

Del viejo al nuevo smoking: imagen y sonido de Gardel

Emiliano Sued

En 1923, el estadounidense Lee De Forest presenta ante la prensa un sistema de sonido cinematográfico que permitía grabar el audio de una película sobre la misma cinta de celuloide. El sistema Phonofilm transformaba el sonido grabado en haces de luz de densidad variable que se imprimían sobre uno de los márgenes de la película y eran luego decodificados. En 1927, el ex socio de De Forest, Theodore Case, se asocia con la compañía cinematográfica Fox, mejoran el dispositivo y lo rebautizan Movietone. La tecnología que competiría en aquellos años con el invento de De Forest era el sistema Vitaphone, de sonido *on disc*, es decir que se grababa el sonido sobre un disco que luego era necesario hacerlo girar de manera sincronizada con la película que contenía las imágenes. Este sistema era utilizado por la Warner.

En la Argentina, la tecnología del sonido comienza a utilizarse poco después. En 1929 se filma *Mosaico criollo*, un cortometraje dirigido por Eleuterio Iribarren, realizado mediante el sistema de disco sincronizado Vitaphone. Se trata de cuatro breves números musicales. En el último, Anita Palmero canta el tango “Botarate”, de Acuña y De Cicco. Ese mismo año se filmó otro corto que formaba parte del mismo ciclo; se trataba de una chacarera y una escena titulada “El adiós del unitario”, bajo dirección de Edmo Cominetti; ésta fue la primera escena dialogada del cine sonoro argentino. En 1930 se filmó el primer largometraje, también con el sistema Vitaphone, *Muñequitas porteñas*, de José Agustín Ferreyra, estrenado al año siguiente. Mientras tanto, en 1928, la Corporación Argentina de Films ya había importado el sistema de sonido óptico, el Phonofilm de De Forest, el sistema que, con algunos ajustes y cambios de nombre, se terminaría imponiendo en la industria cinematográfica. Lo utilizaron para filmar en Nueva York cortos musicales con

Sofía Bozán y José Bohr, y en Argentina, un documental sobre Hipólito Yrigoyen en 1928, y otro sobre el general Urriburu en 1930.

Muy poco después, el Phonofilm fue adquirido por la productora Cinematográfica Valle. En octubre de ese mismo año, Federico Valle decidió rodar cortometrajes que complementaran el programa de los cines. El director a cargo de la realización sería Eduardo Morera, y la estrella que los protagonizaría, Carlos Gardel, que hasta ese momento había tenido una única experiencia frente a la cámara cinematográfica: entre junio y julio de 1917 había filmado *Flor de durazno*, un largometraje mudo dirigido por Francisco Defilippis Novoa. En abril de ese mismo año, Gardel había grabado su primer tango: “Mi noche triste”, de Pascual Contursi y Samuel Castriota.

Los cortometrajes fueron filmados en Buenos Aires entre el 23 de octubre y el 3 de noviembre de 1930 y estrenados en mayo de 1931. De los quince cortos filmados, sólo diez de ellos pudieron exhibirse, el resto fue descartado por fallas técnicas. Gardel interpreta los tangos “Viejo smoking”, “Mano a mano”, “Yira yira”, “Tengo miedo”, “Padrino pelao”, “Canchero” y “Enfundá la mandolina”; los valeses “Rosas de otoño” y “Añoranzas”; y la canción “El carretero”. En cuanto a los cinco cortos restantes, el del tango “El quinielero” fue hallado en 1995 en mal estado, y se sabe que otro de los títulos filmados fue el tango “Leguisamo solo”, con la participación del jockey, en un diálogo con Gardel. Acompañado por la orquesta de Francisco Canaro, *Viejo smoking* fue el primero de los cortos filmados y el único donde se desarrolla una breve escena. El guion es de Enrique Maroni, guionista también de “El adiós del unitario”.

El tango “Viejo smoking” se había grabado el 1° de abril de 1930. La letra es de Celedonio Flores y la música de Guillermo Barbieri. El corto empieza con un hombre sentado a una mesa en una habitación de pensión, solo, jugando al solitario, fumando (*smoking*, el gerundio inglés que termina dándole nombre a la prenda). Los verbos y adverbios de los primeros versos de la letra señalan movimiento, algo que está ocurriendo o que ha venido ocurriendo: “va quedando”, “compadreamo”, “ha perdido el estado”, “poco a poco todo ha ido”, “te vas salvando”. Esta especie de introducción, que invita a ver mediante el “campaneá” y el “mirá”, en el corto está elidida y es reemplazada por la imagen (que no se ajusta tal cual, pero la sustituye con eficacia). La que mira, espía, es Manuela. Pero el verbo “campanear”, en rigor, es más que “mirar”; es también una

conjunción, una sincronía de sonido e imagen: es la acción de alertar mediante alguna señal sonora en el preciso momento en que se ve algún peligro.

