

Reflexiones metodológicas e implicancias subjetivas en la construcción del objeto

Carolina Spataro, Mercedes Liska, Felipe Trotta, Malvina Silba

Presentación

Daniel Party

Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile

dparty@uc.cl

La sección “Documentos” de este número de *Resonancias* tuvo su origen en un simposio homónimo presentado en el XI Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular – Rama Latinoamericana (IASPM-AL), ocurrido en Salvador de Bahía, Brasil, el año 2014. El eje central de dicho simposio, y de los textos que aquí se incluyen, es una reflexión sobre el rol que cumplen las propias subjetividades, gustos musicales y vínculos personales en la construcción de nuestros objetos de estudio y en las metodologías que implementamos. Quizá menos explícito, pero no por eso menos importante, es el compromiso compartido que estos cuatro investigadores tienen con el método etnográfico. En conjunto, estos provocadores ensayos demuestran el importante aporte que puede realizar el trabajo de campo a la comprensión del rol social de la música popular.

Carolina Spataro reflexiona sobre el desconcierto que ha generado en sus colegas científicas sociales la decisión de estudiar un club de fans de Ricardo Arjona; Mercedes Liska, sobre la extrañeza que produjo en la comunidad del *tango queer* el hecho que ella, una mujer heterosexual, estuviese interesada en participar de ella y estudiarla; Felipe Trotta sobre la incomodidad que él mismo sintió mientras realizaba su investigación sobre el funk brasileiro; y Malvina Silba sobre las particularidades de estudiar la apropiación de la cumbia entre miembros de su propia familia.

Aunque este documento incluye cuatro reflexiones independientes, hemos decidido presentarlas conjuntamente para resaltar los estimulantes cruces que existen entre ellas y para respetar la intención original de los organizadores de generar un enriquecedor diálogo interdisciplinario.

De la irritación estética a la interrogación del fenómeno: una reflexión sobre el vínculo entre la academia y la música romántica

Carolina Spataro

Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

carolinaspataro@yahoo.com.ar

¿Estudiamos la música que nos gusta? ¿La que nos disgusta? ¿La que nos parece políticamente correcta? ¿La que escuchan millones de personas? Estas y otras preguntas acompañaron mi investigación sobre el vínculo entre las mujeres y la música, más específicamente sobre la configuración de feminidades en el cruce con la música, la edad y la generación (Spataro 2012). Para ello realicé un trabajo de campo durante tres años con el club de fans oficial de Ricardo Arjona en la Argentina, un grupo integrado por alrededor de 40 personas de diferentes edades, en su mayoría mujeres, que se reúne hace más de 15 años los primeros sábados de cada mes en un bar céntrico de la Ciudad de Buenos Aires. Allí indagué sobre los sentidos que adquiriría para ellas la música de Ricardo Arjona, un cantante y compositor guatemalteco de gran éxito en la industria discográfica hispanohablante hace más de dos décadas. Su producción híbrida retóricas diversas provenientes del bolero, la balada, la canción de protesta y el pop y su repertorio está conformado, principal aunque no únicamente, por historias sobre vínculos erótico-afectivos.

“¿Sobre Arjona trabajás? Pobre, te compadezco”, “¿En serio? Mirá que raro”, “¿Y tenés que escuchar todos sus discos? ¡Qué tortura!”, “Ay, pero mirá que gracioso” fueron comentarios que surgían en diferentes ámbitos académicos –seminarios de doctorado, grupos de estudio, conversaciones informales con colegas e incluso congresos científicos–. Los mismos fueron enunciados a partir de dos tipos de argumentos. El primero de ellos tenía que ver con la relevancia de estos objetos para las Ciencias Sociales: ¿qué podría decirnos un estudio de este tipo de consumos culturales sobre las características de una época determinada? Si bien los estudios sobre música popular han recorrido ya –enhorabuena– un largo camino y se han ido consolidando dentro del campo académico (y tanto las Universidades como los organismos de Ciencia y Tecnología financian este tipo de investigaciones), lo cierto es que persisten prejuicios sobre lo prioritario de estos temas dentro de la agenda de objetos canónicos de las

Ciencias Sociales. El segundo argumento que sustentaba los comentarios, ya desde dentro del campo de los estudios sobre música, tenía que ver con el modo en el que ciertos criterios estéticos continúan siendo una vara para medir el estatus que adquieren las investigaciones. Para decirlo de otro modo: estudiar sobre música clásica, canciones de protesta, rock y nacionalidad o incluso sobre los modos en los que la música habilita ciertos sentidos de la memoria, por citar solo algunos ejemplos, está bien considerado o, por lo menos, son objetos presentes en el listado de ponencias de los congresos sobre música. Ahora bien, estudiar objetos que son catalogados por el canon académico y artístico como de “mala calidad” y “comerciales” implica una incomodidad. Una incomodidad para quien escucha sobre el trabajo, que suele reírse o hacer chiste al respecto; incomodidad para quien lo realiza, porque muchas veces debe explicar el sentido sociológico del trabajo. De esta manera, esta segunda línea de comentarios críticos se monta sobre la cuestión estética definida desde la legitimidad de ciertos objetos culturales (Bourdieu 1998) que funciona también, claro está, al interior de las Ciencias Sociales.

Así, el impacto que ha tenido este trabajo en los ámbitos académicos en los que circuló implicó una continua reflexión que fue acompañando el desarrollo de la investigación y habilitó consideraciones que, entendemos, comportan relevancia para pensar desde qué lugar y con qué objetivos analíticos y políticos se mira a determinados objetos, cómo funcionan los prejuicios académicos a la hora de producir conocimiento sobre estas músicas y sus públicos y cuál es el vínculo del investigador/a con su objeto de estudio. A continuación proponemos una reflexión en dicho sentido.

Sobre la obra y su público

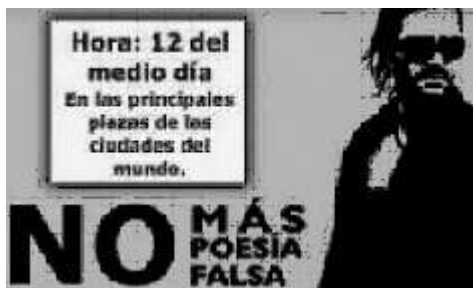


Figura 1/ Ricardo Arjona, imagen que circula en la web.

El estudio del vínculo entre mujeres y música de Arjona pone en escena de manera evidente el modo en el que se construyen valoraciones estéticas y políticas sobre ciertos géneros y artistas y, a su vez, las maneras en las que dicha legitimidad se traspasa también a las consideraciones sobre el valor de su análisis. En ese mapa, los artistas latinos que conjugan en sus producciones canciones de amor sobre una base musical de balada pop, una gran difusión por los medios masivos y éxito de ventas tanto de sus discos como localidades para sus shows, son definidos como música comercial y, en consecuencia, de mala calidad. La imagen, que circula todos los años en la web convocando una marcha en repudio a este cantautor es, independientemente de su veracidad, verosímil. Podemos entender que dicha jerarquización de las músicas se debe, en parte, a lo que Fischerman (2004) entiende como el cuadro de honor que se configura alrededor de ciertas músicas: hay una idea de complejidad vinculada a la música clásica que arma el argumento para definir qué es buena o mala música. Los valores de autenticidad,

complejidad y armonía, sumados a la dificultad en la composición, en la ejecución e incluso en la escucha, serían, siguiendo al autor, los que definirían la calidad musical de una obra. Por su parte, López Cano (2011) afirma que el pensamiento moderno impuso al discurso analítico la noción de "obra maestra" y prescribió valores supremos como innovación y originalidad. Asimismo, aunque este marco explicativo "solo es practicable en un número reducido de casos: aquellos homologables a los de la música clásica" (López Cano 2011, 224), el mismo se ha trasladado al ámbito de las músicas populares urbanas en general y latinoamericanas en particular.



Figura 2/ Ricardo Arjona, meme que circula en la web.

