

Un juego de seducción

Apuntes metodológicos entre etnógrafa e interlocutores



por **María Sol Bruno**

Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
mariasolbruno@yahoo.com.ar
<https://orcid.org/0000-0002-7557-8937>

RESUMEN

Este texto problematiza dimensiones metodológicas de mi trabajo de campo a través del análisis de ciertas relaciones que entablé con sujetos que devinieron en interlocutores/entrevistados de mis investigaciones. Estas personas fueron parte de una trama que hizo posible la producción y circulación de proyectos musicales en la ciudad de Córdoba, los cuales me he dedicado a conocer y analizar durante más de una década. En este trabajo considero las expectativas entre etnógrafa y entrevistados, en lo que llamo un juego de seducción que tuvo diferentes desenlaces de acuerdo al caso. La hipótesis que esbozo es que construir una genealogía de la producción cultural independiente que ha sido invisibilizada a lo largo de los años tiene ciertos efectos tanto para quienes han sido hacedores protagonistas como para el producto de la pesquisa.

Palabras clave: Etnografía, entrevistas, metodología.

A game of seduction.

Methodological notes between ethnographer and interlocutors

ABSTRACT

This text explores methodological dimensions of my fieldwork through the analysis of certain relationships I established with individuals who became interlocutors/interviewees in my research. These individuals were part of a network that enabled the production and circulation of musical projects in the city of Córdoba. I have conducted research on these project for over a decade. In this article, I take into account the expectations that arise between the ethnographer and the interviewees, in what I call a game of seduction that had different outcomes depending on the case. The hypothesis is that developing a genealogy of independent cultural production that has been invisible over the years has certain effects both for those who have been active participants and for the outcome of the research.

Keywords: ethnography, interviews, methodology.

RECIBIDO: 26 de junio de 2023

ACEPTADO: 1 de diciembre de 2023

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO: Bruno, M.S. (2024). Un juego de seducción. Apuntes metodológicos entre etnógrafa e interlocutores. *Etnografías Contemporáneas*, 10 (19), 98-120.



Uno de los beneficios psicológicos marginales de la investigación antropológica –al menos yo lo veo como beneficio– es que te enseña qué se siente al ser considerado un imbécil y ser tratado como un objeto, y cómo soportarlo.
Clifford Geertz (1996). Los usos de la diversidad, 50.

Introducción

Este texto problematiza dimensiones metodológicas de mi trabajo de campo a través del análisis de ciertas relaciones que entablé con sujetos que devinieron en interlocutores/entrevistados de mis investigaciones. Estas personas fueron parte de una trama que hizo posible la producción y circulación de proyectos musicales en la ciudad de Córdoba, los cuales me he dedicado a conocer y analizar durante más de una década (Bruno, 2012; 2019). Estas producciones artísticas no han sido tomadas como objeto de investigación anteriormente, lo cual me lleva a una serie de interrogantes que pretendo abordar en este texto. ¿Qué sucede cuando los individuos se ven intervenidos en su vida cotidiana por una investigadora que se interesa por sus pasados artísticos? ¿Cómo se construyen los vínculos entre aquellos “nativos” y quien busca transformarlos en un “objeto de estudio” para una trayectoria académica?

Para esbozar respuestas a estas preguntas retomo preocupaciones de la tradición antropológica como: la importancia del detalle en el análisis etnográfico (Gluckman, 2006), el análisis de los vínculos que establecemos durante el trabajo de campo (Korsbaek, 2018; Rockwell, 2005; Rostagnol, 2011) y la distinción de declaraciones de los interlocutores (Van Velsen, 2010). Reflexiono sobre imaginarios de los entrevistados: qué relato construyen ellos sobre nosotros y cómo acomodan sus narraciones a nuestros requerimientos. Estas relaciones pueden variar de acuerdo a diferentes situaciones particulares.

Considero cómo los posicionamientos teórico-metodológicos y las decisiones que tomamos como investigadoras disponen circunstancias específicas con los interlocutores (Noel, 2016). Exploro el “desacople de expectativas” entre etnógrafa y entrevistados. Atenta a esta operación cabe considerar dos cuestiones señaladas por el texto referido. Por un lado, la dificultad de presentación ante los nativos, ya sea porque el objeto analítico puede no estar del todo definido, puede modificarse y porque puede impactar en los resultados que construimos al ser develado, pues corremos el riesgo de imputar nuestras propias especulaciones sobre aquellos datos empíricos que pretendemos construir. Por otro lado, cuando hacemos etnografía no sólo están en juego nuestras propias expectativas e intenciones, sino la de los sujetos con quienes llevamos adelante la pesquisa. Los entrevistados también tienen sus propios planes y nuestra intervención puede ser tomada como un recurso de diferente tipo para ellos. Asimismo, las interacciones entre unos y otros no dejan de tener cierta complejidad, pues existen malos entendidos entre presupuestos culturales y de experiencias entre investigador e interlocutores (Rockwell, 2022).

Una cuestión importante es cómo la literatura ha considerado el rol de las pasiones e implicancia del etnógrafo en el trabajo de campo a lo largo de la historia de la disciplina. Al decir de Blázquez (2020), existen ciertas dimensiones que fueron ocultadas y desprestigiadas, como el rol que toma la sensualidad y el erotismo en el proceso de pesquisa. Si bien este texto no se inmiscuye particularmente en la seducción erótica, señalo que existe una especie de *juego de seducción* (como reza la canción ochentera de *Soda Stereo*) entre entrevistados y

etnógrafa. Como investigadoras queremos que el otro se interese en nosotras, que nos dé una cita, que nos regale su tiempo y confianza, que nos cuente historias que escucharemos con atención y cortesía. Por eso, aquí revisito entrevistas realizadas hace algunos años, incluso hace una década, cuando era una etnógrafa en formación, mujer hetero cis con veinte tantos años.¹ Joven e interesada por un pasado que no vivió, pero que, en la construcción de mi propia carta de presentación que daba a los y las entrevistadas, podía ser parte de la experiencia juvenil de mis padres con una edad biológica similar a ellos. Al mismo tiempo, mientras realizaba la labor estaba deviniendo yo misma en una académica, aún en construcción, en búsqueda de títulos universitarios de grado y posgrado. Mi expectativa para con ellos era hacer una investigación que *a posteriori* se materializara en productos simbólicos para mi trayectoria.

La hipótesis de trabajo de este texto es que construir una genealogía de la producción musical independiente que ha sido invisibilizada a lo largo de los años tiene ciertos efectos tanto para quienes han sido hacedores protagonistas como para el producto de la pesquisa. Exploro la negociación de las expectativas entre mis intenciones de investigación y la de los entrevistados. Si para Noel (2016) el área específica entre el desacople de expectativas investigador/objeto de pesquisa es la dimensión moral, para este caso la particularidad estará dada por la invisibilización de producciones que se imaginan “alternativas” a los sistemas comerciales masivos y que por tanto no han sido consideradas por actores de trascendencia. Darle voz a historias pasadas que son una minoría y de la cual no existen antecedentes académicos tiene cierto efecto en la construcción de aquel relato.

Sobre el objeto de las tesis de grado y posgrado

A partir del año 2010 comencé a indagar historias de artistas cordobeses de la década de 1980. Particularmente, en mi trabajo final de Licenciatura en historia me detuve en una obra poética musical emblemática denominada *Córdoba va*. Aquella *performance* tuvo reconocimiento en un conjunto de jóvenes universitarios de camadas medias que se percibían a sí mismos y a la obra, como un espacio de “resistencia”. Esta “resistencia”, refería específicamente a la represión y censura que instauró la última dictadura militar en Argentina a partir de 1976 (años antes en la ciudad de Córdoba, Cf. González, 2012; Servetto, 1988) hasta 1983 (y años posteriores con ecos de estos resabios, Cf. Blázquez y Lugones, 2014; Blázquez y Reches, 2017; Philp, 2009; Quiroga, 2005; Solis, 2014). Asimismo, la palabra “resistencia” también remitía a otros sistemas de distribución alternativos al *mainstream*. De aquí que la obra en cuestión, si bien era muy recordada y amada por las personas que entrevisté, no tenía una correspondencia en el relato

1. Resulta pertinente aclarar que utilizo no sólo las desgrabaciones textuales de estas entrevistas, sino notas de campo que refieren a aquellos encuentros. Recupero sensaciones, los contextos de situaciones e intercambios que sostuve con las personas más allá de la entrevista formal. En este texto traigo descripciones que creo significativas para comprender los vínculos que establecimos nativos y etnógrafa.

de la historia cultural de la ciudad. Nadie se había ocupado de documentarla y visibilizarla como un objeto académico de pesquisa en la universidad. Aquellos relatos sobrevivían de manera fragmentaria entre recuerdos de artistas, personal de apoyo y públicos que la conocían o fueron sus protagonistas más directos.

