, convocados por un elemento en común: el tango.

En la convergencia industrial que incentivó el crecimiento de todas las industrias del entretenimiento, el otro tipo de espectáculo que cautivó la atención de las clases populares durante la década de 1920 fue el cine. Con el propósito de consolidar un mercado local capaz de competir con la producción extranjera “los productores y realizadores apelaron a diferentes elementos de la cultura popular, tales como el criollismo, el sainete, el género chico, el folletín, el deporte y el tango, para interpelar a la audiencia y delinear los rasgos de un cine nacional” (Gil Mariño 2015: 17). El desarrollo del cine sonoro a comienzos de la década de 1930 y el lugar protagónico que tuvo el tango en los primeros films de la época puso de manifiesto la relevancia de esta música como marca de identidad cultural argentina. En efecto, como afirma Gil Mariño: “El tango tuvo un rol de suma importancia en la nacionalización del cine argentino” (Gil Mariño 2015: 71). En este contexto, resulta relevante la figura de Manuel Romero (1891-1954). Hijo de inmigrantes, su ingreso al campo cultural fue a través de su labor como periodista en *Fray Mocho*, *Crítica* y *Última Hora*. Su primera pieza teatral, *Teatro Breve*, estrenada en el teatro Comedia en 1919, fue en colaboración con Ivo Pelay. Su labor como letrista de tango está intrínsecamente vinculada a su producción teatral: compondrá tangos para estrenar en sus sainetes, entre los que se destaca *El bailarín del cabaret* con el tango “Patotero sentimental” que lo llevó a su consagración en el género dramático. A mediados de la década del treinta, Romero abandona el teatro para producir películas. Su carrera como cineasta se mantendrá a lo largo de las siguientes décadas, hasta su último estreno,

un año antes de su muerte, *Uéi Paesano* (1953). La obra de Manuel Romero no solo permite seguir el derrotero del tango a través de las diferentes industrias del entretenimiento, los préstamos entre los diferentes espectáculos de las primeras décadas del siglo XX (tango, sainete y cine); sino que también constituye un caso paradigmático del proceso de consolidación de una identidad nacional a través de la cultura popular.

Mireya, la mujer honrada

El sainete *El Rey del Cabaret* de Manuel Romero y Alberto Weisbach fue estrenado el 21 de abril de 1923 en el Teatro Smart por la Compañía Simari-Franco. La revista teatral *La Escena* –que publicó la obra al mes siguiente del estreno– indica en su portada que la obra contiene las letras de los tangos “¡Pobre Milonga!” y “El Rey del Cabaret”.² La publicación atribuye la composición a los músicos Manuel Jovés y Enrique Delfino respectivamente y omite la autoría de Manuel Romero sobre sus letras.

La obra, definida como “Pieza en tres actos”, transcurre en su mayor parte en el cabaret de un casino, ambiente que contiene a una serie de personajes y prácticas funcionales a la construcción de la historia principal: el conflicto amoroso entre Mireya y Narciso. El personaje de Narciso responde al arquetipo del seductor nato, un hombre joven, rico y elegante que –como el personaje mitológico del cual toma su nombre– sólo puede interesarse por aquello que lo refleje. Por su lado, Mireya es caracterizada como una humilde, honrada y decente mujer que trabaja en el cabaret con el solo propósito de mantener a su padre enfermo. El primer cuadro nos enfrenta con un conjunto de personajes femeninos, identificados como milongueras, que aguardan impacientes la llegada de este *homme fatal* en la hora de las variedades. Entre las milongueras se encuentra Carmen, una vieja amante de Narciso que cayó en desgracia luego de sufrir las desventuras de su indiferencia. Tras rechazar con desprecio las súplicas de las milongueras, don Lauro, un viejo criollo habitué del cabaret, le advierte a Narciso que su arrogante actitud y su pose de “vidriera” – esta metáfora es empleada por diferentes personajes y reiterada a lo largo de la obra para caracterizar a Narciso- se quebrarán el día en que realmente se interese por una mujer y esta no responda a su llamado. Narciso toma la advertencia como un desafío y este es el pie que da ingreso a Mireya en la escena. Confiado en su irresistible encanto, Narciso busca llamar la atención de esta nueva milonguera con el simple chasqueo de sus dedos, pero Mireya rechaza, displicente, su llamado. Herido en su orgullo, Narciso se desquita humillando públicamente a Carmen. Es precisamente en ese momento cuando se anuncia el tango “¡Pobre Milonga!” interpretado en escena por Eva Franco, la actriz que representa a Mireya.