Pero el mecanismo de minusvaloración no solo se realiza sobre la obra musical (en el caso particular, la del guatemalteco Ricardo Arjona) sino que, al definir las características del producto, se evalúa, por acción transitiva, las capacidades de su público: este no tendría las competencias suficientes para advertir que ese producto no pasa la barrera de lo aceptable para ser escuchado según el criterio de calidad y buen gusto del suplemento. "Pobres, ¿no escuchan otra cosa?", "¿No se dan cuenta que las canciones son todas iguales?", "Se nota que no saben lo que es la buena música" son algunos de los comentarios que escuché a lo largo de la investigación en comunicaciones personales y que se vinculan con los que se realizan dentro y fuera de la academia sobre las fanáticas de Arjona (y de muchas otras músicas no mainstream de la crítica cultural). Y allí se evidencia un primer problema epistemológico: la conjunción de un análisis que se nutre de la irritación, y da rienda suelta a la misma, sumada a la falta de puesta en cuestión del fundamento de la irritación que conduce a una forma de percepción que es ciega respecto de su propia historicidad y, en ese acto, confunde el gusto del analista con un supuesto parámetro universal, oscureciendo las lógicas que actúan en el consumo. Los modos en los que la música adquiere sentidos en quienes las escuchan no pueden explicarse desde puntos de partida que buscan enjuiciar en lugar de producir conocimiento, sino que deben sustentarse en preguntas que logren desplazarse desde el cuestionamiento sobre qué es la música hacia qué habilita a hacer (DeNora 2000).

Sobre la investigación

"¿A vos te gusta Arjona?" era una pregunta que me hacían habitualmente. Los cuestionamientos sobre el porqué de la elección del objeto de estudio aparecen con frecuencia en diversas investigaciones. Por ejemplo, si un analista estudia sobre familias homoparentales es porque es gay o lesbiana, o quienes investigan sobre travestis son visualizados como potenciales consumidores de sus servicios sexuales o quienes estudian temas de diversidad sexual lo hacen para explicar sus propias orientaciones.

Ahora bien, también aparece ese interrogante cuando el objeto de estudio no responde a los parámetros de lo políticamente correcto en el mundo de las Ciencias Sociales: la música romántica aún ocupa un lugar marginal en la academia y muchas veces se considera que su estudio se debe al gusto o disgusto del analista y no a que la misma comporte intereses sociológicos relevantes. Asimismo, en esta valoración también juegan un rol central los objetivos del trabajo. Esto es, si se indaga sobre un objeto musical para denunciar su pauta estética o política, como por ejemplo las representaciones de las mujeres en la cumbia y cómo la misma reproduciría la violencia de género, el pedido de explicaciones a el/la analista respecto de por qué eligió dicho tema disminuyen. Pero cuando se decide investigar sobre un objeto cuestionado como Arjona (doblemente cuestionado: por los supuestos del machismo de sus letras y de la mala calidad de su música) y el vínculo con las mujeres que lo escuchan desde una perspectiva que pretende entender esa relación no para justificarla ni para enjuiciarla sino para estudiar las configuraciones de feminidad que allí se advierten, entonces las preguntas apuntan a que la explicación de dicha elección esté en el gusto de la analista y no en el que el mismo sea relevante sociológicamente.

Las lógicas que operan en el tipo de objetos musicales que se eligen en las investigaciones académicas puede vincularse con lo que López Cano (2011) entiende como la búsqueda de una doble legitimación: la del objeto de estudio y del investigador y su disciplina académica. Esta operación se sustentaría en el hecho de que la música elegida para investigar es considerada de “gran calidad estética o de probada importancia histórica, para legitimarnos a nosotros mismos y nuestro trabajo; para ganarnos el respeto y apoyo de las instituciones culturales” (López Cano 2011, 227). Según el autor:

Esto explicaría por qué ciertas músicas sucias latinoamericanas como la champeta de Cartagena de Indias, la cumbia villera de Argentina, el *funk* carioca y el *tecnobrega* de Belem, entre otros, todos ellos fenómenos masivos de evidente relevancia social e interés investigativo, no son atendidos por la academia musicológica (228).

Ahora bien, es necesario señalar que “¿Te gusta Arjona?” es una pregunta que también revela una prenoición en la construcción del objeto de investigación según la cual uno investiga las cosas a partir de una dicotomía entre “estar a favor” o “estar en contra” de su objeto. Ello presupone que gusto/no gusto es una categoría para estructurar el análisis, cuando en realidad la identificación positiva o negativa con el objeto de estudio implica un problema epistemológico y la investigación puede desarrollarse cuando el/la analista sale de la dicotomía y puede elaborar más complejamente su vínculo con dicho objeto. De lo contrario, el trabajo de indagación no estaría abierto a la sorpresa y al descubrimiento sino que sería un decálogo de confirmaciones sobre los motivos de gusto o disgusto del/la investigador/a. Esto no implica, claro está, la construcción de una relación valorativamente neutral con el tema de investigación –es necesario elaborar complejamente el vínculo con este–. Siguiendo con López Cano (2011), es necesario que el juicio personal sobre la música se problematice e inserte dentro del mismo proceso de investigación, por ejemplo, en el análisis epistemológico del propio trabajo. El rechazo y la indignación, así como la pasión incuestionada, pueden ser fuertes obstáculos para hallar los matices que se ponen en juego en la relación entre la música y las personas.

Pero entonces, ¿por qué predomina la lógica maniquea o de absolutos? Podría pensarse que el discurso sociológico respecto de objetos "incómodos" cultural o políticamente se produce ocultando una realidad, que es el analista como sujeto: es probable que muchas/os investigadoras/es tengan consumos culturales que, en algunas de sus dimensiones, se parezcan a aquellos objetos que cuestionan académicamente. Sin embargo, en determinados análisis estas/os se construyen como sujetos subdimensionados y sin contradicciones, posición que genera la ceguera sobre aquello que irrita o causa vergüenza como posible objeto de estudio (Wise 2006; McRobbie 1998 y 1999; entre otros).

Sobre una propuesta de trabajo

El recorrido realizado hasta aquí permite inferir que transformar la irritación estética en la descripción sociológica de un fenómeno es un problema epistemológico. Respecto del tema específico que dio lugar a estas reflexiones, podemos decir que la música de Ricardo Arjona es masiva, elegida por personas de diferentes países latinoamericanos desde hace más de dos décadas y promueve diversos tipos de emoción en las personas que lo escuchan que son, principalmente, mujeres. El público de este cantautor no encuentra en su consumo un sinónimo de decadencia artística sino que el vínculo entre dicha pauta estética y las personas que la eligen tiene otras significaciones válidas para la indagación sociológica: estas músicas pueden ser un disparador de fantasías, placeres y juegos identitarios diversos para muchas mujeres y, a su vez, un espacio de visibilización de cambios –y claro está, también continuidades– de las feminidades contemporáneas.

Entendemos que un punto de partida necesario en el análisis es aceptar que la masividad de ciertas músicas no se debe únicamente a la gran difusión que habilita el poder de las industrias culturales ya que, de ser así, toda mercancía que cuente con importante publicidad tendría el mismo éxito y produciría el mismo sentido en todas las personas. Tal vez debería también interrogarse ¿qué es lo que interpela de productos como estos? Y, para responder, es necesario distinguir dos momentos analíticos distintos: por un lado, estudiar al artista en cuestión –Ricardo Arjona en este caso– en tanto producto de la industria cultural, con sus letras, tradiciones musicales y configuraciones estéticas; y, por el otro, reflexionar sobre qué significa dicho producto cultural en la vida de las personas que lo escuchan, qué habilitaciones genera así como con qué tramas de la experiencia –generacional, etaria y de género, por nombrar solo algunas– se conecta. Porque no es posible, de ningún modo, desprender los sentidos de los usos sociales de la música del análisis inmanente de la misma (Frith 1998). Si el objetivo es comprender por qué son elegidas por públicos masivos, pues bien, entonces hay que ir a indagar a esos públicos.