Durante los primeros seis versos de esa introducción (hasta llegar a “se dio juego de pileta y hubo que echarse a nadar”) pareciera que estamos escuchando la voz de un narrador que se dirige a un interlocutor indeterminado para contarle la historia o la situación de un tercero (“este mozo”). Al llegar al verso “Solo vos te vas salvando porque pa’ mí sos un sueño” todo lo escuchado se reconfigura: el interlocutor comienza a quedar determinado, es uno de los objetos que el protagonista de la historia (“este mozo”) hasta ahora no ha empeñado, a pesar de que se dirige a él como si se tratara de una persona; y se revela que ese protagonista que ha estado empeñando casi todos sus bienes es el propio narrador que ha estado hablando de sí mismo en tercera persona. Al llegar a la estrofa que comienza con “Viejo smoking de los tiempos”, intuimos que el objeto que se ha estado salvando es esa prenda; y cuando dice “en *tus* solapas lloró” terminamos de estar seguros de que el destinatario es, y ha sido desde el comienzo, el smoking.

En *Ritos de la interpretación*, Simon Frith afirma que los cantantes pop forman parte de un proceso de representación doble: encarnan tanto la personalidad de una estrella (su imagen) como la personalidad de la canción, el rol que cada letra requiere; y el arte de la estrella pop es mantener a la vez ambas representaciones en juego.¹ Esa *representación doble*, en el corto *Viejo smoking* se equilibra recién al final; se avanza gradualmente hacia una singular dualidad. Al principio, Gardel encarna la voz enunciativa de la letra, la personalidad de la canción; concretamente, es don Carlos, el personaje de una ficción cinematográfica. La letra del tango es precisamente una guía que se ha transformado en guion. La representación de la letra, del protagonista y su historia, excede el ámbito de la voz y el cuerpo, y se impone como representación dramática: es el cantante pop en la transición hacia la estrella de cine. El corto de Gardel explicita y expande analíticamente lo que Frith señala para la performance. El personaje de la letra se sumerge gradualmente en otro tipo de irrealidad, que es la del performer (cantante pop y futura estrella cinematográfica); este proceso está marcado/acompañado/subrayado por la cámara que va

¹ “Performance”, *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*, Buenos Aires, Paidós, 2014, pp. 370-371.

cerrando gradualmente el plano. Y hasta parece reforzado por un error de continuidad que consiste en que el saco de don Carlos esté abrochado justo antes de empezar a cantar.

Dice Michael Rössner que el tango-canción utilizó la escena teatral sólo como medio de difusión; y el sainete se sirvió de él para sobrevivir. El tango era un elemento libremente intercambiable en obras dramáticas cuya historia incluía en cierto momento un local de tango, un cabaret, un café de arrabal, o directamente en revistas que agrupaban números inconexos. Sólo algunas pocas veces aparece como elemento integrado plenamente en el drama, o incluso como elemento que determina el desarrollo de la acción. En general, la letra no tenía ninguna relación con la obra.

Según Rössner, en las primeras películas de Gardel, la situación no es muy diferente, sólo sirven de marco para la gran estrella internacional. En las diferentes etapas de la carrera artística del personaje interpretado por Gardel hay bastantes ocasiones para cantar lo que sea, la acción simplemente exige que se cante una canción. El protagonista lleva por lo menos durante algún tiempo una vida de cantor. Sin embargo, en sus últimas películas, sobre todo en *El día que me quieras*, el papel de las canciones cambia. Por un lado, son lo que Rössner –citando a Wolfgang Matzat– llama un aspecto teatral, un elemento que le hace presente al espectador el hecho de estar participando de un juego. Se muestra mucho menos al Gardel cantor en los teatros, bares o cabarets. Son canciones sin público, y lo que se canta está íntimamente vinculado con lo que sucede, con los sentimientos del protagonista; son como aires de ópera, textos casi líricos de una gran intensidad, no son piezas intercambiables, concluye Rössner.²

Viejo smoking ya ofrecía la fórmula de esa resolución estética. En el corto (quizá no podría ser de otra manera), el argumento es funcional al tango; la pequeña trama duplica, complementa, expande, sustituye la letra de la canción. Como en el código de la ópera, la comedia musical o la zarzuela, la música que acompaña el tango es un elemento diegético. Pero el paso de la palabra hablada a la canción no es abrupto, sino que aparece retardado, atenuado y anunciado por la recitación, como en varias canciones de las últimas películas.

Con el sistema Phonofilm, en la innovadora sincronización de imagen y sonido, lo que también se estaba reuniendo, de una vez y para siempre, era la imagen cinematográfica

² “El papel de la canción en las comedias. Del teatro en torno al 1900 a las películas de Gardel”, en Michael Rössner (ed.), “¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!” *El fenómeno tanguero y la literatura*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2000, pp. 75-85.

de Gardel, el Gardel actor, aquel que contaba con un único antecedente mudo, con el sonido de su voz, el Gardel cantor de tangos. Esa imagen y esa voz nacen, por separado, en 1917. Juntas (tecnológicamente reunidas) por primera vez en *Viejo smoking* dan origen al Gardel cantor y actor de tangos para el cine. El viejo smoking abandonó entonces el ropero para darles esplendor a algunos de sus nuevos personajes.