

## **La expresividad y el movimiento desde una mirada metodológica. Reflexiones en torno a las “Entrevistas Bailadas”**

VICTORIA D'HERS

(IIGG, Universidad de Buenos Aires-CONICET/CIES, Argentina)

CECILIA MUSICCO

(IIGG/FSOC, Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Recibido: 20 de Agosto de 2015

Aceptado: 15 de Septiembre de 2015

### **Resumen:**

*Presentamos una reflexión en torno a la experiencia que hemos llamado “Entrevistas Bailadas”. Como parte del Grupo de Estudios sobre Sociología de las Emociones y los Cuerpos (IIGG/UBA), venimos trabajando en la comprensión de las sensibilidades sociales y sus configuraciones. Particularmente estudiamos las posibilidades del análisis del cuerpo en movimiento como camino expresivo y generador de información sobre la realidad social. Proponemos aquí un recorrido sobre dicha experiencia, donde presentamos las principales preguntas que surgen de esta práctica, y esbozamos algunas respuestas como puntapié para profundizar en sus desafíos y potencialidades.*

**Palabras Clave:** Entrevistas bailadas, expresividad, sensibilidad, movimiento, metodología.

### **Abstract:**

*In the following pages we reflect on an experience we called “Danced Interviews”. As members of the GESEC (IIGG, UBA) we have been working on the understanding of social sensibilities and their configurations in our societies. In this context, we study the possibilities to analyze the body in movement, both as an expressive path and as an information supplier on social reality. Then, we feature our first steps on this project, depicting the questions that have arisen so far, along with some preliminary answers regarding its challenges and potentialities.*

**Keywords:** Danced interviews, expressiveness, sensibility, movement, methodology.

\* \* \* \* \*

## 1. Introducción

En las páginas que siguen nos proponemos compartir los avances de la experiencia que hemos denominado “Entrevistas Bailadas”.

Como parte del Grupo de Estudios sobre Sociología de las Emociones y los Cuerpos (GESEC-IIGG), venimos trabajando en la comprensión de las sensibilidades sociales y sus configuraciones en nuestra sociedad. En este marco, particularmente estudiamos las posibilidades del análisis del *cuerpo en movimiento* como camino expresivo y generador de información sobre la realidad social. Esta propuesta se apoya en amplios antecedentes en el tema (Musicco D'hers 2007, Scribano 2011, D'hers Liaskowsky Prado 2011, Musicco D'hers 2012, D'hers 2012, Scribano Dhers 2014, D'hers 2014a, D'hers 2014b, Scribano 2014).

Así, desde los inicios de nuestros análisis desde la sociología de las emociones y los cuerpos, nos encontramos con la necesidad de abrir espacios de búsqueda e indagación que rodearan los caminos ya conocidos en pos de ahondar en una multiplicidad de posibilidades poco exploradas. En nuestra contemporaneidad, la investigación social conlleva cierta reelaboración de lo ya conocido, para poder tensionar las vinculaciones entre lo que llamamos “sujeto”, “objeto”, “dato” y “métodos”. En este sentido, venimos llevando adelante los llamados Encuentros Creativo Expresivos, y a partir de allí abrimos la puerta hacia las *Entrevistas Bailadas*, donde “...en las *Entrevistas Bailadas* proponemos una pregunta al entrevistado/moviente, que la responderá a través del movimiento. Desde este procedimiento en definición, estamos encontrando caminos prometedores, y enfrentando nuevos desafíos ligados una vez más a explorar la oclusión de la expresividad como regla de la sociedad”<sup>1</sup>.

Destacamos aquí lo que deviene como consecuencia de plantearse un estudio desde/hacia la expresividad. Como primer punto, es imposible categorizar la experiencia previamente a que ella suceda, dado que la expresividad en su relación con la sensibilidad, se transforma en *procesos* de sensaciones, “experiencias de experiencias”, es decir, qué experiencia tuvo un sujeto al hacer algo, al experimentar el dibujo, el movimiento, etc. Entonces, no hay ni pretensión de totalidad (de poder definir esa experiencia cabalmente), ni de *serialidad*. Apostar a la creatividad como medio de expresividad propone reflexionar sobre los diversos aspectos de la indagación social, sin “dejar de hacer” investigación. Retomando lo propuesto por McNiff, “*la ciencia tiende a reducir la experiencia a principios centrales, mientras que el arte amplifica y expande, y veo a los dos como complementarios dentro del complejo total del conocimiento*”<sup>2</sup>.

De este modo, remarcamos que *expresar* nos coloca en tres planos referentes a:

- a. nuestra propia expresividad como investigadores (y claramente, con nuestras

---

<sup>1</sup> V. D'HERS, “Desafíos de las innovaciones metodológicas.” Ponencia presentada en 1º Jornadas de Posgrados de Metodología de la Investigación, Fac. de Cs. Económicas, UNER, Entre Ríos (2014), p. 14.

<sup>2</sup> “Science tends to reduce experience to core principles while art amplifies and expands, and I see the two as complementary within the total complex of knowing”. En S. McNIFF, “3 Art-Based Research”. En AAVV, *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Sage UK (2008), p. 11.