En la instancia requerida como rito de paso hacia la Licenciatura, es decir, en la defensa del trabajo final recibí una serie de comentarios por parte de los miembros del tribunal que quiero destacar. Por un lado, uno de ellos agradeció la posibilidad de lectura del trabajo porque le permitió conocer parte de la historia de Córdoba de muchos seres queridos y allegados mientras él se encontraba fuera del país porque debió exiliarse ante un terrorismo de estado que hacía peligrar su vida. El otro miembro del tribunal no solo señaló la necesidad de generar un libro que habilitara el reencuentro entre aquellos artistas y sus públicos, sino que reclamó su lugar en el relato. En esta instancia académica, contó cómo él había participado de aquella trama y la lectura de la tesina le había movilizado recuerdos de su juventud. Esta observación se complementó con comentarios de sus hijos, con los cuales –casualmente– compartía un taller de danza popular. Ellos me subrayaron que su padre no dejaba de hablar de la tesis y que estaba muy feliz que alguien se ocupara de rescatar experiencias del pasado que no tenían una sistematización previa y que merecían ser visibilizadas.

Antes de pasar por esta instancia, había tomado la decisión con mi director de continuar la pesquisa y extenderla hacia otras producciones musicales en la ciudad de Córdoba durante la época. Aún más, el objetivo fue motivado por ser ungida con una beca interna de doctorado del principal organismo dedicado al financiamiento científico del país. Inicié mis estudios de doctorado como una continuidad a lo ya trabajado y con una especie de deuda con mis nativos de hacer visibles otras experiencias musicales que para ellos fueron relevantes.

En la tesis de doctorado, ahora en ciencias antropológicas, me propuse estudiar otras producciones musicales más allá de la obra de *Córdoba va*. Consideré la perspectiva de Becker (2008) como una inspiración analítica. Si las obras de arte son producto de redes de cooperación rutinarias que implican una serie de actividades y de participantes, a lo largo de la investigación identifiqué aquellos elementos fundamentales de un mundo artístico que denominé “canción urbana”.² Así, más allá de las músicas en sí mismas, exploré la producción de las obras, sus momentos editoriales, su distribución y apreciación. Reconstruí las trayectorias de quienes integraban el mundo de la “canción urbana”, pues en el devenir de los actores analicé cómo se transformaban en públicos, artistas

2. La opción por el término “canción urbana” fue una elección entre otras posibles, que resultó coherente con la estrategia argumentativa y posicionamiento teórico metodológico de la tesis. A lo largo del trabajo de campo noté que tanto interlocutores y fuentes documentales se refirieron a estas músicas con términos variados que oscilaban entre el rock, folklore, pop, jazz al punk, y algunas expresiones particulares como “contemporánea”, “progresiva”, “nueva trova”, “canción urbana” o “latinoamericana”. Estas numerosas formas a partir de las cuales las músicas eran referidas fueron motivo de discusiones y búsquedas de un término adecuado para hablar de ellas sin invisibilizar su variedad. En la tesis planteé como hipótesis la existencia de un mundo de arte que denominé mundo de la “canción urbana” a los fines prácticos, aunque esta decisión de nominación fue una preocupación central durante todo el proceso de pesquisa desde la tesina de grado.

o personal de apoyo. Los sujetos de la investigación eran jóvenes de camadas medias, algunos oriundos de la ciudad de Córdoba y otros de localidades del interior de la provincia y del país. Aunque de trayectorias diversas, la mayoría de ellos confluyeron en el espacio de la Universidad Nacional de Córdoba como estudiantes de grado. La mayoría de ellos fueron varones cis heterosexuales.

El mundo de la “canción urbana” se componía de variadas músicas que se diferenciaban por sus estilos, usos y valoraciones. Esta complejidad llevó al trazo de tres escenas (Bennett y Peterson, 2004; Straw, 1972) en las cuales mostré cómo la selección de bateas sonoras se vinculaba con *ethos* y cosmovisiones que repercutían en la sociabilidad de los sujetos. Si la música tiene una particular intensidad emocional a partir de la cual incorporamos canciones y ritmos (Frith, 2014), e incluso es un dispositivo de auto regulación emocional (DeNora, 2000), abordé cómo se constituyó en un elemento central que construía subjetividades durante el periodo estudiado.

A los fines analíticos de delimitación diferencié tres escenas. Dos escenas estaban conformadas por artistas abocados a la producción de canciones que tenían letras y músicas. Por un lado, distinguí una escena de trovadores “comprometidos”. En sus canciones, los artistas visibilizaban temáticas vinculadas a posiciones partidarias que se relacionaban con reivindicaciones de organizaciones políticas de izquierda. Se trataba de letras con contenido social que alentaban la transformación del sistema imperante a favor de una mayor distribución de la riqueza. Quienes consumían y producían estas canciones tenían una participación, o al menos ciertas vinculaciones, con organizaciones políticas de la época, ya sea estudiantiles o partidarias. Estos jóvenes se reconocían a sí mismos como “comprometidos” o “psicobolches”. En esta escena se ubicaría la obra *Córdoba va*.

Otra escena de trovadores se integraba de jóvenes de menor edad biológica que los jóvenes “comprometidos”. Estas personas se identificaron como “desinteresados” de la política, aunque ello no implicaba una despolitización de sus producciones. Ellos adscribieron a la categoría de “anarquistas” para diferenciarse de otros jóvenes que ellos reconocían como “psicobolches”. Tanto productores como sus consumidores buscaban deliberadamente distinguirse política y estéticamente de la escena de trovadores “comprometidos/psicobolches”. Mientras en la escena de trovadores “comprometidos” las políticas de censura dictatoriales aparecían de manera intermitente para señalar la peligrosidad y oposición a los intereses del régimen dictatorial, en la escena de los trovadores “anarquistas” no irrumpieron estas intervenciones estatales, en parte porque aquellas músicas sonaban ya en tiempos democráticos.

La tercera escena que identificamos fue contemporánea temporalmente con las escenas de los trovadores –“comprometidos” y “anarquistas”–, y en ocasiones compartían espacios. Las sonoridades que circulaban aquí tenían la particularidad de ser, casi exclusivamente, instrumentales. Los estilos sonoros que predominaban fueron el rock y el jazz.

Ahora bien, la construcción de este objeto de estudio tuvo un estrecho vínculo con la etnografía que merece ser considerado a los fines de objetivar la sujeto objetivante (Bourdieu, 2000). Elegir la música como objeto empírico se vincula

con mi propia trayectoria e intereses personales que trascienden las preocupaciones académicas. Así como muchas de las personas que entrevisté, la música se constituyó en un elemento destacado en mi vida desde mi temprana infancia. Los discos y recitales fueron consumos fundamentales que pocas veces reduje de mi presupuesto. Casualmente muchas de aquellas músicas referidas en mis investigaciones fueron consumidas en mi propia trayectoria, sobre todo como una escucha familiar que heredé de mis padres. Asimismo, mi desempeño académico se combina con otros espacios de formación en música y danza. Estas participaciones provocaron una cercanía con el ambiente artístico de la ciudad de Córdoba que facilitaron algunos contactos. Muchas veces esta proximidad se ponía en evidencia a partir de los hijos de algunos interlocutores de edad biológica similar a la mía.

Esta situación también me llevó a pensar los relatos que habilité a mis propios interlocutores. Mi forma de presentarme, mis arreglos corporales, mis posturas políticas y mis saberes de herencias familiares dan información a las personas entrevistadas. Las afinidades, más precisamente con la escena de trovadores “comprometidos”, requiere de una reflexividad que aprendí a llevar a cabo a lo largo de mi formación doctoral. Si es la propia naturaleza de la investigación social científica la que involucra vínculos y encuentros directos que se entremezclan con la vida cotidiana, resulta imprescindible considerar como afecta las sensibilidades entre investigador/interlocutores (Geertz, 1996). Al mismo tiempo esas sensibilidades se remontan a un momento histórico y a una cultura particular, lo cual lleva a reconocer que la investigación científica es una variedad de la experiencia moral. Aunque la postura moral es inevitable, necesitamos objetivar todos los puntos de vista que registramos en nuestro trabajo de campo sin mostrar un privilegio por alguno de ellos (Noel, 2016). Asimismo, al decir de Guber (2019) destacó la idea de que las instancias del trabajo de campo resultan fructíferas a quienes investigamos para aprender nuestro oficio y acercarnos a formas de pensar y vivir, en la cual la reflexividad es central e involucra la totalidad de nuestra experiencia más allá de la pesquisa.