En su estudio sobre el papel de las canciones en las comedias, Michael Rössner (2000) señala que la presencia del tango-canción en los sainetes responde, casi exclusivamente, a fines comerciales. Se trata de una relación contractual en la que el sainete se sirve del tango para sobrevivir y el tango usa la escena como medio de difusión. Este último término del contrato subraya el carácter autónomo de las letras, su potencial intercambiabilidad, y descarta la posibilidad de que el tango-canción pueda integrarse en una acción dramática coherente. En el caso de *El Rey*

² Las letras completas de los tangos se encuentran en el anexo del artículo.

del Cabaret, si bien esta afirmación podría responder al papel que tienen en la obra otras piezas musicales, no se aplica a los tangos-canción. En efecto, “¡Pobre Milonga!” cumple una función específica en la composición dramática de los personajes: el tango actúa como un contrapunto entre Mireya y Carmen, estableciendo un vínculo diferencial que opone dos modelos de mujer. La estructura enunciativa del tango encuentra en la situación dramática una serie de referentes concretos: en su función de portavoz, Mireya asume la posición del sujeto de la enunciación y utiliza los versos para increpar a Carmen, instalando en la escena un sistema de jerarquías que la sitúa por encima de este personaje y la termina de configurar, por contraste, como una mujer honrada. En tanto acción dramática, la descalificación de Carmen justifica la presencia del tango-canción. Este contexto de enunciación fija, a su vez, una interpretación determinada de la letra: en la voz recitante de Franco, los versos deben tornarse punzantes, transmitir el sentimiento de desprecio que le produce la conducta de esa mujer de cabaret. En este sentido, el tono constituye en sí mismo una acción dramática: un tono piadoso podría insinuar una horizontalidad respecto del personaje que, por el contrario, como se ha señalado, busca diferenciarse.

Dada la función que cumple este tango-canción en el interior del sainete, resulta significativa la presencia en la letra de ciertos lunfardismos (“chiqué”, “engrumpir”), así como el empleo de la apócope “pa”. El hecho de que Romero no haya trasladado al verso el registro culto, exageradamente literario que caracteriza el habla de Mireya corrobora, en parte, la hipótesis comercial de Rössner, pero también constituye un indicio de que la poética del tango ha logrado consolidar una matriz retórica: como personaje tipo del tango-canción, la milonguera cuenta para su caracterización con un campo léxico determinado. Sin embargo, no se trata sólo de la correspondencia entre el asunto y su expresión verbal. La modalidad enunciativa y el argumento de este tango-canción también manifiestan la consolidación de una matriz narrativa propia. En este sentido, si bien para la composición de su letra el tango se apropia de los temas y personajes del género chico criollo, se diferencia de éste en la medida en que incorpora una variante trágica al desenlace feliz que caracterizaba al sainete de esa época.

En el caso específico de “¡Pobre Milonga!”, el tango se recorta sobre el fondo argumental del sainete e incorpora al personaje de Carmen para asignarle una historia que la misma letra se encarga de clausurar: el sujeto del tango, encarnado en el personaje de Mireya, pero que en sentido estricto carece de marca genérica, canta cuando el melodrama ya concluyó. Se trata de la descripción póstuma de una historia que se enuncia desde el despojo y el desarraigo pasional. Narrar la vida de la milonguera desde esta perspectiva temporal, donde los sentidos se clausuran, se condice con la tendencia moralizante que configuró una zona de la poética del tango-canción. En este sentido, “¡Pobre Milonga!” se inscribe en la serie de tangos de fuerte vocación admonitoria que manifestaron en sus letras la desaprobación de las prácticas y conductas asociadas a la vida nocturna y el ambiente prostibulario.

