



Sobre la experienciación sonora como estrategia metodológica: una aproximación a figuras socio-sensibles

On the sonorous experience as a methodological strategy:
an approach to frames of social-sensibility

Rafael Sánchez Aguirre y Juan Ignacio Ferreras

Resumen

Este trabajo hace parte de un ejercicio investigativo de corte sociológico a partir de las sonoridades y los diferentes sentidos de musicalidad que las personas pueden constituir. Presentamos los avances de una estrategia exploratoria basada en el uso del sonido como acceso a las sensibilidades colectivas y como eje para el análisis social. Ofrecemos ideas preliminares sobre una experiencia que hemos denominado “diálogos sonoros” y que venimos desarrollando en la ciudad de Buenos Aires – desde hace un año y medio atrás– con personas que la habitan cotidianamente. Buscamos compartir “una-apuesta-metodológica-en-construcción” basada en la creatividad/expresividad, donde la música sirve como vehículo, proceso y dispositivo de captación de *sentidos* sociales. El artículo cuenta con tres secciones. La primera sugiere una reflexión conceptual sobre sonidos-músicas-ruídos. La segunda presenta nuestra metodología de trabajo. La tercera ofrece algunas opiniones de los “entrevistados” en conexión con algunas notas reflexivas de nuestra parte.

Palabras clave: diálogos sonoros, expresividad, sonidos, sensibilidades, investigación basada en el arte.

Abstract

This article introduces a sociological research exercise based on the sounds and the different senses of musicality that persons can constitute. We present the advances of an exploratory strategy that use the sound as an access to study collective sensibilities and as a source for social analysis. We offer preliminary ideas on an experience that we have denominated “sonorous dialogues” –it has been developed since a year and a half with persons that live in the city of Buenos Aires–. We share a “methodological-tool-in-construction” that is founded on the creativity/expressiveness; in this case music serves as a vehicle, process and device to apprehend *social senses*. This article is divided in three sections. The first one suggests a conceptual reflection on sounds-music-noises. The second one presents our methodology of work. The third one offers some opinions related to the interviewed persons in connection with our analytical notes.

Keywords: sonorous dialogues; expressiveness; sounds; sensibilities; art-based-research.

Introducción¹

Este trabajo desarrolla de forma preliminar algunas ideas relativas a una estrategia de investigación sociológica que tiene como eje analítico principal a los sonidos producidos por humanos, éstos nos sirven como pistas para el estudio de la estructuración de sensibilidades sociales dominantes. Inicialmente exploramos algunos elementos conceptuales. Posteriormente hacemos referencia a nuestra metodología –denominada *diálogos sonoros* (Scribano *et al.*, 2014)–. Finalmente presentamos algunas opiniones de las personas que han participado en este ejercicio investigativo, acompañándolas con algunos apuntes descriptivos de nuestra parte. Señalamos, de entrada, que esta propuesta se encuentra en proceso de afinamiento, consideramos que el ejercicio de escritura nos permite ordenar una base teórica, al igual que precisar los procedimientos y los objetivos a alcanzar.

1. Algunas definiciones y distinciones conceptuales sobre música, ruido y sonido

Las definiciones de música, ruido y sonido se encuentran estrechamente ligadas y han sido ejes de complejos debates a lo largo de la historia. Como punto de partida, podemos afirmar que tanto la música como el ruido comparten una cualidad: son sonidos. Sin embargo, estos conceptos poseen definiciones distintas, ¿a partir de qué presupuestos? ¿Qué cualidad se le atribuye a la música a diferencia del ruido, y viceversa?

Sabemos que la música ha sido entendida de diferentes formas, todas ellas conectadas con diversas condiciones, contextos y ritmos sociales (Wisnik, 2015). En la sociedad occidental moderna ha existido una fuerte inclinación a entender la música como una disciplina estrechamente ligada a 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 (en adelante DRAE) 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” (versión online).

De forma más amplia, John Cage –músico y compositor estadounidense clave en la escena vanguardista de los Estados Unidos de mediados del Siglo XX– la entiende como “sonidos alrededor nuestro, así estemos dentro o fuera de las salas de concierto” (Schaffer, 1969: 13). Esto implica la utilización de aquello que inicialmente podemos entender como “ruidos”² y su inserción como elementos vitales a la hora de hacer y escuchar música.

La definición del ruido es también compleja. En un principio, la polisemia propia de lo que el DRAE define como *ruido* nos pone en un primer aprieto, y nos abre un espectro muy amplio de significados:

1. m. Sonido inarticulado, por lo general desagradable.
2. m. Litigio, pendencia, pleito, alboroto o discordia.
3. m. Apariencia grande en las cosas que no tienen gran importancia.
4. m. Repercusión pública de algún hecho. *Sus declaraciones han producido mucho ruido.*
5. m. *Ling.* En semiología, interferencia que afecta a un proceso de comunicación (...).

¹ Una versión preliminar de este escrito fue presentada en el mes de julio de 2015 en las *XI Jornadas de Sociología* de la Universidad de Buenos Aires.

² De manera preliminar, en una acepción musical tradicional, a los ruidos los podemos entender como sonidos que no son percibidos como “musicales”. Sabemos, sin embargo, que la música contemporánea complejiza esta definición cuando explora diferentes dimensiones del sonido, señalando la existencia de procesos relativos a nuevas comprensiones estéticas y sentidos armónicos.

En la primera caracterización del ruido encontramos dos rasgos centrales: la “inarticulación” del sonido y el “desagrado” que produce. La primera característica remite a una cuestión objetiva, física del sonido. Según Murray Schaffer,

[e]xiste una rama de las matemáticas conocida como “análisis armónico” que se ocupa de los problemas del análisis de las curvas que aparecen en un osciloscopio para determinar los componentes de un sonido. En un “sonido musical” todos los armónicos son proporcionales a su fundamental y el diseño producido en el osciloscopio será regular y periódico[...] Un “sonido ruidoso”[...] es mucho más complejo, consistiendo en muchas fundamentales, cada una con su propia superestructura armónica y éstas suenan en disarmónica competencia entre sí (1969: 26).