Ahora bien, veamos cómo fueron algunos de esos vínculos con los y las interlocutoras de las tesis. En lo que respecta al muestreo y selección de informantes, soy consciente que fue habilitada gracias a relaciones previas con las personas, lo cual hace de la muestra algo “intencional” y no “verdaderamente arbitraria” (Mitchell, 1987). A esto se suma que las personas fueron escogidas porque mostraron predisposición a conversar conmigo, y que a medida que transcurrían los años, mi desempeño en el campo tuvo también cierto efecto en las personas entrevistadas. Tal como relaté en el caso del jurado de la tesis, existen ocasiones en que los nativos solicitan una entrevista para tener un lugar en nuestras pesquisas.

Cabe destacar que esta diferenciación y manera de agrupar las experiencias es una dimensión analítica. Las relaciones que enuncio se superponen en algunos casos y aparecen mixturadas de acuerdo al vínculo que construí en cada entrevista. Cuando hablo de artistas utilizo sus nombres reales; en caso de poder preservar su anonimato acudo a nombres ficticios.

¿Cómo no empatizar con quienes te simpatizan?

Cuando comencé con entrevistas y diálogos para construir el objeto de estudio en el trabajo final de Licenciatura, advertí que inconscientemente quería agradar a las personas. Si los antropólogos nos ocupamos de hacer relaciones (Quirós, 2021) una condición fundamental es lograr que los y las entrevistadas quieran hablar con nosotros. Para ello, irremediamente debemos seducirlas y mostrarles que vale la pena invertir su preciado tiempo en una conversación. Más aún si, al decir de Geertz (1996), nuestro rol como etnógrafas es irrelevante en los destinos de los nativos, solo nos queda devenir en un ser apreciado por ellos a los fines de conservar cierto respeto por nuestra profesión.

El objeto empírico de la tesis de Licenciatura resultaba cercano a mi historia personal y afinidades políticas, más allá que se tratara de un objeto del pasado no contemporáneo a mi existencia. Quienes fueron sus productores y públicos fueron considerados jóvenes “enemigos/subversivos” (González, 2012), y destinatarios de las políticas represivas de la más cruenta dictadura militar³. Para mí, era imposible no posicionarme en favor a las reivindicaciones de los organismos de derechos humanos, y por tanto de estos interlocutores otrora víctimas de la represión estatal.

En los inicios de la búsqueda de los hacedores de la obra *Córdoba va*, descubrí que uno de sus integrantes fundamentales era un personaje emblemático del movimiento de derechos humanos en la ciudad de Córdoba. Se trataba de Toto López (n. 1952), un artista de la ciudad que integraba grupos de teatro independiente, gestionaba un espacio cultural propio junto a su pareja y tenía un rol destacado en la Asociación Argentina de Actores de la sede cordobesa. Con López nos reunimos varias veces cara a cara además de hablar por teléfono y chatear en la red social *Facebook*. Nuestro primer encuentro fue por su propia decisión en la sede de la Asociación Argentina de Actores en agosto de 2010.

Esta conversación fue entrecortada y en un ambiente de mucho bullicio. Aunque llegué sobre la hora de nuestra cita, tuve que esperar para ser atendida. Las permanentes interrupciones durante la entrevista me llevaron a pensar que él era un personaje importante para las actividades de este espacio. Lo consultaban sobre gestiones del sindicato, le solicitaban firmas en documentos, lo

3. La última dictadura militar argentina se inició formalmente el 24 de marzo de 1976. Interrumpió el funcionamiento del régimen democrático en curso porque entre otras cuestiones impidió la actividad parlamentaria, así como la actividad política-partidaria, intervino la justicia, y realizó un control centralizado del poder de comunicación y cultural (Quiroga, 2004). En Córdoba, la institucionalidad democrática del gobierno de la Provincia se interrumpió dos años antes al golpe de Estado a nivel nacional. En febrero de 1974 las autoridades provinciales fueron depuestas por un golpe de Estado policial conocido como “Navarrazo”, el cual se encadenó con una serie de intervenciones federales a la Provincia hasta el golpe de 1976 (Servetto, 1998). En este contexto, en Córdoba se anticiparon ciertas prácticas represivas que luego se replicaron en la última dictadura cívico militar a nivel nacional.

El proceso de transición democrática se inició con la derrota de la guerra de Malvinas en 1982 y, aunque el país transitó de un régimen autoritario a uno democrático, no se registró una ruptura total con el pasado inmediato. Las elecciones presidenciales se efectuaron en octubre de 1983 y la asunción de las nuevas autoridades democráticas sucedieron el 10 de diciembre del mismo año.

notificaban de personas que necesitaban reunirse con él luego (en general se trataba de individuos más jóvenes a su edad biológica)⁴. A pesar de este desenlace, el entrevistado no dejó de subrayar en esta y otras ocasiones su interés por la temática de mi trabajo de Licenciatura.

Luego de este primer contacto de cuerpo presente, continuamos el diálogo mediante el teléfono y redes sociales. Arreglamos un día para la entrega de una carpeta con documentación sobre *Córdoba va*. Esta fue la primera vez que conocí su casa. Esta experiencia se repitió y fue el único entrevistado que visité tantas veces durante mi trabajo de campo. Regresé a los dos meses para devolver la carpeta, digitalicé todos los materiales y le entregué una copia. Él me recibió con una gran alegría porque recuperaba sus “tesoros”.

Luego de defender la tesina de grado en el año 2012 volví a hablar con él. Quería contactar a las mujeres vinculadas con *Córdoba va*; una de ellas era su compañera. Aproveché el nuevo acercamiento para enviarle el trabajo final, y si bien Toto era una persona que siempre debía esperar, me manifestó que le “entusiasmaba sumamente mucho” mi “inquietud”. Yo intentaba molestar lo menos posible, López insistió que llame por teléfono y cuando lo hice propuso que visite nuevamente su casa. Si bien no pactamos formalmente la entrevista con María Esther (n. 1952), ella me esperaba para conversar. La Negra, como acostumbra llamarla los seres queridos cercanos y no tan cercanos, invitó a los presentes a que se retiraran para que pudiéramos charlar a solas. En la casa estaba Toto y su hija mayor María, abogada de derechos humanos y querellante en los juicios contra los represores de la última dictadura militar en la ciudad de Córdoba. Me invitaron a sentarme en una silla en torno a la mesa de la cocina y me convidaron con mates. Ellos dos se fueron al comedor sin mediar una pared de por medio, lo que permitía que participaran con acotaciones o respondieran consultas de María Esther. De fondo sonaba la radio de amplitud modulada de la Universidad Nacional de Córdoba, donde por momentos podía escuchar canciones compuestas en el momento histórico que evocábamos en nuestra charla.

Percibí una amorosa hospitalidad de aquella familia. Como en el encuentro anterior con López, los diálogos se interrumpían por eventos que acontecían en la casa. Durante el tiempo que permanecí allí sonó el timbre y el teléfono varias veces, llegaron visitas y hubo ofertas de vendedores ambulantes. Una de esas llamadas telefónicas me advirtió sobre las redes de militancia política de la familia. Luego de cortar el teléfono fue la entrevistada quien me comunicó el mensaje. Aquel llamado era la confirmación de la fecha y la asunción de Martín Fresneda como titular de la cartera de derechos humanos de la nación⁵. Aunque había ru-

4. Las actividades que se hicieron presente en esta entrevista vinculadas a la militancia política del propio entrevistado fueron: colaboración en La Luciérnaga (fundación e iniciativa editorial independiente destinada a ayudar a jóvenes en situación de calle), una reunión para la Feria del Libro (evento cultural anual que gestiona la municipalidad de la ciudad) y participación en la Marcha de la Gorra (manifestación anual que se realiza en las calles para reclamar la violencia policial que sufren jóvenes de sectores populares). Cabe destacar que comulgo y soy espectadora/participante de estos eventos.

5. Fresneda era un militante de la organización H.I.J.O.S., muy cercana a este matrimonio. Junto a María trabajaron en la querrela de los primeros juicios contra los represores en Córdoba.

mores de su nombramiento, hasta ese momento no se había confirmado. Yo me enteraba un sábado por la mañana en la casa de mis nativos de aquella novedad. Este acontecimiento me traía al tiempo presente y me daba información sobre conexiones políticas y de gestión de mis entrevistados.

