

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

El espacio como productor de imagería: 'El cabaret Montmartre' de Alberto Novión y 'El rey del cabaret' de Alberto T. Weisbach y Manuel Romero

Space as a producer of imagery: 'El cabaret Montmartre' by Alberto Novión and 'El rey del cabaret' by Alberto T. Weisbach and Manuel Romero

MARIANA PENSA

ABSTRACT

*En este trabajo trabajamos el espacio teatral como un ente que configura y construye una visión de mundo, funcionando, tal como lo señala Pavis, como un signo doble que contiene en sí mismo un significado y un significante, que muestra al mismo tiempo que simboliza. En nuestro análisis de los textos *El cabaret Montmartre* (1919) del dramaturgo argentino Alberto Novión y *El rey del cabaret* (1923) del uruguayo Alberto T. Weisbach y el argentino Manuel Romero se observa esa cualidad de signo doble del espacio y sus componentes, en donde, al mismo tiempo que se proyecta tal visión de mundo, se (re)crea una imagería de sentidos. Tal imagería penetra en el receptor histórico y en su propio horizonte y, en algunos casos, traspasa ese momento histórico particular que le da génesis para permanecer en el repertorio posterior del campo intelectual.*

PAROLE CHIAVE: *espacio, imagería, visión de mundo, personaje, tango*

*In this article we present the notion of space in theater. Space, which functions as an entity and builds a view of the world, working, as Pavis points out, as a double sign that contains in itself a signified and a significant, which, at the same time, shows and symbolizes. In our analysis of the plays *El cabaret Montmartre* (1919) by the Argentinean Alberto Novión and *El rey del cabaret* (1923) by the Uruguayan Alberto T. Weisbach and the Argentinean Manuel Romero, this quality of double sign of space is observed, where, at the same time in which such a view of the world is shown, an imagery of senses is (re)created. Such imagery enters the historical receiver and his own horizon and, in some cases, goes beyond that particular historical moment to remain in the subsequent repertoire of the intellectual field.*

KEYWORDS: *space, imagery, view of the world, character, tango*

AUTORE

Mariana Pensa completed a PhD on Comparative Literary Studies from Carleton University (Ottawa, Canada). She writes on Argentinean theatre, cinema, Italian theatre, comparative theatre and popular culture, among others. She has participated in conferences in the United States, Canada and Argentina. Her articles have been published in academic journals and volumes. She is a critic for different publications. She teaches at Maryville University.

mpensa@maryville.edu

El espacio dramático configura y construye una visión de mundo, funcionando, tal como lo señala Pavis, como un signo que contiene en sí mismo un significado (“el lugar situado ante mí, tal como lo percibo”¹) y un significante (“el espacio sugerido por el significante, su sentido”²). Como tal, y siguiendo a Pavis, es doble: “muestra lo que concretamente existe, pero también remite a lo que él simboliza como signo (...).”³ Es en esa cualidad como signo segundo que el espacio y sus componentes proyectan tal visión de mundo, al mismo tiempo que recrean una imagería de sentidos, que penetra en el receptor histórico y en su propio horizonte y, en algunos casos, traspasa ese momento histórico particular que le da génesis para permanecer en el repertorio de posteriores campos intelectuales. Es desde estas coordenadas que situamos nuestro trabajo.

El cabaret Montmartre, obra en un acto de Alberto Novión, de 1919, es una de las representantes del “sainete con cabaret”, subgénero del sainete criollo que tiene como espacio principal el salón de cabaret. Seibel, señala que este tipo de sainete “introduce en la obra el espectáculo que se presenta en los numerosos cabarets de la ciudad”⁴, funcionando estos textos como un ejemplo de, según esta investigadora, “teatro dentro del teatro”⁵. El texto que nos compete sigue al personaje de María Luisa, en su trayecto, durante los tres actos de la obra, desde la casa que comparte con su esposo Rodolfo, al cabaret en donde retorna a trabajar y finalmente de vuelta a su casa. Como espacio de lo doméstico, la casa contiene objetos que la caracterizan como tal: “Mesa, sillas, cuadritos, una máquina de coser, un brasero, una jaula con un canario”⁶ marcan las acotaciones del inicio del primer acto, señalando el espacio limitado por esas cuatro paredes que María Luisa ve como sofocantes, y en donde “el aire entra como por limosma”⁷, así como el dinero. La máquina de coser se instituye en el objeto central del trabajo manual del personaje, pero que no produce dinero suficiente para mantener la casa. Al mismo tiempo, y dentro de la imagería popular, esa máquina connota al tipo de “la costurerita que dió el mal paso”, que es como María Luisa fue, de hecho, percibida en el pasado, cuando trabajaba en un cabaret. Este pasado regresa una y otra vez al personaje, llevándola a un espacio

1 P. Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgía. Estética. Semiología*. Trad. de Fernando de Toro. Paidós, Barcelona, 1984. p.182.