- expectativas, ansiedades, etc., a la hora de “disponernos” a expresar),
- b. la expresividad que “buscamos” en el sujeto-objeto, y
  - c. la expresividad del/en el momento mismo de la experiencia que auspiciamos al poner en marcha nuestros dispositivos de indagación (véase D'hers 2014b).

A partir de aquí proponemos un recorrido sobre la citada experiencia, donde presentamos las principales preguntas que surgen de esta práctica; esbozamos algunas respuestas como puntapié para profundizar en sus desafíos y potencialidades, y cerramos con unas breves conclusiones.

## 2. Mojones que nos guían

Como punto de partida, afirmamos que “La ciencia contemporánea se basa en el acuerdo generalizado de que su tarea está marcada por la complejidad, indeterminación, relacionalidad y reflexividad. En dicho acuerdo se inscribe una mirada sobre la construcción de conocimiento que acepta la co-constitución de los sujetos/objetos de indagación, la inclusión del sujeto en el campo de lo observado y las valencias cognitivo-afectivas implicadas en toda observación”<sup>3</sup>.

En nuestro tiempo, la investigación social implica caminos de elaboración perpetua de condiciones renovadas que aspiren a articular objetos, proceso y sujetos, con la perspectiva del investigador, y el diseño de dichos procesos, a partir de lo realizado y apostando a búsquedas nuevas a la vez que siempre rigurosas. Así, en la actualidad en el marco de las ciencias sociales, sobre en una tensión entre supuestos epistémicos, recomendaciones metodológicas y re-diseño de procesos de observación, las prácticas de “captación” de sentido se han ido desplazando hacia a las capacidades de los propios cuerpos y sus potencialidades sensitivas. Mientras el teatro, la danza, la performance, la música ocupaban cada vez más las escenas sociales de producción y reproducción de la estructuración social, al mismo tiempo se han ido convirtiendo en procesos y mediaciones para la observación:

El punto de arribo de esta travesía se interesa por el cuerpo moviéndose en tanto pivote de unas respuestas que juegan en el aquí/ahora, antes/después y se establecen *como borde respecto a la palabra*. En esta travesía se convoca a la danza como contexto de expresión para que el cuerpo en movimiento rescate/potencie lo que en ella hay de acto del habla. En esta travesía se solicita bailar como un desplazarse/gestualizar que permita explorar las bandas mobesianas del decir que usualmente quedan en un ‘más acá’ de la palabra. Danza/baile/movimiento, más allá de las miradas conceptuales sobre ellas, son re-tomadas como hilos conductores de la expresividad que enseñan/indagan sobre lo social... Justamente uno de los rasgos que caracteriza a lo que aquí se denomina ‘entrevista bailada’ es la situación de tensión entre pregunta, danza, movimiento, saberes y conocimiento sobre lo social<sup>4</sup>.

Esta idea nace ya en el año 2007-08, en las primeras discusiones del GESEC en torno a la certeza de que el estudio del cuerpo está necesariamente ligado a experiencias que lo pongan en jaque. En un nivel sociológico, esto está presente como intuición

---

<sup>3</sup> A. SCRIBANO y V. D'HERS, “La Performance como herramienta de indagación” Presentado en las VII JEMC - SEPTIMAS JORNADAS SOBRE ETNOGRAFIA Y METODOS CUALITATIVOS. Buenos Aires (2013), p. 9.

<sup>4</sup> A. SCRIBANO, “Entrevista Bailada: Narración de una travesía inconclusa.”, Revista Intersticios, Vol.8 n° 2 (2014), p. 106. Destacados nuestros.

desde que se vislumbró la posibilidad de analizarlo desde una práctica investigativa. En un nivel sensitivo, al iniciar el trabajo corporal, repetidamente vivenciamos “descubrimientos”, profundizando el conocimiento de nuestro propio modo de funcionar en diversas situaciones en esos momentos en que dentro de cierta situación “conocida”, controlada, salimos de un límite, nos corrimos o nos corrieron de ese lugar de comodidad de lo conocido y previsible. Así se fue generando la posibilidad misma de encarar esta propuesta.

### 3. La experiencia

Desde un primer momento de la investigación, partimos de una pregunta: si es cierto que los cuerpos *dicen* otras cosas que la palabra no dice. Y para ello, al estilo de una entrevista videograbada nos propusimos experimentar. Así es que nos empezamos a reunir para interrogarnos sobre la siguiente cuestión: qué pasaría si al hacer una pregunta se limita la palabra, el lenguaje hablado, y se estipula como único recurso de respuesta, el bailar.

Además, teníamos claro que nosotros no interpretaríamos el baile, sino que la respuesta es de quien se mueve, quien interpreta además su bailar. A partir de allí, surgen tantas otras preguntas y expectativas: si se limita el habla ¿qué se mueve? ¿Qué canales se abren? ¿Qué hay de aporte? ¿Qué se pierde?

Para llevar a cabo esta propuesta de “entrevista bailada”, encaramos una primera experiencia que se realizó en dos etapas.