De otro lado, el carácter subjetivo de la experiencia de un sonido puede ser problemática para definir objetivamente si éste es o no agradable, más aún si no se reconocen las marcas socioculturales sobre la estética de la escucha (piénsese, como ejemplo, en los contrastes entre los gustos sonoros de las sociedades occidentales frente a los de las orientales) (Pelinski, 2005). Tal vez resulte más acertado hablar de sonidos con mayor legitimidad que otros. Y que los menos legítimos son percibidos como ruido. Desde esta perspectiva podemos preguntarnos acerca de unas lógicas de poder activadas en sintonía con unas *geometrías corporales*,³ es decir, unas *geometrías de la escucha*. Estas últimas remiten al establecimiento o a la marginación de una u otra forma de musicalidad (de los sonidos) en tanto forma expresiva “correcta y legítima”, o “ruidosa y desajustada” (Sánchez Aguirre, 2015b; Ferreras, 2015).

Ahora bien, si revisamos la última definición de ruido, ofrecida por el DRAE, ésta también supone una interferencia que afecta a cualquier proceso de comunicación. En este marco, es interesante recordar lo que sugiere Marcelo Toledo sobre el tema:

[s]i intentáramos finalmente definir al ruido podríamos pensar en tres aspectos. El primero, de orden acústico, por el cual la *complejidad* del comportamiento de los componentes, desde el transiente de ataque, la posterior *evolución caótica* de las frecuencias, hasta su caída final, nos permite entender que estamos percibiendo un *fenómeno sonoro complejo*. [...] Otro aspecto está relacionado con la teoría de la información, con la *saturación de material sonoro diverso* que no necesariamente utiliza sonidos complejos pero que da como resultado en la interacción intrincada de ellos algo similar a un alto estado de *entropía*. El tercer aspecto, el más importante, trasciende a los dos anteriores y se relaciona con aquello que a la percepción no puede definirse completamente. Un material sonoro que *se resiste a revelar su naturaleza* y que en consecuencia entra en el espacio de lo *indefinido y difuso*, de lo conocido a medias, de lo *innombrable* (2006: 43) (Énfasis propio).

La definición de Toledo hace hincapié sobre la resistencia del “material sonoro” frente a la posibilidad de revelar su naturaleza. Esto nos permite volver sobre la idea de la extrañeza del ruido, de su cualidad caótica, tal vez impredecible. Situación sonora que puede dar como resultado “algo similar a un estado de entropía”. Comprendiendo a la entropía, según el DRAE y dentro de su acepción perteneciente a la teoría de la informática, como la “medida de la incertidumbre existente ante un conjunto de mensajes, de los cuales se va a recibir uno solo”, se puede problematizar el hecho de que más allá de la incertidumbre que existe frente a un conjunto de mensajes, haya uno que se reciba. ¿Qué es aquello que percibimos del ruido? ¿Qué nos están *diciendo* esos sonidos que se resisten a develar su naturaleza, de carácter caótico, complejo, litigioso e inarticulado?

³ “La geometría corporal se asienta en una geocultura y en una geopolítica de la dominación. Así, la política de los cuerpos, es decir, las estrategias que una sociedad acepta para dar respuesta a la disponibilidad social de los individuos es un capítulo [clave] de la estructuración del poder. Dichas estrategias se anudan y “fortalecen” por las políticas de las emociones tendientes a regular la construcción de la sensibilidad social” (Scribano, 2012: 100).

La definición del DRAE es menos favorable al ruido, casi todas sus acepciones lo caracterizan negativamente. Sin embargo, si tomamos al ruido como hecho social podemos estar de acuerdo con Artemio Baigorri al afirmar que:

[...] el riesgo de demonizar el ruido es doble. De un lado, contribuimos con ello a elevar, en vez de a derruir, el muro que nos separa de los otros, de ellos, pues siempre es un *ellos* quien provoca ruido. Y de otra parte al demonizarlo lo estamos transmutando en castigo, en pena, generando así una contradicción: pues estaría el malvado (productor de ruido) castigando al justo (consumidor pasivo de ruidos ajenos) (1995: s/d).

De acuerdo con esta advertencia y más allá de la inquietud acerca de qué es lo que percibimos y sentimos como ruido, podemos preguntarnos sobre quiénes son los que hacen ruido. Y en este sentido, parece existir una “tendencia” a concebir que siempre es otro el ruidoso, es otro el que rompe un orden. Si un vecino escucha música fuerte, está haciendo ruido; si yo escucho música fuerte no, ya que estoy, justamente, escuchando música. ¿Por qué?, porque también podemos comprender que aquello que define a un sonido como ruido no es solamente su particular dimensión sonora, no se refiere exclusivamente a su estructura armónica, y tampoco está únicamente relacionado con aquello que definimos como “desagradable” -como lo propone el DRAE, sino que está ligado a aquello que socialmente *no deseamos*⁴. Así, al considerar a un otro como una fuente del ruido vemos también en juego una figuración moral de la realidad.

Por lo tanto, de un modo parcial, se podría considerar al ruido como un sonido disruptivo e indeseado, que supone desorden, novedad, extrañeza, interferencia, etcétera. El ruido como un desacuerdo, como una desunión, se supone, consecuentemente, como contraposición a un acuerdo, a una unión y a un orden. Lo que no se puede dilucidar, al menos por ahora, es a qué especie de acuerdo, unión y orden se está contraponiendo.

Podemos pensar que este litigio se lleva a cabo frente a un ordenamiento ya establecido, y por qué no, frente a un saber (y un sonido) legítimo. Ahora bien, ¿legitimado por quién? ¿Cómo se constituye este proceso sociohistórico de organización y regulación de la escucha?⁵

Si intentamos sintetizar todo lo que hemos dicho, se puede comprender que lo “(des)agradable” de un sonido va a estar cruzado y mediado por esquemas clasificadores con los cuales conocemos, vemos y escuchamos socialmente: “[l]a percepción primera del mundo social, lejos de ser un simple reflejo mecánico, es siempre un acto de conocimiento que hace intervenir unos principios de construcción exteriores al objeto construido captado en su inmediatez” (Bourdieu, 1998: 481).