En esta matriz narrativa, el mote de “milonguera” encierra en sí mismo una forma de vida. Al convertirse en la destinataria específica de los versos, el tango opera como un conjuro sobre Carmen: su profesión se convierte en su condena (“¡Milonguera! Lo quiso tu suerte/ y siempre pa todos milonga serás...”), un destino infame (“Hasta que te sorprenda la muerte/ ni amor, ni consuelo, ni nada tendrás”) que opera en su situación actual (“¡Salí de ahí que estas borracha!...”), instalando sobre el personaje un régimen de legibilidad (“Tienes que vivir cantando/ aunque tu

dolor se oponga,/ pues si ven que estás llorando/ ¡Milonga!/ todos dicen que es chiqué...”). Este último aspecto, el hecho de que todo acto sea interpretado como “chiqué” —esto es, simulacro— configura el verdadero conflicto dramático del sujeto del enunciado. Porque si la milonguera está “Condenada a ser capricho, / a no ser jamás mujer...”, esto se debe a que en su profesión la máscara se funde en el semblante. Este conflicto, la imposibilidad de disociar la realidad de la apariencia, constituye el principio constructivo de la letra del tango. Los versos exclamativos “¡Milonga!”, “¡Milonguera!”, “¡Pobre Milonga!” y “¡Pobre muchacha!” que suspenden momentáneamente, a base de escansiones, las pretensiones narrativas de las estrofas, instalan dos zonas diferenciales de afectación que se corresponden con los motivos de la máscara y el semblante. Las estrofas precedidas por el verso “¡Pobre Milonga!” describen la triste realidad que se esconde detrás de la apariencia, mientras que las estrofas que siguen al verso “¡Milonga!” remiten a su patético semblante. Además de su correlato textual, máscara y semblante tienen sus respectivos tonos: la admonición y el lamento. Para la composición de su personaje, Eva Franco debió optar por el tono admonitorio; Gardel, por el contrario, en su versión del tango eligió el lamento.³

En el tercer cuadro de la obra, se interpreta el tango “El Rey del Cabaret”. Si bien este tango comparte con “Pobre Milonga” el mismo espacio escénico —el cabaret de casino—, participa de un contexto de enunciación diferente. Luego de haber insultado a Mireya en su propia casa (cuadro segundo) con la oferta de comprar su cuerpo, el comienzo del tercer cuadro nos enfrenta con un Narciso avergonzado y arrepentido. En una conversación que mantiene con don Lauro, Narciso elige definir su situación emocional comparándose con “el personaje de aquel tango” y cita unos versos de “Patotero sentimental”⁴, pieza estrenada en 1922 en el sainete de Romero *El bailarín del cabaret*.⁵ La fórmula “como dice el tango” inscribe a *El Rey del Cabaret* en el sistema de referencias intertextuales sobre el que se entrama la producción artística de Romero, logrando así actualizar y continuar la difusión de sus piezas teatrales y musicales. A su vez, esta fórmula coloca a la pieza en posición metatextual: es la “vida” que cita a un “tango”. En este sentido, al universalizar la experiencia singular de Narciso, el recitado de los versos convierte al tango en un dispositivo configurador de subjetividades (Agamben 2016). Su referencia es también indicio de la aceptación y consolidación de un género que modela las emociones.

Este no es el caso, sin embargo, del tango “El Rey del Cabaret”. La situación dramática que enmarca la interpretación resulta significativa debido a que el tercer cuadro funciona como una réplica invertida del primero. En este sentido, luego de confesarle a don Lauro su amor por Mireya, Narciso rechaza nuevamente las suplicas de baile de las milongueras. Pero si en el primer cuadro este rechazo se fundaba en el desinterés que le provocaban esos pedidos, en el tercer cuadro el motivo de los rechazos reside en el reconocimiento —una suerte de anagnórisis— de haber sido siempre un mero capricho, el “monigote”, en palabras de Narciso, de las mujeres de cabaret.

³ Desplazada de su contexto original de enunciación (la imprecación femenina) la letra de este tango se presta a diferentes interpretaciones. La versión de Carlos Gardel, acompañado por la guitarra de José Ricardo, fue registrada en 1923 en el sello Odeón.

⁴ La letra completa del tango se encuentra en el anexo del artículo.

⁵ El sainete *El bailarín del cabaret* fue estrenado el 12 de mayo de 1922 por la Compañía Cesar Ratti en el Teatro Apolo. La obra se publicó primero en la *Novela de la juventud* (1 de junio de 1922) y poco después en la revista teatral *La Escena* (12 de junio de 1922). Ambas publicaciones transcriben la letra del tango-canción “Patotero sentimental”.

Incapaz de reconocer a Narciso en su nueva faceta, Carmen pregunta a un personaje menor qué la diferencia de Mireya. La interpretación de “El Rey del Cabaret”, a cargo de este personaje, forma parte de la respuesta.