R

Etnografía intersubjetiva. Biografía personal y políticas del conocimiento en las investigaciones sobre baile

Mercedes Liska

Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

mmmliska@gmail.com

Este trabajo consiste en la reflexión sobre una etnografía prolongada en actividades de baile del tango en la ciudad de Buenos Aires. La intención es contar parte de la búsqueda personal realizada en estas indagaciones, señalando la dimensión intersubjetiva del conocimiento académico. Especialmente, me voy a referir al uso de la implicación y de las percepciones divergentes de la experiencia compartida como un principio de oportunidad para el análisis. Puntualmente voy a señalar algunas de las elecciones metodológicas de mi tesis de doctorado (Liska 2013b), que partieron del intento por resolver un conflicto sobre el acceso a las experiencias de baile de otras personas hasta reorientar la perspectiva de estudio del objeto.

La cultura devenida etnógrafa o la intérprete que quería bailar

Mi interés en el tango no comenzó en la práctica de investigar sino en el deseo de aprender a bailar. Desde hace aproximadamente 10 años vengo realizando indagaciones en distintas milongas, como se denominan los espacios destinados a tal fin, y ese trayecto personal anterior marcó el interés etnográfico. Hago este comentario porque asumirme como analista de las situaciones de baile no pudo obturar el impacto emocional de la práctica en el registro subjetivo y en las derivas analíticas de la actividad académica. ¿Era necesario tomar distancia de la experiencia propia? ¿Era posible hacerlo?

En la formación profesional tuve un contacto reducido con técnicas de investigación de campo. Pero además, en los años que llevo participando en congresos, simposios y grupos de trabajo focalizados en la investigación socio-musical, jamás asistí a un encuentro destinado a cuestiones de método etnográfico, a excepción de una actividad más informal convocada bajo el título “La entrevista en la investigación musicológica” organizada por Alejandra

Cragolini en el año 2003, alguien que justamente venía trabajando experiencias de baile. No es arriesgado decir que las cuestiones metodológicas de la música generalmente se dirimen en propuestas de análisis de los textos sonoros.

¿Se podrían definir cuestiones sensibles, particularmente problemáticas de los estudios etnográficos en relación a la música? No tengo una respuesta concreta, pero podemos imaginar conflictos de primer plano relacionados con las implicaciones emocionales, la experiencia de sensaciones corporales y la intervención del gusto personal que operan de manera solapada y de forma constante en los modos de selección e interpretación. En efecto, los sujetos que sostienen las ciencias humanísticas arrastran la mirada de sí mismos como libres de toda determinación cultural. También, habría que contextualizar esta pregunta en función de las problemáticas actuales que arrojan los estudios de este tipo. Por ejemplo, sería importante ver cómo se dispone el campo de investigación en relación a los intereses sobre determinadas prácticas, o el orden jerárquico cambiante de los objetos legítimos en distintos periodos históricos de las investigaciones. También, la cercanía y familiaridad que poseen a priori quienes estudian una escena musical, algo notable en las nuevas camadas de analistas. En estos casos, los ingresos son más accesibles, se han acortado algunas distancias, y se puede presumir que ciertas problemáticas del trabajo de campo han ido modificándose.

De los aprendizajes formales que recogí, mantuve presente la idea de que la metodología de investigación etnográfica se sitúa en un proceso de empatía y *descentramiento* del sujeto que indaga, un recorrido de desapego indispensable para tratar de comprender las experiencias de otros, que, al mismo tiempo, contribuye con nitidez a la clausura operativa de la vivencia propia.

Una reciente publicación argentina sobre prácticas etnográficas y ejercicio de la reflexividad inicia la introducción con un cuento del escritor Jorge Luis Borges (Guber 2014). Allí se relata la historia de un etnógrafo que abandona la actividad de investigación luego de que un importante secreto de la comunidad que estudiaba le fuera revelado, ya que a partir de ese momento el conocimiento universitario resultó, para este, mera frivolidad. Rosana Guber, que coordinó este trabajo, sostiene que Borges no previó que la etnografía pudiera correrse de la búsqueda de un secreto *a lo Indiana Jones*, como ella misma lo expresa, que pudiera caminar sendas cotidianas, pocas veces secretas, más bien anónimas, y rara vez nombradas. Pero además, dicha resolución poética muestra una implicación a través de la identificación con la voz nativa que generó silencio, es decir, una deriva pesimista frente a los límites del conocimiento académico. Sin embargo, aparecen otras posibilidades.

Tiempo después que comencé a realizar trabajo de campo en milongas, fui haciendo foco en algunos espacios de concurrencia juvenil, en sintonía con mi inscripción generacional, donde empezaban a perfilarse nuevos modos de bailar y de interrelacionarse. Hacia el año 2006 fueron alcanzando creciente visibilidad ciertas estilizaciones de la danza que trasgredían los cánones de actuación heredados. Asimismo, confrontando su opacidad, falta de acceso a zonas de conocimiento de la práctica, control del espacio y del propio cuerpo, un reposicionamiento de lo femenino en el tango parecía desnaturalizar las jerarquías entre los géneros basadas en su matriz heteronormativa.

Un análisis histórico me permitió observar que el discurso normativo de la sexualidad impulsado por el pensamiento higienista intervino en el diseño moderno de la danza, y que la

pautación coreográfica del tango pretendía regular los comportamientos en ámbitos públicos, y ordenar y homogeneizar las relaciones entre mujeres y hombres a través de la norma heterosexual y la representación de la superioridad masculina (Liska 2013a).

Dicho estudio aportó herramientas de análisis para definir un nuevo tramo empírico focalizado en una de las modalidades del baile social contemporáneo: el tango *queer*, una propuesta concebida en actividades culturales lesbo-feministas que habilitó el baile del tango entre personas del mismo sexo, abordó la experiencia como una praxis política, estableció alianzas entre mujeres y modificó la dinámica de la danza eliminando las acciones corporales fijas según el género. El tango *queer* se convirtió en un espacio paradigmático para pensar ciertas inflexiones respecto de las generaciones históricas de la cultura argentina, e incluso, las continuidades que prefiguran aquello que se presenta como *lo nuevo*.

En pocas palabras, investigar sobre un símbolo patriarcal transformado en una experiencia de baile entre lesbianas constituía, a priori, un argumento teórico bastante sólido. En el plano metodológico era donde aparecían las mayores dificultades.

Con las pautas de ingreso al campo mencionadas antes, al comienzo intenté borrar ciertas distancias respecto a mis interlocutoras, en un atisbo de empatía inicial. Pero a medida que fui desarrollando un conocimiento práctico aparecieron diversos cuestionamientos en relación a cómo leer los datos de la etnografía. Rápidamente entendí que los saberes que poseía del tango no alcanzaban para acceder a las significaciones de la práctica *queer* por auto-reconocerme como heterosexual, o mejor dicho, por manejar un sistema de sentidos de posición dominante en torno a determinadas expectativas afectivas. Comencé a preguntarme hasta dónde debía (o podía) hablar sobre las experiencias de baile atravesadas por vivencias sexo-genéricas no transitadas, sobre la manera en que el género y el sexo articulaban los cuerpos en la situación de baile y cómo hacerlo sin esencializar, sin sobrealterizar las diferencias.

Al principio consideré suficiente incorporar una nota al pie en el inicio de la escritura para explicitar mi lugar de enunciación, sobre todo para proteger mis consideraciones de posibles críticas. Creía que en ese punto se basaban mis límites y que el sinceramiento era la solución. No obstante, fui tomando contacto con trabajos de investigación que utilizaron la experiencia propia en el campo como fuente de conocimiento académico. Me refiero a etnografías que consideran las interpelaciones a la subjetividad de quien investiga como situaciones de definición interpretativa (entre otros: Rockwell 1987; Guber 1991 y 2001; Clifford 1999; Cardoso de Oliveira 1998; Wriqth 1998; Bourdieu 2003; Wacquant 2006; Cabrera 2010).