Una temática que visitamos en nuestra charla con María Esther, y que no había sido mencionado en las entrevistas con López, fue su secuestro y desaparición. Esta situación me conmovió, me provocó dificultades para describir los acontecimientos. Me llevó tiempo encontrar los modos de narrar estas experiencias traumáticas y convertirlas en un objeto reflexivo. Este evento fue contado con mucho detalle por la entrevistada, con algunas acotaciones desde el comedor por parte de Toto. Se trataba de escenas pasadas que ocurrieron en el mismo espacio donde estábamos. Eran las mismas calles de ese entonces, lo que permitía a los entrevistados señalar dónde había sucedido cada situación.

Cuando nos despedimos Toto volvió a decirme que le “interesaba mucho mi inquietud” y ambos me invitaron a repetir la visita. Yo no volví hasta la escritura de este artículo. Sin embargo, con la pareja nos encontramos en otras situaciones. A Toto me lo crucé en otros espacios, como actos políticos, marchas para conmemorar el 24 marzo de 1976, en la Universidad Provincial de Córdoba donde yo trabajaba como docente, o en una obra de teatro que homenajeara a Eva Perón. Todas las veces debí recordarle quién era; al parecer Toto habla con muchas personas. En cambio, María Esther sí me recordaba. Esta situación de aparente contradicción entre interés/olvido de López muestra una estrategia de parte del interlocutor de complacer los propios deseos de la etnógrafa. Mientras yo misma salía satisfecha de los encuentros que habíamos tenido porque el nativo montaba una performance de compromiso para con mi propia investigación, el hechizo se rompía cuando la escena no se enmarcaba dentro de los encuentros previamente pactados. En este sentido, López podía satisfacer mis propias expectativas solo si le daba pie para ello.

Otro caso de cercanía y empatía en la entrevista se dio con otro artista de *Córdoba va*: Omar Rezk (n. 1954). Durante el encuentro, más allá de los datos construidos para la tesis de grado y de posgrado, pude advertir ciertas cosas que me desbordaron y me corrieron del lugar que yo imaginaba que debía desempeñar como etnógrafa en ese momento. Tal como planteé líneas atrás, estaba aprendiendo este oficio, un oficio que me lo representaba en cierto modo “neutral” y “objetivo”. Si bien no se me ocurría negar que el conocimiento es situado y local, entendía que había ciertas actitudes que debía evitar en las entrevistas como contar mucho sobre mí o expresar demasiado mis emociones. Esta entrevista terminó con llantos por parte del entrevistado, yo reprimí mis propias lágrimas y las ganas de abrazarlo. Veamos cómo se fue dando este desenlace.

Para empezar, algunas coincidencias me hicieron sentir “cerca” del entrevistado. El lugar de encuentro fue un legendario bar del barrio donde crecí y al

La señora llamaba para organizar la logística de asunción y conversar sobre quién podría recibirlos. María Esther me explicó que la asunción se había postergado para posibilitar la presencia de la Presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner. Cabe aclarar que, tanto yo como mis entrevistados, éramos simpatizantes confesos de esta líder política.

cual frecuentaba desde pequeña, a pocos metros de mi escuela primaria; escuela que también albergó a Rezk y a mi madre durante sus estudios secundarios. De acuerdo a su relato optó por ese espacio porque debía reunirse con un músico que tenía su estudio próximo a este bar, un músico que “casualmente” era tío de una amiga compañera de la facultad donde estudiaba. El mismo Rezk me planteó que quizás nos conocíamos de otro lado:

O: ¿Vos sos hija de quién?

S: No, de nadie conocido así particularmente.

O: A lo mejor conozco a tu vieja ¿sos parecida a tu vieja?

S: Sí.

O: Capaz que la conozca a tu vieja ¿por qué me resulta tan familiar tu cara?

S: No sé, mi mamá es psicopedagoga, mi viejo ingeniero civil, militantes del PS, del Partido Socialista, jóvenes de tu edad.

O: Ah ¡maravilloso!

S: Quizás público de ustedes no sé, no les pregunté.

O: Puede ser ¿en dónde estaba?

(Entrevista con Omar Rezk, 19/10/2011, Córdoba)

Estas expresiones daban cuenta de cierta cercanía entre el entrevistado y la etnógrafa, que también tenía un efecto en lo conversado en aquella ocasión. La confianza entre nosotros fue creciendo a medida que avanzaba la entrevista. En un momento Rezk vaticinó una hipótesis: si *Córdoba va* se hubiera montado en el momento de la entrevista ellos trabajarían para espacios del kirchnerismo.⁶ Esta conclusión me puso en alerta, su explícita simpatía a este espacio político no era algo común en la ciudad de Córdoba, sumado a la continuidad que trazó entre su experiencia juvenil de militancia en la Juventud Peronista con un gobierno nacional oficialista. Luego rememoró la década de 1990 con angustia y desazón sobre todo en lo que remitía al ámbito de la cultura. Desde su perspectiva, fue la asunción de Néstor Kirchner en el año 2003, y luego la de Cristina Fernández en el año 2007, lo que revirtió la situación y concretó sueños y anhelos que ellos tenían como generación. Al explicar estos acontecimientos Omar Rezk quebró en llantos:

O: Yo te digo honestamente yo la amo a Cristina, la amo, la amo, la amo con toda mi alma. La admiro profundamente, me emociono hablando de ella, porque me parece que... [llorando] sigue haciendo cosas por las cuales nosotros luchamos como unos hijos de puta ¿entendés? eso hay que reconocérselo eso es muy groso... (Entrevista con O. Rezk)

Estas expresiones estaban en sintonía con mi pensamiento político de ese momento. No supe qué hacer ante esta situación de llanto. Manifesté mi total acuerdo a lo que expresaba y expliqué que para mis padres significa algo muy

6. Se refiere a espacios afines al gobierno nacional de ese momento, el cual se caracterizó por políticas públicas que tuvieron cierta continuidad en la presidencia de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner. Cabe considerar que, al menos en lo que respecta a los artistas principales de la obra, a excepción de la mujer que ocupó el lugar de Rezk cuando él se exilió, todos dejaron en claro su postura política simpatizante con el kirchnerismo.

similar.⁷ Esta entrevista dejó vestigios de sensibilidad a lo largo de los días, y reflexiones sobre cómo, en la propia práctica etnográfica, habilitamos espacios de intimidad. Si bien las emociones son parte del trabajo de campo, no todas muestran la misma fuerza (Tello, 2017). El llanto, y más aún cuando quien investiga acuerda con los preceptos enunciados, reclama la necesidad de empatía. Sin embargo, la entrevista es un encuentro entre dos agentes en situaciones estructuralmente distantes. La posibilidad de intimidad entre ambos no debe borrar la posibilidad de reflexividad. Y tal como plantea Tello, no existen instructivos sobre cómo actuar, pero sí la posibilidad de analizar cómo construimos los datos etnográficos.

Rescatar este momento de mi trabajo de campo me permite desandar aquellos imaginarios que fui construyendo sobre mi propio oficio, comprender cómo la etnografía es una experiencia intersubjetiva que compromete la totalidad de nuestra persona y que demanda estrategias particulares de vigilancia epistemológica (Rostagnol, 2011). La experiencia personal, las emociones en juego, los sesgos derivados de la edad, género e intereses políticos son constitutivos del trabajo de campo: “El problema que enfrentamos, por lo tanto, es articular nuestras propias emociones con un razonamiento sistematizado a fin de enriquecer nuestra investigación para ir más allá de la folclorización y el conocimiento trivial”. (Rostagnol, 2011, p.9). Este artículo busca explicitar aquellas situaciones.

Al poco tiempo realicé otra entrevista, en la cual intenté ser más neutral y evitar la seducción y condescendencia, como señaló mi orientador. Si bien en esa ocasión no hubo llantos de etnógrafa ni de entrevistado, ni relatos tan crudos como otras veces, volví a mi casa con muchos regalos. Se trataba de discos, ya sea de sus propios proyectos o de artistas admirados poco difundidos. Cabe considerar que esta entrevista la realicé en Buenos Aires, a un músico y productor cordobés que residía hace años en esta ciudad. El vínculo de cercanía y hospitalidad que tuve con él se debió, en parte, a que yo procedía de la ciudad que él extrañaba y a la que anhelaba regresar. En esta entrevista me sentí implicada, no solo por el objeto que me convocaba, sino porque el propio entrevistado hizo preguntas que no pude negarme a responder. Como planteé al comienzo, los entrevistados tienen su propia agencia e incluso saben cómo una investigadora puede convertirse en recurso para ellos. En este caso en particular era obtener información sobre el panorama de la gestión cultural en la ciudad de Córdoba.