Música, ruido y sonoridad son elementos de carácter social y se construyen como productos de la división objetiva en clases, de nuestros esquemas históricos de percepción y apreciación. Es así que desde distintas geometrías corporales –en este caso de la escucha– percibimos (escuchamos) moralmente a la ciudad, al otro, como correcto o incorrecto, “musical o ruidoso”. En este punto resaltamos que la construcción de las funciones sociales del sonido, adelantada por personas y grupos, conlleva un juego de establecimiento y/o marginación de sonoridades que son catalogadas usualmente entre dos polos que van de lo más musical y armonioso a lo más ruidoso y caótico.⁶

⁴ Es Murray Schaffer quien define al ruido como “cualquier señal sonora indeseada” (1969: 30).

⁵ Aproximaciones al estudio del proceso de regulación de la percepción en la larga duración, que inspiran nuestra inquietud, se encuentran en Elias (1989), Goudsblom (1995) o Wouters (1998). Estos autores revisan, a través de diferentes contextos sociohistóricos, las dinámicas emocionales que se fueron figurando como parte de un tejido de interdependencias y equilibrios de poder. Elias lo hace revisando las maneras del “comportamiento correcto” en la sociedad cortesana, Goudsblom revisa el lugar del fuego como parte del ordenamiento sociosentimental, y Wouters se concentra en las afinaciones actitudinales en términos del trato diplomático entre representantes de diferentes gobiernos. En el caso concreto de la escucha, el trabajo de Toop (2013) intenta, desde una perspectiva literaria, reconstruir algunos aspectos relativos al sonido y al oyente a través de pinturas, poemas, esculturas, novelas y cuentos de diferentes períodos históricos.

⁶ Aquí adaptamos las ideas de establecimiento y marginación sugeridas por Elias (1998), sin embargo advertimos que su estudio se concentra en la relación constituida entre grupos humanos que habitan un mismo territorio sin tratar fenómenos sonoros.

Dicha catalogación puede servir como insumo para el reconocimiento de los rasgos sensibles de una sociedad a través del oído (y de la escucha). Cuando advertimos que lo ruidoso tiende a ser silenciado y que aquellos grupos ubicados más cerca de la ruidosidad son aquellos con mayores desventajas, entonces consideramos relevante la pregunta por la naturaleza de las regulaciones sonoro-emocionales que son activadas y las sensibilidades grupales que son estimuladas. Insistimos en que lo sonoro "establecido y/o marginado" no constituye por sí mismo un ente estático, sino que más bien refiere a procesos del sentir entramados con modos de la escucha y de la reproducción sonora que nos interesa tematizar sociológicamente.

A partir de estas referencias conceptuales veamos ahora cómo trabajamos sobre los sonidos producidos por algunas personas con las que dialogamos y cuyas respuestas, a través de un ejercicio de expresión individual, nos sirvieron como accesos para iniciar un reconocimiento de estructuraciones socio-sensibles (es decir, un reconocimiento de los procesos y figuraciones que atraviesan estados del sentir individual y que remiten a sentidos grupales de sensibilidad) (Weiler, 1998).

2. Sobre nuestra propuesta metodológica⁷

El estudio social del sonido puede considerarse un asunto relativamente nuevo; una noción clave que animó las inquietudes sobre este tópico fue la de *paisaje sonoro*, desarrollada por Raymond M. Schafer durante los años '70 del siglo XX (Howes, 2014). Dicha noción refiere a ambientes o entornos (silvestres, urbanos, o incidentalmente producidos) en los cuales se da prioridad a los objetos de la escucha más que de la visión, objetos que pueden ser registrados, estudiados y recreados (Schafer, 1977). En la actualidad el estudio del sonido se inscribe en lo que se denominan *sound studies*, desde allí se proponen diferentes líneas de trabajo que implican desafíos frente a las formulaciones metodológicas y que invitan a la experimentación. Podemos señalar muy brevemente, a modo de ejemplo no exhaustivo, algunas de esas líneas: una de ellas ligada al asunto de la escucha, otra referida a los espacios o paisajes sonoros, otra más vinculada a la grabación y registro, una más que se concentra en la voz humana, una final –que nos interesa a nosotros– que alude a la experiencia y la creatividad (Sterne, 2012).

En nuestro caso, retomamos algunas inquietudes acerca de lo que puede entenderse como musical o ruidoso (planteadas en la sección anterior), y a partir de lo cual hemos ido modelando una herramienta de investigación conectada con una aproximación sociológica sobre las sensibilidades sonoro sociales –problematizando críticamente la trama entre sociabilidades, vivencialidades y sensibilidades en una sociedad caracterizada por el dominio y desarrollo de prácticas capitalistas–. En este contexto, la administración y explotación de las energías corporales de las personas, con el fin de una mayor afinación y eficacia productiva, se presenta como un asunto central de la estructuración social (Marx, 1969; Sánchez Aguirre, 2015d). Igualmente, los *sentidos* humanos en sus diferentes dimensiones se encuentran conectados con regulaciones acopladas a diferentes niveles de organización económica (Scribano, 2013a). Bajo estas condiciones, el sonido juega un rol central en tanto campo de organización de lo oíble y lo “silenciable”, que se corresponde con la construcción de una política del oído, del equilibrio, en la que se ponen en juego grados relevantes de la concentración/apertura de poder individual/colectivo.

