

VOCEAR, CANTAR, CONTAR. DERIVAS METODOLÓGICAS DE UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y AUTOETNOGRÁFICA

*'To voice', to sing, to tell. Methodological drifts of an artistic and autoethnographic
research*

MAGRI, Gisela¹

Resumen

En este artículo retomaré algunas reflexiones metodológicas surgidas durante el proceso de escritura de mi tesis doctoral, cuyo tema es la construcción de vocalidades y corporalidades en cantantes de música popular de la ciudad de La Plata (capital de la Provincia de Buenos Aires, Argentina). Desarrollaré un conjunto de reflexiones acerca de las herramientas y estrategias que elegí como camino metodológico para realizar mi investigación. A partir de mi doble rol en el campo como antropóloga y cantante de música popular, opté por la inclusión de herramientas autoetnográficas en el trabajo de campo, a la vez que situé al arte como una dimensión humana productora de conocimiento. Tratándose de una etnografía que al mismo tiempo me interpela como nativa, mi desafío ha sido pensar una metodología que sirva de puente entre lo que posibilita la ciencia –o el modo de practicarla desde la antropología social del cuerpo y desde la etnografía– y lo que produce el arte –o la investigación artística tal como la hemos de pensar-. Entendemos a la ciencia y el arte como ámbitos de investigación y experimentación que configuran dos modos de producir conocimiento, los cuales pueden dialogar fluidamente, no sin tensiones, pero sí tendiendo a la mayor igualdad posible de condiciones. En este contexto, la autoetnografía me ha resultado útil para habitar reflexiva y críticamente dos prácticas de mi hacer artístico que al mismo tiempo son corporales, hermenéuticas y conceptuales: enseñar canto y cantar música popular. Pensamos la metodología autoetnográfica como vehículo para levantar esa información, así como la potencia que la recirculación de saberes artístico-etnográficos ha tenido en la composición del devenir de mi trabajo.

¹ GISELA MAGRI - Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP – Conicet). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Becaria de Conicet (CICES- IdIHCS/CONICET) y Doctoranda en Artes (FBA-UNLP). Línea de Formación en Arte Contemporáneo Latinoamericano – Facultad de Bellas Artes, UNLP. Fundadora do GEC - Grupo de Estudio sobre Cuerpo (formación e investigación teórico-práctica sobre la voz y el canto como práctica corporal, sociocultural y artística, así como diversos proyectos de investigación colectiva y encuentros de investigadores/performers).

Abstract

In this article I will take up some methodological reflections arising during the process of writing my doctoral thesis, whose subject is the construction of vocalidades and corporalities singers of popular music of the city of La Plata (capital of the province of Buenos Aires, Argentina). I will develop a set of reflections on the tools and strategies that chose as a methodological way for my research. From my dual role in the field as an anthropologist and folk singer, I opted for the inclusion of autoetnográficas tools in fieldwork, while situé art as a human dimension producer of knowledge. Being an ethnography at the same time challenges me as a native, my challenge has been thinking a methodology that bridges between what science enables, or how to practice from the social anthropology of the body and from the ethnography and what It produces art-or artistic research such as we think. We understand science and art as fields of research and experimentation that form two modes of producing knowledge, which can converse fluently, not without tensions, but tending to the highest possible level playing field. In this context, autoethnography was helpful to inhabit two practices and critically reflective of my art making at the same time are body, hermeneutical and conceptual: teaching singing and singing popular music. We think the autoethnographic methodology as a vehicle for raising such information as well as the power recirculation artistic and ethnographic knowledge has had on the composition of my work's drifts.

Palabras claves: voz; canto; corporalidades; autoetnografía; investigación artística.

Keywords: Voice; singing; corporalities; autoethnography; artistic research.

Data de submissão: Março de 2016 | **Data de publicação:** Junho de 2016.

PRESENTACIÓN

El cantar tiene sentido, entendimiento y razón...

La noche me enamora más que el día
pero mi corazón nunca se sacia,
de seguir el paso de la luna
que en el silencio de la sombra viaja...

Que hago yo, sola en el campo,
que hago yo sola en el campo...

Amancio Prada

En este artículo retomaré algunas reflexiones metodológicas surgidas durante el proceso de escritura de mi tesis doctoral, cuyo tema es la construcción de vocalidades y corporalidades en cantantes de música popular de la ciudad de La Plata². Desarrollaré un conjunto de reflexiones acerca de las herramientas y estrategias que elegí como camino metodológico para realizar mi investigación. A partir de mi doble rol en el campo como antropóloga y cantante de música popular, opté por la inclusión de herramientas autoetnográficas en el trabajo de campo, a la vez que situé al arte como una dimensión humana productora de conocimiento. Tratándose de una etnografía que al mismo tiempo me interpela como nativa, mi desafío ha sido pensar una metodología que sirva de puente entre lo que posibilita la ciencia –o el modo de practicarla desde la antropología social del cuerpo y desde la etnografía– y lo que produce el arte –o la investigación artística tal como la hemos de pensar-. Entendemos a la ciencia y el arte como ámbitos de investigación y experimentación que configuran dos modos de producir conocimiento, los cuales pueden dialogar fluidamente, no sin tensiones, pero sí tendiendo a la mayor igualdad posible de condiciones. En este contexto, la autoetnografía me ha resultado útil para habitar reflexiva y críticamente dos prácticas de mi hacer artístico que al mismo tiempo son corporales, hermenéuticas y conceptuales: enseñar canto y cantar música popular. Pensamos la metodología autoetnográfica como vehículo para levantar esa información, así como la potencia que la recirculación de saberes artístico-etnográficos ha tenido en la composición del devenir de mi trabajo.

² Capital de la Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Quisiera presentar algunas herramientas y estrategias que elegí como camino metodológico para trabajar con mis preguntas de investigación, y dar cuenta del proceso de construcción que implica crear tal andamiaje. Dichas herramientas y estrategias fueron gestando derivas; hablo de derivas por ser un proceso que se va construyendo y armando, como una ola de mar bravo, donde hay caos y descontrol, pero al mismo tiempo por convertirse en una estructura, un camino hecho de muchos senderos que va tomando cauce, justamente por transitar esa oscilación con la insistencia de quien sabe que hay algo por decir sobre un cierto modo de hacer, dinámico, trastabillado, pero de algún modo, genuino.

