

Mundo grande, mundo chico: una perspectiva desde las ideas a la producción de Kevin Johansen¹

Por Miguel Galperin²

Resumen

En este trabajo se abren vías de acceso a la interioridad de la producción de Kevin Johansen, David Abram, Timothy Morton y su obra *The Spell of the Sensuous*, vías que permiten establecer relaciones de analogía. Hay similitudes, relaciones especulares, retóricas y de inversión. Mientras Abram interpela a Morton mediante un recorrido de las ideas al arte, la obra de Johansen constituye un ejemplo en el sentido contrario: desde estructuras musicales, el componente semántico y poético de las letras de sus canciones, y las imágenes a las que se asocia a partir del aspecto visual de sus discos, el autor alcanza tópicos del ámbito de las ideas. Aquí se propone que la obra de Johansen habita un espacio entre el arte y el pensamiento y que, además –en lo que se configura como una segunda relación con Abram–, ese intersticio puede entenderse como construido por un tránsito de lo grande (lo global) a lo pequeño o local.

I

David Abram, filósofo dedicado a la construcción de nociones de ecología, desarrolla en un interesante libro llamado *The Spell of the Sensuous* (“El hechizo de lo sensual”) dos potentes imágenes del individuo y su relación con el mundo. El mundo mediado por la tecnología se nos aparece “ilimitado, global”, dice Abram, mientras que “el mundo de nuestras interacciones directas, inmediatas, es siempre local.”

Abram progresa a lo largo del libro en estas dos situaciones sujeto-contexto. Lo hace de manera compleja. Por un lado, entiende la tecnología en un sentido amplio, que incluye

¹ Texto presentado en el ciclo de Seminarios Generales del IDAES en noviembre de 2006.

² Licenciado en Música de la Universidad Católica Argentina; obtuvo un máster en Composición de Mills College y un doctorado en Teoría y Composición de la Universidad de California, Davis (University of California, Davis). Actualmente es profesor invitado en la Universidad Nacional de General San Martín.

disposiciones de orden teórico. Por el otro, el mundo de las experiencias, sostiene, no es inocente. Abram concibe la percepción como una compleja reunión de información que, además, no trasciende el lenguaje. De hecho, el gran proyecto de esta inusual mezcla de filosofía, etnografía y crítica cultural es el fomento de tránsitos desde la inmensidad hacia la cercanía a través de la recuperación de una conexión supuestamente original entre lenguaje humano y naturaleza.

The Spell of the Sensuous se inscribe acaso como símbolo de una creciente sofisticación cultural respecto de lo ecológico. Pero me ocupa aquí algo mucho más limitado al libro mismo: en *The Spell of the Sensuous*, la propia escritura intenta hacerse modelo del rescate de significación que proponen sus ideas. Tal como lo dice Timothy Morton (uno de los más inteligentes lectores de Abram), en *The Spell* “el proceso de escritura está más allá del resultado ideológico”. El propio lenguaje, en lo que termina por ser una “asimilación de fenomenología, prestidigitación, literatura de naturaleza y chamanismo... pareciera conjurar su verdad.”

Cito uno de los pasajes dominantes del libro:

Contrastando con el carácter aparentemente ilimitado, global, del mundo que es mediado por la tecnología, el mundo sensual –el mundo directo, no-mediado de nuestras interacciones– es siempre local. El mundo sensual es el suelo particular por el que caminamos, el aire que respiramos. Para mí, al momento de escribir esto, es la tierra húmeda de una isla parcialmente deforestada próxima a la costa noroeste de América del Norte. Es este terreno oscuro y pedregoso que nutre las raíces de los cedros y pinos, y de los alisos que se elevan en frente de la cabaña, sus últimas hojas balanceándose frágilmente antes de ser arrojadas al cielo por las primeras tormentas del invierno. Y es el aire salino que traspasa las porosas ventanas, aromatizado a cedro y alga, y a veces con un dejo de los humos diesel del barco que, de proa al sur, remolca en una barcaza inmensa prolijos troncos. A veces, también, hay en el aire un muy lejano perfume a los desechos de las nutrias. Cada día, durante la marea alta, un grupo de nutrias se desliza desde el

agua verdosa hacia rocas cercanas, uno o dos adultos y tres pequeños y suaves cuerpos, por lo menos uno llevando entre sus dientes un pez todavía vivo. Las nutrias, ellas también, respiran este aire salvaje, y cuando los vientos de tormenta castigan a la isla, extienden sus cuellos hacia este movimiento invisible, bebiendo ampliamente del tumulto.

