

# 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.<sup>2</sup> 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),<sup>3</sup> uno de los hermanos menores de Nacho (17),<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

SupermerK2 era una de las bandas preferidas de Nacho en la variante de cumbia *villera*,<sup>6</sup> 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)<sup>7</sup> 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.