Este tango-canción, que lleva por nombre el título del sainete, condensa narrativamente la peripecia dramática de Narciso. Su estructura se corresponde, en este sentido, con la estructura del sainete. Dividido en dos partes compuestas, cada una, por su propia estrofa y estribillo; estas partes se corresponden, a su vez, con los dos estados que atraviesa Narciso en la obra. De este modo, si la primera parte lo presenta como “un mozo bacán y arrogante, / bien peinado al Coty y con gomina, por el cual se trenzaban las minas/ mendigando una frase de amor”, la segunda parte actúa, al igual que los cuadros, como una réplica invertida: “El calor de la marca de fuego, / transformó su capricho en cariño/ y aquel taita lloró como un niño,/ mendigando una frase de amor...”. Los estribillos, al contrario de las estrofas, donde se realiza una descripción más bien superficial del Rey del Cabaret, funcionan como el lugar de la verdad y develan la realidad que se esconde detrás de ese hombre “vidriera”.

El tango-canción actúa como una puesta en abismo del argumento del sainete, con la diferencia de que en su letra la historia se construye desde otra lógica narrativa. El hecho de que el tango instale la caracterización del personaje en el pasado (“Era un mozo bacán y elegante”), tomando la situación dramática del personaje como coordinada enunciativa, inscribe su historia en una temporalidad clausurada, esto es, irreversible. Pero allí donde el tango se detiene (“Rey del cabaret,/ sufrís por amor.../ y hoy sentís en tu alma herida/ los pinchazos del dolor...”), el sainete avanza. Luego de la interpretación de “El Rey del Cabaret”, el desenlace del tercer cuadro revierte ese estado desdichado por un final feliz: tras defender a Mireya de las injurias que su novio Lorenzo le profirió en el cabaret, Narciso gana su respeto y logra conquistarla. El sainete, con justicia poética, le concede a la pareja una felicidad legítima y a Mireya un apacible porvenir. Es precisamente en la relación entre el conflicto y el desenlace, planteado en términos de la resolución binaria felicidad-desdicha, donde la poética del tango-canción se diferencia de la del sainete. *El Rey del Cabaret* contiene de forma dialógica a “El Rey del Cabaret”: se trata de la misma historia pero con diferentes resoluciones narrativas. Según la prescripción moral de la época, la dicha y la desdicha se construyen con diferentes perspectivas enunciativas.

Mireya, la juventud perdida

Los muchachos de antes no usaban gomina de Manuel Romero y Mario Benard fue estrenado el 21 de octubre de 1926 en el Teatro Buenos Aires por la Compañía Enrique Muiño. El guion fue publicado por la revista *La Escena* el 31 de marzo de 1927. En la página donde figura el reparto se detalla la presencia de músicos y cantores, pero no se especifican las piezas musicales que serán ejecutadas en escena. También en el reparto aparece el personaje de La Mireya, quien vuelve a protagonizar, por última vez, una obra teatral de Romero. Su siguiente aparición será en el cine, con la versión homónima del sainete estrenada en 1937, a la que le seguirá, una década después, el estreno de la película que lleva por título su nombre, *La Rubia Mireya* (1948), ambas guionadas y dirigidas por Romero.

Si bien esta obra recupera al personaje de Mireya, no se trata de una secuela de *El Rey del Cabaret*. *Los muchachos de antes no usaban gomina* instala un nuevo sistema de personajes, un nuevo conflicto dramático en el que Mireya no es representada como la mujer honrada e independiente, sino como una milonguera sometida a la voluntad del patotero de turno. Definida como una “Evocación cómico-sentimental de tiempos mejores”, la obra parte por presentarse como la mirada retrospectiva de un pasado mejor. Así prefigurado, el motivo de la nostalgia responde más a la forma narrativa que el tópico desarrolló en la poética del tango-canción que a su formulación dramática en el género chico criollo. La obra misma puede considerarse como la puesta en escena de la letra de un tango: no en vano la disputa entre las guardias vieja y nueva desarrollada en la pieza articula simbólicamente el conflicto dramático del personaje principal: Alberto Rosales.