En el interior de la isla, en las profundidades del bosque, todo es más tranquilo. Inmensas torres habitan allí, sin ser perturbadas por los vientos, sus cortezas crujientes surcadas por líneas en constante bifurcación y atravesadas por hormigas, gusanos y pequeños insectos de diferentes formas y tipos. Un solitario pájaro carpintero golpea un tronco lejano, su ritmo percusivo alcanzando mis oídos sin eco, el sonido absorbido por los tréboles inundados del agua que tarda horas en deslizarse desde las capas más altas de vegetación (cada gota acomodándose en sucesivas grietas, juntando peso en el goteo subsiguiente, después deslizándose por entre el moho y las diminutas arañas hacia la próxima protuberancia). Los abetos caídos, y un viejo tronco de pino carcomido por las termitas, yacen húmedos y podridos en el suelo, las entrelazadas ramas bloqueando la sutil huella de ciervo que sigo.

Este extenso trecho de *The Spell of the Sensuous* articula claramente tropos poéticos. Hay también algo de performativo: Abram dice y al mismo tiempo, en lo que es una categoría frágil, actúa. Se aproxima esta situación, sobre todo, en un análisis que verifique la problemática del narrador: si el agente de lo escrito está escribiendo en el comienzo, justamente (Abram dice: “Para mí al momento de escribir esto...”), descubrimos al final del segmento que hay un narrador-personaje plenamente inserto en la descripción. El que nos cuenta acerca del solitario pájaro no es ya el que escribe sino – a través de una operación del texto que no es, en sentido estricto, del nivel semántico– aquel que sigue la “sutil huella de ciervo...”. Dicho de otro modo, en el pasaje citado hay representación de pensamientos pero también un nivel no explícito en el texto, una dimensión en la que la escritura, según Morton: “intenta generar un objeto de fantasía –o un ambiente fantástico– que se ubica al lado del argumento propuesto por el escritor...”.

Sigue Morton: “no tanto ilustrando este argumento sino como proveedor de una secuencia de imágenes atractivas, pero a la vez inevitablemente inconsistentes, que estéticamente lo refuerzan”. Es decir, en la referencia a lo ficticio del gesto de dislocación del narrador, así como en el intento por describir este efecto desde un imaginario fílmico de imágenes, secuencias y fantasía, Morton trata, en última instancia, de adherirse a una dualidad. *The Spell of the Sensuous* se le aparece a la vez como arte y como no arte. La aceptación del texto como un caso límite de lo performativo se da en el intento de Abram de que su libro pueda existir entre el comentario académico riguroso y la absorción por parte del lector de la oblicua relación entre las ideas propuestas y los efectos retóricos.

En vistas a que este trabajo obtenga vías de acceso a la interioridad de la producción de Kevin Johansen, Abram, Morton y *The Spell of the Sensuous* pueden ayudar en cuanto a relaciones de analogía. Hay una similitud. Más precisamente, una relación especular, de inversión. Es decir, si Abram sorprende a Morton porque *The Spell* parece realizar un recorrido de las ideas al arte, Johansen se vuelve importante para mi pensamiento en el sentido contrario: desde estructuras musicales, el componente semántico y poético de sus letras, y las imágenes a las que se asocia a partir del aspecto visual de sus discos, alcanzo inevitablemente tópicos del ámbito de las ideas. Se intentará aquí, de hecho, proponer que la obra de Johansen habita un espacio entre el arte y el pensamiento y que, además –en lo que se configura como una segunda proximidad a Abram–, ese intersticio puede entenderse como construido por un tránsito de lo grande a lo pequeño.