Organizaré este artículo en tres partes. A continuación, presentaré brevemente el marco epistemológico hermenéutico y algunos recursos desde los cuales estoy pensando mi trabajo; luego, daré paso a desarrollar los dos accesos fundamentales al objeto que estoy construyendo e investigando, que respectivamente constituirán el segundo y tercer apartado: investigación artística y autoetnografía. Pensamos la metodología autoetnográfica como el puente para vincular estos modos de producir conocimiento que son el científico y el artístico, los cuales retroalimentan y sitúan mi hacer como etnógrafa.

RECURSOS HERMENÉUTICOS

En primer lugar, mi investigación puede pensarse como una de tipo hermenéutica. La noción de hermenéutica tiene que ver con el concepto de interpretación, hartamente desarrollado desde la filología, la filosofía y las ciencias sociales (GADAMER, 1960; BAUMAN, 2002). Roxana Ynoub (2012) define a las hipótesis hermenéuticas como proposiciones que postulan en clave de conjeturas, una interpretación o lectura sobre determinado material o fenómeno, el que será asumido como material significativo. Los contenidos de las hipótesis deben *mostrarse coherentes* con los supuestos, conceptos y eventualmente teorías de alcance general, que han sido explicitados, o son explicitables a la luz de la concepción asumida. La tarea de interpretar, entonces, siempre implica resignificaciones de un mismo tema.

Pensando en ilustrar dicha condición hermenéutica de mi investigación, y teniendo en cuenta el tema del que yo partí para investigar, una de las preguntas centrales que me hice cuando empecé el trabajo fue por el significado de la voz, desde un lugar más bien ontológico; podemos pensar a modo de ejemplo, en la variedad discursiva de las respuestas que aparecieron a esa primer pregunta que me hice y que reproduje a mis entrevistados o *informantes*, durante el trabajo de campo - *¿cómo pensás o qué es para vos la voz, en el contexto de tu práctica musical cantada?*- Mis entrevistados respondieron, entre otras cosas, que la voz era, es, tanto: *un instrumento para cantar, que es/está en el cuerpo o lo implica, como algo que excede lo instrumental y que es diferente a todos los instrumentos musicales; nuestra esencia, identidad o la síntesis particular de cada subjetividad; algo que genera empoderamiento - porque conocer(se) la voz, aprender a soltarla para cantar, nos modifica, nos empodera -; un territorio en el que se conectan y unen el lenguaje y el pensamiento, la razón y la emoción, el cuerpo y la mente; un lugar donde se puede experimentar la “unidad”; algo imprescindible que cualquier músico/a debe conocer/saber usar -si no se canta lo que uno toca, si no se pone en la voz lo que se toca en el instrumento, la música popular no suena-; un vehículo del decir, de la canción, de la poesía y la letra, que cuando aparece en escena, se lleva todas las miradas y escuchas; una fuerza ligada a lo interno, a lo más íntimo, a algo abstracto y místico al mismo tiempo, la voz como misterio; algo muy ligado a la sensualidad, hay un lazo de erotismo en la voz.* Estas ideas y representaciones rastreables desde los discursos que aparecen en las entrevistas, conversaciones, así como en mis observaciones de clases, ensayos y fechas³, son materiales, que como he dicho más arriba, pueden ser efectivamente objetivables, y por ende interpretables. Retomando a Ynoub, los discursos, representaciones y prácticas en ciencias sociales tienen la misma validez que para las ciencias naturales o exactas, por ejemplo, lo observado en un preparado al microscopio o en determinado comportamiento etológico o las mediciones del movimiento de una estrella en astronomía, etc.; esos discursos, como la existencia de microorganismos o constelaciones, son algunos de los datos de los que, en nuestro campo disciplinar, nos nutrimos para generar hipótesis. Así, distingue en la práctica científica la “puesta a prueba de hipótesis” y argumenta que adoptar un conocimiento a título de hipótesis supone un conocimiento que pueda ser revisado y eventualmente

³ Conciertos, shows, recitales o toques”, son otros modos de llamar a las performances musicales. Pero la más frecuente en el campo es “fecha”; cuando se va a tocar, “se tiene una fecha”.

superado por otro que resulte más adecuado para explicar o comprender los temas en cuestión (YNOUB, 2007). Entonces una pregunta de investigación es pertinente si: la respuesta arroja algún tipo de conocimiento no disponible previamente, se formula de tal manera que pueda ser refutada en el marco de una experiencia posible - es decir de una manera empírica-, y resulta relevante en el marco de problemas o desafíos de conocimiento. Si volvemos atrás, la pregunta ontológica de la voz se vuelve investigable y factible científicamente si la transformamos en una interrogante pragmática: *¿Cómo se entrenan los cuerpos y las voces, en el contexto de la música popular cantada en Plata?* Este tipo de pregunta, se vuelve abordable empíricamente, es pertinente para la comunidad y, de ser respondida, viene a ocupar un lugar de vacancia que la temática presenta localmente, desde el punto de vista transdisciplinar que queremos colocar⁴. Lo que cabe señalar aquí es que en las investigaciones sociales, y particularmente en las etnográficas, ante una enorme cantidad de datos bajo la forma de paquetes discursivos y observaciones de prácticas que hacemos durante el trabajo de campo – todos materiales con potencia sígnica, o que pueden “significar”-, hay que tomar decisiones interpretativas, elegir caminos interpretativos y transformarlos en hipótesis de trabajo, dando cuenta de ellos, poniéndolos en escena, haciéndolos legible para otros (los y las lectoras, colegas, etc.). Para ello es preciso atravesar varias instancias de recomposición de materiales, donde escribir sobre ellos es una instancia más entre otras. Interpretar es seguir las pistas que creemos pertinentes y relevantes, recomponer piezas y hacer otras preguntas/observaciones/análisis, a la luz de otras lecturas (lecturas teóricas de la filosofía contemporánea o del psicoanálisis o de los estudios en música popular que también quieren construir el objeto “voz”, por ejemplo) y hacer jugar la tensión entre todos estos materiales, para repreguntar, y para de todo ello poder hacer emerger la voz propia, poder hacer derivas hacia una tesis. Todo lo cual, mediante la intersubjetivación de esas decisiones interpretativas, construye objetividad. Es en este sentido que, en términos gadamerianos, en las ciencias sociales construimos conocimiento comunitariamente desde una tradición (KARCZMARCZYK, 2007).

