

Cuando las comparaciones no son odiosas

 Daniel Antoniotti

Kohan, Martín (2015). *Ojos brujos. Fábulas de amor en la cultura de masas*. Buenos Aires: Godot, 118 páginas.

Una probable remisión a la que puede llevar la lectura de este libro de Martín Kohan es al campo de la Literatura Comparada. Sabido es que el comparatismo, en sus diversas manifestaciones, la filológica, la lingüística, la literaria, floreció durante el romanticismo, y, en el caso de la aparición de las literaturas nacionales, llevó a que, además de la nueva disciplina, se ahondara cada uno de los objetos de estudio sometidos a cotejo. Por ejemplo, comparar la literatura medieval francesa con la española de ese período llevaba a que esas dos materias se profundizaran, independientemente del nuevo saber que surgía de la propia confrontación.

En el caso de *Ojos brujos*, la comparación no es literaria en sentido estricto, sino que se da con dos géneros de la canción popular hispanoamericana que se desarrollaron plenamente, hasta alcanzar un momento cumbre, en la primera mitad del Siglo XX. Concretamente: el bolero y el tango.

Intervenir estos géneros, especialmente uno de ellos, lleva de manera casi indefectible, si se quiere, a caer en la cuestión del kitsch. Y en la Argentina, cuando se hace historia sobre el tema, la cita obligada parece ser Ramón Gómez de la Serna, y de tal invocación, el autor de este libro no se priva. Se cuenta una anécdota de este escritor español, que para el caso no importa mucho si es cierta. En una ocasión, brindó una conferencia sobre el kitsch colocando diversos objetos sobre la amplia mesa que tenía delante de él. Se trataba de jarrones, floreros, estatuillas, platos, soperas, adornos varios que remitían a la cursilería. A partir de ahí, como si fuera un dios de un modesto olimpo barrial, el excéntrico conferencista consumaba un juicio final rompiendo lo kitsch que no tenía encanto y salvando el objeto cursi que sí lo tenía.

En su escrutinio de boleros y tangos, Kohan (más piadoso que Gómez de la Serna y hasta que el cura y el barbero del Quijote) parece salvar todo. Evidentemente, está encariñado con sus objetos de estudio, no obstante lo cual, el riguroso profesor de Teoría Literaria no se priva de desplegar todo el instrumental con el

que se analiza cualquier texto poético. Lo que sí, sin las consabidas citas bibliográficas de erudito. Todos los llamados a pie de página, que son muchos, especialmente cuando se ocupa de los boleros, remiten al nombre de las canciones y a sus autores.

En materia de citas, lo que sí quedará para la historia es la afirmación de Kohan en cuanto a que el universitario alienado por este mandato de la referencia libresca, no puede declarar su amor si no recurre a una expresión del tipo: “como decía Corín Tellado, te quiero”.

Ojos brujos es un texto paródico que a este lector le llevó a recordar una obra de teatro, estrenada en 1979, que tuvo muchas reposiciones: *Gotán, ópera rantifusa*, de Julio Tahier, en la que con los fragmentos de más o menos cien tangos se contaba una larga historia de amor y desencuentros, típicamente tanguera. Del mismo modo, y no en pos de una escritura dramática si no ensayística, Kohan, a partir de una pormenorizada elaboración intertextual, toma versos y estrofas salpicados de un género y de otro, para argumentar de manera sólida y convincente el modo en el que bolero y tango definieron sus características peculiares. Convergentes, en algunos casos, y divergentes, en otros.

La referida obra de Julio Tahier tenía una impronta decididamente kitsch, porque el tango puede transitar ese camino, sin estar condenado a ello. En el bolero, en cambio, tal como sostiene Kohan, se da una “epifanía del kitsch”.

También en la misma corriente musical, según se explica en *Ojos brujos*, se establece un catálogo de amores, con lo que se puede evocar en la historia literaria a piezas equivalentes de los trovadores provenzales durante la Edad Media; también en el *dolce stil novo* italiano, sin dejar de lado el *Ars Amandi* de Ovidio, aunque en este caso con un dejo satírico. La pasión amorosa del bolero le da un aire religioso y por eso se lo compara con credos tan diversos (o no) como el cristianismo y el peronismo. Para no ser menos irreverente, desde esta reseña se podría sumar al fútbol.

