



Neatá

Volumen 7  
año 2024

“Temas Libres”

Artículos de Investigación

DOI 10.30972/nea.717963

Artículo recibido 12 de octubre del 2024

Aprobado 30 de noviembre del 2024

Cómo citar este artículo: Pita Romero, S. (2024). Vamos a comer a lo de Beto que nos hizo guacamole... *Neatá. Revista digital del Grupo de Estudios Semio-discursivos (GESEM, SGCYT-UNNE)*, 7, pp. 1-20. <https://doi.org/10.30972/nea.717963>

**Vamos a comer a lo de Beto que nos hizo guacamole...**

**Let us eat at Beto's, who made guacamole for us...**

Pita Romero, Soledad  
soledadpitaromero@hotmail.com  
Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA).

Es Maestranda en Comunicación y Cultura (FCS, UBA), Licenciada y Profesora en Composición Coreográfica mención Expresión Corporal (UNA). Es Periodista (Inst. Grafotécnico), y egresada del Programa de Actualización de Posgrado “Prácticas artísticas y políticas en A. L.” (FFL, UBA). Es diplomada en “Músicas y Territorios” (DaMus, UNA), integra el Grupo de Estudios “Danza, cuerpo y Nación” (UNQ), y es Docente universitaria.

## Resumen

Las performances en vivo, los videoclips, la estética de la obra del músico Kevin Johansen (K. J.) dan cuenta de un posicionamiento de la mirada en clave de mixturas. Sus canciones pueden analizarse en términos de “prácticas (sociales) discursivas” (Díaz, 2009), de “procesos” (González, 2020), y de escenas en constante “performatividad” (Frith, 2014) que dan cuenta de tramas de identificaciones culturales, musicales, corporales, gestuales, modales, vocales, tímbricas, sónicas, de prácticas y rituales sociales. Esas tramas de identificaciones construyen un modo de representarnos como región y como nación. En este sentido, las canciones de K. J. suponen más que un objeto acabado, clausurado y autónomo, un “proceso” (González, 2020), una escena musical en permanente armado y configuración (Frith, 2014).

La música de K. J. hace patente la identidad en términos de mosaicos, hibridaciones, mixturas, yuxtaposiciones, rupturas y continuidades y nos abren la posibilidad de leer su obra en términos de textos/gestos estéticos con un posicionamiento ético y político ante la otredad. Las canciones de K. J. nos ponen de frente y a la escucha de las músicas de esos otros a quienes los géneros canónicos, de la mano con el statu quo y en el afán de subsumirlos en un mismo-único registro enunciativo, muchas veces ha silenciado, exotizado, los ha traducido en representaciones y narrativas que les resultan ajenas. Pero esos otros están allí, haciendo sus músicas y nos constituyen en nuestra identidad. Kevin Johansen los hace aparecer desde la espesura de sus tramas sonoras. Los celebra y los ensambla en mosaicos que nos construyen como nación y como región desde un registro enunciativo expandido,



receptivo, respetuoso de las otredades.

### Palabras clave

Identidad - representación - otredad - intertextualidad

### Abstract

The live performances, video clips, and aesthetics of K.J. musician's work show a view positioning in the key to mixtures. His songs can be analyzed in terms of discursive (social) practices (Díaz, 2009), of processes (González, 2020), and of scenes in constant performativity (Firth, 2014), which account for wefts of cultural, musical, corporal, gestural, modal, vocal, timbral, and sonic identifications of social practices and rituals. These identification wefts build a way of representing ourselves as both a region and a nation. In this sense, K.J.'s songs represent more than a concluded, closed, and autonomous object; they represent a process (González, 2020), a musical scene in permanent assembly and configuration (Frith, 2014).

K.J.'s music exhibits identity in terms of mosaics, hybridizations, mixtures, juxtapositions, ruptures, and continuities, and open the possibility of reading his work in terms of aesthetic texts/gestures with an ethical and political positioning in the face of otherness. K.J.'s songs put us face to face with music and make us listen to others' canonical genres, hand in hand with the status quo and the desire to subsume them in a single enunciative register which have often silenced, exoticized, and translated them into representations and narratives that are alien to them. However, those others are there, making their music and constituting our identity. Kevin Johansen makes them appear from the thickness of his sound plots. He celebrates and assembles them in mosaics that build us as a nation and as a region from an expanded, receptive, and respectful enunciative register of otherness.

### Keywords

Identity - representation - otherness - intertextuality

### Introducción

El propósito de este trabajo es identificar los repertorios de lo nacional y de lo regional que aparecen en las composiciones del músico Kevin Johansen. Para esto, se analizarán los videoclips Guacamole (2000), Sur o no Sur (2002), el Huayno Baja a la tierra en su versión con Lila Downs (2004), y la Milonga subtropical (2012).

Se parte de una concepción expandida de “nación”: situarnos en clave de “prácticas” (Semán, 2019), de “escenas performáticas” (Mendívil, 2020; Frith, 2014; Hennion, 2002) y de “procesos” (González, 2020) supone un posicionamiento ontológico no esencialista de la nación, de las identidades y de las músicas. Por esto, cabe referirnos a “lo nacional” en términos adjetivos más que a “la nación” en términos sustantivos (Canclini, 1999).

Las canciones pueden pensarse como una materialidad sonora maleable. Tienen los “bordes” porosos. Permean afectos, tensiones sociales, climas políticos. Están siempre expuestas a las “mil y una” (Liut y Gilbert, 2019) voces que las toman, las hacen propias y las cantan. Cada voz que las canta en cada contexto particular las moldea en subjetividad, las hace un cuerpo singular (Frith, 2014), las hace cuerpos colectivos (Semán, 2019) y las transforma, una y otra vez. La fragilidad es su potencia: sólo pueden perdurar expuestas a la intemperie de la vida social. Su cualidad “trashumante” (Mendívil, 2019; Liut, 2019) hace que se puedan pensar como dispositivos de representación de diferentes imaginarios de lo nacional y de lo regional.

En este sentido, Julio Mendívil (2013) señala que las canciones tienen la pregnancia para condensar las emociones de las vivencias de un momento y circunstancia determinada para un grupo de oyentes, aun cuando nada tenga que ver la composición con esas significaciones adquiridas. Así, pueden rastrearse las biografías que las canciones van sumando en sus vidas sociales. En la misma línea de pensamiento, Pablo Semán sostiene en el prólogo a *Las mil y una vidas de las canciones* que “la canción nunca es la misma” (Liut y Gilbert, 2019), por esta particularidad de adquirir sentidos diferentes en cada contexto de escucha y en cada circunstancia de interpretación. Retomando a Mendívil, el autor propone, en *En contra de la música*, que los sentidos de las músicas se estructuran a partir de un trinomio: “performance, conceptos y sonidos” (Mendívil, 2020). También Antoine Hennion afirma que las músicas no se significan en la partitura o en la versión que la reproduce con mayor exactitud, sino que se significan en su vida social: qué hace la gente mientras las escucha o las canta. La carga afectiva de esos hábitos (esas performances) en los que se da la escucha o el canto es lo que las moldea, configurando sus sentidos.