Siguiendo con el ejemplo, todas esas ideas que aparecen casi sin excepción, con matices, pero predominando en los discursos de mis entrevistados, sobre la voz como rasgo de identidad, síntesis, esencia, potencia, como algo que empodera, como territorio

⁴ Existen interesantes trabajos locales sobre la voz en las pedagogías de técnica vocal, que vinculan la música y las ciencias cognitivas de segunda generación (BETANCOR, 2014).

donde experimentar la unidad y de algún modo “suspender” los dualismos mente/cuerpo/lenguaje/pensamiento, etc., pueden leerse como datos a la luz de ciertas preguntas de investigación - que precisarán ir *afinándose*-, como: *¿Cuáles son los discursos, representaciones y saberes sobre la voz y el cuerpo, que circulan en el campo de la música popular platense en el contexto de sectores medios? ¿Cómo se entrenan para cantar los y las cantantes de música popular en la ciudad, en dicho contexto?* y otras posibles, resignificadas o puestas a dialogar y a tensionar con lecturas más bien teóricas de la voz⁵. Al compás de los discursos sobre la unidad de la voz (del yo que la produce y dice experimentarla) hay grietas para indagar, en relación a ciertos dualismos o tensiones que conviven con ese discurso sobre la unidad.⁶

Más allá del análisis de los contenidos de esos discursos, lo que quiero destacar aquí es justamente que, es en ese interjuego de recomposición de materiales donde ocurren los actos interpretativos, las decisiones y estrategias de cómo pensar los discursos y prácticas que aparecen en el campo y donde en definitiva los etnógrafos producimos conocimiento, generando hipótesis interpretativas siempre posibles de ser revisadas, resignificadas y vueltas a objetivar. En cierta forma, todas las tesis que utilizan metodologías construidas desde las ciencias sociales y las humanidades, generan hipótesis hermenéuticas, interpretativas. Ahora bien, si el marco epistemológico desde el cual encuadrar mi trabajo es la hermenéutica - el campo de la interpretación en sentido amplio-, la clave metodológica desde donde estamos investigando de manera convergente desde la ciencia y el arte, es la autoetnografía – el campo donde se define cómo se vehiculizan, desde qué vías se informan, gestionan y producen esos actos interpretativos de conocimiento en dicho diálogo transdisciplinar, de manera concreta-. A su vez, en mi práctica artística, como ya he señalado, enseñar canto y cantar, han sido prácticas corporales artísticas que también pueden situarse como hermenéuticas y conceptuales. Es menester detenernos en los insumos y potencias de conocimiento provistos por la investigación artística, tal como han ido derivando en la construcción de mi tesis.

⁵ Cantantes mujeres y varones de sectores medios platenses, de entre 20 y 50 años aproximadamente.

⁶ Siguiendo el ejemplo, y a partir de diversas observaciones de las prácticas y performances del canto en La Plata, pudimos visibilizar que muchas veces quien usa la voz en sus prácticas musicales o se adscribe como “cantante”, dice experimentar la unidad del ser pero al mismo tiempo, está colocado como un Otro musical, y, en varias ocasiones, dentro de ese Otro, como un otro de género. En mi tesis doctoral (Magri, 2016 [en prensa]) profundizamos sobre la reflexión de la construcciones de alteridades de género en el campo de la música popular local, y en el canto en particular.

INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Para John Dewey (1952) tanto los procesos artísticos como los científicos son parte esencial de un aprendizaje que nos relaciona con el mundo mediante los sistemas simbólicos y si conocer es siempre un *conocer a través de*, arte y ciencia son complementarios e igualmente necesarios. En consonancia con lo anterior y volviendo a lo planteado al inicio, la investigación artística también es una práctica hermenéutica en tanto su sentido desemboca en múltiples interpretaciones que ponen en movimiento y alteran nuestra interpretación y visión del mundo. Si investigar es producir conocimientos, la investigación artística es aquella que tiene por objeto «la producción de conocimientos desde el arte» (VICENTE, 2006).

En relación a la especificidad de la investigación artística, según señala Christopher Frayling (1993), investigador músico, hay tres tipos: investigación *sobre* el arte, investigación *para* el arte e investigación *a través / desde* el arte. Según este autor, la investigación *sobre* la práctica artística es el ámbito más académico y se refiere al trabajo habitual de ámbitos como la (etno)musicología, la pedagogía, la psicología y la cognición musical. La investigación *para* la práctica artística produce conocimiento o herramientas para el desarrollo de la actividad musical en el más amplio sentido, como recursos teóricos y tecnológicos para la creación, interpretación, escucha y estudio de la música. También produce herramientas conceptuales, técnicas e instrumentales. La investigación *a través de/desde* la práctica artística o investigación artística propiamente tal, constituye un campo emergente de difícil definición. Son indagaciones sobre problemas que atañen a la creación artística. Si bien son estudios abordados por los propios artistas, en muchos casos se trata de proyectos interdisciplinarios con personal artístico e investigador, donde intervienen músicos, científicos, musicólogos, filósofos, ingenieros, psicólogos, sociólogos, etc.

Es interesante la discriminación que hace Fraylling, no obstante, creo que en mi investigación, es casi imposible pensar en que *sobre, para y desde* la práctica artística se encuentren separados. Me gustaría ilustrar ésto con una nota de campo:

“Hoy a la mañana, fui a dar clases en el taller. Me di cuenta de la centralidad que tienen por igual lograr un entrenamiento de la conciencia corporal de la zona de la pelvis, más bien, del piso de la pelvis. Vocalizar observando ese lugar, usando la pelota y movimientos que favorezcan la movilidad ahí. Cada alumna respondió distinto pero a todas les pasa algo en la