Los muchachos de antes no usaban gomina le debe su título a un verso del único tango-canción ejecutado en escena. Pero al contrario de *El Rey del Cabaret*, la transcripción de su letra no está completa en el guion: la obra concluye con una estrofa anodina que corresponde a la primera del tango-canción “Tiempos viejos” (con música de Francisco Canaro y letra de Romero) estrenado, según Eduardo Romano (2007), un año atrás en *La maravillosa revista*, espectáculo que representaba la Compañía de Revistas del Teatro Ópera, bajo la dirección de Romero.⁶ Los tangos que participan explícitamente de la escena, ya sea por su completa ejecución o su simple mención, son los que, con rigor antropológico, Romero elige para reconstruir el mítico ambiente nocturno de los cabarets de principio de siglo: “Reina de Saba”, “Don Juan”, “La Morocha”, “El Entrerriano” y “Hotel Victoria”. El cabaret como espacio escénico fue, por cierto, legitimado estéticamente por el tango-canción⁷. En el interior de la obra, los tangos de la guardia vieja adquieren un valor documental y funcionan, a su vez, como ideologemas que le permiten a Romero procesar una serie de valores –coraje, sacrificio– y prácticas –duelo a cuchillo, modalidad de baile– que conforman la materia de la nostalgia para la composición dramática de situaciones y personajes.

Además de darle forma narrativa al sainete, el motivo de la nostalgia también impregna la estructura dramática: los cuadros responden a una división cronológica entre los años 1906 y 1926. La escisión temporal se corresponde con dos momentos en la vida de Alberto Rosales. La primera parte lo presenta como un joven adinerado que frecuenta junto a su amigo Mocho el circuito arrabalero de los cafés y cabarets, hasta que se ve obligado por su padre a abandonar esa vida licenciosa por las responsabilidades y deberes correspondientes a su clase social. La imposición paterna y la resignada aceptación de Alberto responden al límite moral de lo que es socialmente tolerable, pero esta decisión traiciona sus expectativas: la segunda etapa lo presenta huyendo de la familia burguesa que formó, dirigiéndose hacia un cabaret en un acto desesperado por recuperar las vivencias de su juventud. La nostalgia funciona como el motor narrativo de la trama dramática: haberles ganado la posesión de Mireya a los patoteros más temerarios del cabaret conforma el hito de la juventud de Alberto y es el episodio ineludible de toda referencia al pasado. En esta situación

⁶ El título definitivo de “Tiempos viejos” surgió de la grabación que Gardel, con acompañamiento de las guitarras Rodríguez y Barbiero, realizó del tango en 1926. Antes se lo conoció también por otro verso: “¿Te acordás, hermano...?” (Romero 2007).

⁷ En referencia al sainete *Los dientes del perro*, Carolina González Velasco (2012) señala: “Los cabarés ya habían sido puestos en escena algunos años antes aunque sin demasiada repercusión, tal vez porque en algunas de esas representaciones se los asociaba a la mala vida. Pero el cabaré que se mostraba en *Los dientes del perro* era de otro tipo: en la obra aparecían varones de sectores medios vestidos prolijamente, escuchando tangos que hablaban de amor” (69).

Mireya no vale como individuo sino por cuanto condensa simbólicamente. Y esto al punto de que, al final del segundo cuadro, cuando Mocho consuela a Rosales por la obligada ruptura con Mireya, éste responde: “No lloro por ella, Mocho, sino por nuestra juventud que se va con ella...”. Cuando en el tercer acto Mireya vuelva a aparecer, esta vez caracterizada como una vieja harapienta, víctima de las burlas de unos jóvenes burgueses; sin reconocerla, Alberto repetirá en forma caricaturesca su actuación frente a los patoteros. El gesto se torna vacío al comprobar que en nada cambiará la desgracia de Mireya.

La obra finaliza con la primera estrofa de “Tiempos viejos”⁸, cantada en escena por una voz anodina que continúa en clave lírica el pensamiento de Alberto. El tango incorpora y prolonga la situación interlocutiva del sainete. Cada uno de sus versos, si no está transcrito literalmente, constituye una reformulación del guion dramático. El hecho de que el tango-canción y el sainete compartan la materia del recuerdo, los ambientes y la perspectiva enunciativa pone en evidencia que, hacia fines de la década de 1920, la poética del tango es la hipótesis ficcional que opera como principio constructivo de los sainetes. Como en “Tiempos viejos”, en *Los muchachos de antes no usaban gomina* Mireya es una “pobre mendiga harapienta”. El personaje es, de algún modo, la expansión dramática de ese verso.

Un coro infernal

NELLY: Oílo, se refiere a la época del 900, pero es como si
te lo hubieran dedicado, hasta tu nombre han elegido
Manuel Romero, *La Rubia Mireya*.