Star Estrella, una canción que narra una versión problemática del amor, nos servirá de caso de estudio.

II

[Letra de *Star Estrella*]

Esta canción es la segunda pista en *Sur o no Sur*, segundo disco solista de Johansen, editado por el sello Los Años Luz en 2002. Una morfología que considere aspectos del

texto obtiene tres divisiones: existe una situación dialogal en las dos estrofas iniciales, que forman una primera sección; la segunda parte se da en la tercera estrofa, donde se habla predominantemente en tercera persona y se ofrece el contexto: “*he was born in cuna de plata/she was born in cuna de madera*”; a partir del verso “nooo, no te voy a mirar”, el que habla lo hace de manera acusadora, lo que forma un tercer segmento.

Johansen reproduce en la primera parte de *Star Estrella* una conversación entre amantes. En paralelo, nos presenta un lenguaje bilingüe. Bastaría esto, acaso, para sugerir un correlato entre el qué y el cómo del discurso. Pero colabora en esta dirección de la lectura el hecho de que el cambio de idioma no ocurra arbitrariamente sino respetando el final de cláusulas. De hecho, cuando Johansen escribe en esta primera parte, por ejemplo, “*And it is asking me, ¿qué estás haciendo?*,” usa lo que desde el Code Switching (el campo de estudios lingüísticos dedicado al bilingüismo y al multilingüismo) se llama bilingüismo por alternación, una categoría que, justamente, acentúa el hecho de que el lenguaje –así como el nivel explícito del texto opera en relación a la historia de amor– construya una dualidad. Entonces, debido al equilibrio dispuesto por la regulación del discurso a través de dos gramáticas, es posible que acerca de esta primera sección se pueda conjeturar que el bilingüismo es una estrategia retórica para proyectar significación.

Hay un nivel de análisis interesante, también, en la consideración de un manejo de la experiencia temporal a través del bilingüismo. El primer segmento de *Star Estrella* construye una situación idiomática dialéctica. La segunda división explora la situación de opuestos. La tercera parte prácticamente abandona el bilingüismo, lo que establece, de alguna manera, un efecto de cierre. Dicho de otro modo, el diseño idiomático parece controlado por un esquema de evolución que incluye nociones de comienzo, medio y fin: el comienzo presenta el problema, el medio lo amplía, el fin lo resuelve. Pero propongo ser muy cuidadoso en este punto: me aproximo a la importancia de una idea de totalidad, o de forma orgánica resultante de varios elementos musicales que pueden ser leídos en este sentido.

En la primera parte, donde predomina la alternancia de idiomas, Johansen construye inestabilidad armónica al tocar una nota disonante en el bajo. Este sonido adquiere énfasis al estar dado no sólo fuera de la tonalidad del inicio de *Star Estrella*, sino al ser una especie de golpe violento, también fuera del esquema afectivo del comienzo. Por otra parte, ese elemento de inestabilidad contiene un ingrediente de síncopa. Entonces, si bien el elemento tonal de la inestabilidad se abandona en la sección media de *Star Estrella*, es posible entender que la categoría se mantiene a través de las síncopas en el cambio de la cumbia de la primera parte a un ritmo general mucho más cercano al son o la rumba en la segunda sección. Una vez en el segmento final, reaparece el clima íntimo del comienzo, esta vez sin síncopas o notas disonantes, por lo que es legítimo pensar que la inestabilidad es controlada, algo con lo que colabora una melodía de largas duraciones, un tropo inequívoco de tranquilidad a lo largo de la historia de la música.

Un punto central de este análisis reside en la observación de que el término del proceso musical y textual hacia la estabilidad coincide con el de la clarificación del tópico de la canción. Es decir, en forma simultánea al momento de arribo a una situación de reposo en los niveles más profundos de la estructura, Johansen deja poco lugar a dudas respecto del porqué de lo problemático de la relación: el amor revela demasiado (“Ay, estrella Star, *why can't you lie!* [por que no podés mentir] como los demás?”).