voz, como si se les abriera. Más tarde fui a una reunión del GEC, en la facu. Conversamos los avances de cada tesis y les conté que estaba pensando en la cuestión del entrenamiento de esos saberes y la relación voz/eroticidad, que surgió por una entrevista que hice; que estaba leyendo a Bataille y que para mi sorpresa, aparece la cuestión de la intimidad y la idea de develar, dos cosas que estuve pensando mucho, en relación a este discurso que también apareció en el campo, en los varones que tocaban un instrumento y toda la vida se habían formado en él, tocando y tocando, tomando clases, estudiando, dando clases de ese instrumento...y que, por otra parte, desde niños habían cantado, pero siempre “para ellos” en las fiestas familiares, en las guitarreadas; y que “como no eran CANTANTES” no se atrevían a hacerse cargo de que cantaban y poner el canto en la escena de sus prácticas más profesionales (cantar en sus fechas, usar el canto como herramienta para dar clases, estudiar canto); pero cuando comenzaron a hacerlo, les cambió todo, y esa timidez que los había “velado” desde chicos, y que habían combatido (escondido??) desde atrás del instrumento, se desarmó. “Me cambió todo, la forma de tocar la guitarra, de pensar mi sonido, todo...y ya no puedo volver atrás, ya no puedo tocar sin cantar ni dar clases sin cantar, sin proponerle a mis alumnos que canten”, me dijo un nativo. Pienso en las relaciones: cantar / mover el piso de la pelvis, timidez / develar lo íntimo, vocear / empoderarse. Emvocearse. A la noche fui a La Carpin a cantar un tango, como invitada de la banda de un amigo. Más allá de los efectos del vino, creo que todo eso que estuve pensando-haciendo y proponiendo hacer (por las clases que di a la mañana) se me hizo sonido. Sentí como un enardecimiento, como que mi voz salía de mi pelvis, y que la zona del sacro era la que estaba abriéndose para cantar primero, que no era mi boca y por consecuencia eso sino al revés, mi pelvis (adelante y atrás) y por extensión, mi boca. En el climax interpretativo del tema sentí que la voz ya no estaba en mi cuerpo, creo que lo que me pasó es esto que dije la otra vez cuando expuse en las jornadas, de que la voz es y no es del cuerpo, es o se hace espectro autónomo, como dice Dolar; porque aunque de la voz participan el cuerpo, la mente, el lenguaje y el pensamiento, ninguna dimensión la puede patrimonializar. “Es un animal (o un ánima) incontrolable”, le dijo una profesora de teatro a una amiga. Es tanto de lo íntimo como de lo público, está en “lo interior” pero también es proyección al espacio. Por eso, como decía Barthes no la pueden agotar ni la ciencia ni el arte, sino tan sólo abordar desde el cruce, desde una posición de liminalidad. Creo que a mis alumnos de canto también pueden servirles estas reflexiones, así como lo fue para mi interpretación de anoche, tratando de hacer un ejercicio de distanciamiento, es posible que trabajar y entrenar la percepción de esa zona, destrabe las tensiones al cantar, y se abra la sonoridad, se nutra la interpretación.” (Nota de campo: 10 de abril 2016).

Analizando el contenido descriptivo de la nota, es posible situar tres contextos y acciones, que implican diferentes formas de prácticas hermenéuticas: dar clases de

canto, reflexionar con el equipo de investigación y cantar en vivo; esa escritura quedó encarnada por todas y cada una de esas dimensiones (enseñar/reflexionar/hacer) y ya es imposible escindirlas o situar con exactitud qué cosa/pensamiento/acción se originó en qué contexto o faz de mi subjetividad y de acuerdo a qué roles. Por ello, creo que aquella demarcación introducida por Frayling entre *sobre/para/desde* para la investigación artística, me resulta muy forzada o difícil de aplicar a mi modo de investigar el campo. En este caso, son todos mis roles y prácticas en relación al canto los que están informando la investigación, y es más, son las articulaciones entre esas prácticas lo que creo que funciona como un motor productor de conocimiento. Investigo sobre este tema, acopiando información, leyendo, discutiendo con colegas, escribiendo, exponiendo e intersubjetivando el material en reuniones académicas; doy clases de canto y esto ocurrió después de que por muchos años tomé clases de canto y de otros instrumentos, técnicas de conciencia corporal, teatro, danza; es decir, para dar clases, me nutrí también de la síntesis que hice con todos esos saberes en los que me fui entrenando. Y canto, vivo la práctica de cantar música popular. Es en ese estar y ser parte de aquel entramado de modos o roles que construyo conocimiento. Claramente, a ello le sumamos las observaciones o participaciones observantes del campo, al modo más “tradicional” del quehacer etnográfico, del cual por supuesto extraigo datos e interpretaciones, pero que nunca es una instancia “aparte” de todo aquel enjambre que he ilustrado.

Entonces, reflexionando sobre el canto puedo producir conocimiento teórico-práctico para el canto, y a través de la experiencia de cantar o desde ella, también. Lo mismo al enseñar esa práctica; hay una experimentación/reflexión constante que se produce en la docencia, con el otro. Volvamos otra vez a graficar ésto con un ejemplo. Recientemente en una clase una alumna me comentó que la idea de cantar llevando la atención al piso de la pelvis, le había *cambiado la voz y el modo de cantar para siempre*. Y que a pesar de que ella ya hacía años que cantaba y que tomaba clases, nunca había podido superar trabas y tensiones, y que siempre había llevado la atención a la zona costodiafragmática del cuerpo; que solo cuando empezó a experimentar esto de *abrir el abajo, el atrás del cuerpo*, comenzó a percibir que se destrababa su canto. Aquello nos llevó a una charla sobre la relación entre el canto y *lo íntimo* del cuerpo, la necesidad de experimentar y *laborarear* el espacio de enseñanza-aprendizaje que estábamos construyendo juntas y cómo hablar y generar ideas era parte fundamental de

aquello; y nos derivó, una vez más, a la relación entre eroticidad y voz, algo que en entrevistas *etnográficas* e independientemente, también había sido tematizado. Como ya he manifestado, en mi tesis busco pensar en qué corporalidades y vocalidades se construyen en el entrenamiento y práctica del canto en la música popular en La Plata; y son este tipo de pasajes de clases - usados como notas de campo a partir de la operatoria autoetnográfica- que me permiten pensar comparativamente entrenamientos corpo-vocales que, por ejemplo, iluminen el análisis sobre la construcción del cuerpo, el gesto, la voz, a partir de los vínculos entre voz e intimidad, eroticidad, etc.

Esa operatoria resulta ser un bucle inagotable y que re-circula. Esos modos de interpretar y reflexionar (a partir de los discursos, corporalidades y prácticas del / en el campo), pueden serme útiles a la hora de cantar, enseñar y pensar el canto; y mi lugar como investigadora tiene que hacerle preguntas a todos esos materiales arrojados por esas dimensiones para ponerlas en cuestión, para poderlas objetivar, para poder extrañarme de ellas (huella o ejercicio antropológico clásico al cual hemos de seguir revisitando) y para lograr comunicarlas.