Antes que como diagnóstico, la sentencia de Bagre y Recaredo actúa como un conjuro sobre el sainete. Es el anuncio de lo que sucederá con este género cuando, a mediados de la década de 1930, el tango comience a difundirse en el soporte audiovisual que la tecnología del cine sonoro trajo como novedad. Porque si bien el tango mantuvo al sainete con vida, una vez que migró hacia el nuevo espectáculo, el traslado significó el repliegue definitivo del género chico. Esto puede verificarse en los últimos sainetes escritos por Romero, donde no se presenta ningún tango-canción, así como en el cierre de las dos grandes empresas editoriales que acompañaron el auge del género chico durante las primeras décadas del siglo XX: *La Escena* (1918-1933) y *Bambalinas* (1918-1934). Pero también puede comprobarse en el hecho de que la versión de Mireya que trascendió al cine no es la de los sainetes sino la del tango-canción “Tiempos viejos”. Aun así, en *La Rubia Mireya* (1948) Romero ensaya una nueva versión del personaje femenino que tampoco se corresponde con la del tango-canción.

En la película no nos encontramos con una milonguera ni una mendiga harapienta, sino con Ana María Peña de Robles, una joven burguesa que asume una posición rebelde frente a su clase social y defiende las ideas emancipatorias que circulaban en el momento con respecto al rol de la mujer en la sociedad. El otro desvío que realiza Romero en la composición de este personaje consiste en salir de la trayectoria que ese nombre tiene en su obra para darle otro origen: en la

⁸ La letra completa del tango se encuentra en el anexo del artículo.

película, el apodo de “Mireya” no se debe a la letra del tango, sino que la protagonista lo recibió de sus compañeras de la Academia porque recita muy bien los versos de Gabriela Mistral.⁹

La película consiste entonces en la narración retrospectiva –a través de la voz en *off* de Mireya– de su caída moral y física. Este derrumbe encuentra en el tango-canción “Tiempos viejos” una modulación significativa: su interpretación (49^o) produce un giro reflexivo en Mireya para quien no hay mediación alguna entre su nombre propio y el personaje del tango: “El tema de aquella canción me obsesionó, me perseguía, era como un coro infernal que taladraba mi cerebro, señalándome un destino que yo no tenía fuerzas para evitar”. Las estrofas que la interpelan se repiten una y otra vez en su pensamiento y la torturan al punto en que decide suicidarse (59^o). Así como en *El Rey del Cabaret* el tango “¡Pobre Milonga!” actúa como un conjuro sobre Carmen, así también la estrofa de “Tiempos viejos” es interpretada por Mireya como cifra de su trágico destino. Si bien sus amigos logran evitar que muera envenenada y la oportunidad de redimir su vida junto a su hija se presenta como un desenlace alternativo, Mireya elige volver a sus viejas andanzas y se entrega resignada a la fatalidad de su nombre plebeyo.

MONTSERRAT BORGATELLO es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente está realizando su doctorado en el área de Literatura en la misma universidad. Su investigación radica en el Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani". Entre sus publicaciones se destacan “El dolor de sentirse pájaros y no poder cantar: las declamadoras en el universo poético de Alemany Villa” y “Circuitos de irrisión: la matriz serial de Martín Rejtman”.

⁹ Gabriela Mistral, *El libro de Mireya* (1916).

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. 2016. *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CAMPRA, Rosalba. 1996. “Entre el tango y la poesía: idas y vueltas”. En *Como con bronca y junando... La retórica del tango*. Buenos Aires: Edical.
- GIL MARIÑO, Cecilia. 2015. *El mercado del deseo: tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.
- GONZÁLEZ VELASCO, Carolina. 2012. *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- MATALLANA, Andrea. 2009. *¿Qué saben los pitucos? La experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Buenos Aires: Prometeo.
- ROMANO, Eduardo. 2007. *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross.
- PELLETIERI, Osvaldo. 2001. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- RÖSSNER, Michael. 2000. “El papel de la canción en las comedias. Del teatro en torno al 1900 a las películas de Gardel”. En Rössner, Michael (ed.), “¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!” *El fenómeno tanguero y la literatura*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

Anexo

“¡Pobre milonga!”

¡Milonguera! Lo quiso tu suerte
y siempre pa' todos milonga serás...
Hasta que te sorprenda la muerte,
ni amor, ni consuelo, ni nada tendrás...