A partir de una gramática hibridada, caleidoscópica, nómada, desanclada, las canciones de K. J. articulan nuestros modos de significar “lo nacional”. En esas formas sonantes resuenan nuestras cartografías del afecto, nuestras memorias y territorios, nuestros rituales sociales. Esas son las tramas que nos identifican, nos representan y nos sujetan de sus canciones.

## | Perspectivas teóricas

El lingüista ruso Mijaíl Bajtín toma la figura de la “polifonía” para dar cuenta de una “subjetividad coral”. Esto implica una subjetividad habitada desde antes de la constitución de toda egoidad por voces “otras” y “diversas” y “simultáneas”, por lo que asume toda subjetividad como “intersubjetividad”





y como "heteroglosia" (Bajtín, 2002). Del mismo modo, propone que los géneros discursivos son "dialógicos": se estructuran, siempre, como una respuesta ante esos otros que han hablado antes y están ya presentes, allí, en el género, como una "fantología coral", que es su condición de posibilidad estructurante. Bajtín sostiene que antes que la figura del yo siempre hubo un tú. Ese tú es la condición de posibilidad estructurante del yo: hablamos en tanto somos hablados por un otro. En este mismo sentido, también las canciones son intertextuales, puesto que son textos siempre intervenidos por otros textos: "ensamblan" (Liut, 2022) las múltiples voces que las constituyen, que hablan allí en lo dicho, que se dan cita en las formas musicales. En consonancia con la condición de polifonía y de intertextualidad de los géneros discursivos, Ernesto Semán da cuenta de la categoría de "irreversibilidad", como esa cualidad que permite distinguir la cita en la música, como presencia irreductible de ese "otro" allí, sin traducciones que lo subsuman a los estatutos enunciativos canónicos legitimados.

El antropólogo argentino Néstor García Canclini habla de "culturas híbridas" para pensar las identidades contemporáneas. El autor propone el concepto de "glocalización" (Canclini, 1999): un neologismo ya hibridado, ya intervenido en la propia voz, para dar cuenta de las tensiones entre lo global y lo local que se ponen de manifiesto en nuestras experiencias cotidianas y que van configurando, de modo permanente, nuestras identidades nacionales y regionales. Esta condición cosmopolita de las identidades contemporáneas está en sintonía con lo que refiere Juan Pablo González respecto de las canciones como "procesos", puesto que gravitan constantemente entre notas locales y globales.

En la misma frecuencia, Simond Frith, en *El rito de la interpretación* (2014), dice que la voz que canta es "un cuerpo" y "una subjetividad" (entre otras categorías). Este modo de concebir la voz que canta también está en estrecha relación con la propuesta de González: las canciones son, entonces, procesos orgánicos, subjetivos, singulares, una materialidad porosa, expuesta a sus contextos sociales. En este mismo sentido, Claudio Díaz (2009) estructura un abordaje sociosemiótico para pensar los géneros musicales como "prácticas (discursivas) sociales". En tanto prácticas sociales, están en permanente fricción con el orden hegemónico, configurándose y reconfigurándose en esas tensiones. Por su parte, Eloísa Martín sugiere correrse del lugar común que asume a las músicas populares como "reflejos" o "expresiones" de una supuesta realidad ajena a esa representación. En consonancia con la perspectiva sociosemiótica de Díaz (que toma los aportes de Eliseo Verón acerca de la constitución social del sentido), Martín señala que la cumbia villera permite "constatar" (que no es lo mismo que reflejar) cómo se significan "ciertos tipos de mundos" a partir de los modos de usos, apropiaciones, agenciamientos de "ciertos materiales" en sus contextos (Martín, 2010).

Estas perspectivas permiten pensar las músicas como "tramas" (Liut, 2022), narrativas y significaciones que tensionan el modo hegemónico de contar todo aquello "otro" que se corre del registro legitimado por los modos canónicos. Estos modos "otros" de percibir, de sentir, de pensar, de significar "lo real" se performan en el gesto corporal, situado, de "hacer" músicas y presentarse a sí mismos. Por esto es que Julio Mendivil, Pablo Semán, Antoine Hennion, Simond Frith, Juan Pablo



González dan cuenta de que las músicas se significan a través del "hacer", a través de acontecimientos performáticos: hay "escenas" singulares, situadas, particulares del hacer músicas. Por esta misma condición performática –esto es: corporal, sensible, social, experiencial–, es que las canciones pueden ser pensadas, a la vez, como escenas performáticas (rituales, modos, contextos de ejecución y de escucha) y dispositivos con potencia performativa. Así como el lenguaje nos configura en nuestra subjetividad, las escenas performáticas de las músicas y sus escuchas, también nos "hacen".

En este sentido, y teniendo en cuenta la dimensión performática y performativa de las canciones, el problema de la representación de los otros "pide" la dimensión ética (Sánchez, 2013). Siguiendo a Stuart Hall (1997) vale señalar la violencia que puede implicar pensar la representación en términos de mimesis: un signo que trae a presencia imitando aquello que no está y que es de otra naturaleza que el signo. La misma violencia puede implicar la teoría intencionalista de la representación, por la que quien representa tiene la facultad de significar y dar sentido a aquello significado, bajo sus presupuestos. En ambos casos ese "otro" queda reducido a un estatuto enunciativo que lo subsume y lo traduce.

De la mano de las diferentes concepciones teóricas que asumen el problema de la representación, pueden pensarse también las diferentes concepciones de lo que implica "eso" a representar: en este caso, una Nación. La teoría mimética de la representación resuena en sintonía con la concepción esencialista de la Nación: una representación que busca imitar aquello a ser representado y que se asume de otra naturaleza que su representación. Eso a ser representado implicaría, en este caso y a la luz de la teoría esencialista, una sustancia: algo objetivo. Una esencia asociada a un territorio, a una cultura y a una identidad propia. Esta homogeneidad, de la mano con los nacionalismos, permite esbozar un "ser nacional". Todo aquel que no encaja en esos lineamientos es construido como un "otro".

La teoría constructivista de la nación resuena en estrecha sintonía con la teoría de la representación "intencionalista". Benedict Anderson (1993) piensa la nación como una "comunidad imaginada" puesto que, en rigor, nadie conoce todo el territorio ni a todas las personas ni a todas sus prácticas culturales y sociales, pero a través de la operación de la sinécdoque (o metonimia) se toma al todo (la Nación) por alguna de sus partes y se delinearán definiciones generales. Estas definiciones generales, a su vez, están enunciadas desde un punto de vista canónico y legitimado por el statu quo, propagadas a través el Estado, construidas a través de la educación, los símbolos nacionales, los mitos, censos (Liut, apuntes clases), etc. Estos constructos anulan la singularidad, la particularidad de todo "otro" (Segato, 2007), traduciéndolo, subsumiéndolo. Así se construye la figura estereotipada del gaucho: blanco, masculino, heterosexual, "macho", que baila el folclore canónico con sus ritmos legitimados, con líneas estilísticas y portes que "miran" a Europa y a la danza clásica. Estas generalizaciones son constructos que operan formateando las identidades y sus representaciones.