Como advertíamos más arriba, lejos de pensar si la tipología de Frayling se adecua a lo que me interesa pensar en relación con mi propia investigación, vamos a pensar siempre al arte como un campo que es productor y reproductor de conocimiento, discursos, poderes-saberes y disputas materiales y simbólicas (BOURDIEU, 2014).

Pero esta “horizontalidad” o ecuanimidad del arte con el modo de producción simbólica de la ciencia que propongo no ha sido siempre así. Según Silvia García y Paola Belén (2013), el contexto de la cultura contemporánea ha favorecido el acercamiento de saberes que la tradición había considerado antagónicos; tal es el caso de la ciencia y el arte, por ello la importancia de indagar el mundo artístico reside, primero, en el reconocimiento de la obra como generadora de un conocimiento que sin ser necesariamente científico permite la interpretación de la realidad que rodea la vida del hombre y, segundo, que los resultados de esa indagación no son respuestas cerradas sino, por el contrario, respuestas que dan lugar a nuevas preguntas, confiriendo al proceso de conocimiento el mismo dinamismo que conlleva el mundo del arte. Algunas nociones habituales relacionadas con la producción artística han puesto un énfasis excesivo en la creatividad, la emoción y la inmediatez, lo que ha alimentado de este modo, la idea de que el arte es una cuestión de pura inspiración y que la obra de arte aflora de repente en la conciencia del artista y sólo necesita tomar cuerpo en algo. Hay

un uso de lo racional en el arte, que no necesariamente es logocéntrico, en el sentido moderno occidental. A la inversa, cabe señalar, que la idea de que las emociones, el afecto y la corporalidad no tienen lugar en la construcción del conocimiento antropológico o científico en general, ya ha sido ampliamente refutada en gran parte por un inmenso grupo de investigadores del campo de la Antropología de las emociones (LUTZ & WHITE, 1986; ROSALDO, 1984; SURRELLÉS, 2004) y en tesis antropológicas que retoman y construyen interesantes aportes desde la noción de afecto, en el contexto de la formación de artistas (DEL MÁRMOL, 2016). Sobre este punto, nos es fundamental pensar a la corporalidad como locus central desde el cual los investigadores y artistas producimos conocimiento, performance y prácticas de enseñanza-aprendizaje. Particularmente pienso en los aportes de la sociología carnal (CROSSLEY, 1995) y en el concepto de modos somáticos de atención (CSORDAS, 2010), así como en las etnoperformances (Silvia Citro). Específicamente pensamos en cantar y enseñar canto como prácticas que están absolutamente edificadas desde una experiencia corporal de la música, que implica también la reflexividad. En mi caso, estar atravesada por esa experiencia y ser antropóloga, al mismo tiempo construyen una complejidad de modos de producción de saberes enraizados en lo corporal-vocal, como cognición corporizada (SHIFRES, 2007), al mismo tiempo que como producción de sentidos interpretativos y conceptuales.

Por otra parte, acerca de la dimensión productora de conocimiento de la obra de arte, según Gadamer (1960) el valor cognitivo de la obra de arte no tiene que ver con la aprehensión de un objeto, el objeto artístico, sino que el conocimiento puede entenderse como reconocimiento. La aficción por la obra no es del orden de los datos, sino que éstos son parte de una tarea de la comprensión. Así, podemos decir que el artista se entrena en saberes y aprende a hacer, comprender e interpretar arte, no nace sino que se forma y dicha formación requiere de un aprendizaje, del mismo modo que cualquier otra materia o disciplina. El arte, por lo dicho, es materia investigable, se investiga. En tanto explicitación de una poética, el discurso artístico constituye una producción de conocimiento realizada por los artistas que posibilita un acercamiento a la obra y al mundo en el que se inscribe, cuyo objetivo no es el logro de un conocimiento universal ni leyes generales aplicables a un conjunto de fenómenos sino que, por el contrario, se incluye en la singularidad de uno o varios productos. No se trata tanto de demostrar sino de *mostrar*. Volviendo a la nota de campo, podemos pensar que puede haber un

momento epifánico en mi cantar que me revela, me muestra, al piso de la pelvis como un lugar central para cantar, pero aquello también es posible porque hay una práctica de entrenamiento y enseñanza en la que el pensar y el hacer están basculando en la experiencia todo el tiempo. Y esas experiencias están atravesadas y construidas por discursos sobre la voz, lo íntimo, el cuerpo, la eroticidad, etc. Pero esos discursos rebosan la palabra porque han sido, son, serán encarnados, diremos, vocalizados o *voco-encarnados*. Ahora bien, no se trata de tomar como verdad trascendental a esa *revelación* autocarnal, sino tomarla como dato e interpelarlo. Concretamente, a partir del registro y observación de clases de otros docentes de canto, que trabajen tanto abordajes similares como divergentes del entrenamiento vocal-corporal (por ejemplo, comparar entrenamientos que pongan el foco en la exploración de la movilidad del piso de la pelvis con aquellos que no tomen en cuenta este espacio del cuerpo y sólo trabajen con la respiración y movilidad costo-diafragmática). Así las preguntas se afinan y perfilan en relación a qué voces – qué cuerpos – se producen, formatean, potencian, modelan en relación a qué entrenamientos, pedagogías, discursos.

En suma, el papel de la práctica artística dentro del desarrollo de la investigación es múltiple y está encadenado a otros modos que la práctica adquiere (es decir, no sólo la performance sino la enseñanza, la escritura, la reflexión). Por un lado, los hábitos y prácticas habituales de estudio del canto, son una fuente de información tan válida como la bibliografía, las entrevistas o las encuestas. Por otro lado, la práctica artística es también el espacio donde se prueban ideas y conceptos producidos en el proceso de reflexión y análisis. Necesitamos repensar una metodología que permita hacer un puente para transitar esta investigación hermenéutica hecha tanto de fibras antropológicas (ésta en tanto parte del campo de las Ciencias Sociales y de las Humanidades), como musicales cantadas (en tanto prácticas que son parte del campo del Arte).

El canto, como práctica corporal artística se integra a las tareas de investigación en primer lugar, con la puesta en marcha del bucle práctica-reflexión: hacer y reflexionar sobre lo que se ha hecho y lo que se puede hacer para modelar ese hacer que, después de llevarse a cabo, debe quedar sujeto a otro proceso de reflexión y así sucesivamente. Pero ¿cómo se puede construir un andamiaje metodológico para organizar este proceso? Como ya he anticipado, es menester adentrarnos en la noción antropológica de *autoetnografía*, así como el uso de ésta en el contexto de mi trabajo.