Los que se enojan

Estas experiencias de cercanía con los entrevistados se vieron contrastadas por un caso problemático. Si mis expectativas para con los interlocutores era la colaboración, el diálogo y la construcción de vínculos que puedan sostenerse en el tiempo, este caso produjo un quiebre en lo que esperaba. El entrevistado en cuestión era un músico y periodista que trabajó como tal en la década de 1980,

7. Este encuentro sucedió a pocos días de las elecciones presidenciales del año 2011, cuando había mucha efervescencia militante en el sector que apoyaba la reelección de Cristina Fernández de Kirchner.

y con el cual había tenido contacto durante las noches de Córdoba. Durante la primera década del 2000 él producía espectáculos musicales a los cuales asistí independientemente de mi trabajo de campo. Como se trataba de eventos autogestivos y de poca concurrencia de público, resultaba habitual un contacto entre público/artistas/productores.

Realicé la entrevista en agosto del año 2010. Con los datos reconstruidos allí escribí ponencias para congresos y el trabajo final de Licenciatura. Este último fue el que tuvo mayor trascendencia, ya que lo envié al repositorio digital de la universidad y gracias a esta publicación en internet tuve el intercambio con el entrevistado. Defendí la tesina en marzo de 2012 y a los pocos meses la publiqué en dicho repositorio. En diciembre de este mismo año recibí un correo electrónico de este interlocutor, donde me solicitaba que quitara los fragmentos de su entrevista.

En el montaje de mi escritura utilicé un segmento de lo conversado para trazar circuitos de divertimento nocturno en la ciudad de Córdoba. El uso textual de la entrevista describía un espacio desvalorizado por jóvenes con consumos culturales asociado a contenidos políticos y de calidad estética. Sin embargo, el entrevistado interpretó que esta acusación le era atribuida a él mismo y que podría tener consecuencias en su vida personal. Explicó que aún pensaba que en dicho espacio se realizaba un uso “frívolo de la cultura”, pero que no era momento de enfrentarse ni de ofender a sus públicos y productores.

Para remediar este malentendido me reuní con él a pocos días de recibir ese mail. En el encuentro escuché con atención su planteo. Expresó su enojo y el cuestionamiento a mi manera de trabajar. En sus propias palabras planteó que “abuse” de su “confianza” y que se sintió “traicionado”. A esto agregó que lo hacía “por el bien de mi trabajo”. Me instó a quitar lo que había utilizado en la tesis porque él no había autorizado este uso de datos. En esta conversación —en la que poco me dejó hablar—, se describió a sí mismo como un personaje central de la cultura de Córdoba, que tenía una gran cantidad de contactos. Dejó muy en claro su simpatía kirchnerista, manifestó expresiones misóginas y machistas que no me detuve a responder.

Ante esta reacción intenté explicar cómo desarrollamos el trabajo académico quienes nos dedicamos a la etnografía, tanto en este encuentro presencial, en sucesivos mails y mensajes de Facebook que se sucedieron desde enero de 2013. Sin embargo, la comunicación no prosperó, y él comenzó a instigarme y amenazarme con abogados y posibles represalias si no quitaba el fragmento del trabajo final. Como la tesina ya estaba defendida eso no era posible. Solo podía solicitar acceder a la copia que estaba en la biblioteca y en el repositorio en cuanto estuviera abierta la Universidad (estos diálogos tuvieron lugar durante el receso anual de verano).

Toda esta situación me colocó en un lugar de angustia que nunca había experimentado y generó inseguridades sobre mi forma de trabajar.⁸ A medida

8. Luego de este episodio eliminé todo lo referido a esta persona. No solo corregí la copia del Trabajo Final de Licenciatura, sino que borré la entrevista de mis dispositivos, al contacto de mi teléfono y lo bloqueé en correo electrónico y redes sociales. Por varios años tuve miedo de

que relataba lo sucedido a colegas y docentes universitarios descubrí que estos hechos son frecuentes, aunque pocas veces son objeto de debate pues aparecen como fallas que decidimos guardar bajo la alfombra. Las expectativas y el pacto de confianza que los entrevistados depositan en nosotras pueden verse afectadas con la lectura de nuestras publicaciones. Esta operación es prácticamente inevitable, ya que los procesos de objetivación que realizamos no se corresponden con la posición moral de los interlocutores (Noel, 2016). De aquí que el entrevistado describa el hecho como una “traición”, porque el texto no satisfacía sus propias expectativas ni su visión sobre los hechos. ¿Cuáles fueron las consecuencias de tal desenlace? En este caso fue el fin de la relación con el interlocutor ante la sensación de “engaño”, pues saltó por los aires la ficción de compartir una misma comunidad moral (Geertz, 1996).

Luego de este episodio, junto a mi director y equipo de trabajo reflexionamos con mayor detenimiento estrategias y técnicas de recolección de datos. Asimismo, pensamos juntos este caso en particular. Con esta persona había tenido un buen trato. Luego de la entrevista a veces chateábamos por Facebook y él se ofrecía con una actitud paternalista a ayudar en la confección de mis propios escritos. Nada me hacía sospechar que podría tener problemas, pero el conflicto surgió cuando se encontró en mis textos. Esta situación me mostró que existe una discrepancia entre las predicciones que hacemos sobre la conducta de los interlocutores y su propia acción (Geertz, 1996).

Para evitar posibles problemas con las entrevistas ya realizadas, volví a contactar a los interlocutores. Si bien al momento de la entrevista explicité cuál sería el uso de la grabación es un desafío traducir el oficio a gente que no conoce la profesión, y no lo siempre logramos. Este nuevo contacto con los entrevistados me mostró que a muchos no les interesaba saber lo que hacemos. La mayoría ni siquiera contestó mi correo. Solo uno revisó el texto y me lo devolvió. Con otro intercambiamos una serie de pareceres en el cual él mismo se disculpó por no comprender la actividad académica. Toto López me pidió que lo llamara por teléfono.

Desde el momento en que tuve este inconveniente entro en pánico cuando un entrevistado me dice “tengo que hablar con vos”. Demoré aproximadamente un mes en tomar coraje y realizar la llamada a López. Tenía miedo que se enfadara conmigo, no solo porque era un interlocutor clave, sino por el vínculo empático y de simpatía el que había construido con él. Para mi sorpresa, López fue muy amable, tal como lo había sido en los encuentros anteriores. Me pidió que le contara con quién había tenido problemas. Me comentó que es un entrevistado “problemático”, una persona de “desconfiar” y “quilomera”. También me aconsejó que no me sintiera mal, que tenía que “seguir adelante” y que no me dejara “amedrentar”. Se despidió afectuosamente con un “gracias por llamar”. Esta conversación me dio mucha tranquilidad: no lo había arruinado todo y podría seguir mi ejercicio como etnógrafa y con el proyecto que tenía en mente.

López hizo una vez más lo que yo esperaba. Me confirmó mi “correcto” lugar de etnógrafa del mundo musical que investigaba. El entrevistado enojado era

cruzarme a esta persona en las calles de la ciudad; por fortuna no sucedió.

solo una excepción que se trasladaba a otras situaciones más allá de mi trabajo de campo. Él era de por sí una persona “difícil”, lo que colocaba al conflicto en el interlocutor y no en mi trabajo profesional. ¿Qué hacemos ante estas situaciones? Aunque no pretendo indagar en detalle, y quizás no pueda saber cuál fue el motivo del enojo, resulta pertinente tener un llamado de atención sobre cómo nos desempeñamos en el campo. A lo largo de mi formación fui adquiriendo estrategias para que los interlocutores deseen encontrarse conmigo, pero también existieron rivalidades y enojos que me colocaron en un lugar dentro del campo. Estos posicionamientos destruyen aquel ideal de “neutralidad” etnográfica que yo misma había imaginado, pues prefería agradar a unos más que a otros.