2 P. Pavis, p.183.

3 P. Pavis, 183

4 B. Seibel, “Introducción” . En: *Antología de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad*. Tomo 9 (1911-1920). Obras del siglo XX: 2da. década – I. Buenos Aires, INTeatro, 2012. Colección Historia Teatral. p.26.

5 B. Seibel p. 26.

6 A. Novión, “El cabaret Montmartre”. En: B. Seibel op. cit. p. 236.

7 “El cabaret Montmartre”, p. 237.

utópico en donde ella fue una cantante “mimada por todo el mundo, sobrándome los programas, cambiando de quince en quince un sombrero”⁸. El cabaret, adquiere así, un estatuto positivo en María Luisa, representado por esa calidad de artista que ella tenía en él, en contraposición con la domesticidad asfixiante de su vida actual. La opción de volver al cabaret, que se presenta en el acto segundo, es la opción de abandonar a Rodolfo, el hombre que ama, pero es también ir al espacio del espectáculo, de lo performático, de, ese “gran show”⁹ según refieren Marco, Posadas, Speroni y Vignolo. Ese espacio performático está centrado en el tradicional ring, que, situado en el centro del cabaret, propone un lugar para el baile. El segundo acto, denota, entonces, un mundo “otro”, “ajeno”: los personajes visten de smoking y de traje de noche; el ring y la vestimenta de los concurrentes contrasta este espacio con el del primer acto, se trata este de un espacio de la diversión y de lo prohibido (ya que se baila y se toca tango, esa danza que, lentamente, y durante la década del ‘10 pasa del espacio del prostíbulo a la marquesina teatral). Los receptores históricos de esta obra penetran, de esta manera, en lo desconocido, sin tener que ir físicamente a los numerosos cabarets que poblaban la Buenos Aires de principios del siglo XX. A partir de una especie de *vougerismo* pueden participar, desde sus butacas o leyendo la obra, de ese espacio. Se empieza a construir entonces una imagería, propia del cabaret, con sus imágenes y habitantes: la milonguita (que aparece en la letra del tango “Flor de fango”, de Pascual Contursi, que canta autoreferencialmente el personaje de Angélica, ya que ella misma es una milonguita), la mujer decente que trabaja en el cabaret, el cajetilla, el bacán, el viejo millonario. En ese espacio se bebe champagne, la bebida icónica del lugar, que funciona como un significante propio de sentido, denotando a ese espacio. Así, cuando el conserje, en un momento del texto, descorcha el champagne, sus burbujas producen un efecto tanto de sorpresa como de deleite en los personajes y en el receptor. Dentro de ese espacio, hay placer (con el baile y la bebida) tanto como hay violencia. En la obra de Novión, esto último se observa en los personajes de Cardoso, Espumadera y Ojo de Agua, quienes, luego de debutar como cantores, terminan siendo golpeados por el público. También está señalado en el conato de pelea entre Alfredo y Pebete por el amor de María Luisa, quien detesta a los dos.

Si el espacio del cabaret se configura como uno de la diversión y la violencia por igual, el espacio de la casa, en el último acto, se instituye como un refugio para los cantores y para María Luisa. De los ruidos, golpes y alboroto ocasionados por las peleas del fin del acto anterior, se pasa entonces a la calma y silencio de la madrugada: la mujer que retorna al hogar remite a la imagería desde donde se construye

8 “El cabaret Montmartre” 236.

9 S. Marco, A. Posadas, M. Speroni, G. Vignolo. *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires, EUDEBA, 1974. Colección Argentina/Teatro. p. 401.

esta acción: ir “de las luces del centro” al cuarto pobre, exactamente lo que había hecho esa “flor de fango” del tango que canta Angélica. María Luisa y Rodolfo serán padres, y el personaje encontrará, en su vida doméstica, tal vez, todo lo que la vida artificial del cabaret no le pudo ofrecer. Para los cantores, una foto que se tomaron con los smokings puestos, será el recuerdo de esa vida “otra”, “diferente”. La foto entonces, se transformará en ese objeto que marque el pasado y lo deje en la memoria.

