

Diálogos Sonoros: travesías metodológicas y análisis social

ADRIAN SCRIBANO

Investigador Principal del CONICET – Instituto de Investigaciones Gino Germani,
FCS, UBA // Director CIES Argentina

JUAN FERRERAS

Grupo de Estudios sobre Sociología de las Emociones y los Cuerpos – Instituto de
Investigaciones Gino Germani, FCS, UBA

RAFAEL SÁNCHEZ AGUIRRE

Becario Postdoctoral del CONICET – Instituto de Investigaciones Gino Germani, FCS,
UBA // Investigador CIES

Recibido: 15 de Septiembre de 2014
Aceptado: 30 de Septiembre de 2014

Resumen:

Los diálogos sonoros son una estrategia de investigación que buscamos explorar como parte de nuestros ejercicios de análisis social. En este trabajo ofrecemos ideas preliminares sobre una experiencia sonora que hemos adelantado en la ciudad de Buenos Aires desde hace un año atrás. Nuestro objetivo consiste en compartir “una-estrategia-en-construcción” -en tanto herramienta de indagación social basada en la creatividad/expresividad- donde la música es usada como vehículo, proceso y dispositivo de captación de expresividad. El escrito cuenta con tres secciones. La primera sugiere una reflexión conceptual sobre la música. La segunda presenta nuestra experiencia de trabajo. La última parte propone algunas líneas de análisis acerca de la información reunida.

Palabras clave: Investigación basada en el arte, música, diálogos sonoros, creatividad, expresividad.

Abstract:

The sonorous dialogues are a research strategy to explore forms of social analysis. In this paper we offer preliminary ideas on a sonic experience developed in Buenos Aires city from one year ago. Our objective consist in share “one-strategy-in-construction” - as a social research tool based in creativity/expressiveness- where music is used as vehicle, process and dispositivo to catch expressiveness. This work is divided in three sections. The first one suggests a conceptual reflection on music. The second one presents our experimental work. The last one proposes some analysis lines on the information collected.

Keywords: Art based research, music, sonorous dialogues, creativity, expressiveness.

Introducción

La experiencia que aquí presentamos se inscribe en la tradición de la indagación cualitativa de las ciencias sociales llamada Investigación Basada en el Arte (IBA). Como sostiene F. Hernández Hernández,

una primera definición, que deviene de la reflexión de Barone y Eisner (2006), que configura a la IBA como un tipo de investigación de orientación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y preformativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que tanto los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador) como las interpretaciones sobre sus experiencias desvelan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación (2008:92).

En el aludido contexto los *diálogos sonoros* se conectan también con lo que ha expresado Lammert:

I consider the concept of Leiblichkeit, or living embodiment, to be an important ingredient in any dialogue. In *Doing Sensory Ethnography* (2009), Sarah Pink emphasizes “that the talk of an interview is not simply performative and embodied, but that it is more fully situated in that it is an emplaced activity that engages not only the performative body but the sensing body in relation to its total environment” (2009: 83–4). [...] To a certain degree, this argument corresponds with what Mikhail Bakhtin refers to as: ‘dialogic communication, [where] the object is transformed into the subject (the other's I)’ (2002: 145). In Bakhtin's approach, meanings accompany one another and build a context (2012: 177).

Lo que resumimos aquí es parte de una “apuesta” metodológica en construir procedimientos que basados en la creatividad/expresividad¹ permitan captar la estructuración social. Partimos desde una mirada que implica aceptar que expresar emociones creativamente es restituir a las sensaciones su rol de constructoras, mediadoras y organizadoras de nuestras experiencias e imágenes del mundo. Expresar creativamente las emociones es algo que le restituye/permite/posibilita a las sensaciones volver a construir formas de percepciones, en tanto mediadoras/organizadoras de la experiencia. Es decir, si optamos por estrategias creativas posibilitamos que un conjunto de sensaciones transformen las percepciones, y de ese modo es posible que esas sensibilidades se modifiquen porque de alguna manera están siendo puestas en juego en otro registro que no es el socialmente establecido. Crear/Expresar es para nosotros una oportunidad para saber sobre el mundo social en un acto que se ubica más acá de la palabra.