En la Argentina los primeros estudios que introdujeron la reflexividad etnográfica se remontan a la década del 60 y desde los comienzos hasta ahora ha sido un recurso generalmente abordado por mujeres (Guber 2014). Yendo a las etnografías contemporáneas de baile en dicho país, también encontramos que quienes realizan estos trabajos se encuentran intensamente involucrados en las prácticas más allá de la actividad académica. En algunos de ellos aparece la voz propia, a veces asimilada a la voz del nativo y en menor medida a una intervención que es problematizada y que en alguna medida ordena la clave analítica. En las etnografías sobre tango, dicha estrategia aparece desplegada en uno de los trabajos de Marta Savigliano (2002) que, mediante una narrativa ensayística, se posiciona en la escritura como una practicante frustrada en disputa con otras mujeres aspirantes a ingresar a la pista de baile. En este caso,

la situación periférica de la etnógrafa permite ver el desarrollo táctico de las bailarinas para convertirse en sujetos atrayentes del deseo masculino, cuestión que permite el acceso a la pista.

Volviendo a las tramas ficcionales, un cuento de Julio Cortázar (1951) narra en primera persona la experiencia de un personaje de postura intelectual en una milonga de las clases populares durante la época de oro del tango en el 40. El narrador se sitúa circunstancialmente dentro de ese mundo, y participa en la escena nocturna desde una posición que podría considerarse en las antípodas de la experiencia etnográfica como ejercicio empático. Mediante un relato dominado por la incomprensión y asumiendo su distancia radical frente a los protagonistas del lugar, expresa su imposibilidad de constituirse como parte de ese universo de goce accionado mediante los cuerpos en movimiento. Aquí, aparece un lugar de observación periférico menos explorado en los trabajos académicos similar a la perspectiva de Savigliano.

El narrador del cuento (Marcelo) entabla una relación amistosa y fortuita con Mauro y su pareja que es Celina, una mujer que rescata de un ambiente prostibulario. Marcelo dice frases como estas:

A Celina le costó dejar [de nombrarme como] el "doctor", tal vez la enorgullecía darme el título delante de otros, mi amigo el doctor. Yo le pedí a Mauro que se lo dijera, entonces empezó el "Marcelo". Así ellos se acercaron un poco a mí pero yo estaba tan lejos como antes [...] Ni yendo juntos a los bailes populares, al box, hasta al fútbol o mateando hasta tarde en la cocina [...] Íbamos juntos a los bailes, y yo los miraba vivir (38).

El enunciador percibe una distancia irremediable respecto de los sujetos populares y sus prácticas de esparcimiento. Está lejos porque es un intelectual: los observa, los analiza. En el cuento, Celina muere y frente al duelo de Mauro, Marcelo lo acompaña a la milonga. Una vez allí, el espíritu de la mujer aparece de pronto en el baile, y el observador reflexiona: "Celina seguía siempre ahí, sin vernos, bebiendo el tango [...] Era su duro cielo conquistado, su tango vuelto a tocar para ella sola y sus iguales" (41).

Justamente, Marta Savigliano publicó un interesante análisis de este cuento en el que pone en cuestión la posición del intelectual que *mira vivir, sin vivir* (Savigliano 2000). Pero sin embargo, este narrador realiza un acto de conocimiento: logra configurar ciertos márgenes en las relaciones sociales, un elemento que para la sociología de la música, no es menor. Por otra parte, Pablo Alabarces agrega un dato clave para entender el cuento en su contexto: Cortázar lo escribe durante el peronismo, es decir que el texto se puede leer en clave histórica y así ver el impacto revulsivo que generó en los sectores más acomodados de la sociedad, el derrame de plebeyismo cultural que caracterizó a este periodo.¹

Esto me da el pie para volver a la tesis y decir que finalmente la búsqueda por resolver la implicación como un límite redireccionó las preguntas de investigación: señalar los matices de la subjetividad, entre la práctica de baile y las sexualidades se volvió una cuestión central, una experiencia concreta para analizar la disipación de los guetos nocturnos de socialización

1. Seminario Cultura Popular y Cultura Masiva, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, año 2014.

gays y héteros en la cultura porteña contemporánea, y con ella, la compleja reconfiguración de las experiencias de baile.

Una de las instancias de definición interpretativa fue la siguiente: en los primeros meses de la etnografía en la milonga, conversando con una de las compañeras con las que solía compartir charlas y prácticas de baile percibí cierto interés por saber mi orientación sexual. Sabía que estaba realizando una investigación. Primero me preguntó si el padre de mi hijo era mi pareja. Cuando contesté que sí, rápidamente vino otra pregunta con tono suspicaz: “¿Y por qué te interesa el tango *queer*?”. Lo curioso es que no recuerdo cuál fue mi contestación del momento porque luego estuve imaginando muchas veces cuál habría sido la respuesta adecuada: tenía varias respuestas “académicas” y también políticas, pero estas no conseguían aliviar el carácter perturbador, incómodo de la pregunta. Por suerte, encontré una respuesta menos heroica, a lo Savigliano, a lo Cortázar.

Un sinnúmero de indicios mostraban la ansiedad heterosexual que despertó el tango *queer*, más aún tratándose de mujeres gay que históricamente han sido más invisibilizadas que los varones. Se trata de una cadena de rechazos, de expectativas y deseos de experimentación. Y ahí yo era un actor necesario, emergente de un lugar y un contexto. Los estudios en sexualidades alternativas a la heterosexualidad vienen refiriendo a la traumática reconversión de los capitales culturales que trajeron aparejados estos cambios. Y la reconversión, el interés y la captura heterosexual, esa voz que lo ocupa todo, estaba operando sin ser señalada, y también operaba en mi gesto silencioso del que me había querido sacar aquella pregunta. Basta con ver solamente la producción de imágenes que comenzaron a aparecer en audiovisuales y series televisivas producidas en el país tamizadas por enunciadores heterosexuales y generalmente masculinos.

Últimas consideraciones

Aquí se propuso la revisión de algunas de las problemáticas que transitan las etnografías musicales y el lugar de conocimiento que se le asigna a la experiencia personal. Lo señalado se orienta a pensar que el punto de vista subjetivo puede ser una vía de conocimiento crítico, reflexivo, productivo, y puede allanar ciertas trabas del trabajo de campo. Asimismo, la implicación permite ver que las definiciones de un objeto de estudio responden a preguntas emergentes de un contexto histórico que es necesario reponer, entendiendo que la producción teórica no es un hecho externo a los procesos sociales y culturales.

Por último, si el tango *queer* invitó a reflexionar sobre la densidad de las relaciones entre sexualidades y baile, con sus apuestas desestabilizadoras del reconocimiento y el autorreconocimiento, resta decir que el ejercicio de la reflexión autobiográfica también permitió cuestionar los esencialismos identitarios, ya que en ocasiones las elecciones erótico-afectivas se constituían como un dato inocuo frente a un conjunto de afinidades, percepciones e interpretaciones compartidas.

Investigar uma música que incomoda

Felipe Trotta

Departamento de Estudos Culturais e Mídia, Universidade Federal Fluminense

trotta.felipe@gmail.com

Os pesquisadores que se debruçam sobre o objeto “música popular” costumam dedicar-se a práticas musicais relacionadas com suas predileções estéticas. Em instigante estudo sobre a música romântica “cafona” no Brasil da década de 1970, o historiador Paulo César Araújo destacou que o pertencimento social dos pesquisadores determina em grande medida as escolhas de artistas e repertórios pesquisados, e tais escolhas colaboram para construir uma versão consistente da própria historiografia da música popular, obliterando práticas musicais que não se coadunam com seus gostos pessoais (Araújo, 2004). É evidente que Araújo fala de uma historiografia específica escrita predominantemente por jornalistas e críticos musicais que, apesar de continuamente ratificada por trabalhos acadêmicos mais robustos, ainda opera como demarcador importante de músicas válidas ou não-válidas para estudo.