III

Dada la imagen de *Star Estrella* que construimos, podemos concebir más claramente los nexos entre ciertos elementos de la estética de Johansen, los mundos de Abram y el intersticio entre arte y pensamiento que Morton ve en *The Spell of the Sensuous*. En *Star Estrella*, Johansen interviene, manipula, destruye, rediseña el plano idiomático en función de una interacción con la significación del texto y en relación también con el control de un arco formal. Con esto, lo que antes era símbolo de localización geográfica, construcción de diferencia, de identidad, es decir, tecnología de “mundo grande”, se transforma en elemento de juego en el taller compositivo, “mundo chico” en cuanto a que

el bilingüismo, en su completa capacidad de respuesta a los requerimientos de todo momento de una forma compleja, parece un aspecto fundamentalmente maleable, casi táctil en la flexibilidad con la que Johansen lo usa.

En relación a una producción que es tanto arte como ideas, es difícil escaparle a un sentido en el que *Star Estrella* funciona como modelo. Exagero, sin duda, pero a la vez me resulta importante decirlo: la canción insinúa rasgos visionarios en la sofisticación con que maneja el bilingüismo. Afirmo esto en concordancia con las Naciones Unidas, la Unión Europea y una mayoría de lingüistas que consideran que el bilingüismo y el multilingüismo conformarán el escenario idiomático del futuro.

Estas visiones se apoyan básicamente en tres situaciones: una es el sostenido crecimiento de dinámicas migratorias hacia los centros urbanos; otra, la ampliación del acceso a nuevos medios de comunicación; el tercer proceso es el que identifica al inglés como el idioma que tiende a universalizarse. Combinados, estos procesos resultan en la figura de la persona que migra hacia un centro urbano donde se habla de manera predominante inglés, pero en el que el emigrante sostiene su idioma nativo al mantenerse, a través de nuevos modos de comunicación, en contacto con su lugar de origen. Más allá de las especificaciones de conformación de lo que será un abanico de lenguajes (se habla en función de “idiomas urbanos híbridos”), estas nuevas hablas tendrán al inglés como denominador común y la necesidad –aquí es donde calza un Johansen *futurista*– de encontrar referentes en cuanto a cómo contar historias que la humanidad necesita re-actualizar permanentemente.

IV

La aproximación a un aspecto de vislumbre en la obra de Johansen instala una ironía: la importancia del plano histórico. El músico termina su formación en lo que se llama la *downtown scene* de Nueva York, un conjunto de bares, *lofts* y galerías de arte que todavía hoy albergan una tradición musical muy ligada a las vanguardias llamadas históricas. Su biografía dispara esta conexión. “Kevin,” dice el sitio Web www.johansen.com,

nació en Alaska (sí, en Fairbanks), pero se crió en la Argentina desde los 12 años. De madre argentina y padre norteamericano, tuvo un breve paso por el rock local con Instrucción Cívica. El 12 de Octubre de 1990, se fue a “redescubrir” la América del Norte de su infancia... Al poco tiempo de arribar, conoció a Hilly Krystal, dueño de CBGB's, quien lo invitó a participar de su futuro sello. Durante los noventa, grabó y tocó allí como “house band” todos los sábados, también en el Knitting Factory y el Mercury Lounge...

Es decir, la referencia desde lo que, de alguna manera, es el portavoz oficial de Johansen a un panorama histórico que menciona a artistas identificados con el *downtown* de Manhattan, como Richard Hell, Patti Smith, Andy Warhol, New York Dolls, Talking Heads, Ramones, Sonic Youth..., incluye su producción dentro de un *corpus* extremadamente heterogéneo pero a la vez ampliamente inserto en función de una narrativa de orígenes. El momento cero, es decir, la precedencia usada para ordenar esta perspectiva histórica, es la obra de John Cage, artista que en la historia del arte moderno está considerado como aquel que, en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, señala la continuidad de las vanguardias europeas de principios del siglo pasado. Hay en Cage mismo, de hecho, una lectura de la historia de lo moderno y también una concepción de progreso histórico que ubican la raíz de su pensamiento próxima al Manifiesto Futurista de 1909 o a los escritos de Tristan Tzara y Werner Serner, miembros del círculo dadaísta de Zurich. En definitiva, Johansen está ubicado en el extremo reciente de un mapa cultural que siempre planteó una conexión particularmente fuerte entre arte y pensamiento como una manera, precisamente, de contornear un futuro.