En una primera etapa, decidimos tomar contacto con una población que tuviera un entrenamiento específico en disciplinas corporales en torno a la danza. Llamamos “bailarines” a estos sujetos, y tuvimos en cuenta que en el momento de convocarlos su relación con la danza fuera algo más que una actividad de tiempo libre, sino que se dedicaran de modo exclusivo o semi exclusivo a ello, ya sea en forma de dar clases o que hayan hecho obra en un tiempo reciente. De esta manera, resolvimos el primer interrogante respecto al universo con el que haríamos la experiencia: a quiénes queríamos, debíamos o nos resultaba más pertinente convocar en esta primera instancia. En cierto sentido, nuestra primera elección se apoya en el hecho de que ya contaban con un saber específico respecto al cuerpo como herramienta expresiva, presuponiendo así que abrir esta experiencia en una primera instancia a esta población con cierto manejo disciplinar de lo corporal, despejaba algunas complejidades tales como la vergüenza, la pantomima o incluso el no saber *qué hacer* frente a la propuesta. Luego, pensamos convocar además de bailarines que manejen la improvisación en danza, otros bailarines entrenados en otros códigos de danza. Finalmente, convocamos bailarines que se dedicaran tanto a disciplinas corporales, como a las ciencias sociales<sup>5</sup>.

Respecto a la convocatoria podemos decir que el proceso de “reclutamiento” se volvió más complejo de lo esperado. Desde recibir entusiasmo y respuestas afirmativas por correo, hasta cancelaciones de último minuto con ese mismo entusiasmo. La

---

<sup>5</sup> Actualmente, estamos avanzando en la experiencia con personas sin ninguna formación en prácticas corporales, sumando a resto de los integrantes del Proyecto de Reconocimiento Institucional de Investigaciones PRII 2013-15, *Construcción de las sensibilidades y estudios de percepción ambiental. Aperturas metodológicas*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

primera etapa fue a fines de 2013, convocando a 8 bailarines (2 varones, y 6 mujeres, de entre 25 y 35 años), que residan en la Ciudad de Buenos Aires hace al menos dos años. La segunda se llevó a cabo en noviembre de 2014, con 5 bailarines (1 varón, 4 mujeres, de entre 25 y 35 años), también residentes en la ciudad. Las primeras entrevistas nos llevaron cuatro meses convocando a bailarines de forma individual, en un espacio conocido para este despliegue (una sala de ensayo), sin otro público que quienes la llevamos adelante (las autoras, Adrián Scribano, y Ana Villanueva encargada del registro en cámara fija). En una segunda etapa, también se realizó en una sala de ensayo, con solo dos investigadoras presentes.

Para esta convocatoria, el procedimiento fue el siguiente: redactamos una invitación estándar para enviar a las personas seleccionadas. La convocatoria fue realizada por correo electrónico, concretando el encuentro en una sala de ensayo (primera Etapa en Sala Apacheta, segunda Etapa en Sala La Fábrica Perú), aclarando que no sería más de 40 minutos/1 hora. Tratamos de contar a los convocados de qué se trataba pero sin proveer demasiada información al respecto. No queríamos que pudieran producirse demasiados acercamientos a nuestra expectativa teórica, sino que más bien respondieran “espontáneamente” y de manera física al estímulo de una pregunta verbal. Así es que el formato de la convocatoria consistió básicamente en presentarnos como parte de un grupo de estudios en torno a la investigación de los cuerpos y la emociones del Instituto de Investigaciones Gino Germani, perteneciente a la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, y que queríamos proponerles a algunos conocidos participar de una experiencia desde el movimiento y la danza.

Las respuestas fueron variadas. Muchos preguntaron un poco más acerca de qué se trataba el encuentro, otros accedían al menos por el mismo hecho de ir a bailar sin prestar interés a la consigna tal como se presentaba en el mail, y otros pedían mucha más información que la que se les estaba brindando, incluso con idas y venidas de mails interrogándonos sobre los temas a charlar y por qué no estaban explicitados en los mails. Algunos desistieron, otros aceptaron. Luego de definir la fecha, determinamos que filmaríamos con una cámara fija (para lo cual invitamos a sumarse a Ana Villanueva). Además, utilizaríamos otra cámara para filmarlo de modo móvil. Ese mismo primer día sábado, finalmente nos encontramos rato antes los cuatro en la sala, acomodamos la cámara y organizamos la dinámica. En la segunda etapa, la estrategia de reclutamiento fue la misma, pero se dio con mayor celeridad y dinamismo, un poco más entrenadas nosotras en como manejar la información que debíamos brindar.

### **3.1 Procedimiento**

A modo de ejemplo, relatamos rápidamente la primera entrevista:

Al llegar, lo recibimos indicando dónde se podía cambiar (de hecho, este primer participante ya conocía el lugar), ofreciéndole algo para beber.