Aquellas entrevistadas inesperadas

En la defensa de mi trabajo final de grado quedó muy en claro que faltaba desarrollar un aspecto muy importante: las mujeres y su rol central en la obra *Córdoba va*. Como la pesquisa continuó, me lancé a la aventura de encontrar aquellas mujeres que participaron en el mundo musical que estudié.⁹ Una conclusión a la cual llegamos con mi orientador fue que mientras los varones realizaban actividades públicas, como desempeñarse como artistas, empresarios o personal de apoyo, las mujeres se replegaban a las actividades domésticas (Rosaldo, 1979). Ellas pocas veces se convertían en artistas o, si lo hacían, realizaban colaboraciones en las obras de arte que no eran reconocidas. Las mujeres se encargaban del financiamiento de las obras, cuidaban la economía familiar, resguardaban los archivos de sus maridos artistas, acompañaban a sus parejas o se abocaban a la maternidad. En muchos casos las contribuciones de las mujeres en el ámbito extra doméstico se llevaron a cabo a partir de vínculos de alianzas y relaciones familiares con los varones (McRobbie y Garber, 2010). Estos datos confirman cómo se construyen estructuralmente desigualdades de género, que en este caso particular desplazan a las mujeres de la actividad artística.

Esta situación ha sido advertida por analistas hace ya varias décadas. Lucy Green (2001) acuñó el término de “patriarcado musical” para señalar la desigual distribución de habilidades artísticas en la cual se han construido históricamente ciertas tareas asociadas a la masculinidad y femineidad. Linda Nochlin (2001) en su ya clásico texto “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, discute con el mito de artista genio y con la idea de actividad artística como individual y desposeída de las fuerzas sociales. Para la autora resulta central observar las condiciones institucionales y por tanto públicas, para abordar el interrogante. A lo largo de la pesquisa doctoral advertí que los momentos editoriales y los resultados artísticos que generaban los mundos de la canción urbana funcionaban como tecnologías de género (De Lauretis, 1989). De manera repetitiva y a través de la performance observé una división de tareas de acuerdo al lugar ocupado en el sistema sexo-género en cual se modelaban formas apropiadas de individuos sexuales (Rubin, 1986).

9. Cabe mencionar que las mujeres fueron una minoría en la tesis. Para realizar las entrevistas utilicé la técnica bola de nieve y, en la mayoría de los casos, me derivaron a un interlocutor masculino.

Además de estas cuestiones, advertí una particularidad en el vínculo que establecí con ellas. Para este escrito describo dos casos en particular, en los cuales ellas no esperaban ser entrevistadas y no siempre estuvieron convencidas de tener “algo que decir”. Para lograr las entrevistas tuve que insistir en la relevancia de sus voces para mi investigación. Las ficciones parciales (Geertz, 1996) que hacen posible el trabajo de campo debieron ser explicitadas por la propia etnógrafa. Las entrevistadas no dudaban del valor científico de mi labor, pero no creían en la trascendencia de su propio relato ni pensaban tener un conocimiento experto del asunto acorde a lo que imaginaban que yo necesitaba.¹⁰

Una de estas mujeres fue una música y compositora, fundadora del grupo *Posdata*, llamada Hélida López (n.1955).¹¹ A diferencia de los artistas varones que indagué en la tesis, advertí que las artistas mujeres entrevistadas abandonaron esta profesión en la década de 1990, puesto que les resultaba más difícil sostener sus carreras y cobraban menos dinero que sus compañeros.¹² Hélida abandonó su carrera como música profesional, aunque siguió vinculada a la producción cultural local y nacional. Durante nuestro encuentro, ella mencionó eventos artísticos que incluían poesía, música, teatro y artes plásticas en las cuales participó como gestora.

Localizar a López me llevó mucho tiempo, pregunté a muchas personas si sabían dónde podría hallarla y la única respuesta era que se había mudado a San Juan. Luego de dos años de búsqueda, pude contactarme. Demoré unos meses y algunas llamadas, pero viajé a San Juan en julio de 2014. El mismo día que llegué fui a su casa, y allí mantuvimos la conversación.

Fui caminando hacia la dirección que ella me dio. A medida que me acercaba noté en el vecindario un descenso de nivel económico. En el patio de su casa vi un auto viejo, que luego comentó que no funcionaba, pero que no podía descartar porque era de su padre. Ya dentro de la casa me vi rodeada de otras reliquias: una estantería de mimbre con libros, un teléfono a disco de Entel, carpetitas tejidas a crochet y muebles antiguos. Durante gran parte de la entrevista estuvimos con poca luz, lo cual contribuía a generar un ambiente lúgubre e intimista. Ella estaba muy pendiente de mi llegada. Incluso me esperó en la puerta de su casa porque se había olvidado de decirme que el timbre no funcionaba.

A lo largo de toda la conversación, y todas las gestiones previas para el encuentro, pude advertir que ella misma no encontraba “relevante” su palabra para mi investigación. Me llevó un tiempo de llamadas explicar la importancia de su testimonio. Confesó que nadie sabía de mi presencia ese día, pues le daba “mucha angustia” conversarlo con alguien. Luego de la charla ella se mostró muy amorosa y agradecida. Esta instancia de entrevista provocó una transformación en su propio relato.

10. Resulta preciso aclarar que con otras mujeres entrevistadas no sucedió lo que relato en este apartado, por tanto, no es posible circunscribir la condición de género femenino a los casos expuestos.

11. Este conjunto musical fue ubicado a los fines analíticos en la escena de trovadores “comprometidos”.

12. Para este caso el regreso a su ciudad natal significó un quiebre y una finalización de etapa. López decidió instalarse en San Juan para ejercer tareas de cuidado a su madre. En este caso, no fue la maternidad la que interrumpió su carrera artística, pero sí las tareas de cuidado.

Alguien estaba dispuesto a acudir a su casa y se mostraba interesada en su vida artística. Quizás esto no había sucedido con anterioridad en su vida, y creo que provocó cierto impacto a medida que la entrevista fue transcurriendo. Mientras pasé más tiempo con ella, tomó más confianza para conversar.

Esta cuestión de la “relevancia” se relaciona con la carrera artística de las mujeres en la ciudad de Córdoba durante los años en que realicé la investigación. Por un lado, ella planteó su iniciación como música profesional de la mano de un varón, que en este caso era su pareja. A través de esta filiación ella dijo “iniciarse” en la vida artística y en el mundo de la noche de peñas de la ciudad. Su pareja era un músico que se desempeñaba como tal con un solista cantautor destacado de la época. Los ensayos eran en casa de Héliida, lo que permitió que poco a poco ella participara más activamente como artista. Al poco tiempo conformó un dúo junto a su pareja, cuyo nombre fue de su ocurrencia y, según sus recuerdos, fue una sorpresa que otros varones artistas aceptaran su sugerencia. Las decisiones más relevantes sobre los proyectos artísticos las realizaban los varones.

De acuerdo al relato de Héliida este vínculo de pareja cambió su destino. Ella se inclinó a la tarea artística con mayor dedicación, aunque para su supervivencia económica recurriera a otras fuentes de financiamiento. Comenzó a componer sus propias canciones, bajo el amparo de un varón: “la parte final, el golpe de gracia se lo dio Horacio, para que quedara. Quedó expandido un, terminaba zack, brillante, gracias a Horacio que me dijo, porque no hacés así, dos acorde-citos. No y... yo aprendí, aprendí muy mucho con él.” (Entrevista con Héliida López, 10/07/2014, San Juan).

Incluso destacó los obstáculos que implica una carrera artística sin un compañero. Cuando comenzó su propia banda tuvo dificultades. Los músicos que la integraban –varones– le daban prioridad a sus proyectos propios antes que las actividades de músicos acompañantes de una artista solista mujer. Por otro lado, relató que quedaba excluida de actividades de camaradería masculina de músicos con quienes compartía escenario.

Otra interlocutora “inesperada” fue Mariela (n.1958), quien fuera público habitual de la escena instrumental del mundo de arte que investigué y pareja de uno de los artistas. Si bien aclaré a la entrevistada el valor de su experiencia en calidad de público, ella destacó en varias ocasiones su “desconocimiento” e “irrelevancia”. Me llevó correos electrónicos y llamadas para convencerla sobre la pertinencia del encuentro, la notaba muy dubitativa e insegura. Esta actitud no se revirtió durante la entrevista que concretamos a fines de julio de 2013, y en comunicaciones posteriores. Una de las primeras cosas que necesitó aclarar fue su rol de público/asistente, y asegurarse que entrevistaría a su marido artista más adelante. Confirmar esto la dejó más tranquila.