Nosotros dialogamos con algunas personas de la ciudad, entendiendo sus sonidos y opiniones como ecos de una estructura socio-emocional con una lógica propia, sin desconocer ni

⁷ Es necesario señalar que nuestro trabajo se apoya en procesos investigativos previos, desarrollados por colegas de la región, quienes han abordado tópicos como la expresividad, la creatividad y las emociones en consonancia con elementos teóricos del realismo crítico dialéctico, la teoría crítica y la hermenéutica crítica. Por ejemplo, Scribano, Magallanes y Boito (2012) estudian diferentes momentos festivos en la ciudad de Villa María, reconociendo las voces de los actores y los juegos disruptivos en medio del disfrute. En otro trabajo, Scribano (2013b) propone los *Encuentros Creativos Expresivos* (ECE) como una estrategia para investigar sobre las sensibilidades colectivas, recurriendo al uso de imágenes, dibujos, colores y videos. Por su parte, Magallanes, Gandía y Vergara (2014, 2015) analizan los carnavales de Villa Nueva y Villa María a partir de un acompañamiento a los integrantes de las batucadas y comparsas, haciendo uso de los ECE avanzan en la profundización conceptual relativa a la expresividad y problematizan sus posibles ligazones con sentidos de placer, disfrute y goce.

negar la existencia de unas *síncopas sociales*⁸, de unos intersticios generados por la potencia creativa de los individuos/grupos. Igualmente, consideramos que cada persona está inscrita en una corriente de sociabilidades, es decir, inserta en las formas habituales de las relaciones sociales dentro de su grupo, que esas habitualidades son vivenciadas por cada persona de un modo relativamente particular, conformando modos de vivir lo social en tanto vivencialidad, y que en este dinamismo ya se figuran regulaciones emotivas, percepciones, sentires que constituyen sensibilidades –y que desde nuestra apuesta investigativa intentamos leer sonoramente (Scribano, 2015; Sánchez Aguirre, 2015c).

En esta dirección, la experiencia que aquí presentamos también guarda correspondencias con una tradición de la indagación cualitativa de las ciencias sociales llamada *Investigación Basada en el Arte* (en adelante IBA) (Daykin, O'Neill, 2008; Vaughan, 2004). Ésta consiste en un tipo de investigación que “utiliza procedimientos artísticos... para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que tanto los diferentes sujetos [que intervienen en el proceso investigativo]... como las interpretaciones sobre sus experiencias desvelan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación” (Hernández Hernández, 2008: 92).

Nuestro interés se centra en la dimensión sonora de la expresividad de las personas, que nos sirve como evidencia de una sensibilidad social en proceso. De tal modo, los diálogos sonoros inician asumiendo una condición musical “natural” en cada individuo (Sánchez Aguirre, 2015a), a quien le preguntamos algo para que nos responda de forma improvisada y con sus sonidos. Nuestra propuesta metodológica consiste en cinco momentos clave: el primero, de la invitación a los “dialogantes”, aclarándoles que se trata de un ejercicio en el que la palabra no va a ser central; el segundo, de preparación del espacio de “diálogo”, con la organización de potenciales elementos sonoros y la ubicación de una cámara de video y un grabador; el tercero, de recibimiento y preparación del dialogante; el cuarto, de desarrollo del diálogo sonoro, que incluye cuatro preguntas que son respondidas con sonidos; el quinto, un momento final que consiste en el cruce de ideas y reflexiones que el dialogante expresa con palabras acerca de lo que hizo y cómo se sintió.

Como se trata de una apuesta de trabajo en sus primeras etapas de gestación, podemos decir que nuestra estrategia es “experimental” y 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) (Scribano et al., 2014). Al día de hoy, hemos realizado este ejercicio con siete personas (tres mujeres y cuatro hombres), cinco de ellas con formación musical universitaria. Aunque al iniciar esta experiencia pensábamos trabajar solamente con músicos –considerando su énfasis disciplinar alrededor de los sonidos–, decidimos invitar a personas sin necesidad de que cumplieran dicho requerimiento y obtuvimos interesantes descubrimientos.

En estos términos, exploramos una estrategia metodológica para la investigación sociológica, buscando hallar pistas que nos permitan formular este ejercicio investigativo con otros individuos de diferentes contextos sociales o culturales. Hasta ahora, hemos constatando que

[...] las experiencias musicales pueden ayudar a revelar dimensiones importantes de la investigación cualitativa que no han sido exploradas. Mientras la mirada nos ofrece objetos físicos, el mundo de la escucha se presenta como fenomenalmente evanescente, inexorablemente en movimiento, en constante cambio [...] Relacionarse con la música como creadores, performers u oyentes, requiere que nos involucremos con los aspectos evanescentes del mundo, cultivando sensibilidades aplicables tanto

⁸ Sobre una caracterización más detallada de este concepto Cfr. Sánchez Aguirre (2012). Panorámicamente, las *síncopas sociales* funcionan como un recurso conceptual para señalar que en los procesos históricos de diferentes grupos humanos se han ido configurando contratiempos, rupturas con las regularidades, ritmos sociales a destiempo que no siguen con absoluta obediencia las marcas promovidas desde el establecimiento.

al hacer como al llegar a ser. Se trata de las mismas sensibilidades que son necesarias para los investigadores de las ciencias humanas (Bresler, 2008: 226).⁹

Así, la IBA nos permite acceder a otros planos de la experiencia investigativa y descubrir otras caras de los fenómenos estudiados –en nuestro caso, a partir de la experienciación y la creación de sonidos–. De tal modo, recordamos que

[la] investigación basada en el arte puede ser definida a partir del uso sistemático de procesos artísticos, y del aprovechamiento de expresiones artísticas a través de cualquier forma de arte, como la vía primaria para entender e interrogar la experiencia: no solo de los investigadores, sino de las personas que participan en este tipo de estudios. Este modo de indagación se puede distinguir de aquellas actividades de investigación donde lo artístico juega un rol significativo pero que lo usa [(a lo artístico)] como mero dato dentro de unos análisis y descripciones científicas, verbales y matemáticas con un corte más tradicional (McNiff, 2008: 29).¹⁰

En los diálogos sonoros, la expresividad no solo consiste en la explicitación de unas figuras sensibles, sino que también remite a las maneras en que las personas experimentan el mundo y a la puesta en juego de ritmos (movimientos) corporales (D’Hers, 2012; Sánchez Aguirre, 2008). En este contexto se produce un ejercicio creativo en la medida que los dialogantes buscan caminos o alternativas sonoras para construir su respuesta. En cualquier caso, sabemos que la creatividad no es un asunto que dependa exclusivamente de cierta “inspiración individual”, sino que más bien corresponde a procesos sociales conjugados en los individuos y que revelan equilibrios de poder sostenidos en diferentes campos del “saber-hacer” (Elias, 1991). Es decir, que la creatividad está ligada a flujos de experiencias previas y a figuras de reproducción de los posicionamientos que se disputan no sólo diferentes grupos humanos sino también sus integrantes.