El rey del cabaret, obra escrita en 1923 por Alberto T. Weisbach y Manuel Romero, se centra en el personaje al cual refiere el título, Narciso, un bacán o jailafe, quien es perseguido, como en una competición, por todas las mujeres del cabaret; sin embargo, el rechaza a todas, ya que se ha encaprichado con Mireya. Este personaje, retoma el estereotipo de María Luisa en el texto de Novión, ya que es la mujer “honrada” (según la terminología usada a principios del siglo XX) que trabaja en el cabaret, según Don Lauro “para mantener a su padre enfermo.”¹⁰ El primer cuadro se enmarca con los números musicales que se desarrollan en el cabaret ficcional, incorporando el recurso de teatro en el teatro, al mismo tiempo que dichos números le otorgan la actualidad que el receptor histórico reclama: así, la milonga “No se puede con Angel” de Delfino remite a la figura del boxeador Angel Firpo, de gran popularidad en la época, mientras que “Una canción de amor”, también de Delfino, es un shimmy, género musical de moda. El último número es el del tango “Pobre milonga” de Jovés, que canta Mireya. Como en el caso del tango que cantaba Angélica en *El cabaret Montmartre*, este funciona con un motivo típico del tango-canción, el de la mujer que se entrega al hombre sin ser amada, y vive su desprecio e incompreensión. Este tango transcurre es un cabaret en donde Milonguera sólo puede “beber y bailar.”¹¹; aparecen entonces, nuevamente y como parte integrales de este espacio particular, el baile y el champán como formas de diversión, y enmarcadores de la historia de este personaje de segundo grado o metapersonaje. La historia refleja a quien la canta, creando una identificación directa con Mireya. Así, esa Milonguera que es “condenada a ser capricho, a no ser nunca mujer”¹² refleja el propio conflicto entre Narciso y Mireya. El recorrido del personaje del tango, del cabaret a la pensión antecede al del personaje de primer grado, ya que Mireya, en el segundo cuadro, regresa a la modesta habitación en la cual vive. Este recorrido espacial del personaje, es también el recorrido entre el amor que se compra (el del cabaret) y el amor desinteresado del padre. La casa adquiere, entonces, como con la primera obra

10 Alberto T. Weisbach, M. Romero, “El rey del cabaret” En B. Seibel. *Antología de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad. Tomo 12 (1922-1929) Obras del siglo XX: 3ra. Época – I (sainetes y revistas)*, Buenos Aires, INTeatro, 2017. p.111

11 “El rey del cabaret”, p.120.

12 “El rey del cabaret”, p. 120.

un estatuto de refugio de los personajes, en donde, la vida nocturna deja paso a la vida de lo cotidiano. Los objetos de ese espacio (una mesa, sillas, la icónica máquina de coser) producen sentidos que tienen que ver tanto con lo interno-teatral como lo externo-social. La aparición de Narciso en su casa, corrompe este espacio con su proposición (“Vengo a proponerle un negocio en que va su felicidad...Hoy no me quiere, no importa. Yo me encargo de hacerle cambiar los sentimientos”¹³): el equilibrio entre casa y cabaret se ha roto, ya que el lugar “otro” ha penetrado en el lugar de la calma. Hacia el final del cuadro, Mireya llora en los brazos de su padre.

La calma rota de la casa, continúa en el último cuadro con la calma rota del cabaret. La acotación del inicio (“Al levantarse el telón, hay un gran barullo. La orquesta produce sonidos disonantes. Gritan las mujeres, corren algunos concurrentes, mientras la mayoría se amontona en el centro, rodeado de alguien. Los camareros separan al grupo y en el medio se ve a el Tano y la Firpo, trenzados. Esta lo tiene agarrado por el cuello y lo zamarrea”¹⁴), remite al descontrol del final del segundo cuadro en *El cabaret Montmartre*. Se trata aquí de una pelea ocasionada por el Tano al haberle tocado la espalda a la Firpo mientras bailaban. De esta manera, el baile pasa de tener una connotación positiva como entretenimiento, a una negativa, ya que deriva en una pelea. Ese cambio en la connotación se había observado en la obra de Novión, cuando la canción que Ojo de Agua, Cardoso y Espumadera empiezan a cantar, anima la violencia. Las dos escenas señalan entonces un espacio en donde en donde el entretenimiento (el baile, la musica) remite a la violencia y el descontrol, creando la particular imagería del cabaret en su receptor histórico.