Los diálogos sonoros se inscriben también en un conjunto de esfuerzos individuales y colectivos que hemos denominado “encuentros creativos expresivos” (Scribano, 2013), “entrevistas bailadas” (Scribano, 2014b) y “experiencias del comer” (Scribano, 2014c) todos ellos orientados a crear, desarrollar y experimentar con dispositivos de captación de las sensibilidades. Es en el aludido contexto que hemos diseñado y aplicado una experiencia basada en la idea de un conversación donde el juego pregunta/respuesta es mediado por la ejecución musical a la que hemos dado en llamar diálogos sonoros.

¹ Sobre creatividad/expresividad CFR Scribano (2014a).

El objetivo del presente artículo es compartir “una-estrategia-en-construcción” en tanto herramienta de indagación social basada en la creatividad/expresividad usando la música como vehículo, proceso y dispositivo de captación de expresividad.

La estrategia argumentativa que hemos seleccionado se puede sintetizar del siguiente modo: a) ubicamos la experiencia en el campo de estudios sociales de la música/sonido, b) describimos los componentes básicos de la misma y c) esquematizamos, a modo de apertura final, algunas líneas que permitan introducirnos en el análisis de la información construidas.

Sostenemos que esta experimentación/experiencia desde la creatividad/expresividad es un camino de indagación promisorio para comprender lo social desde la sonoridad.

1. Conceptos en proceso

La música ha sido entendida de diferentes formas a través de la historia, sus posibles conceptualizaciones han estado ligadas a diversas condiciones, contextos y ritmos sociales. En la sociedad occidental moderna ha existido una fuerte tendencia a entender la música como una disciplina enmarcada dentro de cierta normativización de los sonidos, dejando por fuera un universo de potencias musicales -algunas de ellas consideradas como ruidos (Shaeffer, 1988). En la actualidad, una de las definiciones ofrecidas por el Diccionario de la Real Academia Española dice así: “Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente” (DRAE, versión online).

Como caso contrastante, hace un par de siglos atrás, Charles Darwin (1984) sugirió que la música conformaba parte de la estrategia sonora del acercamiento sexual entre especies. Por su parte, Simmel (2003) señaló que, más allá de una cuestión sonora-sexual, la música es coexistente con la conformación paulatina del lenguaje humano y que se encuentra ligada a una dinámica de exteriorización de afectos y sentimientos. Con esto queremos señalar una diversidad conceptual relativa a la comprensión de lo musical que desborda las pretensiones de este escrito. En nuestro caso retomamos, en esta oportunidad, aportes desde la sociología de las emociones para proponer líneas de comprensión sobre los fenómenos musicales y su potencialidad como herramientas para el análisis social².

De tal manera, pensamos que la generación de sonoridades por parte de las personas se encuentra en relación dialéctica con formas establecidas de musicalidad en cada sociedad, lo que no niega las posibilidades de unos matices, una diversidad o unas fugas sonoras. Ello significa, que a pesar del “(des)orden” de los sonidos al que se le denomine música en uno u otro contexto social, pueden constituirse figuras de comprensión alternas/paralelas que amplían el campo de lo que se entiende con tal término. En nuestro caso, por ejemplo, entendemos la música como sonidos (Cage, 2002), es decir, que encontramos en las sonoridades que genera un individuo o un grupo, una fuente de musicalidad. De tal forma, compartimos en buena medida lo que sugiere Marcelo Toledo:

² Sobre este línea de trabajo CFR Sánchez Aguirre (2012; 2014b)

[l]a concepción tradicional de armonía, contrapunto, ritmo, forma y toda la retórica pegada a esos conceptos que se sostuvo más o menos triunfante durante varios siglos será violentada de diversas maneras por el ingreso a la música de los ruidos y sonidos complejos. Ellos activarán la búsqueda de nuevos paradigmas de organización [comprensión] y expresión, paradigmas que los contengan y consideren seriamente entre las posibilidades expresivas y estructurales de la música de hoy y del futuro (2006: 41).