1. Adrián Scribano le indicó cómo iba a ser la actividad: explicitamos que primero una vez que nos indicara que estaba “listo”, le haríamos una pregunta para que la respondiera bailando. Una vez que indicara que había finalizado, si así lo quería podría ver el video de su respuesta, y volver a bailar si lo quisiera. Y que le pediríamos en el momento en que pudiera, que explicara su respuesta. El único

- que hablaba sobre la propuesta era Adrián.
2. Apenas terminamos de explicar, el entrevistado ya indicó que iniciáramos. Por lo que Adrián explicitó la pregunta: “¿Cómo sentís la ciudad?”.
- La pregunta intenta ir de manera directa a generar una respuesta en el entrevistado, que apunte a su sensibilidad corporal.
3. El Entrevistado bailó durante unos minutos. Cuando pudo hablar, le consultamos cómo interpretaría lo que había hecho.
  4. Escuchamos su propia interpretación y luego Adrián le hizo algunas preguntas ligadas a por qué había hecho ciertos movimientos, recorridos, ritmos... Por ejemplo:
    - a) ¿Cómo te sentiste?
    - b) ¿Podrías decir qué hiciste?
    - c) ¿Cómo sentiste la pregunta?
    - d) ¿El movimiento aportó algo a tu conocimiento de la cuestión de la ciudad, que el pensamiento no había evidenciado previamente?
    - e) ¿Quisieras verte en el video?
  5. Al terminar la experiencia, le consultamos sobre la posibilidad de hacer esto con gente que no fuera “de la danza”, a lo que respondió con entusiasmo que sí. Remarcó lo interesante de la propuesta.
  6. Cuando se fue, coincidimos en lo emocionante que había sido su participación, su respuesta compenetrada y su propia interpretación que sobrepasaba lo que habíamos visto, o más bien complementaba eso inexplicable que habíamos compartido en ese silencio.

Al terminar esta breve entrevista post baile, algunos de ellos pidieron volver a bailar, como si el hecho de hablar les hubiera movilizado nuevos patrones de movimiento, y el movimiento les hubiera generado ideas. También quisieron bailar de nuevo algunos de aquellos que una vez finalizada su intervención se vieron en el video.

Dicho esto, retomemos la argumentación. Frente a la pregunta de cómo hacer para llevar adelante estas ideas e intuiciones, nuestra respuesta se basa en dos tipos de argumentos relativamente simples, siendo que el uso de procesos/objetos de la vida cotidiana es una tradición en la investigación cualitativa; y que “los complejos procesos afectivos y cognitivos que demanda para el sujeto ejecutar el ‘bailar no hablar’ exigía, que al menos en etapa de experimentación, se simplificara al máximo dicho pedido. En este contexto la experiencia es muy sencilla y se puede sintetizar en tres momentos: a) pregunta/respuesta bailada, b) explicitación por parte del sujeto del sentido/significado de lo bailado y c) diálogo sobre la experiencia y lo explicitado en b).”<sup>6</sup>

Resumidamente, algunos de los desafíos clave que se nos presentan a primera vista son, primero, *poder* llevarlo adelante.

Luego, definir qué pasos están implicados en la estrategia en tanto procedimiento que aspira a una estandarización y posible aplicación en otros contextos de indagación: desde cómo convocar – ¿Cómo se ata la prueba del instrumento? ¿Qué nos cambia si son bailarines, más o menos profesionales; cómo modifica la experiencia la elección del lugar? ¿Nos conviene llamar a personas ligadas a expresiones artísticas, primero, y luego ajenos totalmente a lo artístico?

---

<sup>6</sup> A. SCRIBANO, “Entrevista Bailada...”, ob. cit., p. 108.

¿Qué decir y qué no, cómo explicitar nuestra intención? ¿Cuál es? ¿Probar la metodología para luego aplicarla a cualquier objeto? ¿Es el objeto por fuera de la metodología? ó ¿Lo construimos necesariamente desde el lugar en que pensamos? ¿El modo en que nos preguntamos está atado a la forma en que suponemos podremos resolver esas preguntas? ¿Qué tareas proponemos: escuchar una pregunta, bailarla, interpretarla? ¿Qué analizamos? Nuestro propio análisis apunta, desde un inicio, a varios niveles: el instrumento en sí, el momento mismo del “baile”, la interpretación del que bailó sobre su propia danza.

Finalmente, esta experiencia, ¿nos dice algo más? ¿Algo diferente? ¿Un plus? ¿Se constituye como un nuevo modo de reafirmar lo que ya habíamos visto sobre cierta problemática?

### 3.2 Emergentes metodológicos de la experiencia

#### 3.2.1 Acerca del reclutamiento

*Sobre los convocados*

¿Por qué vinieron? ¿Por qué en algunos casos se frustra el encuentro?

En respuesta al *¿por qué vinieron?* El acento está en el **contacto previo**, en tanto se juega un vínculo anterior necesario y de gran importancia en el éxito de la convocatoria.

Atención en la elección del **lugar**, el *donde* llevará a cabo la experiencia.

En este caso una Sala de Ensayo (para baile y artes escénicas), lugar conocido y cotidiano para quienes han sido convocados en esta oportunidad (bailarines).

En esta situación particular, como primera experiencia con bailarines, operó favorablemente el *a qué* son convocados: son convocados **a bailar**, algo que ya conocen.

A su vez, lo afectivo se juega en el par incertidumbre/confianza en la relación de entrevistado/entrevistador.

La dinámica del equipo de investigación una vez comenzada la experiencia en la sala de ensayo, y durante la mayoría de los encuentros, funcionó del mismo modo: quien dirigía la entrevista no había estado involucrado en la convocatoria de los participantes, es decir no tenía con ellos ese “vínculo anterior”, lo que ofrecía cierta distancia inicial con el entrevistado. Quienes habían efectuado contacto previo, y por lo tanto eran más cercanos a los entrevistados, se integraban en la conversación hacia la última parte de la entrevista, una vez que hayan finalizado de bailar. Y una cuarta persona, que se encargaba de las cuestiones técnicas de filmación con cámara fija. Esta dinámica de grupo generó cierto clima específico donde se desarrolló la experiencia, y se replicó cada vez.