INTERLUDIO: EL PUENTE AUTOETNOGRÁFICO

Según Joaquín Guerrero Muñoz (2014), la autoetnografía es un procedimiento de investigación que está enmarcado en el método etnográfico, que se ha desvelado como una herramienta de gran utilidad para la comprensión de la influencia del proceso investigador sobre el resultado de la investigación, en la que además se muestran las tensiones y paradojas que tienen lugar durante el quehacer investigador cuando este se dirige a captar con profundidad la experiencia humana, social y culturalmente mediada.

La autoetnografía comparte algunos rasgos con la autobiografía. De hecho, algunos autores dicen que es una especie de fusión entre ésta y la etnografía. Pero hay una diferencia sustancial entre ellas: mientras la autobiografía es el recuento de los principales acontecimientos de la vida del sujeto que la escribe, empleando sus propios criterios, la autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto por medio de “descripciones culturales mediadas a través del lenguaje, la historia y la explicación etnográfica”. De este modo, su principal cometido es "conectar lo personal a lo cultural" (ELLIS, ADAMS, & BOCHNER, 2011).

Hay algunas características internas del trabajo autoetnográfico que lo hacen atractivo y dúctil para adaptarse a la investigación artística y científica. En la medida que esta investigación quiere incluir la vivencia emocional, las preferencias estéticas o el mundo sensible del investigador, requiere que en el proceso sean considerados como datos o textos autoetnográficos algunos dispositivos artísticos o estéticos como relatos de ficción, fotos, imágenes visuales o imágenes metafóricas con las que se describen o representan algunas sensaciones o pensamientos. De manera particular, incluye objetos artísticos creados por el propio investigador-informante o por otros autores, pero que han sido apropiados por él mismo por alguna razón que le interpela profundamente. De este modo, la dimensión estética y artística, ya sea como objeto de reflexión o como medio de expresión, está plenamente integrada en esta modalidad de investigación, pensamiento y escritura académica.

La autoetnografía comprende una serie de recursos metodológicos, estrategias de investigación y formas de discurso académico que se practican en la antropología y ciencias sociales desde hace tiempo y que cada vez se emplean más en el ámbito de la investigación artística con diferentes matices y adaptaciones (Rubén López Cano y

Úrsula San Cristóbal, 2013). Los recursos de la autoetnografía se pueden emplear en cualquier momento de la investigación artística: para modelar las preguntas de investigación más operativas y productivas, para generar ideas; para documentar procesos y momentos creativos que se han de detallar, analizar o evaluar en el trabajo; para registrar percepciones, opiniones o emociones en relación a otras tareas de investigación; etc.

De la información contenida en él y de su posterior análisis, pueden surgir elementos cruciales. La autoetnografía nos permite conocernos como miembros de una cultura, identificando cómo reaccionamos o actuamos en nombre de ella. Como antropóloga me es crucial estudiar las prácticas –lo que hacen y dicen sobre lo que hacen– los/las cantantes platenses, por ello hago etnografía. Como esa etnografía me incluye a mí misma como “nativa”, es decir, como parte del campo estudiado, lo que hago específicamente es lo que llamamos autoetnografía.

Para poner en contexto el uso de mi propia trayectoria biográfica, desde hace catorce años soy cantante de música popular; esto construye una parte de mi subjetividad que, a la hora de investigar, se me ha vuelto, al mismo tiempo que una usina de productividad, un pantanoso territorio de apegamiento, del cual he tenido que aprender a distanciarme. Lejos de renunciar a los aportes de mis emociones, subjetividad y corporalidad, y, en definitiva, al cuerpo -y en él a la voz- como dato en la investigación, es constante el ejercicio de ida y vuelta entre esas dos fases y la atención que he debido prestar a no ensalzar esa vía metodológica -que enhorabuena desde la antropología, sociología y ciencia social contemporánea hemos validado y reivindicado como herramienta-, y con ello recubrirme de las contradicciones que da atrevesar el arduo camino de estar “en la misa y en la procesión”, de ir y volver e ir, como dice en su canción Martín Buscaglia. Ir no sólo del campo a la escritura y viceversa sino de recircular en el camino de ser etnógrafa-performer-docente gran parte del tiempo. Mi recorrido como cantante y docente de canto ha impactado y permeado directamente en la construcción de los objetivos y en el andamiaje metodológico de mi trabajo. Más allá de mi caso particular, debemos aclarar que los investigadores hacemos usos de nuestras trayectorias de vida y emocionalidades para construir objetos, investiguemos o no el campo en el que también somos nativos. Para reflexionar y analizar las experiencias de campo, los discursos y los conceptos construidos en mi etnografía con músicos platenses tuve que situar mi mirada de un modo primario: soy mujer de clase media,

cantante y antropóloga; me he formado en técnica vocal, antropología, danza y teatro pero mi alfabetización en lenguaje musical y entrenamiento en ejecución instrumental ha sido poco sistemático y fragmentario, en cuanto a mi paso por instituciones de música; no obstante, en los últimos años, he comenzado a fortalecer esos saberes *débiles* desde el punto de vista de mi biografía musical, y comenzado a cantar autoacompañándome con instrumentos armónicos o de percusión, algunas composiciones propias y de otros. A su vez soy docente de canto en talleres y espacios de la ciudad, y desde hace algunos años, soy parte de un colectivo autogestivo de músicos independientes, el cual desde hace unos meses, es parte de un frente político de artistas. Esta metamorfosis, adscripciones y reascripciones identitarias, que traducen el proceso que fui atravesando, de mí como *cantante* a mí como *música popular* ha sido fundamental para problematizar muchas de las cuestiones que intento desgranar en mi trabajo. Ciertamente, como ya he explicitado anteriormente, el desafío que se me impone es dislocar los propios supuestos y transformar esas sensaciones, observaciones y datos de la carne en preguntas investigables.