¿Cómo representar, entonces, a esos "otros" silenciados, amputados de sus tramas significantes,



de sus materialidades sonoras, de sus contextos, de sus rituales performáticos, sin voz, sin cuerpo, sin lugar? Una apuesta radical, que se corre del monopolio de la razón, del verbocentrismo, y que se expande al campo somático para integrar el problema ético que supone el proceso de representación del “otro”, es la de José Antonio Sánchez (2013). El autor propone (des)“hacer” lugar en el propio cuerpo, (des)“hacer” vacío en el propio espacio, (des)“hacer” silencio en la propia voz, para que esas otredades puedan aparecer y presentarse en sus singularidades. Por eso es que el problema de la representación exige ser pensado en clave somática: corporal, material, sensible. Pide ser “performada” en clave teatral y no insistir en una racionalidad encerrada en lo verbal, reductiva, que sólo seguirá traduciendo (metonímicamente) a las otredades a un registro enunciativo ajeno a sí. En términos del autor, “poner el cuerpo”, tal como se lo involucra en la práctica teatral, “precipita un desplazamiento desde una ética de la representación hacia una ética del cuerpo” (2013, p.1). Así se imbrica, necesariamente, la práctica artística con la política y con la ética. Este abordaje resuena en estrecha sintonía con la propuesta de Ileana Diéguez (2007) acerca de “hacer” memoria de y desde los cuerpos. Estas perspectivas, somáticas más que teóricas, apelan al “modo” de lo abierto, de lo permeable, de lo maleable, de lo performativo para abordar los problemas de las identidades y de sus representaciones. Se pone en juego, aquí, una gramática de la “ostranemia” (del extrañamiento), que activa en el cuerpo la posibilidad de conjugar lo ajeno en lo propio y lo propio en lo ajeno, de reconocer lo distante en lo cercano y lo cercano en lo distante, y en esa modulación siempre inestable, siempre abierta a lo otro de sí, hacer lugar a un “modo” de concebir el ser en clave de hibridación, de movimiento, de des-ajuste de toda certeza, permanencia o pretensión de pureza. Se trata de un tono modal y no de un presupuesto prescriptivo. Un modo que no ancla en ninguna identidad definitiva, ninguna original, ninguna segura ni a salvo de “los otros” y de sus contaminaciones; por el contrario, son “los otros” con sus contaminaciones su potencia y su posibilidad. Esa posibilidad sólo puede darse a la intemperie, en el riesgo de lo abierto, de lo inseguro que implica “poner el cuerpo” y no en la clausura del mero pensamiento racional.

Este tono modal se hace patente en las formas de hacer de Kevin Johansen. Sus canciones radicalizan el rasgo intertextual de las músicas y asumen el modo de la representación de lo nacional y de lo regional en clave de mixturas. Sus letras y sus músicas recalcan el ensamble cultural (musical) que nos construye como nación. En consonancia con la concepción de nación que plantea la teoría “experiencialista”, sus composiciones ensamblan retazos, citas de esas otredades que nos constituyen y que en las prácticas compartidas y vivenciadas con los otros han ido sedimentando y configurando un modo de significar lo nacional y regional que Johansen lee y potencia en su gesto compositivo: modo mixtura, modo “glocal” (Canclini, 1999), modo “des-generado”, tal como el mismo Johansen define siempre a su propia música. Este gesto modal implica un posicionamiento particular de la enunciación que, como ya se ha dicho, conlleva resonancias estéticas, políticas y, sobre todo, éticas ante los otros.

A partir de estas perspectivas, se intentará, entonces, analizar los videoclips de las canciones Guacamole (2000), Sur o no Sur (2002), Milonga subtropical (2004) y Baja a la tierra (2012).





## | Desarrollo

Kevin Johansen. Sus canciones radicalizan el rasgo intertextual. Kevin Andrew Johansen es hijo de padre estadounidense y madre argentina. Nació en Fairbanks, Alaska, en 1964, y vivió allí hasta sus 4 años de edad. Luego, su familia se mudó a Colorado, a Arizona y a San Francisco, California. A sus 12 años vinieron a Buenos Aires y, tiempo después, se fueron a Montevideo. En los años 90, Kevin vuelve a Estados Unidos y, en los 2000, regresa a Buenos Aires.

Johansen es un músico signado por los viajes y las mixturas culturales. Sus canciones dan cuenta de estas mixturas. Kevin mezcla géneros musicales, propone instrumentaciones des-ajustadas (música “des-generada”, en sus términos) de los géneros puros (si acaso eso existiera). En sus composiciones aparecen motivos musicales hibridados. Juega con el lenguaje musical corriéndose del canon, quebrando las formas de todos los géneros por los que “transita”. Él “pasa” por los géneros, los sugiere, los cita al interior de otros géneros, los despliega por momentos y, por momentos, los repliega. En sus letras, mezcla musicalmente las palabras en un spanglish que lo representa. Sus músicas parecen un crisol de formas que devienen otras formas, como un caleidoscopio sonante o un juego de máscaras que no dejan ver nunca ningún rostro original.

Su rasgo distintivo es el “modo” del hacer: lúdico, jocoso, risible, paródico, mixturado, hibridado. Parece moverse entre pliegues modales, como si todo lo que hubiese para decir estuviera comprendido en el “modo”, como si no hubiese ningún sentido más allá del “modo”. Y en el caso de la música de K. J., podría sostenerse que no lo hay: por fuera del modo no hay nada más (ni nada menos) que en el modo no esté ya siendo performado. El modo del decir hace el sentido. En el modo de la enunciación se da a aparecer el sentido de lo que resulta enunciado. No hay enunciado por fuera del modo. No hay un fondo (ninguna esencia) que espera alguna forma eficaz para ser representada. No hay significados por fuera de sus modos significantes. Hay sistemas de representaciones: en este caso, un juego de significantes que hacen aparecer, en su tono jocoso, paródico, amable, eso mismo que son: un tono modal. Y en ese tono se configura un modo “des-ajustado” de representarnos como Nación y como Región.

Desajustes de los géneros, composiciones celebratorias de las hibridaciones, continuidades, desvíos y rupturas de formas musicales, mixturas caleidoscópicas que Johansen hace aparecer en su insistencia modal. Kevin Johansen viene a proponer el tono modal como configurador del sentido, como enunciado último (si acaso algún “último” fuera posible). K. J. juega en escena, parodia, se corre todo el tiempo de lo literal. Se muestra receptivo, con el plexo abierto y semblante relajado. Siempre sonriente. El cuerpo de K. J. acciona en el escenario como un catalizador de otredades. No es un cuerpo omnipresente, no se impone, no apela a una gestualidad excesiva, ni a ropas estrafalarias ni a colores estridentes. Desde esa medida se mueve, habita, la “atmósfera afectiva” (Anderson, 2009) que se construye entre los músicos, los oyentes y las canciones. La voz de Kevin opera como cuerpo (“la voz es cuerpo”, dice Frith (2014)); como si fuera un colchón monocorde o un mantra sinérgico de



todas las sonoridades que se articulan en su música. Como las máscaras del teatro, su cuerpo/voz se deja habitar: hace espacio, hace vacío, da lugar a que aparezcan las sonoridades de esos otros que nos constituyen y despliega las tramas complejas, densas, de una identidad nómada, desanclada, hibridada, cosmopolita y, a la vez, local, situada, encarnada.