El nombre de su pareja apareció persistentemente durante la conversación, ya sea para marcar lo que ella conoció gracias a él o diferenciar su propio recorrido de consumos musicales. Ella detalló una biografía musical de la mano de otros varones: su padre o novios anteriores, además de su marido.

En su trayectoria advertimos una característica relativa a las actividades de ocio y esparcimiento. Para Mariela, como para otras entrevistadas mujeres de

la tesis de doctorado, los permisos de sus padres interferían fuertemente en sus decisiones y posibles comportamientos. Las chicas no tenían permitido pasar la noche con sus novios, irse unos días en carpa a las sierras, escuchar ciertas músicas en su casa. Muchas veces las salidas nocturnas de las mujeres estaban controladas por un “tutor”. Los padres les permitían salir a cambio del cuidado de un sujeto masculino de mayor edad biológica. A veces los novios ocupaban este rol de cuidado de las mujeres.

Similar a Héliida, Mariela se replegó a la vida privada para llevar a cabo tareas de cuidado. A diferencia de Héliida, ella se casó y se convirtió en madre. Como otras entrevistadas, Mariela explicó que el matrimonio y maternidad constituyeron una restricción en la vida nocturna y esparcimiento.

Con quienes pensamos y hacemos cosas

Para finalizar quiero detenerme en otros interlocutores con los cuales construí otro tipo de vínculo que se prolongó más allá de la entrevista y que trascendió los roles de investigadora/nativos. Con estas personas compartí experiencias en calidad de pares. Ellos eran sujetos varones de una edad biológica superior a la mía con los cuales establecimos vínculos laborales y de colaboración en diferentes proyectos.

A Oscar (n.1963) lo entrevisté en julio de 2010. Lo conocía previamente como oyente del programa de radio que conducía. Compartimos gustos musicales y gracias a su generosidad conocí música nueva. Oscar era profesor de música en la secundaria y se desempeñaba como conductor de programas de radio locales. También llevaba adelante tareas de investigación vinculadas a la música. Este interés común no solo propició conversaciones por fuera de la entrevista sino invitaciones a participar de actividades de la radio, intercambios de correos electrónicos con información y bibliografía, contactos de otros posibles entrevistados. Sin embargo, lo que quisiera destacar aquí es el rol de Oscar como investigador y autor de producción bibliográfica sobre músicas en la ciudad de Córdoba.

En el año 2015 compartimos un congreso de estudios de rock en Brasil, ambos como expositores. Oscar participó en el congreso en dos instancias diferentes: como ponente y como integrante de una mesa redonda. En la primera compartimos el mismo horario y mesa. Por primera vez me encontré en un espacio académico con uno de mis entrevistados, en el cual expuse resultados parciales de mi investigación con alguien que fue parte de la pesquisa. En este espacio académico también pude ver cómo los interlocutores están interesados en construir saberes académicos y reflexionan sobre sus propias prácticas.

Por otro lado, en la mesa redonda, Oscar ofició de presentador de una histórica figura del rock: Miguel Cantilo. Aunque Cantilo no pudo asistir por inclemencias climáticas, Oscar realizó una presentación sobre el rock argentino. Hizo un recorrido histórico apoyado con imágenes, videos y audios que resultó valioso para los asistentes. Hizo especial énfasis en las formas musicales. Esta participación muestra su reconocimiento en el medio académico, pues fue

invitado especialmente por los organizadores. En esta exposición Oscar hizo referencia a mi trabajo, que había sido presentado el día anterior; situación que da cuenta de estos diálogos horizontales entre etnógrafa y entrevistado.

Con Oscar compartimos momentos por fuera del tiempo formal del congreso. Presenciamos como oyentes otras mesas y estuvimos juntos en casi todos los intervalos. Al evento viajé con una colega con la cual compartimos alojamiento; Oscar estaba en un hotel con un amigo de su misma generación, Daniel. Daniel era oriundo de la provincia de Buenos Aires, aunque en aquel momento se desempeñaba como docente y director de una carrera musical en una universidad de Curitiba. Como yo había llevado equipo de mate, facilitaba que estas personas se reunieran conmigo durante los intervalos. Tanto Oscar como Daniel mostraban interés en saberes académicos sobre la música con un enfoque musicológico.¹³ Ambos relataron su intención de escribir un libro juntos sobre el conjunto Arcoiris, cuyo nombre podría ser –con tono irónico– “no vamos a hablar de mañanas campestras”.

Más allá de esta participación puntual en este evento académico, Oscar escribió un libro sobre un conjunto local cordobés que salió a la venta en el año 2022.

Por intermedio de Oscar contacté a Raúl (n. 1962). Raúl era periodista y se desempeñó como letrista de un conjunto musical de la escena de trovadores “anarquistas”. Trabajaba en medios gráficos: un diario local y en diferentes revistas especializadas en las cuales hacía colaboraciones sobre música y cultura en la ciudad de Córdoba. También realizó contribuciones en radios locales, con programas propios y compartidos, de manera intermitente durante su trayectoria. Me convertí en oyente de un programa semanal que realizó durante unas temporadas, el cual consistía en escuchar un vinilo completo de algún conjunto musical combinado con anécdotas e información.

Con Raúl nos contactamos por primera vez en junio de 2014. Desde aquella primera llamada y encuentro lo noté predispuesto y entusiasmado con la temática de mi investigación. Raúl comentó que trabajaba en la escritura de una novela propia cuyo contexto epocal era la Córdoba de los ochenta. Como así lo había descrito en la periodización de mi tesis, pensaba que le sería provechoso tener una conversación conmigo para refrescar sus recuerdos.

Más allá de este momento de entrevista, con Raúl mantuvimos contacto a lo largo de los años. Lo invité para la defensa de mi tesis y, aunque no pudo asistir me envió un cálido mensaje de felicitación. Al poco tiempo me llamó por teléfono para pedirme la tesis. La quería leer porque trabajaba en un nuevo proyecto: un libro propio que relatara la historia del conjunto musical del cual fue letrista. Cuando estuvo listo recibí un mensaje para retirar un ejemplar de cortesía. Durante los días que siguieron al lanzamiento del libro en el año 2020 escuché entrevistas a Raúl en medios que consumo habitualmente. También me

13. Oscar me mostró los vinilos que compró en el congreso. En otras ocasiones que visité su casa pude advertir una considerable cantidad de música grabada en diferentes formatos. Esta situación era similar en el caso de Daniel, cuya vivienda de aquel entonces también visité. Ambos eran muy entusiastas en exhibir diferentes registros musicales que atesoraban en sus hogares.

llegaron comentarios de personas conocidas sobre la novedad editorial e incluso me enviaron fotos que daban cuenta que era citada en el libro. Raúl no solo era asiduo cronista de eventos culturales en la ciudad en los medios, sino que también escribía sus propios libros. Esta situación lo distingue de otros entrevistados, no solo por la asiduidad de nuestro contacto, sino por posibles diálogos entre nuestras producciones.

Otro evento que conectó nuestros destinos fue una invitación a trabajar juntos en la investigación de una muestra que produjo un museo nacional en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Durante varios meses estuvimos en contacto para este trabajo, que consistió en recabar información sobre producciones de rock en el país durante la década de 1980. Lo noté muy comprometido con el trabajo, no solo por una responsabilidad contractual sino como una especie de deber moral para saldar los silencios de artistas locales que él conocía por experiencia propia. La muestra proponía visibilizar una “efervescencia” de producción de rock por fuera de la ciudad de Buenos Aires. A esta muestra asistió Oscar junto a un artista de la época, el protagonista de su libro. También acudieron otros artistas que eran citados en los paneles de la muestra. Quienes eran de Córdoba eran conocidos por Raúl. Estuvimos juntos en la inauguración, y también en contacto durante los meses previos vía mail y videollamadas.

Reflexiones finales

A lo largo de este texto analicé vínculos que construí con algunos interlocutores de las pesquisas de grado y posgrado. Consideré no solo las estrategias metodológicas que diseñé en compañía del equipo de investigación y orientador, sino también el accionar de los y las entrevistadas. En este sentido propuse poner en evidencia formas en las que los interlocutores influyen en la comprensión de nuestros resultados (Robben, 1996). Los entrevistados pueden estar interesados en hablar para visibilizar una producción cultural que no ha sido objeto de investigación académica, pero también pueden no estar dispuestos a conversar, arrepentirse de haberlo hecho o no quedar satisfechos solo con su testimonio. Estas reacciones merecen una reflexión en relación con quién lleva a cabo la pesquisa.