Nos últimos anos, contudo, é possível observar o crescimento de pesquisas (sobretudo em âmbito acadêmico) que abordam práticas musicais que não necessariamente integram as preferências estéticas do pesquisador. Nesses casos, é comum que os aspectos sociais e coletivos das experiências musicais sejam enfatizados, numa atmosfera quase sempre positivada. De modo recorrente, os estudos sobre música popular se debruçam sobre cenas, artistas, movimentos ou grupos musicais formados em torno de um gosto compartilhado, mesmo que o pesquisador não integre (ao menos inicialmente) esse grupo de gosto. Em outras palavras, a música costuma ser abordada como uma prática social à qual indivíduos e grupos voluntariamente aderem, gostam e utilizam, através de determinados repertórios (Sandroni 2001; Janotti Jr. 2014; Trotta 2011; entre muitos outros). Quase sempre, essa premissa estabelece que a construção de um gosto musical comum é o vetor através do qual os debates sobre sonoridades, moralidades, valores e condutas serão processados em experiências musicais coletivas de vários tipos (Frith 1998).

Mas nem sempre é assim. Existem diversas situações nas quais a experiência musical compulsória gera incômodo nos ouvintes, irritando e intimidando aqueles que não compartilham do prazer de ouvir determinado repertório. São músicas ouvidas de passagem, nas caixas sonoras de aeroportos, estações de trem, metrô ou salas de espera, no som alto do baile popular da favela, do churrasco do vizinho, do carro que para no posto de gasolina com seu potente equipamento ou o que ouvimos pela TV em propagandas, vinhetas e programas que captam nossa escuta sem controle de nossa vontade. Talvez não seja exagero afirmar que boa parte da escuta musical ocorre de forma compulsória e que as pesquisas tem se dedicado muito pouco às características dessa escuta.

No Brasil, um dos gêneros musicais que tem gerado com maior frequência discursos de incômodo é o *funk*. O *funk* brasileiro tem uma histórica vinculação com o contexto das periferias, morros e favelas do Rio de Janeiro e que provoca no cenário musical hegemônico das mídias e da opinião pública intelectualizadas sensações contraditórias de incômodo, rechaço e também uma certa glamourização. Em trabalho referencial sobre o *funk* e o *hip hop*, Micael Herschmann afirma que os eventos conhecidos como “arrastões” no verão de 1992-1993 instauraram um divisor de águas para os gêneros. “A partir daquele momento, com intensa veiculação na mídia, ambos adquirem uma nova dimensão, colocando em discussão o lugar do pobre no debate político e intelectual do país” (2005, 19, grifo original). O *funk* é um gênero associado à violência que estigmatiza o “outro” jovem, negro e periférico. Ou, como afirmam Pablo Semán e Pablo Vila sobre a cumbia villera argentina, trata-se de “uma música pobre feita por pobres e para pobres” (2011).

A ideia de “pobreza” é recorrentemente associada ao *funk* e ao universo do “popular”. Uma linguagem “popular” é um conjunto de práticas linguísticas relacionadas à baixa educação formal do setor propriamente “popular” da população e se torna eixo de desqualificação em relação à linguagem formal culta (a norma “correta”). A “cultura popular” é, assim, uma cultura inserida nesse universo de rebaixamento de valor, que inclui pessoas, lugares, produtos e se estende até comportamentos, códigos de conduta, estéticas e estilos de vida. Uma cultura “incorreta”, “informal” e associada a um conjunto amplo de desqualificações variadas. Pensar na “cultura popular” envolve, portanto, refletir sobre o “campo de força das relações de poder e de dominação culturais” (Hall 2003, 254).

Ao lado do incômodo associado à assimetria social, determinadas características propriamente sonoras do *funk* produzem uma música explosiva, com forte potencial de enfrentamento e presentificação. Como se sabe, o *funk* é uma apropriação brasileira do *rap* norte-americano, elaborada em bailes *black* de subúrbios e favelas durante as décadas de 1970 e 1980 (Essinger 2005). Sua estética reside fundamentalmente da combinação sonora de uma base eletrônica (sempre adaptada às novidades tecnológicas de cada momento) e um canto-falado que se sobrepõe a ela. Sendo uma prática musical cuja sonoridade advém de máquinas ou aparelhos reprodutores (HDs, mesas de som, baterias eletrônicas, *samplers*, etc.), é possível supor que o aspecto mais notadamente incômodo do *funk* é a elaboração de tais parâmetros musicais “maquínicos”, radicalmente distintos dos modelos consagrados da música popular mundial. Além disso, o canto falado inverte a valorização da melodia sobre a letra e entorta os critérios de avaliação da qualidade dos cantores. Mais do que capazes de sustentar notas em alturas definidas, os MCs são avaliados por sua entoação rítmica e seu desempenho performático. Um canto composto por oscilações na afinação tonal das notas e mais ênfase na oralidade da narrativa, explorando um fraseado baseado na repetição de determinadas alturas (notas)

entoado com um timbre anasalado, como se o cantor estivesse empurrando as sílabas para frente, exagerando nos movimentos labiais e produzindo uma música que parece deslocar o ouvinte. A esse canto em região média-aguda da voz, corresponde todo um gestual performático e sonoro que flerta e se inspira na cultura do *hip hop*, do *break* e dos chamados *b-boys* (Herschmann 2005, 20).

Outro ingrediente fundamental do incômodo produzido pelo *funk* é o alto volume da pista de dança. *Funk* é música para se ouvir no baile e em aparelhos de som potentes e imponentes. A materialidade da potência sonora do *funk* aproxima a reflexão sobre o gênero da ideia de "presença" desenvolvida por Hans Ulrich Gumbrecht. Para o autor alemão, a *presença* é um efeito da experiência estética que ocorre em constante tensão com o *sentido*, que "dota o objeto da experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego" (Gumbrecht 2010, 137). Nestes termos, a ideia de presença pode ser bastante produtiva para pensar os incômodos musicais. A música que incomoda é normalmente aquela que invade um espaço físico alheio, num movimento violento de afirmação de presença que produz desagradados variados.

Contudo, talvez seja interessante pensar que o sentido e a presença não são elementos distintos, mas estão imbricados em um mesmo processo. Confrontada com a musicologia semiológica de Philip Tagg, a ideia de presença ganha novos contornos, conciliando estratégias de construção de sentido acionadas de modo imediato e simultâneo à presença efetiva material dos sons musicais. Para Tagg (2014, 232-253), a interpretação de fenômenos musicais ocorre a partir da comparação entre pequenos fragmentos de sentido, cadastrados em nossa memória (que ele chama de "musemas", em analogia aos "fonemas" da linguagem verbal). Sendo assim, ouvimos uma música pela primeira vez (estabelecendo contato sensível com sua "presença") associando diretamente essa escuta com uma memória musical e afetiva, cultural e individualmente apreendida, que nos informa sobre modos de interpretação sobre a organização sonora. Sentido e presença funcionariam, assim, de modo simultâneo e imediato, sendo sua separação analítica pouco rentável para a compreensão do fenômeno. Incorporando a tensão entre sentido e presença como nuances de um mesmo processo, é possível pensar os incômodos musicais para além das dinâmicas de gosto (construído e/ou performatizado), podendo incluir outros aspectos que atravessam a prática musical cotidiana. Indo além, é possível pensar na articulação entre os contextos de presença incômoda da música com os significados e gêneros musicais que se apresentam em tais ocasiões.

Nesse sentido, pensar sobre um incômodo relacionado com a presença popular-*funkeiro*-periférico na sociedade como um todo, processando ideias sobre a desigualdade social, num contexto de grandes transformações sociais, políticas e comportamentais no Brasil e no mundo. E representa também pensar sobre as formas de pesquisar a música cotidiana, afastando-se do ponto de partida do compartilhamento do gosto para pensar outras funções (talvez menos nobres) da música na sociedade. Trata-se, portanto de um programa de pesquisa que tem como consequência imediata questionar cânones e deslocar estereótipos e preconceitos sobre o popular, sobre o negro, sobre práticas musicais de tradição oral midiaticizadas e fermentadas no espaço das periferias das grandes cidades. Um programa político inclusivo e "politicamente correto", portanto.