## | Sur o no Sur

En el video oficial Sur o no Sur (2002), K. J. Compone un discurso polifónico-heterodoxo articulando imagen, música, letra, modo de filmar, que da cuenta de las hibridaciones culturales que nos constituyen en nuestras identidades como argentinos y como latinoamericanos, y que nos representan.

## | Música

En el comienzo, se escucha un violín en modos menores, con semitonos y con modulaciones que hacen connotar sonoridades árabes. Este sonido inicial se articula de repente con un breve motivo rítmico de un bongó que pareciera anticipar el comienzo de una cumbia. Aparece un bajo eléctrico que acentúa en contratiempo. Luego, la melodía cantada de las estrofas se instala evocando las musicalidades típicas del NOA.

Para distinguir con mayor precisión esta paleta sonora cosmopolita, intertextual y con tantos cruces de sonoridades, timbres, armonías, fue consultada Cris Bergonzelli (música y ex coordinadora de la Diplomatura "Músicas en Territorios" del DAMUS de la UNA). Ella distingue el bongó pero – señala–, "con la sonoridad de un derbake (instrumento que se usa en la música árabe), un charango, la chancha (tambor de pie de la batería) con la sonoridad de un bombo legüero". Además, distingue en las melodías que llevan los vientos (reconoce la presencia del clarinete) una reminiscencia balcánica.

Por otra parte, aparecen en esta trama sonora gentilicios como "argelino", "marrasquino", se escucha alguien que grita "sudaca". Todos, significantes con la carga de un sentido peyorativo, que dan cuenta de un modo negativo del afecto en la construcción del "otro". Ese "otro", que se representa como todo aquel migrante que llega de las periferias o de los países y regiones que no son Norteamérica o Centroeuropa, se construye metonímicamente apelando a la generalización reductiva como un "único otro" que viene de algún "Sur" "imaginado" (en los términos de Benedict Anderson). Estos gentilicios aparecen cantados por Johansen en un volumen suave, monocorde, como en segundo plano respecto del sonido instrumental, creando la sensación de una continuidad indisoluble: "ser o no ser un marrasquino, ser o no ser un argelino". Este leitmotiv pareciera operar como un subconsciente omnipresente que va articulando todo el sentido en el videoclip.



## | Imagen

La imagen, en tono paródico, da cuenta de la tragedia que cuenta la letra: los cuerpos van “de traje”, como hormiguitas en fila, hacia la “Embajada de Utopía” que los fagocita volviéndolos cuerpos invisibles o los devuelve. Los cuerpos cansados bajo el poncho, con el torso encorvado hacia adelante y la mirada gacha (pero con anteojos de sol y pelucas “rockeras”), esperan resignados, sentados en medio de la nieve bajo un sol tremendo en la inmensidad de la cordillera. No hay ninguna referencia orientativa, salvo el cartel de la “Embajada de Utopía” y la inscripción en la remera de Johansen que pareciera reforzar el sentido que los (nos) ancla a una realidad sin remedio: “You are here”.

El tono de la imagen del videoclip fluctúa entre lo paródico, la estética cosmopolita típica de los videoclips de bandas norteamericanas lograda a partir del recurso de los paneos circulares en contrapicado y cámara lenta; el tono intimista de las filmaciones hogareñas a partir de la subjetivación de la cámara en mano; el paneo transversal a los rostros, uno a uno, y en primer plano, típico de las coberturas televisivas internacionales de los mundiales de fútbol en el momento del canto del Himno Nacional. Este modo heterogéneo de contar de la cámara da cuenta de todo “eso”, también heterogéneo, que somos.

Desde el punto de vista narrativo de la imagen, aparecen “movimientos-cita” que coreografían los gestos, poses, trucos, de aquellos personajes en torno de los que se han construido las identificaciones culturales del Sur y del Norte de América: el saludo del “Piojo” López se encadena en operaciones sintagmáticas a Maradona, a aquellas vueltas de “La Mujer Maravilla”, a The Beatles, a Elvis Presley.

## | Letra

El nombre de la canción se inscribe dentro de estos desvíos de la norma y de un sentido configurado bajo la gramática del desajuste. “Sur o no Sur” es una construcción sintagmática que requiere ser significada en términos de “desvío”. Alude a aquel “ser o no ser” shakesperiano, pero al mismo tiempo alude a un ser del Sur o del “no Sur”, que pareciera no alcanzar para ser del Norte. Es un sentido “en movimiento”, en desajuste, sugerido, que no permite ser pensado bajo la clausura, la linealidad o la literalidad. Son significantes abiertos que desanclan los sentidos.

En la letra, K. J. da cuenta de ese modo de ser en tránsito, nómade, de los que buscaban migrar en procura de un presente y de un futuro mejor. Aparece descripta la condición desanclada, sin territorio fijo del “trabajador golondrina”. Ese que canta en la voz de Gieco es el migrante, el extranjero, el “otro”, que no sabe por qué le pasa lo que le pasa, si “será la vejez” o “será la niñez”, pero no puede quedarse en su casa porque ya no sabe cuál es.

Aparece la figura de la Embajada (de Utopía en el cartel del video, de Italia en la letra de la canción) como metáfora de ese éxodo masivo hacia las tierras de nuestros abuelos que se dio en

## Artículos de Investigación

nuestro país en la crisis del 2001, como explica y analiza Liut (2017) en su ponencia para el IX Congreso chileno de Musicología: “músicas en tiempos de crisis”: “Sur o no Sur”. “Me voy porque acá no se puede. Me vuelvo porque allá, tampoco”. Una condición “contagiosa”, como el sarampión: “aquí se aprovechan, allá me echan”. “¡Malaya!”.

### Contrapunto

La música y las imágenes van contando a esos “otros” que nos constituyen en nuestra identidad, en una complejidad y una riqueza identitaria que entra en contrapunto con esa otra construcción reductiva de ese otro (el ajeno, contado desde una mirada hegemónica) que compone la letra.

La letra cuenta, en primera persona, la tragedia de un “otro” construido desde un estatuto enunciativo hegemónico y legitimado, así es que aparece ese otro reducido a la condición de migrante: aquel que aquí es echado, aquel al que aquí se le debe, ese mismo que espera por un visado, ese mismo del que allá se aprovechan. Estas desgracias cuenta/canta en primera persona el migrante.

Pero al mismo tiempo, y en contrapunto, aparece otra construcción más extendida, más celebrativa, menos reductiva de ese otro. Las imágenes y la música suman otras capas de sentido: se muestra una identidad hibridada, en clave de mixtura, de cruces, de intertextualidades. En las imágenes aparecen ponchos del NOA, y debajo de los ponchos aparecen camisetas de clubes de fútbol. La imagen cita esta condición híbrida de las identidades, a la manera de las mamushkas rusas. Conviven en la narrativa de la imagen trajes de oficinistas de las grandes urbes con trajes de nieve nórdicos, sombreros panameños y gorros de lana, ponchos de la puna y camisetas de fútbol, guantes de nieve y de arqueros de fútbol con gafas de sol.