En cualquier caso, somos conscientes de las “barreras invisibles” que impone un campo como el musical, en el que se viven permanentes tensiones acerca de lo que se puede/debe asumir como pertinente y válido en él. Este punto necesita ser señalado ya que a pesar del logro de una mayor presencia de la música-sonido-ruido en el ámbito artístico contemporáneo, ello no ha significado un mayor acceso para que cualquier “ruidosa/o” tenga asegurado allí un lugar para expresarse (hay unas reglas “tácitas” para hacer sonido-ruido). Por nuestra parte, asumimos la premisa de la música como sonido en tanto condición fundamental de los seres humanos -existe un universo sonoro circundante y nuestra corporalidad individual es una fuente rítmico-melódica (piénsese en los sonidos de la digestión o en el ritmo del corazón)-, asunto que se encuentra ligado estrechamente al ritmo de la vida de cada persona/colectivo y a las formas de acentuación-emotiva en la cotidianidad –entre otros, de su lengua y sus mensajes.

Nuestro interés no se centra en la legitimación de una práctica como artística sino en el carácter musical de la expresividad de las personas en tanto testimonio de la sonoridad/sensibilidad de sus sociedades. En esta dirección los diálogos sonoros inician asumiendo la condición musical de cada individuo, a quien le preguntamos algo para que nos responda de forma improvisada y con sus sonidos. Nuestra estrategia puede considerarse “experimental” en la medida que nos encontramos en proceso de definir los alcances que puede tener el ejercicio de preguntar de una manera “habitual/discursiva” esperando recibir una respuesta sonora (diferente a la palabra). Pensamos que la justificación conceptual de nuestra tarea debe acompañarse de una permanente construcción y cuestionamiento sobre lo que entendemos por el término ‘música’.

Sumado a lo que ya hemos indicado, podemos agregar que el complejo sonoro, emotivo, histórico, cultural, económico y social que constituye a la música, es también figurador de una clave grupal. En otras palabras, la música de un colectivo modula, sintetiza y reproduce en diferentes grados sus propias dinámicas y sus formas de sensibilidad, cuando uno de sus miembros se expresa musicalmente hace eco de formas estructurales de sentir/vivir. Si recapitulamos, contamos hasta este punto con dos niveles relativos a nuestras presunciones conceptuales; de un lado, entendemos a cada individuo como una fuente de sonoridades con potencialidad musical, de otra parte, suponemos que la musicalidad subjetiva se encuentra arraigada en una musicalidad social. En estos términos, exploramos un estrategia metodológica para la investigación sociológica, junto a personas con “formación musical”, buscando descubrir pistas que nos permitan formular este ejercicio investigativo con personas de diferentes situación social o cultural (sin necesidad de que sean “músicos”).

De otra parte, no desconocemos los avances que en términos metodológicos se han dado en el campo sociológico de la cultura en Argentina -y específicamente en el ámbito de los estudios sobre música popular. Por ejemplo, sabemos que se trata de un campo de estudio relativamente nuevo, iniciado con el trabajo de Pablo Vila (1987)

acerca del ‘movimiento del rock nacional’, aunque no podemos desconocer la aproximación panorámica que sobre el tema sugiere Anibal Ford (1985) –cuyo interés se concentra en el tango. Este último, de acuerdo a Pablo Alabarces (2012), fue uno de los principales propulsores de las ideas de Clifford Geertz en Argentina, sus análisis sobre fenómenos culturales contenían variados elementos de corte antropológico (etnográfico) y dialogaban permanentemente con el ámbito de los estudios culturales. El caso de Vila se destaca por su orientación hacia el análisis del discurso y el estudio de las identidades colectivas a través de la música, señalando sus dimensiones políticas.