En este artículo exploré el desacople de expectativas entre yo misma como etnógrafa y los sujetos que entrevisté. Utilicé la idea de “juego de seducción” como metáfora para analizar los intereses entre ambos. En este sentido esboqué una serie de casos a partir de la reconstrucción de situaciones de entrevistas que realicé para mis tesis de grado y posgrado. Estos vínculos se enmarcan dentro de un contexto particular: los entrevistados no habían sido interpelados anteriormente por otra etnógrafa con intereses académicos, pues las obras artísticas de las cuales participaron no fueron investigadas previamente.

Describí un conjunto de vínculos de empatía donde me preocupaba agradar a quienes entrevistaba, no solo para lograr mi cometido académico sino para mostrarme como una antropóloga posicionada políticamente en sintonía con los interlocutores. Asimismo, es de destacar cómo ellos hicieron lo suyo, mostrando interés en hablar conmigo y subrayando estas afinidades. No solo estaban

predispuestos a conversar, sino que compartían intimidades, emociones, fuentes documentales, regalos e interés en mi producto de pesquisa.

Como contraste, analicé un caso problemático que rompió con mis propias expectativas como etnógrafa, pues supuso el fin de un vínculo que esperaba sostener a lo largo del tiempo. El encuentro con mis textos produjo el incidente, situación que ha sido descripta por otros etnógrafos (Noel, 2016; Rockwell, 2005) y también me llevó a tomar conciencia de la imposibilidad de la “neutralidad” en la situación de campo. Esto forma parte del aprendizaje de estar en el campo (Guber, 2019), en el cual tanto interlocutores como antropólogas destacamos ciertos aspectos más que otros y establecemos vínculos más cercanos con unos entrevistados en detrimento de otros (Rostagnol, 2011).

Por otro lado, consideré el caso de dos entrevistadas mujeres a las cuales tuve que seducir para que se transformasen en interlocutoras de mis investigaciones. Esta situación se enmarcó dentro de un contexto mayor: la desigualdad de género en la producción cultural que subrayó esta inseguridad en devenir voces autorizadas de parte de ellas. Soy consciente de que mi condición de etnógrafa mujer cis tiene una incidencia en los vínculos construidos con los nativos. Quizás la confianza con ambas mujeres no hubiera sido posible desde un etnógrafo masculino. Asimismo, tal como plantea Rostagnol (2011), la condición de género está atravesada por la edad e intereses políticos. No me resulta un dato superfluo que el conflicto que tuve en el campo haya sido con un interlocutor masculino.

Por último, expuse casos de colaboraciones horizontales con dos entrevistados varones. Con ambos establecí un vínculo no solo de etnógrafa sino de par académica en nuestras trayectorias. En estos casos mis propias expectativas fueron trascendidas, ya que yo esperaba que nuestros roles se limitaran al de antropóloga/entrevistado. Los interlocutores en cambio jugaron su propio juego, construyeron sus propios relatos académicos y habilitaron la posibilidad de abrir otros espacios más allá de la escritura de mis textos. Con ellos aprendí a ir más allá de la tesis, más allá de los artículos y más allá de la antropología.

Referencias bibliográficas

- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Blázquez, G. (2020). Metodologías horizontales y conocimientos excitados. Algunas reflexiones sobre conocimientos eróticos en la etnografía. En *Horizontalidad: hacia una crítica de la metodología* (pp. 251-276). CLACSO.
- Blázquez, G. y Lugones, G. (2014). ‘Cositas fuera de lugar’: Miradas oblicuas en y sobre una noche cordobesa de inicios de los 80. En *Moralidades y comportamientos sexuales: Argentina, 1880-2011* (pp. 321-344). Biblos.
- Blázquez, G. y Reches, A. L. (2017). La calle es un lugar. Escenas de interacción entre varones homosexuales y agentes policiales durante la década de 1980 en Córdoba (Argentina). *Cuadernos Pagu* 51, 1-29. <http://dx.doi.org/10.1590/18094449201700510011>
- Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*. Gedisa.
- Bruno, M. S. (2012). “Córdoba va”: Análisis de un mundo de “música popular urbana” en Córdoba durante la década de 1980. [Tesis de licenciatura en Historia]. Universidad Nacional de Córdoba.
- Bruno, M. S. (2019). De “Aguas de la Cañada” a “Nada en la Cañada”. Análisis de un mundo de canción urbana en la Córdoba de 1980. [Tesis de doctorado en Ciencias Antropológicas]. Universidad Nacional de Córdoba.
- De Lauretis, T. (1989). Tecnologías del género. En *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction* (1-30). Macmillan Press.
- Geertz, C. (1996). El pensar en cuanto acto moral: Las dimensiones éticas del trabajo antropológico de campo en los nuevos estados. En *Los usos de la diversidad* (pp. 37-63). Paidós.
- Gluckman, M. (2006). Ethnographic data in British social anthropology. En *The Manchester school. Practice and ethnographic praxis in anthropology* (pp. 13-22). Berghahn Books.
- González, A. S. (2012). “Juventudes” (in)visibilizadas en la última dictadura. Estetización de la política y politización de la estética en performances oficiales de Córdoba (1980-1983). [Tesis de doctorado en Historia]. Universidad Nacional de Córdoba.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Ediciones Morata.

Guber, R. (2019). ¿Cómo analizar una situación de campo? Avatares de la reflexividad cuando se la toma en serio. En Katzer, L y Chiavazz, H. (Eds.), *Perspectivas etnográficas contemporáneas en Argentina* (21-47). Instituto de Arqueología y Etnología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Korsbaek, L. (2018). La Escuela de Manchester. Colonialismo británico en el marco del Estado de bienestar. *Anales de antropología*, 52 (1), 99-109.

McRobbie, A. y Garber, A. (2014). Las chicas y las subculturas: Una investigación exploratoria. En Hall, S. y Jefferson, T. (Eds.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra* (315-332). Traficantes de sueños.

Mitchell, J. Cl. (1987). A questão de quantificação na antropologia social. En *Antropologia das sociedades contemporâneas* (pp. 77-126). Global.

Nochlin, L. (2001) [1971]. ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En Reiman Cordero, K. y Saenz, I. (Comps.), *Crítica feminista en la teoría y la Historia del Arte* (17-43). Universidad Iberoamericana.

Noel, G. (2016). Verdades y consecuencias. Las interpelaciones éticas en las lecturas nativas de nuestras etnografías. *Avá* 28, pp. 101-126.

Philp, M. (2009). *Memoria y política en la historia argentina reciente: Una lectura desde Córdoba*. Universidad Nacional de Córdoba.

Quiroga, H. (2005). La reconstrucción de la democracia argentina. En Suriano, J. (Dir.), *Dictadura y Democracia (1976-2001). Nueva historia argentina (Vol. 10)* (87-153). Sudamericana.

Quirós, J. (2021). *¿Para qué sirve unx antropólox? La intervención antropológica y sus relaciones con la investigación*. Universidad Nacional de Córdoba.

Rockwell, E. (13 de julio de 2005). *Del campo al texto. Reflexiones sobre el trabajo etnográfico*. Primer Congreso de Etnología y Educación. Universidad Castilla - La Mancha.

Rockwell, E. (2022). Releyendo a *Los Argonautas* a la luz de reflexiones actuales. *Anthropologia* 49, 261-269.

Robben, A. (1996). Ethnographic seduction, transference and resistance in dialogues about terror and violence in Argentina. *Ethos* 24, 71-106.

Rosaldo, M. (1979). Mujer, cultura y sociedad: Una visión teórica. En *Antropología y feminismo* (pp. 153-181), Anagrama.

Rostagnol, S. (2011). Trabajo de campo en entornos diversos. Reflexiones sobre las estrategias de conocimiento. *Gazeta de Antropología*, 27(1), 1-12.

Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Revista Nueva Antropología*, 8(30), 95-145.

Servetto, A. (1998). *De la Córdoba combativa a la Córdoba militarizada 1973-1976*. Ferreyra editor.

Solis, A. C. (2014). De las comisiones a los organismos en Córdoba: Derechos humanos, dictadura y democratización. En Kotler, R. (Comp.), *En el país del sí me acuerdo. Los orígenes nacionales e internacionales del movimiento de derechos humanos argentino: De la dictadura a la transición* (129-155). Imago Mundi.

Tello, M. (2007). (Re)pensando el concepto de reflexividad en el contexto del trabajo de campo, *Trabajo y sociedad*, 29, 667-675.

Van Velsen, J. (2010). *A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado en: Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. Fundação Editora Universidade Estadual Paulista.