Tanto la forma del reclutamiento, el lugar, el contacto previo como la conformación de un determinado equipo de investigación con las particularidades antes dichas, resultan en una determinada dinámica a ser construida en cada oportunidad.

*¿Por qué se frustra? Los que no vinieron...*

Una vez formulada, pensamos a su vez que quizás no sea demasiado importante responder esta pregunta, dado que incluso en una entrevista convencional existe un alto grado de deserción.

### **3.2.2 Doble Hermenéutica Reflexiva**

Una vez que el sujeto termina de bailar, él mismo *dice* de su propio movimiento. Es decir, no interpretamos el movimiento por sí mismo, sino lo que el moviente dice de su propio movimiento. Es el mismo sujeto el que le imputa sentido. Referimos aquí al modo al que nos relacionamos con el objeto de estudio: tomamos la decisión metodológica de analizar e interpretar *la narrativa de los sujetos sobre su hacer*, y no sobre el bailar. Esto resuelve y despoja el problema de “quien puede decir algo sobre danza...”. Históricamente para establecer un lenguaje en danza y poder decir algo acerca de ella, la propia academia ha debido profesionalizar la danza y traducirla en códigos y sistemas clasificables de movimiento para así poder ser evaluados y juzgados por un ojo externo.

La Doble Hermenéutica Reflexiva despeja este problema porque es el propio sujeto quien provee su sistema de lenguaje. De este modo, entonces sí estamos autorizados a imputar sentido a las conexiones de sentido que el sujeto mismo ya ha realizado entre la palabra y el movimiento. A nuestros fines, el movimiento no tiene un significado en sí mismo más allá de la imputación de sentido que el sujeto le dá. Este funciona como disparador...

Dicho esto, ahora podemos volver a la pregunta planteada sobre si la experiencia nos dice algo más, nos brinda un *plus* acerca del objeto de indagación. Sospechamos en principio que para los mismos sujetos la experiencia resulta provocativa de reflexiones que ellos reconocen como ajenas a la idea que tenían de respuesta a la pregunta en un primer momento. Retomando las palabras de los entrevistados:

(al preguntarle si cree que hubiera respondido algo similar de ser una respuesta verbal primero, anterior al movimiento) *...la respuesta hubiera sido otra, sí... bah, o yo por lo menos tengo la palabra ubicada en otro lugar, el cuerpo me resulta más fácil llevarlo a las sensaciones... no a las sensaciones, como a lo físico, a la cara. La palabra no tanto, si hubiera aparecido todo esto que apareció y deseché rápido, quizás hubiera sido lo primero que aparece... y porque también, a diferencia de lo que pasa con el cuerpo, sentiría que te tendría que dar una respuesta mucho más rápida, no sé si podría quedarme un rato mirando... y con el cuerpo, no me preocupa tanto. La palabra, no creo. ...me puedo fijar, ir probando cosas y quedarme con una. Quizás la palabra tiene eso de “te voy a dar mi mejor respuesta”, y no me tomaría diez minutos para mirarte la cara...*

*¿Pensás que bailar antes que responder hablando te aporta algo, te movilizó otras respuestas? Sí, yo creo que sí... sí, porque si lo hablase antes de bailar seguramente lo hubiese puesto en un lugar más mental... ponés el cuerpo, pero lo*



*pones desde un lugar más formal, mucho más abstracto. No sé si llegaría a atravesar el estado o la imagen, no sé bien qué era, si lo hubiese hablado todo este tiempo... capaz que sí, pero no hubiese salido lo mismo.*

En relación con esto, pasamos al siguiente punto, relativo a la experiencia en tanto tal:

### **3.2.3 Lo indisoluble de lo cognitivo/afectivo. La experienciación.**

Sucede una experiencia, tanto en el entrevistado como en el entrevistador. ¿Qué significa *tener una experiencia*? ¿Cómo podemos acceder a ella? Si bien esta discusión excedería el alcance de estas páginas, vale aclarar que nos movemos en torno a la propuesta de analizar Unidades de Experienciación. Según explicita Scribano con referencia a los ECE:

La propuesta implica pasar de la dicotomía unidad de observación -unidad de análisis a lo que hemos dado en llamar 'unidades de experienciación'. Obviamente que los tres "tipos de unidades" deben ser entendidos en tensión permanente y auto-implicación mutua; solo que se enfatiza la urgencia de redirigir la percepción a un hiatus que se abre entre el análisis y la observación cuando se trata de la expresividad en acción. La unidad de experienciación es pensada como un nodo por donde se vectoraliza la experiencia que implican las cromaticidades de las distancias y proximidades entre experiencia y expresividad. Un nodo que permite identificar y sistematizar el conjunto de superposiciones emocionales que advienen en un acto expresivo (...) Un 'paradigma' de la expresividad se juega en juegos del lenguaje que giran y se entrelazan en torno a colores, movimientos, sonidos y fluidez de la acción<sup>7</sup>.