En la música, como ya se dijo, se despliega una paleta sonora cosmopolita que conjuga lo local y lo global que nos constituye. Estas multitudes de “otredades” que nos habitan se representan en ensambles celebratorios en la imagen y en la música, al mismo tiempo que la letra da cuenta de una construcción reducida a la categoría de “migrante” de estas identidades nómades contemporáneas. La canción plantea estos dos puntos de vista respecto de los otros, en un contrapunto: la mirada desde el Norte que nos reduce a “sudacas”, y las miles de intertextualidades que nos habitan en nuestra subjetividad, como polifonías y heteroglosias (Bajtín, 2002), como intertextualidades (Kristeva, 1978) musicales que nos van constituyendo en nuestras identidades nómades, en tránsito en cruces con los otros.

### Guacamole

En el video Guacamole (2002), el músico parte del imaginario que connota ese fruto centroamericano para pensar la globalización en clave “amable”. Aquello que vino para quedarse



y amenaza con homogeneizar las identidades regionales subsumiéndolas bajo una gramática única, también puede leerse como aquello que nos acerca la posibilidad de establecer relaciones sintagmáticas híbridas con "lo otro", "lo extraño". El guacamole, aquel significante que a principios del 2000 nos remitía a algo ajeno, lejano, de México, pero que ahora, y para los porteños especialmente, ya es símbolo de reunión, de lo celebratorio: donde hay guacamole hay reunión, hay encuentro, hay celebración. Esa preparación es un hábito cultural que se ha vuelto nuestro. Es un ritual festivo que nos convoca en torno de la comida. El ensamble entre significantes en inglés y en español de la canción funciona como metáfora de esta circulación de bienes culturales que nos constituyen en nuestras identidades cosmopolitas. Así lo explica Johansen en diferentes entrevistas. Lo mismo sucede con la música, que propone una intertextualidad de diferentes sonoridades. La canción podría corresponderse con el género cumbia, pero por momentos con sonoridades que ilustran estampas del Sur de Estados Unidos (Missouri), a partir de la presencia de las trompetas, pero que también suenan a un son cubano.

## Letra

El video juega mezclando palabras de sus lenguas madre: el inglés y el español. No se entiende casi nada de la letra, excepto el estribillo: "Vamos a comer a lo de Beto que nos hizo guacamole, carne con frijoles (...)". En torno de esta frase se articula el sentido de toda la canción. La frase se enuncia desde de un "nosotros" tácito en el "vamos". La imagen describe ese "nosotros" como un grupo de vecinos de un barrio porteño que se reúnen en torno de la mesa en el patio de la casa de "Beto". Hábito, también muy nuestro, de los domingos, que en general no se trabaja y se amanece tarde (en el video se lo ve a Johansen cuando recién se levanta y encuentra a sus amigos en la cocina de la casa preparando la comida). La expresión "a lo de (Beto)" es, también, muy nuestra. La forma "lo de" alude a "la casa de" y es nuestro modo de anunciar que hay reunión en casa de uno de nosotros. Denota cercanía, familiaridad, afecto: "que (Beto) nos hizo guacamole". Pero allí, en este punto de la canción, el sentido se expande: Beto no sólo "nos" (alude a que ha cocinado para nosotros) hizo guacamole, sino que nos hizo, además, "carne con frijoles", "habichuelas", "cuchufrito", "caipiruva", "trucha al escabeche" y aclara: "con café con leche". Así, va enumerando comidas cotidianas de Latinoamérica y remata la frase anclando en nuestro "café con leche" (y lo repite).

El video narra una mañana en una casa de un barrio porteño. Johansen sale a una caminata tranquila, lleva la bolsa de hacer las compras para buscar paltas, un fruto que era poco habitual en los 2000 y en los comercios pequeños. Aparece la verdulería del barrio con el verdulero parado en la puerta (pocas ventas, el país estallaba en ese momento), las vecinas que lo saludan cuando pasa, el "mercadito chino", etc. Luego, el mantel a cuadros se tiende en la mesa enorme del patio de la casa de Beto, y todos aquellos personajes que fue cruzando por el barrio se reúnen allí. Esta reunión de "otredades" se articula en una gramática de tono festivo, afectivo, celebratorio. Aparecen, como siempre en sus videos, coreografías-citas que evocan a Maradona y sus jueguitos, haciéndolo parte





integrante de esa reunión.

No es casual el recurso del spanglish: esa decisión compositiva da cuenta de manera sonora que estamos “intervenidos” por las voces de los otros, que somos habitados por esas voces que nos constituyen. La identidad porteña se representa, aquí, como un cruce intertextual de aquellas voces que nos performan en el día a día. En esta decisión estética de ensamblar voces en sus dos lenguas, Johansen asume un gesto político: la identidad no es algo fijo. Este gesto no sólo da cuenta de una identidad desanclada de una lengua única, de un territorio limitado por un Estado Nación, sino que desancla también la constitución del sentido. La significación no es transparente, sino que se construye socialmente. Por eso es que no hace falta entender cada palabra: no hay un significante preciso para cada significado ni hay un único significado para cada significante. El sentido circula, se mueve, se constituye en la resonancia de los significantes en contacto, mezclados, como la identidad de aquel que ha constituido su subjetividad en una mixtura cultural, signada por los viajes.

## | Imágenes

Las imágenes cuentan como ese fruto, primero extraño, ajeno y difícil de conseguir en los almacenes de los barrios porteños, luego se vuelve familiar. La mesa tendida opera como metáfora del cruce de las diferentes culturas que conviven en un barrio. Esa escena ancla el estribillo y condensa todo el sentido de la canción, que se despliega en los juegos sintagmáticos que ponen en relación aditiva todas las comidas que va enumerando.

En las escenas, el músico hace guiños a manera de citas de los géneros cinematográficos clásicos y los quiebra con fragmentos del “detrás de escena”. Estos fragmentos del backstage remiten a una dinámica narrativa y a una estética de la cotidianeidad que se aleja de esos guiños propios de los géneros clásicos sugeridos en el discurrir del video. Ejemplo de esto es la escena de la vecina que se acerca a la mesa y lo mira con aire seductor, parafraseando una escena típica de cualquier película rodada en los viñedos de la campiña francesa, pero aquí, ella no trae uvas. Trae paltas... y las paltas no producen el mismo efecto sensual que las uvas. Estas connotaciones dispares y yuxtapuestas que gravitan en la escena generan lo jocoso, lo paródico. Estos corrimientos en clave risible ponen de manifiesto el modo circulante del sentido, que transita y que se desajusta de los cánones estéticos de cualquier género en particular. La gramática es la cita, no el desarrollo puntual de uno u otro género. La retórica es la metáfora, lo sugerido, no el sentido literal. La escena termina con K. J. sentado a la mesa (de Beto) y, junto con la actriz, se ríen de esa escena que les resulta imposible de sostener y que se quiebra a partir de la risa.