Sabemos que a partir del trabajo de los autores atrás mencionados, o paralelamente a ellos, se han ido generando nuevas perspectivas y estrategias de trabajo -un ejemplo lo encontramos con la acentuación sobre el estudio de las audiencias más que en los productos musicales (Alabarces, 2012; Margulis, 1994). De tal manera, Semán vino a reforzar el trabajo de Vila (Semán y Vila, 2011), Alabarces (2008) ha ahondado sobre el tema de las identidades musicales, otros más, como Blasquez (2008) o Savigliano (2000) han desarrollado ejercicios etnográficos sobre la vivencia socio-musical. No pretendemos abarcar aquí todo el universo de avances que sobre este campo se han hecho, más bien mencionamos algunos referentes estructurales para demarcar nuestra posición. Nosotros buscamos asumir el ejercicio sonoro-musical como herramienta investigativa que facilita el estudio de procesos sociales-emotivos, es decir que no nos concentramos sobre el carácter popular de la música, ni en su condición artística, ni en su peso en la configuración de relatos de identidad. En nuestras exploraciones entendemos que el potencial sonoro de cada persona puede darnos pistas acerca de las sensibilidades del colectivo al cual pertenece, no buscamos estudiar la audiencia ni el producto denominado ‘música’ como tal.³

2. El diseño: bitácora de una metodología en construcción.

La motivación central de la experiencia que se diseñó era “jugar” a modo de interludio e intersticio en lo que hay en la música de hiato/puente entre la palabra y la expresividad como forma cognitivo/afectiva para explorar el mundo social. Experiencia realizada bajo la cobertura de lo que sabemos en la sociología sobre la música como dispositivo para conocer lo social, del uso del video en la realización de entrevistas y el conjunto de procesos estandarizados para indagar diversas problemáticas sociales desde el arte.

Se diseñó entonces una experiencia de contestar “tocando-improvisando” con un instrumento musical a preguntas realizadas por un investigador. La idea original (toscamente expresada) fue responder a la siguiente pregunta ¿Qué sucede si reemplazamos a la palabra, por música, como vehículo para responder a una pregunta realizada con la intención de conocer algún aspecto de la realidad social?

2.1 La simplicidad y los momentos de la experiencia

La pregunta a la que se ha hecho alusión establecía el desafío del ¿Cómo hacer?, la respuesta se basó en dos tipos de fundamentos unidos por el “valor epistémico” de la simplicidad: a) la tradición sociológica respecto a procesos de indagación cualitativa hunde sus raíces en el “uso” de procesos/objetos extraídos de la simpleza que otorga su

³ Sobre emociones y música en Argentina CFR Sánchez Aguirre (2014a).

lugar en la vida cotidiana; como por ejemplo las cartas de los inmigrantes utilizadas por W. I. Thomas y F. Znaniecki (2004); b) los complejos procesos afectivos y cognitivos que demanda para el sujeto “tocar un instrumento, no hablar”, exigía, que al menos en etapa de experimentación, se simplificara al máximo dicho pedido.

En este contexto la experiencia es muy sencilla y se puede sintetizar en tres momentos: a) pregunta/respuesta tocada/improvisada, b) explicitación por parte del sujeto del sentido/significado de lo ejecutado con su instrumento y c) diálogo sobre la experiencia y lo explicitado en b).

Las entrevistas se concretaron a lo largo de 5 meses con convocatorias individuales citando a los sujetos en horarios distintos y teniendo un espacio dedicado a cada uno sin “más” público que los que participábamos en la experiencia.

a) La pregunta fue seleccionada teniendo en cuenta tres características: que fuera motivadora en términos de que el sujeto se sintiera implicado en la misma, que fuese lo más concreta posible pero a la vez lo suficientemente amplia para permitir un extenso rango de expresividad y que no fuesen necesarios conocimientos específicos para poder responderla.

b) Cuando la persona⁴ terminaba de tocar comenzaba a “interpretar” su propia música, sobre lo que hay que enfatizar que fue una narración y no una “lectura teórica” sobre la música que acababa de improvisar.

c) En un continuo con lo anterior, y dado el clima de interacción creado, comenzábamos un diálogo en el cruce entre su vivencia de haber realizado la experiencia de contestar tocando con un instrumento, algunas preguntas nuestras sobre lo que había narrado/interpretado y sobre su opinión respecto a si la experiencia podía ser replicada con personas que no tuvieran las destrezas que ellos tenían en la música.