Lo que se busca en principio, es una práctica del sentir. Desde allí se accede a cierto proceso de imputación de sentido por parte de los entrevistados. A partir de una pregunta referente al *¿cómo sentís...?*, el sujeto hace un mapeo de *lo que ya conoce*. Partiendo de una pregunta desde el sentir el sujeto experiencia algo, que luego dá a conocer verbalmente. El texto es, insistimos, post experiencia:

La experiencia involucra entonces un acto de copresencia, donde el entrevistado se mueve en respuesta a una pregunta, siendo el investigador parte de ese acto, y donde la interpretación posterior también está en manos del entrevistado/moviente. Nuestra labor se centra en una interpretación de segundo grado, apoyándonos en los aspectos que emergen desde/en/gracias al movimiento, y que la propia palabra de los 'sujetos/objetos' de la indagación dotará de sentido<sup>8</sup>.

Al moverse, en el "pre texto", se está teniendo una experiencia cognitiva que recién luego será verbalizada. En este sentido, el relato de los entrevistados apunta a eso:

*...y desde la danza es como que eso aflora, desde el movimiento... desde el movimiento afloran cuestiones que tenemos quizás mucho más automatizadas que un montón de (otras) cosas... no sé si respondo.*

*empiezan a aparecer un montón de cosas, y de sensaciones, que uno tiene como*

---

<sup>7</sup> A. SCRIBANO, Encuentros creativos expresivos: una metodología para estudiar sensibilidades. Buenos Aires. ESE, 2013, pp. 72-3.

<sup>8</sup> V. D'HERS, "Cuerpo, expresividad y prácticas de investigación. Renovando nuestros caminos de indagación.", Boletín ONTEAIKEN n° 18 (2014), p. 16.

*re-automatizadas [...] el movimiento para mí te pone un poco... como que desnaturaliza ciertas cosas, y es otro camino de tomar conciencia de algunas cosas, con esta pregunta en especial me pasó eso...*

*...no construí la respuesta desde el discurso que querés, sino que te baja la data directamente, por decirlo... no me voy a poner a hablar de cómo funciona el cerebro porque no lo sé, pero entras en otro lugar claramente, desde el movimiento.*

*Igual aparece la palabra... o sea, mentalmente siempre hay algo sucediendo [...] Pero también hay otra cosa que siento que... no sé, es como más auténtico quizás, porque al verbalizarlo siempre está muy cargado de significado, de cada palabra, lo que digo, porque de pronto yo te digo caótico pero para el cuerpo era esto... más sutil quizás, pero tal vez más auténtico, siento que la palabra tiene mucho peso...*

*...yo creo que desde la palabra lo que hubiese empezado a hacer es a describir, cómo me siento en la ciudad... al describir la pregunta, ya es responderla.*

*Sí, lo primero que pensé fue “ah, esta pregunta ya me la hicieron”... no sé si ya me la hicieron a mí, pero ah, no era una pregunta difícil: todos piensan algo sobre la ciudad... pero rápido apareció como algo físico.*

#### **4. Desafíos: por qué bailar, por qué filmar. De cómo maximizar la multiplicidad de niveles desde el análisis sociológico**

Resumiendo, indagando en las posibilidades del análisis del cuerpo en movimiento como camino expresivo y generador de información sobre la realidad social, la Entrevista Bailada, se propone realizar una pregunta al entrevistado que éste responderá a través del movimiento. Las expresiones creativas tienen que ver con el cruce entre explicitar no solo los modos de comprensión del mundo, sino también las maneras de experienciarlo.

En “Entrevista Bailada” se convoca a la danza como medio de expresión en ese más acá de la palabra. Nos valemos de la danza sin desconocer las discusiones que se dan hacia dentro de la propia disciplina danza (discusiones en torno a esa visión de proyecto cinético de la modernidad como motilidad constante), y visión academicista de una danza codificada y espectacular apoyada en el virtuosismo, producción y exhibición del cuerpo). Tomamos la danza como la posibilidad de poner en movimiento el propio cuerpo, que toda persona presenta.

Asimismo, la pregunta tiene como condición ser lo más sencilla posible, y que no sean necesarios conocimientos previos para poder responderla. Intenta ir de manera directa a generar una respuesta en el entrevistado, provocando su sensibilidad corporal. Se interpela así desde lo más “íntimo” que cada uno posee, la pregunta por “cómo sentís”.

En este sentido:

*... uno sigue siendo el mismo y más o menos tiene idea de cómo... pero hay cosas mucho más sensibles, puntuales, de cómo te sentís a nivel de esto más sensación,*

*“oh, me angustia, ta ta ta”, cómo también... son distintas. Te pone en evidencia el movimiento, te pone en evidencia cómo es que por ahí de la cabeza no te das cuenta.*

*...porque el sentir remite, a mí por lo menos, a algo muy corporal. Igualmente creo que de pronto este sentir puede estar muy ligado a las palabras o a una producción mental o lingüística, de cómo siento... o... ¿cómo se dice? No sé, de cómo encasillas el sentimiento. “Me siento relajada”, ¿cómo es sentirse relajada?... pero de pronto es un concepto, más como alejado, de qué es lo que corporalmente sientes... ¿cómo debes sentirte relajada corporalmente?*

Más allá de la riqueza de las entrevistas, que no analizamos aquí en sus múltiples contenidos y sentidos (tanto en nivel epistemológico –qué vinculaciones hacen los entrevistados entre expresar, sentir, moverse, pensar- como en el nivel del método propuesto –qué creen que hubieran hecho si primero hablaban, por ejemplo), desde estas breves citas aspiramos a visibilizar las potencialidades de la propuesta.