Cabe hacer una distinción clave respecto del tango y del bolero, y es que en éste lo cancionístico absorbe a casi todo el género o por lo menos lo definitorio de él. En cambio, en el tango, a veces hasta con fechas de aparición muy precisas, hay tres subgéneros que son la danza (que es lo que le da nacimiento a fines del Siglo XIX), la canción (claramente, a partir de que Carlos Gardel interpreta *Mi noche triste*, en 1916) y lo orquestal (desde 1922 cuando irrumpe la Guardia Nueva, con Julio De Caro y Osvaldo Fresedo). El cotejo, entonces, se puede dar sólo con el tango canción, debiéndose dejar de lado las infinitas composiciones puramente musicales de la forma melódica rioplatense.

Kohan incursiona en tópicos clásicos del campo literario y explica cómo los adoptan estos géneros populares. Por caso, el *carpe diem* es decididamente rechazado por el bolero. No te quiero por un día, ni por una noche (*carpe noctem*), ni por un ratito, ni por una semana. Te quiero para toda la vida y más allá de la muerte también. El del bolero es un amor con ecos de eternidad.

En *ubi sunt* le resulta propicio al tango, “donde estarán los amigos aquellos”, se pregunta Cadícamo en *A pan y agua*. Del mismo modo el *illo tempore*, las cosas que se piantan, el barrio que ya no es lo que era, se me fueron la vieja, los amigos, la primera novia. En *Ojos brujos* todo esto lleva a un desarrollo detallado y visto con la agudeza del que supera el vuelo teórico, sumando una cierta intimidad con los materiales examinados.

Así como la cuestión amorosa está presente de modo constante en los dos géneros, lo cierto es que el tango tiene alternativas en lo paisajístico, con el recuerdo de barrios, esquinas, lugares emblemáticos; o bien una vertiente social, convenientemente explotada por Discépolo en *Yira Yira*, *Cambalache*, *Qué sapa señor*, como en el Cadícamo de *Al mundo le falta un tornillo*; o bien en obras como *Acquaforte*.

El tango también puede tomarse a sí mismo en solfa. Volviendo a la vertiente discepoleana, un tema como *Victoria*, da para la risa y si bien *Chorra* o *Que vachaché* tienen un fondo dramático, el autor sabía que estaba generando efectos humorísticos en el oyente y así lo han explicitado los cantores al interpretarlos. Algunos son tangos de la década del '20, es decir, con el tango canción recién nacido. Desde el vamos, entonces, hay lugar para la sorna dentro del propio género. El bolero, por el contrario, siempre es grave, y la burla vendrá desde afuera, como ocurre hoy con el grupo Los Amados.

El autor también encuentra paradojas, como la importancia que han tenido cantores que podríamos llamar suaves o delicados en ese género que presume de viril.

Desgrana los nombres de Raúl Berón, Horacio Molina y Jorge Maciel. Se podrían agregar otros como el de Floreal Ruiz. Lo que también resulta paradójico es el caso de Edmundo Rivero, paradigma de reciedumbre, quien, antes de alcanzar el éxito con Aníbal Troilo y luego como solista, fracasó con la orquesta de Horacio Salgán porque no se aceptaba su particular estilo.

En *Ojos brujos*, asimismo, se analiza el espacio que da el tango para fingir, tal el caso de los segundos nombres: Margarita - Margot o Esthercita - Milonguita. También el “caso te llamaras simplemente María” de Cátulo Castillo abona ese escepticismo nominal.