De tal forma, siguiendo a Vigotsky, todo creador (inventor) “es fruto de su medio y de su tiempo, su creación parte de las necesidades que están creadas antes de él y se apoya en las posibilidades que además existen fuera de él” (2003: 42). En estos términos, nuestro interés sociológico se concentra en la experienciación del hacer sonoro que es registrado de forma audiovisual, y que es el núcleo a partir del cual los dialogantes describen su propia perspectiva sensible (sus percepciones, impresiones y sensaciones) (Scribano, 2011).

Veamos ahora algunas de las reflexiones planteadas por los participantes de esta propuesta y algunos apuntes descriptivos de nuestra parte –como complemento de lo planteado hasta este punto, en nuestro intento por conjugar algunas pistas conceptuales y metodológicas que se encuentran en proceso de cualificación–.

3. Algunas voces de nuestros dialogantes

En la actualidad hemos realizado diálogos sonoros con siete personas que desarrollan su vida cotidiana en la ciudad de Buenos Aires, con edades que oscilan entre los 20 y los 40 años. Todas ellas han tenido recorridos académicos, por lo menos de formación secundaria, dos de ellas señalaron no tener ningún tipo de formación musical y las otras cinco tocan un instrumento en la

⁹ Traducción propia. Del original en inglés: "musical experiences can help reveal important dimensions of qualitative inquiry that have not been explored. Where sight gives us physical entities, the heard world is phenomenally evanescent, relentlessly moving, ever changing [...] Involvement in music as creators, performers, and listeners requires that we engage in the evanescent aspects of world, cultivating sensibilities that apply to ways of doing as well as ways of becoming. These are the very same sensibilities that are needed for researchers of human sciences".

¹⁰ Traducción propia. Del original en inglés: "art-based research can be defined as the systematic use of the artistic process, the actual making of artistic expressions in all of the different forms of the arts, as a primary way of understanding and examining experience by both researchers and the people that they involve in their studies. These inquiries are distinguished from research activities where the arts may play a significant role but are essentially used as data for investigations that take place within academic disciplines that utilize more traditional scientific, verbal, and mathematic descriptions and analyses of phenomena".

actualidad. Se trata de personas de clase media que contactamos a través de amigos, que fueron invitadas a hacer parte de nuestra exploración metodológica e investigativa y a quienes les informamos que estábamos desarrollando herramientas de análisis sociológico para estudiar las sensibilidades en la ciudad. Estas personas escucharon nuestras preguntas y desarrollaron sus respuestas con elementos del ambiente en que nos encontrábamos ó con un instrumento musical, posteriormente reflexionaron lo siguiente.

Un participante (hombre de 25-35 años) que respondió con su guitarra resaltó que, “lo que vos me preguntás, lo que yo escucho, y la producción que yo puedo hacer a partir de eso... entonces traté de que fuera por ahí un diálogo más entre vos y yo, de que si vos me estás preguntando cómo escucho la ciudad... no sé... en vez de hacer de tu pregunta un hecho artístico, solamente escuchar lo que sucede... si yo toco un poco, forma parte de eso... no como si yo tuviese que dar cuenta... ¿se entiende?”.

En este caso evidenciamos la búsqueda de elementos para construir una respuesta, que demanda un juego imaginativo-creativo, que desborda a la palabra hablada y que incorpora los sonidos contextuales como parte de la respuesta, ofreciéndonos pistas para analizar posteriormente lo que el dialogante hace frente a la cámara de video.

Esta misma persona comenta que le resulta llamativa la forma de nuestro encuentro, pues dice él, “...no sé, creo que la música es, en un punto, es bueno pensar que es algún tipo de hermandad, algún tipo de lazo entre las personas, entre la gente que comparte un grupo, una banda, un ritual musical, se generan lazos... me gusta pensar que puede ser eso para las personas, un modo de acercar, un modo de enlazar, de conocernos...”. Opinión que se sintoniza con nuestra idea de lo musical –en tanto asunto relacional– y que resalta cualidades potencialmente favorables para nuestra estrategia de indagación.

Otro participante (hombre de 20-30 años) que usó el cello, respondió afirmativamente acerca de las potencialidades de explorar respuestas "sonoro-musicales" como medio para conocer aspectos de la sociedad en la que una persona vive. Comentó que, “ni siquiera es necesario preguntarlo eso... porque el contexto vive en la música que sale dentro de ese contexto”. Lo que nos indica cierto carácter dialéctico (sociomusical) en el que los sonidos funcionan como marcas o referencias de un sentido social que es conjugado en la experiencia individual. De tal manera, cada persona hace eco de un espacio y tiempo grupalmente constituido en el que, retomando a Vigotsky (2003), la acción creativa es fruto de la historia y del medio.

En cierta continuidad con lo antedicho, un violinista (hombre de 25-35 años), al ser consultado sobre la estrategia que usó para responder, afirmó que “pensaba en una respuesta mientras trataba de hacer una metáfora sonora”. En este caso la idea de lo metafórico resulta bastante útil para matizar nuestra propuesta metodológica, ya que nosotros intentamos adentrarnos en una dimensión pre-predicativa en la que la expresividad, a partir del uso del sonido, nos exige repensar nuestros modos de la escucha –por lo general anclados en el formato discursivo/académico–. Consideramos que la metáfora permite inquirir y trabajar sobre un ámbito corporal/emotivo muchas veces difícil de dialogizar y que en el ejercicio de expresividad revela datos susceptibles de ser analizados sociológicamente (Scribano, 2013b; Magallanes et al., 2015).