## **5. Epílogo: el uso de la imagen video como modo de registro del cuerpo en movimiento**

Retomando cuestiones de carácter metodológico, y reflexionando desde la posibilidad de poner en práctica procedimientos / protocolos / acciones expresivo-creativas a la hora de generar información (véase por ejemplo, Markula, 2006, o los ejemplos sintetizados en D'hers, 2012), sin pretensiones de serialidad, la pregunta se abre hacia clarificar los modos de registro, análisis e interpretación planteados aquí.

En relación con la herramienta de registro de esta experiencia del cuerpo en movimiento, nos inclinamos desde un principio por la opción del uso de la imagen video. Pensando que este formato de registro es el que mas se adecua para captar un cuerpo que se mueve, y que utilizaría éste movimiento en tanto modo para decir algo, decidimos hacer un registro audiovisual de lo que en esa sala de ensayo ocurriría.

Para ello, y muy inexpertos en materia de trabajo audiovisual, nos propusimos conseguir dos cámaras (ambas de calidad de registro casero), un trípode, y alguien que nos asistiese en la filmación. Decidimos utilizar una de las cámaras de modo fijo, y la otra móvil para poder movernos modificando los focos y ángulos, según el movimiento espacial de los entrevistados.

Esta primera experiencia de filmación tuvo mucho mas de abordaje intuitivo que de conocimiento técnico, y por ello el registro resultó en muchos de los momentos con una no muy buena calidad de la imagen mas allá de la calidad técnica de las cámaras que portábamos, que como dijimos no eran profesionales. Nuestra inexperiencia resultó muchas veces en planos desenfocados, una iluminación incorrecta con excesos de luz y de sombras, registros movidos, y un sonido defectuoso causado por la ausencia de micrófono y una deficiente captura desde la cámara. En resumen, nuestro primer acercamiento en el registro audiovisual de la experiencia fue, hablando en términos de conocimientos técnicos, bastante limitada.

Sin embargo, habíamos leído ya acerca del uso de video para la investigación social y las ventajas que esto podría tener, por lo que estas limitaciones técnicas no

fueron un impedimento a lanzarnos a la experiencia. En investigaciones que hemos leído acerca del uso de el video en la investigación social, vemos que muchas veces esta técnica se ha utilizado en casos donde los entrevistados no siempre pueden dar cuenta explícita de manera verbal acerca de sus condiciones de vida, allí las fotos y las imágenes visuales pueden mostrar muchas veces otra perspectiva de la situación. Mas allá que la tecnología de video puede realzar la investigación cualitativa, en nuestro caso los entrevistados eran interpelados para que en una primera instancia inhiban su respuesta verbal dando paso a la danza, de allí que el uso del video se convirtió en una herramienta para capturar aquellas “respuestas bailadas”, incorporando el video y teniendo elementos visuales como fuente de información.

A partir de allí, con las cámaras en la mano, se nos comenzaron a presentar algunas preguntas ¿Quién filma? ¿Cómo filmo y pregunto? ¿Cómo filmo y veo? Martin J. Downing Jr. en su escrito “Why Video? How Technology Advances Method“, se pregunta ¿cómo puedo entablar una conversación si mis ojos están constantemente detrás de la cámara?<sup>9</sup> En este sentido el texto de Shrum, Duque y Brown “Digital Video as research Practice: Methodology for the Millenium” nos dice que se debe tener en cuenta que la cámara es un actor más en el proceso de investigación y que tanto el comportamiento como la observación ocurren en ambas direcciones: por delante y por detrás de la cámara.

Teniendo esto en cuenta se pueden tomar algunas decisiones con respecto a la cámara, en referencia al lugar que se elegirá para filmar, dónde ubicar la cámara, a qué distancia, desde que ángulo, y esto puesto en relación al tema a investigar (y filmar). Otra decisión a tomar es la de minimizar o no la presencia de las cámaras. Esto hace referencia a una idea que proviene del teatro donde lo que se denomina “la cuarta pared” o “el muro invisible” es el espacio que separa a los actores de los espectadores. O bien concepto que viene de la industria documental donde las acciones que están siendo documentadas deben estar estrictamente separadas del equipo de filmación manteniendo la ilusión de la no presencia.

Pero si venimos proponiendo la idea que la cámara es un actor más en el proceso de investigación, se destruye entonces esta idea de esta cuarta pared, el muro se cae. Retomamos entonces lo que nos propone Schrum, Duque y Brown donde ellos redefinen esta cuarta pared como *The Fluid Wall* (el muro fluido)<sup>10</sup>: allí nos dicen que en el caso de la práctica de investigación ocurre exactamente lo opuesto al concepto que sostiene la cuarta pared, que no solo la ilusión de no presencia carece de importancia sino que mantener un muro invisible resulta en una pérdida de oportunidades para el investigador, y que entonces, para ello la idea de un muro fluido permite la discusión e incluso la posibilidad de cambiar los roles.