De éste modo la secuencia consistió en una experiencia que promedió los 30 minutos por cada sujeto que comenzaba con una explicitación de los objetivos de la misma y su estructura básica, la conjunción pregunta/respuesta, la narración del sujeto y el diálogo final. Una secuencia que bien puede ser entendida como el desplegarse de una cinta de moebiana que permitió articular y rearticular “en-un-proceso” las posibles conexiones/desconexiones entre palabra y música.

En lo que sigue se esquematizan algunos de los componentes elementales del diseño de la experiencia que en conjunción con la secuencia narrada constituyen la experiencia.

2.2 La preparación: Sensibilidad y creatividad

La práctica metodológica es un hacer que se prepara, que implica siempre otras prácticas, que involucra (más allá de la indeterminación y la incertidumbre) articulaciones/desarticulaciones de haceres múltiples.

El equipo de indagación:

⁴ Hasta el momento la experiencia se ha realizado con cinco personas: tres varones y dos mujeres.

Una experiencia como la reseñada no podía ser realizada por un solo investigador, por lo cual fue una “acción compartida” entre Scribano, Ferreras y Sánchez Aguirre. Los tres con formación en Ciencias Sociales, los dos últimos con instrucción y experiencia en música, todos cumpliendo un rol fundamental tanto por sus conocimientos como por la “sensibilidad” hacia la creatividad y expresividad, cuestión clave para comprender/implicarse en un equipo de investigación cuya finalidad era hacer una experimentación.

Los sujetos:

Dado el estado embrionario de la propuesta se necesitaba contar con personas que cumplieran, al menos, dos condiciones: a) que poseyeran las “destrezas suficientes” en la música en general y b) que estuvieran dispuestas a llegar a la experiencia con la apertura cognitivo/afectiva de ejecutar la consigna que en la misma se le diera. Hasta el momento en que escribimos este trabajo todos los participantes no solo cumplían dichas condiciones sino que además contaban con experiencia en ensambles y grupos de improvisación musical.

Todos estos participantes fueron contactados en una red informal de personas con alguna formación en música. Una faceta muy relevante referida a los agentes que participaron fue que ellos/ellas contaban/disponían de una sensibilidad y creatividad muy particular, lo cual fue excelente para la experiencia pero abre claramente interrogantes sobre las condiciones de posibilidad para replicarla.

El registro:

Un elemento importante de la experiencia lo constituyó una cámara filmadora casera, que de un modo fijo registraba el momento en que realizábamos la pregunta al músico, su respuesta tocada con un instrumento musical, y el juego de preguntas/respuestas posterior. Una meta importante era que los sujetos pudieran sentirse con capacidad de expresar y que esta modalidad de registro fuera lo menos invasiva posible.

El lugar:

Cuando se diseñaron los encuentros un tema que se debía decidir fue el “dónde” se efectuaba. Se seleccionó un lugar que dadas sus características permitió concretar dos rasgos que se juzgaron básicos: a) la intimidad, ligada al cuidado del sujeto interpretante y b) las condiciones materiales mínimas para ejecutar un instrumento con comodidad (dimensiones, “silencio”). En el contexto de la “calidez” buscada la experiencia se desarrolló de forma relajada lo que permitió crear un excelente marco para la expresividad de los sujetos que respondían haciendo música.