Al destacar cómo se reinterpreta una letra por la dicción de un cantor, el ejemplo de Kohan es el arquetípico: Roberto Goyeneche, quien con un encabalgamiento al entonar un verso destaca un significado. Aquí se llega a una cuestión capital del estudio de las letras de canciones, pues frecuentemente, quienes las estudian, se limitan a la lectura del texto impreso, modalidad habitual de circulación de cualquier obra de carácter poético desde Gutenberg hasta el presente (ya las pantallas del mundo virtual están aportando algo nuevo). Pero con este comentario, se deja en claro en *Ojos brujos* que la verdad de la letra de la canción está cuando se la canta y no cuando se la lee. En ese sentido, desde la teoría de la enunciación teatral se podría establecer una analogía, pues a la pregunta de quién es el enunciador del mensaje teatral: si el actor, el dramaturgo o el director con sus indicaciones, a quienes se le suman signos de alto valor comunicativo como la escenografía, la iluminación, el sonido, el vestuario y otros; la respuesta que cabe es que se está ante un emisor complejo o plural. Estableciendo paralelismos, la letra de la canción pasa con plenitud al acto, con toda la potencialidad que le deja la escritura, cuando el cantante la hace suya con la voz, pero la melodía que se le adiciona también subraya o atenúa algunos sintagmas que en la pura lectura, podrían asumir otro valor. Juegan, entonces, su papel el compositor y el acompañamiento musical, se trate de una gran orquesta o de un modesto instrumentista. En este caso, por lo tanto, también el emisor es complejo y en *Ojos brujos* se tiene muy en cuenta esta faceta.

Es evidente que para Kohan el tango, en muchas de sus letras, suele alejarse de simplificaciones sentimentales. Así lo deja en claro en un capítulo que titula con la letra de un bolero, “Vete de mí”, compuesto por los tangueros Homero y Virgilio Expósito. Se antologan entonces letras que le piden a la mujer que se aleje, aunque se la siga amando, tal vez, más que nunca.

Al abordarse el tema del retorno, al clásico *Por la vuelta*, de Enrique Cadícamo, se le suman varios tango

gardelianos: *Soledad*, *Volver*, *Volvió una noche*. Es interesante observar que Kohan, que ha destacado el fenómeno, tanto para el tango como para el bolero, de su afianzamiento en el momento del surgimiento de la comunicación de masas, recurra a esas letras que Alfredo Le Pera escribió para las películas del consagrado divo latino. En el relato cinematográfico, con el consabido ida y vuelta del personaje, esos temas le dan énfasis a momentos clave del argumento. Se cruzan dos fenómenos culturales generados por la teconología, el de la canción difundida por fonogramas y el del cine. Los dos, junto con la radio y más tarde la televisión, se retroalimentaron y generaron múltiples vínculos recíprocos.

Estos son los tangos de las películas de Gardel en los que la demanda de un público hispano más amplio exigía un alejamiento de los modismos lunfardos. En este sentido, el bolero con su pureza castiza, o por lo menos de lengua estándar, deja en claro sus pretensiones desde el vamos de ser un género internacional. Una canción como *La puerta se cerró detrás de ti*, en una versión del castellano coloquial del Río de la Plata se hubiese resuelto con el vicioso “se cerró detrás tuyo”.

Entre las puntualizaciones temáticas del tango, agrega Kohan la ligazón entre el café y la amistad, cantada ésta cuando ya no está porque el mismo protagonista del tango o los amigos se fueron del barrio, o éstos murieron o consumaron una traición. El alcohol, acompañando los momentos del desengaño, aporta lo suyo en numerosas piezas que demandan un canto dramático.

Como ya se señaló, a lo largo de todo el libro, está de manera explícita o latente la ubicación de bolero y tango en la cultura de masas. Una estructura folletinesca de larguísimo alcance, tal vez en la extensión de 60 o 70 años, se da en torno del tango *Gricel*, letra de José María Contursi, musicalizada por Mariano Mores. Se supo por variada información periodística, declaraciones públicas de testigos de época, documentales cinematográficos y televisivos que ese amor del letrista tuvo una mujer concreta, cuando ambos eran jóvenes, que por el rumbo de sus vidas la relación resultó imposible, pero ya viejos se reencontraron y vivieron muy felices sus últimos años. En fin, todo como para ponerle letra a un valsecito.

Es decir, el sistema de comunicación de masas continúa narrando el argumento de la obra concluida por el autor canónico, como es de práctica en algunos talleres literarios.

Se produce una semiosis infinita (o cuando menos bastante larga), que se inserta en esa prolongada red de producción de sentido de la sociedad contemporánea, tal como la definió Eliseo Verón.

Ojos brujos, en su original tarea comparatística, amplía esa red de sentido y produce una novedosa perspectiva en el campo de estudios de la canción popular, mostrando solidaridades, oposiciones y tensiones entre tango y bolero, y dentro de cada uno de ellos también, consolidando un cotejo serio y profundo que hasta el momento no se registraba en la bibliografía existente respecto de estos dos géneros.