## | Enunciación y performances sociales



En este video, como en *Sur o no Sur* (2002) y en todos sus videos, Johansen propone un modo jocoso, risible, paródico y siempre en tono amable. En ese modo de la enunciación circulan los enunciados acerca del tema en el que insiste Johansen en sus composiciones: la identidad en clave de mixturas culturales que nos cruzan y que nos constituyen. Estos temas son narrados a partir de la retórica de las metáforas que, por su condición de desvío, “soportan” las narrativas de un modo de las identidades constituido en la clave de la hibridación, del desanclaje territorial, de la circulación de bienes culturales, de músicas.

Lejos de pensar la condición cosmopolita de las identidades contemporáneas como una homogeneización que aniquila las singularidades propias de cada región, puede sostenerse a partir de las decisiones compositivas y estéticas de K. J. que son las performances, los rituales sociales (en un barrio porteño, en este caso), aquellos espacios en los que se asientan los usos y se consolidan los modos particulares de apropiaciones de las músicas, de los bienes culturales. Aquí, el vector que media para la construcción de la significación es el ritual de ir a “comer a lo Beto”. En este sentido, vale recuperar a Semán, quien propone que “la canción nunca es la misma” (Semán en Gilbert y Liut, 2019, pp.11). ¿Qué canciones cantan esos amigos, vecinos, en esos almuerzos compartidos? Esas músicas que escuchan, que cantan, que bailan, que tocan con la guitarra debajo de un árbol adquirirán, para ellos, la significación que se construye en ese ritual compartido. También, vale recuperar lo que propone el etnomusicólogo peruano Julio Mendívil (2013), quien sostiene que las músicas, los sonidos, las canciones connotan aquellos sentidos que fueron configurándose durante las performances de sus usos. Así es que, para Johansen, los árboles del paseo por el barrio pueden sonar como el presagio de esa reunión de los domingos.

El sonido puede ser pensado como una conjunción somática, kinestésica. Como los aromas, el sonido es tan volátil que impregna los “haceres” de cada escena. Así es que podría afirmarse que escuchamos con todo el cuerpo, con la piel. Escuchar es del orden del afecto y lo sónico moldea nuestra subjetividad que implica, también, nuestros cuerpos. En relación con esto último, y en términos de Osorio (el autor piensa en torno de los sonidos de las protestas), “la protesta puede entenderse como una acción colectiva portadora de sentido, en la cual tienen lugar formas de relación, coordinación y vinculación entre los participantes, cuyos efectos resuenan en los cuerpos y a través del espacio” (Osorio, 2019, p.1). En este sentido, el ritual de “ir a comer a lo de Beto” y cantar con los vecinos de un barrio en el patio de una casa, también va configurando los sentidos de esas canciones que se cantan, de esas músicas. Esto moldea los cuerpos de los participantes y genera “atmósferas afectivas” (Anderson, 2009), que se sienten en los cuerpos y se propagan en los espacios.

Bioletto y Spencer (2020), en “Volver a creer”, dicen que las prácticas sónicas compartidas con otros en los espacios públicos tienen “la potencia de reordenar la dimensión del afecto y redirigir lo sensible” (p.1). Aquí también, lo que estos autores chilenos proponen en torno de las últimas revueltas estudiantiles en ese país, puede leerse al interior de lo que el video nos plantea: cantar con otros



ensancha los sentidos de lo que se canta, y sobre todo, propicia la configuración de escenas del afecto que tienen la potencia de un gesto micropolítico: pueden articular formas de lo colectivo, un modo de comunidad. Esas performances en torno de la comida, la guitarra y las canciones son un modo nuestro (latinoamericano) de activación de los afectos. Los cuerpos cantan en reunión con otros cuerpos. Hay en esta práctica un gesto micropolítico de gran potencia que Johansen está develando como urgente y necesario con su único imperativo: “¡Pongan bien la mesa!”

### | Baja a la Tierra (Huayno, con Lila Downs)

La melodía y la rítmica se asocian con el género. Se escuchan los vientos, las pezuñas típicas, las cuerdas sonando como huayno pero, sin embargo, toda la musicalización y la equalización se alejan del huayno y se acercan más al soul. Los “floreos” de los vientos, los bajos tan en primer plano, las percusiones sutiles, sugeridas del mágico “Zurdo” Roizner (que ya se fue para siempre), la voz de Kevin, todo esto se va corriendo de lo tradicional del género y se va armando una sonoridad más cercana a una canción. La manera de cantar de Kevin, sus fraseos, sus modulaciones se corren de la forma típica del canto en el huayno. Lila conserva en su modo de canto un soporte más estable, como sosteniendo los juegos y corrimientos de Kevin. Sin embargo, ambas voces suenan más en estilo “canción” que en estilo huayno. La letra en español, lo que se cuenta y cómo se lo cuenta parecieran distanciarse, también, del género.

La puesta en escena de la grabación, en blanco y negro primero, con ambos músicos cantando cara a cara, sosteniéndose mutuamente la mirada, compone una escena íntima, mínima. Ella mantiene el tono modal del huayno, con el gesto y con su voz enorme y honda. Él, lo quiebra: juega, trae a la performance gestos y modalidades corporales más urbanas. El video, luego, muy al estilo Johansen, muestra las escenas del backstage (como en Sur o no Sur y en Guacamole). Esta decisión estética marca el estilo de Johansen: no hace falta que un huayno se cante, se cuente en imágenes, se musicalice dentro de las normas formales del género. Somos una hibridación, somos mixtura cultural y eso se hace forma en su canción y en el videoclip.

La canción de Johansen compone un paisaje desanclado de su territorio y reanclado en donde se lo cante. Somos nómades contemporáneos, en permanente tránsito y, sabemos, los territorios originarios son más imaginaciones construidas (Anderson, 1993) que realidades. Los paisajes, como propone Appadurai, son pensados como “scapes” que condensan sonoridades (también imaginadas). Cada enunciación construye un territorio. Lila y Kevin, con sus biografías nómades e hibridadas, construyen en el canto un territorio para un huayno. El huayno que compuso Kevin y que cantan juntos hace resonar paisajes ya hibridados y, a la vez, se territorializa en un canto “situado”, “encarnado” en su contexto de enunciación.





## Milonga subtropical

En esta canción, Johansen “hace una reivindicación regional de su música des-generada” (Liut, en clases). La milonga es un género espeso, con intertextualidades ensambladas en una poética que cruza lo cultural, lo geográfico, lo climático, lo histórico y lo mítico y que, en este caso, suena con el estilo de Johansen.