En un juego dialéctico y tensional la conformación del equipo de indagación, la selección de los sujetos, la modalidad de registro utilizada y el lugar escogido fueron constituyendo junto a los momentos de la experiencia el punto de partida/llegada a la cual se ha denominado “diálogo sonoro”.

3. A modo de apertura final: hacia una propuesta de análisis

Uno de los ejes de la experimentación metodológica implica rastrear las posiciones de análisis e interpretación posibles que emergen desde y a través de dicha experimentación. Dadas las características de los *diálogos sonoros* y la(s) bitácora(s) de nuestras travesías queremos a modo de apertura final esquematizar algunas líneas analíticas que sirvan de primeras guías para identificar, seleccionar y organizar el conjunto de informaciones que han tomado forma en las aludidas experiencias. Dejaremos para próximas prácticas del escribir aquello que involucra centrarse en la interpretación del material construido.

a) En el marco de lo que hemos señalado sobre los sujetos participantes en las experiencias aparece un primer momento analítico que involucra la tensión mobesiana entre destreza musical de los ejecutantes, sus “zonas de confortabilidad” y la potencia sonora de lo interpretado. Las tramas entre movimientos, respuesta a la pregunta formulada, ejecución y sonido se teje entre aquello que acaece entre lo que el sujeto sabe/puede hacer, lo que el sujeto hace por seguridad/comodidad expresiva y la potencia evocativa de lo performado en el sonido. Es justamente en este vértice que aparece una primera indicación analítica para conjugar el video de la experiencia y la explicación del sujeto respecto a lo que ejecuto.

b) Lo performado como improvisación es posible de recapturar en términos de sus componentes. La pragmática del acto del habla creativo expuesta en el ejecutar se instancia en un flujo. La improvisación tiene una “cadencia”, una tonalidad que conjuga estructuras del hacer, prácticas del sentir y tiempos. No es un todo inasible, es un fluir que retoma lo que hay de partes de una estructura contingente, de un movimiento indeterminado y de unos tiempos de la vivencia. La doble interpretación de los sujetos aquella realizada a través de la música y la convertida en narración pueden ser revistadas analíticamente desde la comprensión del fluir y sus componentes.

c) Uno de los hallazgos de las vivencias que hemos performado es la emergencia de una unidad de experienciación⁵ a la cual le llamaremos provisionalmente “gesto sonoro” y que creemos servirá como guía analítica de los diálogos que promovemos. Entendemos por gesto sonoro una práctica del sentir que se trama en la expresividad que emerge del cruce cuerpo/movimiento/sonoridad/emoción y que refiere a estructuras de ejecución hechas carne en tanto vehículos de creatividad. La mano puesta de un modo sobre el “parche” del instrumento de percusión, las flexiones articuladas de brazos, dedos y manos en la ejecución del chelo y o violín, los contactos del cuerpo con el instrumento son gestos que evocan, sostienen y comunican emociones en su ligazón directa con el sonido provocado por ellos. El cuerpo-en-disposición-de-tocar, el cuerpo tocando, el cuerpo performando un acto del habla expresivo constituye unas pistas gestuales para analizar lo que está pasando en un diálogo sonoro.

Por las vías concurrentes que nos dibujan estas tres huellas para el análisis de lo que ocurre en un diálogo sonoro creemos es posible seguir buscando caminos para indagar los procesos de estructuración social desde la creatividad/expresividad.

⁵ Sobre el concepto de “unidad de experienciación” CFR Scribano (2011).

Bibliografía:

- Alabarces, Pablo. (2008). Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *TRANS-Revista Transcultural de Música*. No. 12. Disponible en línea en: http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art07.htm#_ednref2. [Consultado: 21/04/2012].
- Alabarces, Pablo. (2012). Culture and the periphery: Nomadic wanderings in the Argentine sociology of culture. *Current Sociology*, 60, pp. 705-718.
- Blázquez, Gustavo. (2008) *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba, Recovecos.
- Cage, John. (2002). *Silencio*. Madrid, Ardora.
- Darwin, Charles. (1984). *La expresión de las emociones en los animales y en los hombres*. Madrid, Alianza.
- Ford, A. (1985). Cultura dominante y cultura popular. En: Ford A et al., *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa, pp. 20-23.
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, nº 26, pp. 85-118.
- Lammer, C. (2012). Healing mirrors: Body arts and ethnographic methodologies. En: S. Pink (Ed.), *Advances in visual methodology*. London: SAGE, pp. 173-191.
- Margulis, M. (ed). (1994). *La cultura de la noche*. Buenos Aires, Biblos.
- Sánchez Aguirre, Rafael. (2014a). Cuerpos, Emociones y Ritmos Sociales en el Campo Musical. En: *Cuerpos-Emociones en la Argentina reciente*. Buenos Aires, ESEditora, en prensa.
- Sánchez Aguirre, Rafael. (2014b). Apuntes sobre música, canciones y sociedad: el caso de una isla caribeña 1970-1991. *Intersticios. Revista de Sociología Crítica*. Vol. 8 N° 1, 193-207. Disponible en línea en: <http://www.intersticios.es/article/view/12488/8653>. [Consultado: 25/04/2014].
- Sánchez Aguirre, Rafael. (2012). Himno Isleño, Ciudadanías Sincopadas y Nacionalidad. En: Cervio, A. (Comp.) *Las tramas del sentir. Ensayos desde una sociología de los cuerpos y las emociones*. Córdoba, Estudios Sociológicos Editora, pp. 151-163. Disponible en línea en: <http://estudiossociologicos.org/portal/tramas-del-sentir/>. [Consultado: 13/12/2013].
- Savigliano, Marta. (2000). Nocturnal Ethnographies: Following Cortázar in the Milongas of Buenos Aires. *TRANS-Revista Transcultural de Música*. No. 5. Disponible en línea en: <http://www.sibetrans.com/trans/a245/nocturnal-ethnographies-following-cortazar-in-the-milongas-of-buenos-aires>. [Consultado: 25/01/2013].
- Scribano, A. (2011). Vigotsky, Bhaskar y Thom: Huellas para la comprensión (y fundamentación) de las Unidades de Experienciación. *RELMIS Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, nº1, año 1, pp. 21 - 35. Disponible en línea en: <http://relmis.com.ar/ojs/index.php/relmis/article/view/8/11>. [Consultado: 25/11/2013].
- Scribano, A. (2014a). Interludio. Indagando sensibilidades: aproximaciones metodológicas desde la expresividad y la creatividad. En: Magallanes, G.; Gandía, C. y Vergara, G. (Comp.) *Expresividad, creatividad y disfrute*. Córdoba, Editorial Universitas.

- Scribano, A. (2014b). Entrevista Bailada: Narración de una travesía inconclusa. *Intersticios*, Vol. 8, n°2, pp. 103-112. Disponible en línea en: <http://www.intersticios.es/article/view/13778/9056>. [Consultado: 25/07/2014].
- Scribano, A., Boragnio, A., Bertone, J. y Lava, P. (2014c). Huellas de una innovación metodológica: “experiencias del comer”, un proceso en producción. *NORUS – Novos Rumos Sociológicos*, en prensa.
- Scribano, A. (2013). Expressive Creative Encounters: A Strategy for Sociological Research of Expressiveness. *Global Journal of Human Social Sciences*, Volume 13 Issue 5, pp. 33-38.
- Semán, Pablo y Vila, Pablo (eds). (2011). *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. La Plata, Gorla.
- Shaeffer, Pierre. ([1966] 1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Alianza.
- Simmel, Georg. (2003). *Estudios Psicológicos y Etnomusicológicos sobre Música*. Buenos Aires, Gorla.
- Thomas, W. I. y Znaniecki, F. (2004). *El campesino polaco en Europa y América*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas y Boletín Oficial del Estado.
- Vila, Pablo. (1987). Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En: Jelín E (ed.) *Los nuevos movimientos sociales/1*. Buenos Aires, CEAL.