Otra participante (mujer de 20-30 años), que también usó el cello para responder, al ser interpelada sobre la potencialidad de los recursos expresivos para indagar sobre el sentir y el experimentar, dijo lo siguiente: “no usar las palabras puede ser hasta mucho mejor que charlar con alguien [refiriéndose a la entrevista convencional]... puede llegarte más, y puede ponerte a pensar mucho... y es abrirte... replantearte”. Opinión que remite a la fuerza intersubjetiva, comunicativa, de la música y que la participante resalta diciendo que “la música, como cualquier arte, es para comunicar... yo cada vez que me junto a tocar con alguien, o me subo a un escenario, ya sea por laburo o lo que sea, lo hago para comunicar algo”. Sabemos que esta afirmación puede parecer una “obviedad”, incluso algún artista podría decir que no es necesario que la música comunique algo. Sin embargo, lo que nos interesa enfatizar es la condición (y fuerza) relacional activada con el fenómeno sonoro y el juego creativo que deben recorrer los dialogantes para construir sus respuestas y acercarlas al sentido del otro.

Pensando en las posibilidades de construir conocimiento sobre la sociedad usando nuestra herramienta metodológica, e invitando a personas que no tengan experiencia académica musical, una percusionista (mujer, 25-35 años) afirmó que:

(...) todo el mundo resuena, cada uno resuena en una sintonía diferente... para mí la clave está en poder abrir el oído, y poder escuchar adonde está el otro, adonde está el sonido del otro, la sintonía del otro, y desde ahí se hace música... pero todo, todo puede ser música... y vos haces esto mismo a un grupo de gente que no se conoce, y les enseñás a bajar el nivel de euforia, y ponerlos a todos en la misma sintonía, y le ponés seis cosas para que toquen, que por ahí nunca tocaron en su vida, y hacen música.

En esta estimación, vale la pena resaltar el llamado de atención acerca de la apertura del oído (y de la mirada), algo que resulta difícil cuando la investigación se encuentra “comprometida” con el rastreo de evidencias específicas –descuidando perspectivas complementarias o “disonancias” del fenómeno–. Asimismo, la opinión de la participante nos conecta con una concepción amplia de la música, en la que la *sintonización* juega un papel relevante más allá de la pura competencia técnica musical. En cualquier caso, antes que indicarle o “enseñarle” algo a nuestros dialogantes –hablando en términos musicales–, a nosotros nos interesa más bien adentrarnos en la *sintonización emotiva* que indican sus creaciones sonoras.

En términos de tal pretensión, es útil recordar la voz de un participante (hombre 25-35 años) que indicó no tener experiencia con ningún instrumento y dijo ser un “analfabeto total” en la práctica musical. Él conceptualizó a la música como algo que excede lo sonoro: “es una forma de conectarme que va más allá de los sonidos, que lleva a recuerdos, a perspectivas, a lo que viví en el día, a esos sentimientos que uno tiene (...) Determinado tipo de música expresa mi emotividad (...)”. Opinión que en su desarrollo posterior fue revelando diferentes niveles de relacionalidad, no sólo en la clave subjetiva sonoro-emotiva del sentir, sino en sus conexiones –como escucha y generador de sonidos– con algo otro: una persona, una evocación perceptiva de la cotidianidad, unas sensaciones del vivir la ciudad.

En conexión con esto último, cuando le preguntamos a él sobre el modo en que siente la ciudad, decidió responder asumiendo el lugar de una persona que escucha música con algún reproductor portátil. Sugirió que:

[dicha persona] busca desaparecer de la ciudad con eso [con el reproductor], todo ese ruido, ese barullo con el que comienza o arranca, la persona se pone los auriculares y se produce ese silencio... No porque no haya prendido la música, sino justamente porque la prendió (...) Ese silencio comunicacional entre la persona que está al lado mío, y que nunca ve ni oye el entorno de alrededor.

Aquí podemos reconocer la tendencia socio-sensible (de esta época) hacia el aislamiento de las personas (Elias, 1990), afianzada por elementos que favorecen la ruptura, el distanciamiento, el silenciamiento de lo que no se quiere oír: de aquello que nos produce “ruido”. Reflexión que pone en tensión la idea de lo musical en vínculo con sentidos de comunidad y los modos en que lo sonoro (re/des)conecta a los individuos que habitan la ciudad. Cuando a este mismo participante le preguntamos sobre su definición del ruido, afirmó que éste “no tiene una información, no sé... que no es cómodo para percibirlo”. Lo que nos permite señalar la existencia de cierta interferencia comunicativa que atraviesa la vida social del dialogante y que adquiere relevancia en tanto asunto que debe ser confrontado cotidianamente (Attali, 1985). El tópico de lo “ruidoso” aparece entonces como un polo atractivo que esta estrategia de indagación también permite contemplar, y que puede inscribirse dentro de la figuración de estéticas que dinamizan grados de legitimidad entre lo sonoro-escuchable y lo ruidoso-silenciable.¹¹

¹¹ Podemos recordar, ampliando el análisis, lo que propone Ramón Pelinski sobre el asunto: “Siendo la interfaz entre corporalidad y corporeidad frágil y permeable, es posible que los mismos fenómenos puedan pertenecer al mundo de la corporalidad física como al de la corporeidad (vívica): ello depende de la perspectiva que asumamos en el acto de la percepción. Si trabajo en una fábrica y oigo de lunes a viernes los ruidos más o menos estridentes que producen las máquinas, puedo, aparte de taparme los oídos, hacer al menos dos cosas: oírlos en actitud natural como lo que son, una sucesión más o menos imprevisible y

Finalmente, otra participante (mujer 25-35 años), sin conocimientos académico-musicales, sugirió que la música es como “un viaje a la diversión”, y el ruido como un viaje hacia la locura: “la calle me altera muchísimo, el colectivo, la gente, me altera mucho. Entonces entro a mi trabajo, y es un silencio (...) Cuando salís afuera, sentís como un monstruo que viene y te come”.