Porém, um distúrbio epistemológico ocorre quando a proposta de isolar o *funk* como objeto de estudo esbarra em um incômodo que atinge não só a uma audiência elitista, letrada e

preconceituosa, mas ao próprio pesquisador. Mais do que uma música que incomoda, o *funk* é uma música que *me* incomoda. Incomoda-me o ambiente excessivamente sexualizado dos bailes, a implícita violência das falas e dos paredões, o volume desumano, a falta de rigor na afinação, a ausência de harmonia nas canções, a grosseria dos refrões, o escracho e a manipulação eletrônica e repetitiva de padrões rítmicos. Em certo sentido, talvez seja possível afirmar que a presença do *funk* me incomoda e os sentidos me estimulam, mas isso seria uma simplificação.

É evidente que toda a tradição de debates epistemológicos sobre pesquisador e objeto oriunda da Antropologia vem questionando há tempos a neutralidade do pesquisador e as inúmeras possibilidades de interações e percepções “implicadas” do pesquisador em relação a seu objeto e contextos de pesquisa. Não creio que seja necessário retomar esse debate, mas apenas observar que essa tensão metodológica quase sempre é experimentada a partir de uma forte empatia com os objetos e sujeitos pesquisados. Um conjunto de problemas diferente emerge quando a experiência de “campo” torna-se desprazerosa para o pesquisador, incomodando seus sentidos. Sobre essa dimensão, é inevitável sentir um intenso despreparo e produzir um enorme esforço de relativização entre os afetos negativos que a escuta do *funk* me produz e a reflexão crítica instigante que ela me provoca. Sobre isso, é necessário refletir um pouco mais, buscando encontrar um meio de driblar e, ao mesmo tempo, absorver esse incômodo como dado de pesquisa.

Em certa medida, meu incômodo revela um posicionamento de classe (incluindo mais fortemente o viés cultural do que o econômico do termo), que é indiscutivelmente um dos vetores de constituição do “gosto” (Bourdieu 2007). Ainda que possamos questionar essa homologia entre gosto cultural e posição sociocultural, absorvendo a ideia de que os gostos funcionam individualmente de forma contraditória e “dissonante” (Lahire 2007), minha dificuldade em gostar de *funk* produz uma forte tentação de equacionar a questão numa explicação direta e simples. A saída imediata é valorizar cultural e socialmente o *funk* e me esquivar de debates estéticos e julgamentos de gosto, produzindo mais material sobre a importância social do *funk* na sociedade. Essa direção, por sua vez, esbarra frontalmente com parte das pesquisas realizadas sobre *funk* no Rio de Janeiro, que, ao contrário, constroem uma (talvez) excessiva romantização do gênero, que buscam afirmar de modo hiperbólico o valor propriamente estético do *funk*, sem construir argumentos satisfatórios.

O universo do *funk* é propenso a opiniões extremadas. Entre a condenação de uma prática esteticamente pobre e associada a um contexto de pobreza, violência e moralmente limítrofe e a aclamação do *funk* como cultura, agente de uma das mais importantes práticas culturais brasileiras da virada do milênio (Freire Filho e Herschmann 2003), a posição mais adequada a uma pesquisa séria e comprometida é a intermediária. Trata-se de um esforço metodológico e ideológico de situar-se com tranquilidade em um ambiente polarizado e de grande intensidade, driblando condenações estéticas e romantizações políticas para, assim, construir uma reflexão consistente e que contribua (politicamente) para a descriminalização do *funk* no Brasil, o que de fato configura-se como um dos maiores problemas culturais contemporâneos da sociedade brasileira, que tem se aproximado das populações de baixo poder aquisitivo, sobretudo no Rio de Janeiro, de forma autoritária, violenta e absurdamente discriminatória.

R

Vínculos familiares, auto-etnografía y construcción de conocimiento en un contexto de apropiación musical: de Dyango a la cumbia villera

Malvina Silba

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires

malvina.silba@gmail.com

¿Se puede construir conocimiento desde las experiencias sensibles? ¿En qué medida se vinculan las elecciones de nuestros objetos de estudio con nuestras propias trayectorias biográficas? ¿Hasta qué punto nuestros gustos musicales están moldeados por las músicas heredadas de nuestro entorno familiar inmediato? ¿De qué forma condicionan o habilitan nuestras indagaciones la cercanía con el objeto de estudio seleccionado? Tomando estos interrogantes como disparadores, lo que sigue constituye una breve reflexión en torno al trabajo de campo que realicé entre 2006 y 2009 para mi Tesis Doctoral (Silba 2011), puntualizando dos aspectos centrales: por un lado, los vínculos con los “nativos” con quienes compartí esta experiencia etnográfica; y por el otro, las relaciones intergeneracionales en la construcción de gustos musicales propios y heredados.

Cantar cumbia en un cumpleaños infantil

Ese domingo por la tarde había un cumpleaños familiar: una de las niñas cumplía tres años y todos en la familia estábamos invitados.² Los padres de la pequeña habían alquilado un salón de fiestas del barrio que ya era un clásico en este tipo de reuniones. El espacio cubierto del lugar era escaso para la cantidad de personas invitadas pero se compensaba con un gran patio al aire libre; allí se encontraba el pelotero inflable, uno de los invitados de lujo para los más

2. El uso del masculino como sinónimo “genérico” que incluye a varones y mujeres no significa, no obstante, que se deje de lado la reflexión en torno a las diferencias de género. Por el contrario, las mismas serán puestas en juego como uno de los clivajes fundamentales a la hora de analizar las prácticas y representaciones de este grupo de jóvenes. Sin embargo, a fines de colaborar en una lectura más amena del texto, utilizaremos el genérico masculino (todos, los, etc.).

chicos. Damián (6),³ uno de los hermanos menores de Nacho (17),⁴ saltaba sin parar mientras cantaba con entusiasmo la letra de “Coloradita”, un tema de SupermerK2, que dice así:

Coloradita, sacate la pollerita, para bailar el baile de la botella...
 La botella, cómo te cabe, te cabe la botella
 Bajá más, bajá más despacito, bajá más, bajá más un poquito.⁵

SupermerK2 era una de las bandas preferidas de Nacho en la variante de cumbia *villera*,⁶ y Damián había crecido, al igual que todos en su familia, escuchando este tipo de música; eso explicaba, en parte, que se supiera la letra completa. La cumbia continuó siendo, durante toda la tarde, la música que animó la fiesta y que entretuvo a niños, jóvenes y adultos. Todos bailaron a su ritmo o conversaron en voz alta tratando de comunicarse a pesar del volumen de esta: esa era la costumbre, lo que sucedía cada fin de semana sin variantes ni interrupciones. Que la cumbia estuviera sonando la mayor parte del tiempo y que acompañara acontecimientos sociales diversos muestra la centralidad de este consumo en el grupo social que es objeto de reflexión en este artículo, tanto como en sus familias, vecinos y grupos de pares. La cumbia suplanta, incluso, la tradicional música infantil que acompaña ese tipo de eventos en otros sectores sociales y en otros grupos que compartían con este su condición de *populares*.

Subjetividad y construcción de conocimiento: ¿un vínculo posible?

Mi trabajo de campo se estructuró, en gran parte, a partir de lo que algunos autores han definido como auto-etnografía o como las tareas que lleva a cabo un “antropólogo en su tierra” (Archetti 2003). Mi inserción en el campo tuvo como principal objetivo construir conocimiento situado con mujeres y varones jóvenes de sectores populares en un contexto de apropiación musical –de la cumbia– y el mismo fue realizado con buena parte de mis sobrinos y sus amigos, lo que me permitió ciertas ventajas para el momento del ingreso y la aceptación al interior del grupo.

3. Los nombres de las personas con quienes realicé la etnografía han sido modificados para preservar su intimidad. Asimismo, al costado de los nombres figurarán las edades, ya que se constituye en un dato central en el análisis aquí propuesto.