Como es sabido, la historia de vida – la biografía – va modelando la trayectoria de decisiones, pasiones, elecciones profesionales e ideológico-políticas, así como las modulaciones y tramas vinculares en los campos de los que se es parte. En mi investigación, la autoetnografía es lo que hace que lo informado por mi producción artística no se agote en el conocimiento generado por *la obra* o para ella, sino que implica reflexión crítica sobre la práctica artística y sobre la práctica antropológica. En mi caso, no me basta con hacer música, cantar, enseñar canto, ser parte de un colectivo de músicos independientes de La Plata y de un frente político de artistas, también necesito reflexionar, extrañarme y construir preguntas de investigación, que necesariamente introducen tensiones en la mirada sobre *mi mundo nativo* al mismo tiempo que lo convierten en un objeto cognoscible y comunicable para otros. La autoetnografía en el contexto de mi trabajo, una investigación vertebrada desde la ciencia y el arte, me permite conocer cómo me agencio como artista, docente e investigadora del campo del cual soy parte: transitar el bucle de la acción-investigación-enseñanza-performance-reflexión-escritura (sin unilinealidad entre estas fases sino siempre recirculándose y trastocando ordenamientos) al mismo tiempo que intervenir ese proceso desde las preguntas de investigación y desde las hipótesis interpretativas que hemos ido construyendo, derivando.

Ya hemos situado e ilustrado cómo funciona la interpretación en el contexto de la práctica docente y en el de la investigación académica y cómo la autoetnografía nos permite *levantar* esa información. ¿Y cantar? Muchas veces se habla de los y las cantantes como *intérpretes*⁷, que *vocean* materiales musicales y poéticos; una música entrevistada me dijo que ya en la lectura de la poesía hay canción, hay un *melodiamos* el decir. Entonces, ¿cantar es otra práctica hermenéutica? Si bien ya hemos analizado el concepto de interpretación y de técnica en el canto en otros trabajos (MAGRI, 2013), podemos volver a pensar esta cuestión, vinculándola con la idea de hermenéutica que he presentado en este artículo, a partir del análisis de conversaciones informales y de una entrevista grupal que realicé con cantantes y profesoras de canto de La Plata; por esta vía pude repoblar de sentidos las nociones de técnica e interpretación en el canto en la música popular. Interpretar, en el campo de las y los cantantes, muchas veces es entendido como el objetivo final del trabajo técnico, y como vía de expresión, goce, disfrute; pero también interpretar puede tener que ver con la potencia de ser muchas voces en un mismo canto. Ésto, y mi experiencia como cantante y docente me permitió pensar, por ejemplo, que la diversidad tímbrica en la música popular construye modos técnico-interpretativos, y que, de algún modo en la voz de la música popular latinoamericana, el problema de la división entre técnica e interpretación se hace latente, lo cual, genera un debate en torno a lo identitario, lo político, lo geográfico⁸. Esa escisión y la hegemonía histórica de los modelos europeizantes en las técnicas vocales, inevitablemente entrará en tensión con lo que los materiales de las músicas populares latinoamericanas generan, transgreden, convocan, estallando la idea – tan de la modernidad occidental – de: un sujeto = una voz = una identidad tímbrica. Por lo tanto, podemos señalar que en el contexto de mi tesis, el canto aparece como otra práctica hermenéutica que tiene implicancias político pedagógicas. Creo que en mi proceso de investigación artístico-etnográfica, estos modos o lo que hace que yo los pueda recorrer de maneras distintas y en sentidos múltiples, es esa posición autoetnográfica, en la cual voy y vengo del campo, de sus distintos roles en él, de la escritura encarnada a una más descriptiva y viceversa, de la producción de lo real a la ficción para poder volver a producir escritura académica; *de la epifanía, al audio de whatsapp, del Atlas T a la clase*

⁷ A veces a los cantantes se les llama “intérpretes” si bien, en el campo platense no es esa una adscripción frecuente.

⁸ En otra conversación con una amiga y colega, retomábamos el tema y, de cómo, aún hoy, se siguen exportando – y exigiendo – métodos y técnicas de canto que surgieron en otras latitudes en función de una idea universal de sonido, contribuyendo una vez más al eurocentrismo pedagógico político de la enseñanza y práctica de la música popular en las instituciones y fuera de ellas.

de canto y del coloquio académico a la conversación de esquina; todo en un viceversa circular infinito.

CONSIDERACIONES FINALES

He destacado al paradigma hermenéutico como episteme desde la cual estoy desarrollando mi pesquisa. Cómo en mi investigación, así como en muchas otras que se hacen desde las ciencias sociales y las humanidades, lo que generamos son actos interpretativos, a partir de un sinnúmero de operaciones de avance y reversa a diversos materiales, entre los que destacamos la observación de prácticas y el análisis de los discursos y representaciones obtenidos en el trabajo de campo. Seguidamente, dedicamos un apartado a la investigación artística y sus potencialidades, así como a la autoetnografía, que nos ha servido de puente metodológico para gestionar la producción de conocimiento, parida en las abras de datos etnográficos y artísticos. Así, desde la autoetnografía he recuperado fundamentalmente dos modos distintos de *ser-en-el-campo*⁹ – ser docente de canto y cantar – que pueden ser pensados y localizados como prácticas corporales interpretativas o hermenéuticas del propio campo, recuperables para la producción de conocimiento antropológico; y un tercer modo de práctica hermenéutica: el reflexivo, que toma protagonismo en mi faz como investigadora académica pero que, como hemos visto, atraviesa y tiñe los modos antedichos a la vez que es conducido por las mismas derivas corporales-reflexivas del campo. Es decir, no sólo por interpelar dichos modos y generar repreguntas sobre éstos, desde esa actitud de puesta en tensión para la cual hemos sido entrenados los y las investigadoras, yo he puesto bajo la lupa las afirmaciones de los nativos, los prejuicios propios, mi apegamiento a mi ser y estar en el campo y mi subjetividad sino, muchas veces, por la misma reflexividad que se genera en/desde las prácticas (de enseñar, de performativizar, de hacer con otros). Al mismo tiempo, una gran fuente de análisis funciona o se hace posible fundamentalmente a partir de la intersubjetivación de saberes entre mis compañeros de equipo de investigación– antropólogas y artistas, así como de otros pares; y es esa gran red lo que construye un saber reflexivo comunitario, más disponible y abierto a otros.