La milonga es una poética de la pampa. En palabras del músico y escritor brasileño Vitor Ramil, “un vasto fondo de nuestro paisaje interior” (Loza, 2015, p.10). Estética del frío (Brasil), Templadismo (Uruguay) y Subtropicalismo (Argentina), todas denominaciones para dar cuenta de este género expandido en una vasta, amplia, inmensa región. Así la ubica Johansen en la letra: “Milonga del Río Grande Do Sul para acá”. Luego dice: “Y volvió silbando bajo, yendo para la otra orilla (...) Y volvió silbando bajo, viniendo de la otra orilla”. Estos versos dan cuenta del río que nos une, en un vaivén cultural permanente con Uruguay. En otra parte, dice la letra: “Se oyen ecos de los recovecos de una batucada”. Esto alude a los sonidos de Brasil, que también conforma la amplia región de esta “poética pampa”, que en algún momento histórico fue una misma región y que con la posterior conformación de los Estados Nación se dividió en los tres países. En este sentido, vale recordar las tres concepciones de Nación: esencialista, constructivista, experiencial. Esta poética de la pampa hace patente que los límites de los Estados Nación no pueden delimitar la experiencia vital de una región. Duarte Loza (2015) cuenta que la denominación (tan bella) “Estética del Frío” (Vitor Ramil, Brasil) da cuenta de esta imposibilidad de subsumir la experiencia vital de un paisaje al interior de los límites de un Estado Nación ni de un recorte estereotipado de un terruño. Ramil pone en tensión la estereotipia reduccionista del ser brasileño como sólo “país tropical”. Él también es brasileño y, sin embargo, se asume un gaúcho de Río grande Do Sul. Un Sur donde hace frío, y ese “ser del Sur”, esa “estética del frío”, se extiende y desborda el límite geográfico (y el recorte metonímico) de Brasil para unirse en una estética pampa con Argentina y con Uruguay: un Sur que resuena en un paisaje interior (un estado subjetivo) compartido.

Johansen apela al término “subtropical” para dar cuenta de lo multidimensional de esta estética pampa: el clima (subtropical) de Argentina y la herencia del Tropicalismo musical brasileño, –dice– imposible de alcanzar. El prefijo “sub” alude a nuestra condición de periferia dentro de un mapa globalizado: “milonga subestimada, medio baqueteadada por el qué dirán”, “milonga subcampeo por un tiro penal” (alude a la condición de “casi campeones” en el mundial del 90 en Italia), “milonga subliminal”, que quizás esté dando cuenta del “hechizo” que produce la pampa en el estado interior de quien la atraviesa, como un territorio de “conversión”, de pasaje.

Dice Duarte Loza citando a Vito Ramil (2004): “La pampa puede ocupar un área pequeña del territorio de Rio Grande Do Sul, puede, en rigor, ni existir, sin embargo, comprende un vasto fondo de nuestro paisaje interior”. Y continúa: “La pampa goza de una entidad casi mitológica. No se sabe a ciencia cierta dónde comienza ni dónde termina y se la refiere como un espacio extenso, casi infinito”



(Duarte Loza, 2015, p. 10).

Ese paisaje interior (que se lleva adentro) pampa se cita en la milonga de Johansen: “Aquí me pongo a cantar al compás de la nada (...) Aquí me pongo a cantar al compás de la viola”. Es una clara alusión a los versos del Martín Fierro, que a todos no siguen resonando en nuestras configuraciones identitarias. Esa “nada” alude, tal vez, a esa inmensidad extendida y se ensambla con su grupo: The Nada. La “viola”, claramente, evoca la guitarra que aparece en los versos del Martín Fierro, que en esta milonga suena como una guitarra electroacústica.

Johansen es irreverente con las normas. Su modo lúdico, desanclado, paródico, también puede tomar el matiz de una melancolía cargada de afecto, en su modo de citar: “Porque me duele si me quedo, pero me muero si me voy”. Este verso de Serenata para la tierra de uno, de María Elena Walsh, aparece evocado en la línea: “si me quedo yo me muero y si me muero yo me voy”. Y continúa: “y se fue silbando bajo yendo para la otra orilla (...) y volvió silbando bajo, viniendo de la otra orilla”. Esta yuxtaposición de la figura del silbador que se va y que vuelve silbando bajo a “la otra orilla” (Uruguay) y la alusión (tácita) a la figura de “la tierra de uno” de la Serenata de María Elena, componen una significación espesa, de enorme afecto: la tierra de Johansen es el Uruguay y es la Argentina. La voz de Gieco que canta esta línea, y el bandoneón que se escucha como configurando musicalmente la figura del silbador, destilan ternura. El sonido del bandoneón pareciera llegar de lejos, como si el que llegara fuera ese silbador que, tal vez, sea el mismo Johansen yendo y viniendo de Uruguay a Argentina. Al bandoneón se le suma, con la misma línea melódica, una flauta traversa que trae un grano de aire a la sonoridad, haciéndola aún más evocativa. Se escucha una cuerda grave, como de un contrabajo que cala hondo, como la experiencia de la evocación. Johansen siempre ecualiza sus grabaciones con los bajos en primer plano y, en este caso, esto colabora con el efecto de una atmósfera sonora evocativa. En este punto, la milonga también trae ecos de candombe, se escucha una vocalización que remite al Negro Rada, se escucha un repique, un platillo sutil de batería.

Pero Johansen también es del Norte (recordemos que nació en Alaska). El ser del Norte aparece evocado en el punto de vista que asume: “desde el Sur” (desde “el culo del mundo”, “ningún lugar”), y en la primera persona del singular, que desarticula la mirada canónica sobre el globo y compone una poética subjetiva de la insurrección: “veo nubes en el suelo y veo agua en el sol”.

La milonga de Johansen da cuenta de una representación regional en clave multidimensional. La canción pareciera ser otra mamushka musical que recoge una paleta inmensa (como la pampa) de sonoridades de aquí y allá, pero también de paisajes del afecto: “de la tierra de uno”, que no es una sola, que quizás no exista más que en la propia percepción y en la imaginación.

## | Conclusiones

Ni coherente, ni transparente ni previsible: jocoso, ambiguo, contradictorio, paradójico, Johansen



se desvía de los cánones. Su disco del año 2019 se llama "Algoritmos". De modo lúdico, ese nombre reivindica su constante corrimiento de la literalidad. Su grupo se llama "The Nada", y con su manera de combinar el inglés con el español, da cuenta de su mirada irreverente pero amable de las formas de las lenguas: sus letras son juegos de formas significantes. Como pensaba Barthes: no hay sentidos por un lado y formas por el otro. En 1969, Barthes dirá que ya no es conveniente pensar al texto bajo la metáfora del "fruto con carozo" (la pulpa sería la forma y el carozo, el fondo), sino más bien pensarlo bajo la figura de la "cebolla", con sus capas, sus pliegues, sus sistemas, pero que no llevan a ningún corazón, ningún hueso. Con este cambio de mirada, Barthes propone que no hay sentidos por fuera de las formas. Por ende, no hay enunciados por fuera de la escena enunciativa, de la performance que "hace" al sentido.

Johansen performa una escena musical en la que recoge y despliega las sonoridades "otras" que nos constituyen en nuestras identidades. Desde una enunciación que resuena en clave porteña, él convoca esas otras sonoridades que somos. La voz (que es cuerpo) o el cuerpo (que se hace voz) de Johansen funciona como un catalizador de afectos: toca de pie, con pocos movimientos, la mirada receptiva al público, un modo de canto monocorde y con volumen suave. La sonrisa, siempre presente, propicia la bienvenida a una escena austera, justa para dar lugar, hacer aparecer y desplegar las espesuras sonoras que se dan cita en su música.