Debemos señalar que esta respuesta estuvo ligada a un performance en el que la mujer golpeó frascos, una maceta de metal y unos cubiertos metálicos –de una forma estridente y con gestos de esfuerzo físico–, que se conjugó con momentos de apacibilidad en los que ella trabajó timbres más discretos usando lapiceras y pequeñas cucharas –y en los que su suavidad corporal fue evidente–. En ese entrecruce de volúmenes, timbres, intensidades y duraciones, ella ofreció (al igual que cada una de las personas con las que dialogamos) una textura y proyección sonoro-emotiva acerca de lo que recordaba sentir. Es a partir de estos elementos que intentamos consolidar una estrategia de trabajo y que buscamos que nuestra propuesta sea discutida.

4. A modo de conclusión

Hemos presentado los componentes de una estrategia metodológica que se encuentra en proceso de construcción, ellos refieren a elementos sociológicos, artísticos y sonoros que posibilitan un abordaje de las sensibilidades individuales como huellas de un sentir colectivo. Tales componentes, que fueron tematizados inicialmente de forma conceptual, también implicaron la realización de un ejercicio expresivo-creativo exploratorio –basado en el uso de sonidos y llevado adelante con personas de la ciudad de Buenos Aires–. Asumimos una postura no-concluyente respecto a diferentes ideas sobre música, ruido y sensibilidades sociales, y nos abrimos a las voces de nuestros dialogantes para repensar tales tópicos.

Hemos señalado algunos elementos teóricos y epistemológicos relativos al estudio sociológico del sentir en conexión con lo sonoro, considerando que estos aspectos son claves para sostener el andamiaje de cualquier trabajo investigativo. Así, lo sonoro pensado en clave musical fue señalado como un asunto que se liga habitualmente con algo “ordenado, armonioso, legítimo y establecido”, y en la cara opuesta ubicamos al ruido como aquello desagradable, caótico y disruptor, que “la sociedad” tiende a “silenciar” y mantener en los márgenes (en la marginalidad). Nosotros nos preguntamos, combinando los planos musical y sociológico, no solamente acerca de aquellos sonidos dominantes en la vida citadina y los posibles sentimientos figurados, sino también sobre el ejercicio de silenciamiento de ruidos o “ruidosos” en la ciudad.

Sabemos que nuestras perspectivas pueden ser problematizadas y complementadas. Consideramos que al cumplir nuestro objetivo principal de presentar los diálogos sonoros como estrategia metodológica válida y valiosa para las ciencias sociales, estamos poniendo sobre la mesa una labor de modelación de una herramienta investigativa para que sea discutida. Nuestro trabajo continúa adelante con la aplicación del dispositivo en nuevos contextos sociales y con personas de diferentes edades, intentando reconocer sus potencialidades, sus alcances y limitaciones.

Quedan abiertas diferentes inquietudes y líneas de indagación. Por ejemplo, vale la pena pensar la aplicación de esta metodología a nivel grupal, reconociendo los elementos compositivos que puedan figurarse en el intercambio intersubjetivo. Igualmente, resulta interesante adentrarse en el plano gestual que pudimos registrar en los videos, como una fuente no verbal que ofrece pistas interesantes sobre las tramas sensibles en acción. Otro nivel de análisis tiene que ver con el fenómeno sonoro como tal, pensando en las dimensiones sugeridas por las respuestas de los dialogantes y tal vez recurriendo a estudios sobre el ruido y las influencias sónicas en la

molesta de ruidos; o bien, puedo escucharlos en actitud estética, como una sucesión de sonidos con principio, medio y fin (¡aunque no siempre en el mismo orden!), organizados según alturas, colores, texturas y ritmos determinados. En el primer caso los ruidos pertenecen al mundo real, objetivo; en el segundo, ingresan al mundo fenoménico de la percepción intencional en la cual se convierten para mí en fenómeno estético, como una totalidad organizada, distinta de su materialidad natural. En cuanto objetos de percepción estética, cesan de pertenecer tanto al mundo físico de los ruidos como a un mundo platónico ideal en el que se manifestarían como idea pura. Su existencia es intencional, dado que en dicha calidad sólo existen en cuanto yo los percibo como objetos de contemplación o placer estético” (2005: 16).

organización social. Para cerrar, consideramos que nuestra propuesta metodológica posee un alto potencial para trabajar sobre fenómenos emotivos, más allá del usual anclaje en la palabra que viven las ciencias sociales, lo que implica cierta exigencia de apertura y flexibilización de la escucha.

Bibliografía

ATTALI, Jacques (1985 [1977]) *Noise. The political economy of music*. University of Minneapolis: Minnesota Press.

BAIGORRI, Artemio (1995) "Apuntes para una sociología del ruido". Ponencia presentada en V Congreso Español de Sociología, Granada España. Disponible en: <http://www.eweb.unex.es/eweb/sociolog/BAIGORRI/papers/ruido2.pdf>. Fecha de consulta, 16/11/2015.

BRESSLER, Liora (2008) "The music lesson", en: A. Cole y J. Knowles (eds.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Toronto: Sage. pp. 226-239

D'HERS, Victoria (2012) "Analizando la invisibilización del ambiente. La danza y el movimiento como abordaje metodológico en estudios de sensibilidad y percepción ambiental". *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, (4)2.

DAYKIN, N. (2004) "The role of music in arts-based qualitative inquiry". *International Journal of Qualitative Methods* 3(2), pp. 1-18.

ELIAS, Norbert (1982) *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura de Económica.

_____ (1990) *La sociedad de los individuos*. Barcelona: Península.

_____ (1991) *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona: Península.

_____ (1998) "Ensayo teórico sobre las relaciones entre establecidos y marginados", en: Elias, N., *La civilización de los padres y otros ensayos*. Bogotá: Norma.