4. Nacho era uno de los integrantes y líder del grupo con el que realicé el trabajo de campo que aquí se presenta. El mismo fue realizado entre 2006 y 2009 en un barrio de la zona sur del Conurbano bonaerense (región periférica de la Capital Federal, perteneciente a la provincia de Buenos Aires, la región más poblada del país), junto a un grupo de mujeres y varones jóvenes de sectores populares, con quienes compartí la vida cotidiana en el barrio y las salidas nocturnas a bailes de cumbia de zonas cercanas a las que habitaban.

5. Tema disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=oDZVc8xpntI>.

6. El sub-género *villero* surge en el marco de la crisis socioeconómica y política de fines de los 90 y a grandes rasgos se caracteriza por dos modificaciones importantes en relación a lo que se conocía tradicionalmente como cumbia: por un lado introdujo nuevos ritmos musicales como el *rap* y el *hip-hop*, ambos de origen estadounidense y con un fuerte protagonismo de afrodescendientes entre sus intérpretes más destacados. Por otro lado, las letras del sub-género *villero* produjeron un quiebre en las temáticas conocidas hasta ese momento, que se habían caracterizado históricamente por contar historias románticas, de desengaños amorosos o cierto tono picaresco o costumbrista (Elbaum 1994). Las líricas de la cumbia *villera* narraban historias de delitos menores, consumo y tráfico de estupefacientes y relaciones conflictivas con la institución policial (Cragolini 2006). Conjuntamente se representaba a las mujeres con ciertos apelativos sexistas, construyendo una sinécdoque en la que las mismas eran reducidas a distintas partes de su cuerpo, en general aquellas asociadas a diferentes tipos de relaciones sexuales (Vila y Semán 2007; Silba y Spataro 2008). Un dato que subyace a este fenómeno es que tanto la gran mayoría de sus ejecutantes como buena parte de los públicos que la consumían compartían dos características principales: eran jóvenes y pertenecían a los sectores populares urbanos (Silba 2011).

Un aporte central de la reflexión ofrecida por Archetti (2003) se encuentra en la inclusión del recurso de la "etnografía autobiográfica", que también es utilizada –con matices– por el pionero trabajo de Hoggart (1971), en el que el autor reflexiona sobre el valor y las desventajas de su origen de clase obrera a la hora de estudiar el universo social y cultural del que él mismo había salido. En el mismo se ve una temprana reflexión en torno a los riesgos del sentimentalismo y el romanticismo –a los que yo misma me he enfrentado permanentemente– así como la necesidad de incluir en el relato las dimensiones complejas y contradictorias sobre la vida de los sujetos, tratando de evitar, en lo posible, los juicios de valor sobre los mismos.

Dice Bach (2010) que en tanto seres humanos "nuestra situación está biográficamente determinada" e incorpora la idea de que "quienes somos sujetos cognoscentes estamos 'situadas' y 'situados', y el reconocimiento de que se está en situación da por tierra con la idea de la supuesta y tan buscada 'objetividad' de quienes investigan". Asimismo, tanto Bach como Rockwell (2009) se centran en el concepto de experiencia, fundamental en el pensamiento feminista, para mostrar las posibilidades de construir conocimiento socialmente significativo a partir de la incorporación de las experiencias subjetivas de quienes investigan, distanciándose así de aquellos cultores del pensamiento crítico occidental que veían en la experiencia una forma diferente y hasta opuesta al conocimiento racional. Rockwell, además, insiste en el fuerte compromiso personal y emocional del etnógrafo con el universo social que estudia y la necesaria transformación personal que esto acarrea; en esa línea de pensamiento es que una de las frases que la autora elige como epígrafe de su obra, se vuelve, para mí, fundamental para comprender el compromiso con mi propio trabajo: "Ya que sostengo que solo vale la pena trabajar por un conocimiento mediado por la experiencia [...] debo concluir que toda etnografía se vincula con la autobiografía" (Johannes Fabian, citado en Rockwell 2009).

El trabajo de campo y la auto-etnografía: el lugar de las respuestas

Hace unos años escribí un artículo que se proponía señalar los vínculos entre la cumbia romántica y la cumbia villera (Silba 2008), y que había encontrado su origen en la escucha de diversos temas de artistas románticos reversionados por artistas del sub-género villero. En ese momento este vínculo se me había presentado como un hallazgo del campo, disparándome una serie de interrogantes que fui resolviendo a medida que avanzaba en el análisis de los datos, cruzados con las lecturas que enmarcaban mi proyecto de investigación. Por aquel entonces, solo contaba con la voz de las y los jóvenes, y, en ocasiones, los testimonios de madres, padres, tíos y abuelos, narrando sus preferencias musicales o experimentándolas a través de la escucha y el baile. Incluso mis propios registros biográficos funcionaban en esa línea: me había criado en una familia de clase trabajadora habitante de un barrio popular de las periferias urbanas fuertemente empobrecido por las sucesivas crisis económicas de las décadas de los 70 y 80, frente a las cuales mi madre y mis hermanas decidían enfrentar a diario las penurias económicas (muchas veces acompañadas por las amorosas) escuchando música romántica (centralmente Dyango, José Luis Perales, José Vélez, Manolo Galván y Camilo Sesto)⁷ y cumbia (por aquella época la variante era cumbia romántica con grupos como El Cuarteto Imperial, Koli Arce y su Quinteto Imperial, Los Cartageneros, Ricky Maravilla, Alcides, Malagata, Los Mirlos del Perú y el Grupo Sombras). Dos tradiciones musicales fuertemente populares y con

7. Todos ellos cantantes de música romántica/melódica españoles, famosos en los años 70 y 80 entre el público argentino, sobre todo femenino y de clases medias y bajas.

una importante raigambre entre los “cabecitas negras”, migrantes internos que habían llegado a la gran ciudad durante la década del 40 en búsqueda de mejores oportunidades laborales (Vila 1987; Cragolini 2000; Pujol 1999).

Todos estos registros me permitieron inferir que los vínculos entre estas tradiciones musicales eran fuertes y que, en cierta forma, permitían relacionar espacios de escucha compartida y de socialización a través de la música entre actores de diferentes generaciones. Como señala Cragolini (1992) es necesario preguntarse por el uso que los sectores subalternos de ayer y de hoy hacen de la música, por la cantidad de horas que le dedican a la misma y sus diversas formas de audición, ya que ese se transforma en un tema clave para la dilucidación del lugar que la música popular ocupa en la vida cotidiana (DeNora 2000). Conocer cuáles eran las prácticas musicales de madres, padres y abuelos de estos jóvenes—incluidas las mías propias—se torna vital para entender qué elementos de sus relatos de vida se relacionan con sus actuales consumos musicales, cuáles han sido seleccionados en continuidad con gustos musicales heredados y cuáles marcan una clara ruptura con, por ejemplo, los gustos musicales de los miembros adultos de sus familias (Silba 2008).

En una segunda etapa de la investigación actual con músicos de cumbia, realicé una serie de entrevistas biográficamente orientadas a músicos, asistentes y productores de diferentes bandas de cumbia contemporáneas, con la finalidad de comprender las relaciones establecidas entre estos y el mercado de la producción musical de la cumbia en Argentina.

Un conocido productor del circuito cumbiero me decía:

Toda la cumbia argentina está inspirada en las baladas pop de grupos como Los Iracundos y Los Pasteles Verdes, toda la cumbia está inspirada en esas canciones y en los poetas y artistas solistas iberoamericanos. Si ahora vos le preguntás a alguien qué le parece Dyango te dice que es un gordo grasa, pero es un genio... no tienen ni idea. Son toda gente muy especial, gente muy talentosa, muy genios como artistas, pero acá está mirado en modo burla porque [en Argentina] es así. En cambio el cumbiero lo tomó eso y lo hizo cumbia. Porque esa canción de Dyango forma parte de su tradición. Dyango llega de la misma manera que llega la cumbia a ese tipo de personas [los cumbieros]. Personas que no están evaluando las cosas, no están pensando... lo peor que te puede pasar es pensar, tenés que sentirla a la música (Martín, 41 años).