Como un Dionisio City-Zen, porteño, cosmopolita, un poco argento, un poco de "la otra orilla" y un poco del Norte, Johansen juega: transita por los géneros musicales, los abre, los desparrama, los evoca, los cita, los yuxtapone, los des-ajusta. Kevin se mueve, resbala de significativo en significativo con ánimo jocoso, celebratorio, festivo, a la manera nómada y lúdica de las tribus urbanas de las que habló Maffesoli. Como los caleidoscopios, las canciones de Kevin Johansen proponen miradas, despliegan trayectorias posibles en la clave en la que se inscriben sus prácticas: la mixtura.

¿Qué conserva del género musical huayno su huayno Baja a la Tierra? Posiblemente, poco. ¿Y qué? ¿Cuál sería la esencia a custodiar al interior de esa forma musical? ¿Cuál representación de qué identidad se estaría conservando en la repetición idéntica a sí de un género? Retomando a Mendivil (2020) y su proposición en *En contra de la música*: hay músicas (en plural) y sería un propósito estéril cualquier intento de conservación y reproducción idéntica a sí de una tradición formal, en pos de representar una (supuesta) identidad nacional. Se reproduciría algo muerto, un fósil, en la gramática del museo.

Johansen convoca, evoca, despliega y celebra la vida de quienes hacen las músicas y de sus contextos vitales. Por eso, la propuesta estética de Johansen puede leerse con perspectiva ética y política. En tiempos de narrativas de un individualismo occidentalizado y sobrevalorado, su estética de la mixtura puede ser leída como un dispositivo potente para configurar una representación de lo nacional y lo regional en clave de la hibridación que siempre fuimos y que siempre seremos. Sus performances pueden ser leídas como un texto-gesto micropolítico con potencia performativa: en sus





recitales, en sus videoclips se celebran las músicas que nos constituyen. Este gesto se hace cuerpo a través de la vivencia de cantar junto con otros las músicas que somos: una apuesta por un sentido expandido de identidad.

## Bibliografía

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión de los nacionalismos*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico.

Anderson, B. (2009). "Affective Atmospheres". *Emotion, Space and Society*, 2(22), pp. 77-81. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2009.08.005>

Bajtín, M. (2002). "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.

Bioletto Bueno, N. y Spencer Espinosa, C. (2002). Volver a crear. Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020) En *Boletín Música # 54*, 2020.

Buch, E. (2013). *O Juremos con Gloria Morir*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Díaz, C. (2009). *Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al "folklore argentino"*. Córdoba, Ediciones Recovecos.

Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, política*. Buenos Aires, Atuel.

Drott, E. (2013). El fin del género. En *Journal of Music (2013) 57 (1)*: 1-45 <https://doi.org/10.1215/00222909-2017097>

Duarte Loza, D. (2015). Una poética pampa. Integración cultural entre Brasil, Argentina y Uruguay: música, clima, historia y geografía. En *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte – N° 3 – Junio 2015 – ISSN: 2347-0135 – Pp. 17-37* <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>

Favoretto, M. y Wilson, T. (2011). *Identidades ambiguas en la música de Kevin Johansen: la no-ciudadanía del dadaísmo subtropical*. En <https://www.researchgate.net/publication/297315444>

Fellone, H. (2022). El género musical en la actualidad; reflexiones ante un contexto digital y globalizado, En *El oído pensante* DOI: 10.34096/oidopensante.v10n1.11338

Frith, S. (2014). *Ritos de la Interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos



Aires, Paidós.

García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós.

Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. Trans. *Revista Transcultural de Música*, núm.16, pp. 1-22

González, J. P. (2020). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Gourmet Musical.

Hall, S. (ed.) (1997). *Representation and Signifying: Cultural Representations Practices*. London, Sage Publications.

Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Buenos Aires, Paidós.

Kristeva, J. (1978). *Semiótica*, v.1, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos.

Liut, M. (2016). "Del éxtasis a la agonía. La canción La argentinidad al palo y la configuración cultural de una nación". En *Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*, Santa Fe, AAM.

Liut, M. (2017). "Sur o no sur. Música, identidad y nación alrededor del colapso económico y político de la Argentina en 2001". En *Actas del IX Congreso chileno de Musicología: "Músicas en tiempos de crisis"*.

Gilbert, A y Liut, M. (2019). *Las mil y una vidas de las canciones*. Buenos Aires, Gourmet Musical.

Liut, M. (2021). "Representaciones musicales de la nación". *Revista Del ISM*, (19), 9-16.

Liut, M. (2022). Amar la trama. Reflexiones alrededor del estudio de la música como mediación. Texto leído en el *X Coloquio de la Asociación Argentina de Musicología*. UNCUYO. Disponible en: [https://www.academia.edu/125886028/Amar\\_la\\_trama\\_Reflexiones\\_alrededor\\_del\\_estudio\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica\\_como\\_mediaci%C3%B3n](https://www.academia.edu/125886028/Amar_la_trama_Reflexiones_alrededor_del_estudio_de_la_m%C3%BAsica_como_mediaci%C3%B3n)

Martín, E. (2010). "La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina del '90", en Semán, Pablo y Vila, Pablo (comp). *Cumbia. Nación Etnia y género en América Latina*. Buenos Aires, Gorla.

Mendivil, J. (2013). "The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones". *El oído pensante Vol. 1*, N° 2 [<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2959>]

Mendivil, J. (2020). *En contra de la música*. Buenos Aires, Gourmet Musical.



Osorio, J. (2020). *Acerca de los Paisajes Sonoros de la protesta*. Santiago de Chile. (Disponible online en Academia EDU).

Ramil, V. (2004). *A estética do frio. Conferencia de Genebra*. Porto Alegre, Satolep Livros

Sánchez, J. A. (2013). "Ética de la representación", *Apuntes de Teatro*, N° 138, pp. 9-25.

Segato, R. (2007). *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires, Prometeo.

Semán, P. (2019). Prólogo "La canción nunca es la misma". En A. Gilbert y M. Liut (Comp.) *Las mil y una vidas de las canciones*. Buenos Aires, Gourmet Musical

Silva, M. (2010). "La cumbia en la Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva", en: P. Semán y P. Vila (comp). *Cumbia. Nación Etnia y género en América Latina*. Buenos Aires, Gorla.

Steimberg, O. (2013). *Semioticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Valente, H. de A. Duarte et al. (orgs.), *Visões da América, Sonoridades da América*. The Nada you're welcome: El "tercer espacio" musical del cantante Kevin Johansen. Timothy Wilson Atas do XII Congresso da IASPM-AL. São Paulo: Letra e Voz, 2017.

#### Videoclips:

Kevin Johansen. (2012). *Baja a la tierra*. Youtube. <https://youtu.be/pH11yf1FWZA>

Kevin Johansen. (2000). *Guacamole*. Youtube. <https://youtu.be/Z93croz945s>

Kevin Johansen. (2004). *Milonga subtropical*. Youtube. [https://youtu.be/\\_htyyi8A2kE](https://youtu.be/_htyyi8A2kE)

Kevin Johansen. (2002). *Sur o no Sur*. Youtube. [https://youtu.be/qsoapupmoRM?list=PLoOq9qoIvL2\\_FE4Xmg8mPyjHX-BvUDT0G](https://youtu.be/qsoapupmoRM?list=PLoOq9qoIvL2_FE4Xmg8mPyjHX-BvUDT0G)