A partir de diversos ejemplos, hemos podido apreciar cómo en el caso de la

⁹ Reapropiación de la idea merleauPontyana de ser-en-el-mundo (Merleau Ponty, 1993 [1945]).

docencia, el papel de la interpretación en la escucha del proceso del otro se vuelve vital. Poder intervenir en la biografía vocal del otro desde mis intervenciones, voz y movimiento; la enseñanza del canto, me ha entrenado la escucha no sólo sonora sino en el vínculo pedagógico y afectivo que se construye con los alumnos lo que también genera reflexividades e interpretaciones conceptuales. Luego, hemos también visibilizado a la acción de cantar como una práctica artística corporal que en gran medida implica poner en el cuerpo o *vocoencarnar*, una interpretación, al mismo tiempo que performativizar distintas voces y poner en tensión la idea occidental moderna de universalidad del sonido y univocidad vocal del sujeto, con el consecuente caudal de implicancias políticas y culturales que ésto supone.

Finalmente, en el contexto de mi investigación, la autoetnografía me ha servido entonces para bascular reflexiva y críticamente entre la ciencia y el arte porque a través de ésta establecí un canal por el cual la información obtenida desde esos dos modos de producción de conocimiento, decanta y permite profundizar en las hipótesis interpretativas generadas, prestando atención a los distintos contextos de acción: la experiencia de cantar, dar clases u observar etnográficamente desde distintos grados de distancia. Es decir, a partir de la autoetnografía he podido *levantar* la información producida, y tomar decisiones interpretativas que allanaron el camino de germinación de mi tesis. De las derivas (auto)etnográficas presentadas en este artículo, arrivamos a la idea de que la potencia de este proceso no estaría dada solamente en poder situar esos distintos modos de estar, y *ser-en-el-campo* sino más bien en la re-circulación entre ellos y en poder repreguntar en/ desde y sobre esa condición corporal, reflexiva y transdisciplinar que hemos presentado aquí.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BETANCOR, N. (2014). Vocalidad humana, desarrollo y enacción un análisis interdisciplinario de cuatro formas de expresión vocal en argentina. *European Review of Artistic Studies*, 2014, vol. 5, n. 1, pp. 1-16, ISSN 1647-3558.
- BAUMAN, Z. (2002). *La hermenéutica y las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BARTHES, R. (2005). *El grano de la voz. Entrevistas 1962 – 1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BATAILLE, G. (2007). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores
- BELEN, P., & GARCÍA, S. (2013). *Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística. Fundamentos, conceptos y diseño de proyectos*. Saarbrücken: Editorial Académica española.
- BOURDIEU, P. (2014). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BUTLER, J. (2007). [1990]. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- CITRO, S. (Coord) (2010). *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- CROSSLEY, N. (1995). Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology. *Body & Society*, 1, pp.43-63.
- CSORDAS, M. (2010). Modos Somáticos de Atención. In: CITRO, S. (Coord.), *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. (pp. 83-104). Buenos Aires: Biblos.
- DEL MÁRMOL, M. (2016). *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis de Doctorado en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- DERRIDA, J. (1985). *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre – Textos.
- DEWEY, J. (1952). *La búsqueda de la certeza: un estudio de la relación entre el*

conocimiento y la acción. México: Fondo de Cultura Económica.

DOLAR, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Bordes Manantial.

ELLIS, C., ADAMS, T., & BOCHNER, A. (2011). Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung, Forum: Qualitative Social Research*, 12 (1), art. 10, en línea: <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>>.

FRAYLING, C. (1993). Research in Art and Design. *Royal College of Art Research Papers*, 1 (1), pp. 1–5.

GADAMER, H. (1960). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (Ana Agud de Aparicio, y Rafael de Agapito, Trad.). Salamanca: Sígueme.

GONZÁLEZ, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

MUÑOZ, J. (2014). El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa. *Azarbe. Revista Internacional de Trabajo-Social*. Universidad de Murcia.

KARCZMARCZYK, P. (2007). *Gadamer, explicación y comprensión*. La Plata: Edulp. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.17/pm.17.pdf>

LÓPEZ CANO, R., & OPASO, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc-ICM-Conaculta/Fonca.

LUTZ, C., & WHITE, G. (1986). The anthropology of emotions. *Annual Review of Anthropology*, 15, pp. 405-436.

MAGRI, G. (2013). De resonancias, técnica e interpretación. Construcciones sobre la voz cantada en cantantes de música popular de La Plata (Argentina). *Question*, 1(40). Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1974/0>

MERLEAU-PONTY, M. (1993) [1945]. *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta Agostini.

MERLEAU-PONTY, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.

MORA, A. S. (2012). *El cuerpo en la danza. Una etnografía sobre la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Editorial Académica Española / LAP LAMBERT Academia Publishing GmbH & Co.

MORALES, P. (2009). Investigar el arte: provocaciones para una reflexión necesaria.

Paradigmas. Una Revista Disciplinar de Investigación. Número 0 (Número monográfico: arte e investigación), pp.11-29.

NANCY, J. L. (2002). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.

PELINSKI, R. (2005). Corporeidad en la experiencia musical. *Trans Revista Transcultural de Música* #9. España.

PUJOL, S. (2011). *Cien Años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación Osde.

ROSALDO, R. (1989). Aflicción e ira de un cazador de cabezas. En: *Cultura y Verdad. Nueva propuesta del análisis social*. DF México: Grijalbo.

SHIFRES, F. (2007). Poniéndole el cuerpo a la música. Cognición corporeizada, música, movimiento y significado. *Ponencia presentada en las III Jornadas en Disciplinas artísticas y proyectuales*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

SURRALLÉS, A. (2004). Des états d'âme aux états de fait. La perception entre le corps et les affects. In F. Héritier, & M. Xanthakou (Coord.), *Corps et affects*, pp. 59-75. Paris, Odile Jacob.

VICENTE, S. R. (2006). Arte y parte: la controvertida cuestión de la investigación artística. In: R. Gotthelf (Dir.), *La investigación desde sus protagonistas: senderos y estrategias* (pp. 191-206). Mendoza: EDIUNC.

VILA, P., & SEMÁN, P. (2006). La conflictividad de género en la cumbia villera. *Trans Revista Transcultural de Música*, n. 10, p. 0. Sociedad de Etnomusicología, España.

YNOUB, R. (2007). *El proyecto y la metodología de la investigación*. Buenos Aires: Ed. Cengage Lernin.

YNOUB, R. (2012). Metodología y Hermeneútica. In: E. Díaz (Comp.), *El poder y la vida. Modulaciones epistemológicas*. Buenos Aires: Biblos y Universidad Nacional de Lanús.

ZUMTHOR, P. (1993). *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das letras.