FERRERAS, Juan (2015) "Sentir (el) ruido. Breve escrito de carácter auto-etnográfico sobre la ciudad, el ruido y los cuerpos/emociones", en: Sánchez Aguirre, R. (comp.), *Sentidos y Sensibilidades*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos. pp. 49-71.

GOUDSBLOM, Johan (1995) *Fuego y Civilización*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2008) "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación". *Educatio Siglo XXI* N° 26, pp. 85-118.

HOWES, David (2014) "El creciente campo de los Estudios Sensoriales". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 15, pp. 10-26.

MAGALLANES, G., GANDÍA, C. y VERGARA, G. (2014) *Expresividad, creatividad y disfrute*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos.

_____ (2015) *Expresiones/experiencias en tiempos de carnaval*. Buenos Aires: Ciccus.

MARX, K. (1969) *Manuscritos: economía y filosofía*. Barcelona: Alianza.

MCNIFF, Shaun (2008) "Art-Based Research", en: A. Cole y J. Knowles (eds.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Toronto: Sage. pp. 29-42.

O'NEILL, M. (2008) "Transnational Refugees: The Transformative Role of Art?" *Forum: Qualitative Social Research* 9(2), pp. 1-23.

PELINSKI, Ramón (2005) "Corporeidad y experiencia musical". *Trans. Revista Transcultural de Música* No. 9. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200913>. Fecha de consulta, 10/07/2015.

SÁNCHEZ AGUIRRE, Rafael (2008) "Fenomenología de la percepción y esquema corporal". *Revista Saga* No. 17, pp. 101-116.

_____ (2012) "Himno Isleño, ciudadanías sincopadas y nacionalidad", en: Cervio, A. (comp.), *Las Tramas del Sentir*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora. pp. 151-164

_____ (2015a) "A sociological reflection on sound, language and music". *Indian Journal of Research*, 4(6), pp. 210-211.

_____ (2015b) "Sensibilidades sonoro-sociales en los orígenes de los premios Grammy: figuraciones musicales en proceso", en: Sánchez Aguirre, R. (comp.) *Sentidos y Sensibilidades*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora. pp. 73-95.

_____ (2015c) "Música reggae y modulaciones sociales: notas acerca de la relación individuo-grupo en una isla caribeña". *Revista Hallazgos* Vol. 12, no. 24, pp. 159-175. Disponible en: <http://revistas.usta.edu.co/index.php/hallazgos/article/view/2161/2278>. Fecha de consulta, 17/11/2015.

_____ (2015d) *Sentidos y sensibilidades: exploraciones sociológicas sobre cuerpos/emociones*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos.

SCHAFER, R. M. (1969) *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Ricordi.

_____ (1977) *The Tuning of the World*. Toronto: McClelland and Stewart.

SCRIBANO, Adrián (2011) "Vigotsky, Bhaskar y Thom: Huellas para la comprensión (y fundamentación) de las Unidades de Experienciación". *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social* 1(1). Pp. 21-35.

_____ (comp.) (2013a) *Teoría social, cuerpos y emociones*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora.

_____ (2013b) *Encuentros creativos expresivos: una metodología para estudiar sensibilidades*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora.

_____ (2015) "Sociabilidades, vivencialidades y sensibilidades: aproximar, alejar, suprimir". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 17, pp. 4-5.

SCRIBANO, Adrián; FERRERAS Juan y SÁNCHEZ Aguirre, Rafael (2014) "Diálogos Sonoros: travesías metodológicas y análisis social". *ASRI Revista de Investigación Arte y Sociedad*. No 7. Disponible en <http://asri.eumed.net/7/dialogos-sonoros.pdf>. Fecha de consulta, 17/11/2015.

SCRIBANO, Adrián; MAGALLANES, G. y BOITO, M. (2012). *La fiesta y la vida: estudio desde una sociología de las prácticas intersticiales*. Buenos Aires: Ciccus.

STERNE, Jonathan (2012) *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge.

TOOP, David (2013) *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.

VAUGHAN, K. (2004) "Pieced together: Collage as an artist's method for interdisciplinary research". *International Journal of Qualitative Methods* 4(1), pp. 27-52.

VIGOTSKY, Lev (2003) *Imaginación y creación en la edad infantil*. Buenos Aires: Nuestra América.

WISNIK, José (2015) *Sonido y Sentido*. Buenos Aires: La Marca.

WOUTERS, Cas (1998) "Sobre la sociogénesis de una tercera naturaleza en la civilización de las emociones", en: Vera Weiler (comp.) *Figuraciones en Proceso*. Bogotá: Fundación Social.

Autores

Rafael Sánchez Aguirre.

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Universidad de Buenos Aires (UBA), Centro de Investigaciones y Estudios Sociológicos (CIES), Argentina.

Doctor en Ciencias Sociales (UBA). Becario postdoctoral del CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA). Integrante del Grupo de Estudios sobre Sociología de los Cuerpos y Emociones (IIGG-UBA) e investigador del CIES.

Correo electrónico: rasaguirre@gmail.com

Juan Ignacio Ferreras.

Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina.

Licenciado en Sociología (UBA). Integrante del Grupo de Estudios sobre Sociología de los Cuerpos y Emociones (IIGG-UBA). Cellista. Integrante de diversos proyectos musicales en la Ciudad de Buenos Aires.

Correo electrónico: juanignaciocello@gmail.com

Citado.

SÁNCHEZ AGUIRRE, Rafael y FERRERAS, Juan Ignacio (2016). "Sobre la experienciación sonora como estrategia metodológica: una aproximación a figuras socio-sensibles". *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social - ReLMIS*. N°12. Año 6. Octubre 2016- Marzo 2017. Argentina. Estudios Sociológicos Editora. ISSN 1853-6190. Pp. 27-40. Disponible en: <http://www.relmis.com.ar/ojs/index.php/relmis/article/view/166>

Plazos.

Recibido: 17/11/2015. Aceptado: 11/04/2016.