Milonga,
nadie cree que sos buena;
tu martirio se prolonga
y se ríen de tu pena.
Milonga,
tenés que seguir cantando
aunque tu dolor se oponga,
pues si ven que estás llorando,
Milonga,
todos dicen que es chiqué...

¡Pobre Milonga!
Es inútil que pretendas escaparte...
¡Pobre muchacha!
No hallarás quien se interese por salvarte.

¡Siempre Milonga
has de morir!
Condenada a ser capricho,
a no ser jamás mujer...
Pisoteada por el mundo
¡qué mal fin vas a tener!

¡Milonguera! Tu amor entregaste
a un hombre que nunca lo supo apreciar;
para él fuiste la eterna milonga
que sabe tan sólo beber y bailar.

Llorando
le pedías que creyera
en tu pena tan sincera
y él decía desconfiado:
Milonga,
¿qué ganás con engrupirme
que tu amor es puro y firme?
¡Salí de ahí, que estas borracha!
Muchacha,
no bebás tanto champán...

¡Pobre Milonga!
Tu tristeza y tu dolor nadie comprende...
¡Pobre Milonga!
Para todos sos un cuerpo que se vende,
frágil muñeca sin corazón...
Sin embargo, por las noches,
en las casas de pensión,
interrumpen el silencio
tus sollozos de dolor...

“El rey del cabaret”

Era un mozo bacán y arrogante,
bien peinado al Coty y con gomina,
por el cual se trenzaban las minas
mendigando una frase de amor.
Le llamaban rey de la milonga
y mujer que pasó por su lado
en sus brazos de niño mimado
sin esfuerzo ninguno cayó.

Rey del cabaret,
rey sin corazón:
las mujeres te perdieron
con su torpe adoración.
Rey del cabaret,
vivís sin amor
y por tu alma pasa siempre
una sombra de dolor.

Pero al fin se cruzó en su camino
una paica de gran entereza,
a quien no dominó su belleza
y esa fue la que a todas vengó.
El calor de la marca de fuego
transformó su capricho en cariño
y aquel taita lloró como un niño,
mendigando una frase de amor.

Rey del cabaret,
¡cómo la querés!
¿A qué andás disimulando
si olvidarla no podés?
Rey del cabaret,
sufrís por amor
y hoy sentís en tu alma herida
los pinchazos del dolor.

“Patotero sentimental”

Patotero,
rey del bailongo,
patotero,
sentimental.
Escondés bajo tu risa
muchas ganas de llorar.
Ya los años
se van pasando
y en mi pecho
no entró un querer.
En mi vida tuve minas, muchas minas
pero nunca una mujer...

Cuando tomo dos copas de más,
en mi pecho comienza a surgir
el recuerdo de aquella fiel mujer
que me quiso de verdad,
y yo, ingrato, abandoné.
De su amor me burlé sin mirar
que pudiera sentirlo después,
sin saber
que los años al correr
iban, crueles, a amargar
a este rey del cabaret.

¡Pobrecita!
¡Cómo lloraba
cuando ciego
la eché a rodar...!
La patota me miraba
y... ¡no es de hombre el aflojar!

Patotero
rey del bailongo,
de ella siempre
te acordarás.
Hoy ríes... pero tu risa
¡sólo es ganas de llorar!

“Tiempos viejos”

¿Te acordás, hermano? ¡Qué tiempos aquéllos!
Eran otros hombres más hombres los nuestros.
No se conocían cocó ni morfina,
los muchachos de antes no usaban gomina.
¿Te acordás, hermano? ¡Qué tiempos aquéllos!
¡Veinticinco abriles que no volverán!
Veinticinco abriles, volver a tenerlos,
si cuando me acuerdo me pongo a llorar.

¿Dónde están los muchachos de entonces?
Barra antigua de ayer ¿dónde está?
Yo y vos solos quedamos, hermano,
yo y vos solos para recordar...
¿Dónde están las mujeres aquéllas,
minas fieles, de gran corazón,

que en los bailes de Laura peleaban
cada cual defendiendo su amor?

¿Te acordás, hermano, la rubia Mireya,
que quité en lo de Hansen al loco Cepeda?
Casi me suicido una noche por ella
y hoy es una pobre mendiga harapienta.
¿Te acordás, hermano, lo linda que era?
Se formaba rueda pa' verla bailar...
Cuando por la calle la veo tan vieja
doy vuelta la cara y me pongo a llorar.