¿Qué ponía en escena el testimonio de Martín? Por un lado, confirma la hipótesis con la que he venido trabajando, la cual señala la persistencia de una memoria musical compartida entre diversas generaciones (hijos, madres, tías, abuelas), y que les permite construir un diálogo entre diversas tradiciones musicales populares. Estas tradiciones se conectan a través de la apropiación que las y los actores hacen de ellas, utilizándolas para dar sentido a sus prácticas cotidianas, procesar determinadas experiencias vitales y, sobre todo, construir diversos y complejos procesos de identificación y pertenencia en torno a estas músicas (Frith 1996; Vila 1996).

Por otro lado, la mención específica que Martín hace a la figura de Dyango fue para mí un hallazgo del campo más que movilizante. Como conté, Dyango había sido uno de los artistas que formaban parte de la “banda de sonido” de mi niñez y mi pre-adolescencia. Aprendí, con

sus letras y sus interpretaciones cargadas de dramatismo, a dilucidar estados de ánimo de los miembros adultos de mi familia, a la vez que acompañaba a mis hermanas y a mi madre a procesar sus experiencias vitales cotidianas en un tono entre melancólico y desgarrador. Sabía todas sus letras, me emocionaba si lo veía en la tele y, si bien no era una música para bailar, aprendí a interpretarlo frente al espejo imitando su particular gestualidad.

Conclusiones

El trabajo de campo con mis sobrinos se constituyó, casi sin quererlo, en una excelente síntesis de estos dos aspectos, en la medida que mostró justamente aquello que señalaba Martín, mi entrevistado: las formas a través de las cuales la cumbia toma determinados repertorios de la música romántica y la pone en escena. Convirtiéndola en una música alegre con letras tristes, representando, tal vez, los matices que caracterizan la vida cotidiana de muchísimos miembros de las clases populares urbanas contemporáneas.

Por último, pensando en las conexiones intergeneracionales, existen, como ya fue señalado, fuertes puntos de contacto entre las músicas escuchadas, bailadas y apropiadas por los miembros adultos de una determinada familia y/o comunidad barrial, y los gustos y elecciones musicales de los jóvenes y niños. Ello podría explicar, por ejemplo, que una niña de 10 años actúe canciones de Dyango frente al espejo, o que uno de seis cante cumbia en un cumpleaños infantil.

R

Bibliografía de la sección Documentos

Araújo, Paulo César de. 2004. *Eu não sou cachorro não*. São Paulo: Record.

Archetti, Eduardo. 2003. *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.

Bach, Ana María. 2010. *Las voces de la experiencia. El viraje de la filosofía feminista*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Blacking, John. 1995. *Music, culture and experience*. Chicago: Chicago University Press.

Bourdieu, Pierre. 1998. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Editorial Taurus.

_____. 2003. "Objetivación participante". *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 9 (2): 281-294.

_____. 2007. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk.

- Cabrera, Paula. 2010. "Volver a los caminos andados". *Nuevas Tendencias en Antropología* 1: 54-88.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. 2003 [1998]. *O trabalho do antropólogo*. Brasília: Paralelo 15 Editores.
- Clifford, James. 1999. "Prácticas espaciales: el trabajo de campo, el viaje y la disciplina de la antropología". En *Itinerarios transculturales*, editado por James Clifford, 71-119. Barcelona: Gedisa.
- Cortázar, Julio. 1951. "Las puertas del cielo". En *Bestiario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cragolini, Alejandra. 1992. "La bailanta: estética y usos de su música. Un espacio para la lucha cultural". VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia anual de AAM, Córdoba, octubre de 1992.
- _____. 2000. "Construyendo un 'nosotros' a través del relato en torno a la música. El chamamé en el imaginario de habitantes de la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes, Argentina". Ponencia presentada ante el *III Congreso Latinoamericano de la IASPM* (International Association for the Study of Popular Music), Bogotá, D.C., 23 al 27 de agosto de 2000, Colombia.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in everyday life*. New York: Cambridge University Press.
- Essinger, Silvio. 2005. *Batidão: uma história do funk*. São Paulo: Record.
- Fischerman, Diego. 2004. *Efecto Beethoven*. Buenos Aires: Paidós.
- Freire Filho, João e Micael Herschmann. 2003. "Funk carioca: entre a condenação e a aclamação pela mídia". *Revista Eco-Pós* 6: 60-72.
- Frith, Simon. 1996. "Música e identidad". En *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall y Paul du Gay. 181-213. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____. 1998. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard, USA: Harvard University Press.
- Gumbrecht, Hans U. 2010. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio.
- Herschmann, Micael. 2005. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- López Cano, Rubén. 2011. "Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas en América Latina". En *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, editado por Juan Francisco Sanz y Rubén López Cano, 217-257. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos.

- Guber, Rosana. 1991. *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2001. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Guber, Rosana (org.). 2014. *Prácticas etnográficas. Ejercicios de reflexividad de antropólogas de campo*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- Hoggart, R. 1971 [1958]. *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Barcelona: Grijalbo.
- Janotti Jr., Jeder. 2014. *Rock me Like the Devil*. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo.
- Lahire, Bernard. 2007. "Indivíduo e mistura de gêneros: dissonâncias culturais e distância de si". *Revista Dados* 50 (4): 795- 825.
- Liska, Mercedes. 2013a. "La sistematización coreográfica del tango y su vinculación con el pensamiento político de principios del siglo XX; análisis del manual *El tango argentino de salón* del año 1916". En *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, vol. II, editado por Federico Sammartino y Hector Rubio, 111-125. Ciudad de Córdoba: Editorial Buena Vista.
- _____. 2013b. "Vanguardia Plebeya. El baile del tango en el paradigma transcultural (1990-2010)". Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA).
- McRobbie, Angela. 1998. "More!: nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres". En *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, compilado por James Curran, David Morley y Valkerdine Walkerdine, 263- 296. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 1999. *In the culture society. Art, fashion and popular music*. London: Routledge.
- Rockwell, Elsie. 1987. *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*. México: DIECINVESTAV.
- _____. 2009. *La experiencia educativa. Historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos Aires: Paidós.
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações no samba (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar/Ed.UFRJ.
- Savigliano, Marta. 2000. "Nocturnal Ethnographies: Following Cortázar in the Milongas of Buenos Aires". *Trans – Revista Transcultural de Música* 5. Acceso: 10 de diciembre de 2014. <http://www.sibetrans.com/>
- _____. 2002. "Jugándose la feminidad en los clubes de tango de Buenos Aires". *Guaragua* 6 (15): 64-93.

- Silba, Malvina. 2008. "De *villeros* a *románticos*: transformaciones y continuidades de la cumbia". En *Emergencia: cultura, música y política*, coordinado por Mariano Ugarte y Luis Sanjurjo. 41-62. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini (CCC).
- _____. 2011. "Vidas Plebeyas: cumbia, baile y *aguante* en jóvenes del Conurbano Bonaerense". Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Spataro, Carolina. 2012. "¿'A dónde había estado yo'?: configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona". Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Tagg, Philip. 2014. *Music meanings*. Huddersfield, UK: MMM Press.
- Trotta, Felipe. 2011. *O samba e suas fronteiras: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.
- Vila, Pablo. 1987. "Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina". *Cahiers du monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)* 48: 81-93.
- _____. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones". *Transcultural Music Review* 2 (Artículo número 14). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.
- Vila, Pablo y Pablo Semán. 2011. *Cumbia: nación, etnia y género en Latino-América*. Buenos Aires: Gorla.
- Wacquant, Loic. 2006. *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Wise, Sue. 2006. "Sexing Elvis". En *On Record. Rock, Pop, The Written Word*, editado por Simon Frith y Andrew Goodwin. London: Routledge.
- Wisnik, José Miguel. 1999. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Wright, Pablo. 1998. "Cuerpos y espacios plurales. Sobre la razón espacial de la práctica etnográfica". *Serie Antropología*. Brasilia: Universidad de Brasilia.