V

Entender a Johansen, sin embargo, significa al mismo tiempo que una inscripción histórica muy definida, controlar una difícil relación con continuidades. Esto, en parte, es propio de la actividad de ordenar una vida y una obra, tarea que siempre implica trazar puentes entre diferentes estilos, tiempos y lugares. En Johansen, no obstante, impresiona el rol enfático y lo complejo de esos trazados. A través de sólo tres discos recorreremos desde las dinámicas raciales en el Detroit de los años sesenta hasta los corridos *narco-*

tech de Tijuana en los años noventa, pasando por cumbias, Bolywood o el *folk* universitario de Bob Dylan. Además, como analistas, estos caminos se nos presentan sin direcciones claras: Johansen es y a la vez se hace, pertenece y no pertenece; la obra alternativamente mezcla, cita, contrasta, superpone, homenaja, ridiculiza.

Estoy sugiriendo aquí un constituyente conflictivo para el análisis de Johansen, un límite, si se quiere. Lo planteo de otra manera.

En función del proyecto-guía en *The Spell of the Sensuous* (recuperar sentido en el lenguaje a través de un acercamiento con la naturaleza), Abram debe mostrar el agente de lo que se escribe cerca de lo que se sostiene en el texto; de otra manera, pierde la construcción de la distancia corta entre subjetividad y mundo. Lo interesante en esta operación es que la obligación del gesto de acercamiento, el rol particularmente destacado del detalle del mundo chico en el pensamiento de Abram, puede presentar una noción de subjetividad sin perspectiva, tan completamente identificada con la exterioridad que no es difícil concebirla perdida, o sin credibilidad. El mismo riesgo existe en la obra de Johansen. Es decir, junto con el interés por la intervención omnívora de las tecnologías (aquello que logra la sensación de cercanía con los materiales), aparece en el estudio de Johansen la ansiedad de perder la subjetividad que ordene, que disponga jerarquías, que nombre las cosas con claridad.

El propio Johansen parece validar esta especie de aporía. Toda su obra está cubierta de una pátina de humor, y es muy difícil ubicar el valor de estas operaciones. *Sur o no Sur* es la transformación de “ser o no ser” al plano migratorio; esto pareciera tener un grado, por hablar de manera freudiana, de verdad o de relevancia frente a la obra. Pero, ¿qué hacer con las “*Argenteenagers*” de la canción *Puerto Madero*, donde, además, un texto predominantemente en español es pronunciado por un supuesto turista angloparlante? También es conflictivo el rol de muchas de las definiciones estilísticas de las canciones. Si Johansen se sabe “desgenerado,” tal como lo él mismo ha planteado, ¿para qué sirve, si no es en respuesta a un interés por la significación misma o, más precisamente, por crear un territorio que intenta saturar la comprensibilidad al imponerle significado a todo –

creando en el mismo gesto una ambigüedad fundacional–, inventar términos como “CelticSambarera”, “Popklore”, o asociarse a la imagen del *equecutivo*?

Responder esta pregunta acaso implique postular una subjetividad más libre que ambigua; no en vano Milan Kundera dedica un capítulo entero de lo que es su historia de la novela a la íntima conexión entre humor y libertad. Creo, sin embargo, que seguiría pensando sobre el aparato de ideas que hasta aquí manejé. Al menos, trataría de generar otra imagen, como la de una obra entre el arte y el pensamiento que a la vez ejerza un movimiento entre concepciones de mundo, que encuentre esta producción compleja en situación dinámica, de cambio. Una obra repleta de significación merece, en todo caso analítico, un modelo a su altura.