Si en el primer cuadro, el tango que Mireya interpreta remite a sí misma, en el último, es el personaje de Narciso el que va a verse retratado en otro tango, en este caso “El rey del cabaret” de Delfino. La letra remite directamente a la situación que Narciso vive, la de haberse enamorado de Mireya, y darse cuenta que la ofendió cuando fue a su casa. El recorrido del personaje de la letra desde su arrogancia hasta el amor es el de Narciso, desde su capricho inicial con Mireya, hasta darse cuenta, que tiene algo “del lado izquierdo”¹⁵, y que, como dice la letra del tango “hoy sentís en tu alma herida/los pinchazos del dolor...”¹⁶ La performance metatextual (el interprete que canta un tango en el cabaret ficcional), refleja, como en un espejo, la problemática de Narciso.

La relación entre música y violencia, reaparece hacia el final, cuando, en el momento en que la orquesta ha comenzado a interpretar otro tango, penetra en el

13 “El rey del cabaret”, p. 131.

14 “El rey del cabaret”, p.132.

15 “El rey del cabaret”, p.133.

16 “El rey del cabaret”, p.136.

cabaret Lorenzo, el novio de Mireya. Nuevamente, los espacios definidos se han diluido: un personaje del espacio diurno de Mireya ha penetrado ahora en el nocturno, y lo que resulta es un choque, en donde a los insultos y al intento de Lorenzo de golpear a Mireya, se le opone Narciso, quien la defiende. El final feliz ve a Mireya reconociendo su amor por Narciso, quien le pide perdón por sus ofensas: el cabaret puede ser, entonces, espacio del amor verdadero.

¿Cómo circula y penetra la imaginería del cabaret en los textos del siglo XXI? ¿A través de que formas permanece hoy, tal como ayer, como parte de un proceso creativo, sea conciente o inconciente? En la letra “Cabaré”, de *Tripascorazón* (2009), el álbum-despedida de la banda Angela Tullida, Gonzalo Fabbri, letrista y cantante del grupo, construye una visión desde tres espacios: el cabaret, el cuarto y el hospital, para referir el encuentro del hablante con una milonguera. El texto funciona con lo anacrónico como forma de sentido, y señala a tales espacios como constructores de un cuadro de época decadente, que remite a la iconicidad tanguera: así, la milonguera fue encontrada por el hablante en una “pieza oscura”¹⁷, y en el paso de esa pieza al cabaret, esta se ha transformado en lo que Jovés, en el tango “Pobre milonga” refiere como esa “eterna milonga/que sabe tan solo beber y bailar...”¹⁸. La milonguera de Fabbri, por otro lado, con “el taco y el tutú”¹⁹, y su maquillaje (señalado en la letra con el rimmel y el rouge que la enmascaran como tal) participa de dos instancias, una, la de la mujer producida para fiestas y clientes, y otra, la de su contraparte, ya que “la ojera y el percal”²⁰ que también forman parte de su conformación, la remiten al mundo de lo cotidiano (recordemos la simbología del percal en el tango). Pareciera que esta milonga no ha abandonado del todo quiere ella fuera en ese cuarto oscuro, y por entre los vestigios de su propia máscara (el maquillaje, los tacos altos y el tutú), la ojera y la tela de percal la muestran como esa que fue y, tal vez, todavía es. Al final, la incorporación directa del hablante, en su regreso al cabaret desde el hospital (“y vuelvo al cabaré/con una de champán/la pena la dejé en el hospital”²¹), lo hace penetrar en ese mundo de placer y diversión que comparte con la milonguera.

Desde un siglo a otro, desde el germen de la imaginería teatral del cabaret que se observa en las obras de Novión, y de Weisbach/Moreno, pasando por la metatextualidad del tango en esos textos, y llegando hasta “Cabaré” de Fabbri, la construcción y posterior circulación de tal imaginería se vuelve eminentemente social,

17 G. Fabbri, “Cabaré” En: Angela Tullida. *Tripascorazón*. Sello Independiente, 2009. (Transcripción de la letra realizada por esta autora). Sin mención de página.

18 “El rey del cabaret”, p 120.

19 “Cabaré”. Sin mención de página.

20 “Cabaré”. Sin mención de página.

21 “Cabaré”. Sin mención de página.

parte ya de la propia idiosincracia de un pueblo, formando parte de un repertorio compartido que siempre nos será común y familiar.