---

<sup>9</sup> M. DOWNING JR, “Why Video? How Technology Advances Method.” *The Qualitative Report*, Vol 13, n° 2 (2008), p. 175. <http://www.nova.edu/ssss/QR/QR13-2/downing.pdf>

<sup>10</sup> “Our experience with digital video as part of a research practice is just the opposite. A *videoactive context*, understood as analogous to an interactive context, is a social situation with potential and known recording capacity, created by the presence of a loaded camera. Not only is the illusion of non-presence unimportant for most purposes, the maintenance of an invisible wall results in a loss of opportunities. No invisible wall separates actors from production crew in the videoactive context. Rather, a *fluid wall* separates participants who discuss filming, frame shots--and may even exchange roles. In the digital era, it is not a complicated job to press a button toggling a camcorder from Standby to Record”. En W. SCHRUM, R. DUQUE y T. BROWN, “Digital Video as Research Practice: Methodology for the Millennium”, *Journal of Research Practice*, Vol 1, n° 1 (2005), p. 9.

Hablar de un muro fluido no es otra cosa que dar cuenta de que el comportamiento y la observación se extienden en ambas direcciones, por delante y por detrás de la cámara, y exigen una comunicación abierta y una interacción en permanente adaptación.

En nuestra experiencia de investigación realizamos además de un registro de video del cuerpo en movimiento, datos verbales de los mismos participantes en referencia a lo que habían hecho durante el movimiento. Obtuvimos así información verbal por parte de los mismos entrevistados en orden de entender el significado de lo que allí había ocurrido. Es decir, quien bailó luego dio su propia interpretación de lo que hizo. No es nuestra idea en esta instancia interpretar el movimiento por el movimiento mismo, sino ver que aporte hace la danza como generadora de información en un proceso de comprensión de lo social.

A todos ellos se le dio también la opción de ver en el mismo momento el material filmado, algunos de ellos tomaron esa opción. Situación que resultó muy interesante, donde relataban con sus palabras mientras veían el video los movimientos que ellos mismos habían realizado.

Siguiendo a Schrum, Duque y Brown, estos nos dicen que el uso del video digital refiere a una variación de la etnografía tradicional pero respondiendo a nuevas condiciones sociales. En el texto de Downing Jr vemos que si bien el video ha sido considerado como un instrumento muy útil para recolectar datos hay que tener en cuenta que este tipo de proceso es en sí mismo un productor de conocimiento. Es decir que el video no solo registra datos sino que construye el dato. En esta línea Tuma, retomando a Reichert explica que la práctica cinematográfica no solo afecta a la producción de conocimiento sino que incluso lo constituye. El videoanálisis es una forma de reconstruir significado usando información audiovisual, y el conocimiento visual es entonces no solo visual sino integrado a un proceso multimodal de comprensión y entendimiento.

Finalmente, luego del proceso de filmación, con el material se decidió ofrecerles a quienes habían participado el material editado. Es decir, al material crudo le siguió una instancia de montaje. En esta línea Schrum, Duque y Brown nos señalan que un editor de video trabaja en estas tres dimensiones: sonidos, imágenes y textos. Organizando estas pistas para crear un retrato coherente acerca del tema investigado. Un video etnógrafo incluso puede editar múltiples versiones para diferentes audiencias. Es decir las imágenes pueden ser manipuladas, y un montaje es en otras palabras una articulación de los planos para estructurar una realidad.

## **6. A modo de reflexiones finales**

Repasando el proceso que nos trajo hasta aquí,

Enfatizando que en una tensión, siempre difícil, entre supuestos epistémicos, recomendaciones metodológicas y rediseño de procesos de observación, las prácticas de “captación” de sentido se han ido desplazando hacia las capacidades de los propios cuerpos y sus potencialidades sensitivas. Se advertía que mientras el teatro, la danza, la performance, la música ocupaban cada vez más las escenas sociales de producción y

reproducción de la estructuración social, paulatinamente se han ido convirtiendo en procesos y mediaciones para la observación.<sup>11</sup>

Entonces, esta experiencia fue intensamente provocadora para pensar una práctica tanto en sus limitaciones como en su gran potencia. Es decir, conociendo los caminos de la investigación y el “correcto” funcionamiento de cierta estrategia metodológica que uno lleva adelante para descifrar algún aspecto de la “realidad”, *disponerse* (en sentido global, sensiblemente, corporalmente, intelectualmente, etc) a indagar sobre las posibilidades que abre o no un abordaje metodológico es algo nuevo.

Respecto a editar un video (la síntesis de la Etapa I está disponible en <https://vimeo.com/110654774?from=outr-local> ), la idea fue devolverles a quienes habían participado, la experiencia editada. De allí que el foco en este producto editado estaba en materia de la danza y los movimientos de los bailarines, y no tanto como un registro fiel y completo de lo que allí sucedió, ni pretender ser resultados de investigación. Sabemos que un montaje es una ordenación narrativa y rítmica de los elementos objetivos de un relato (auditivo, gráfico y visual). Es en otras palabras una articulación de los planos para estructurar una nueva realidad. Teniendo en cuenta esto podemos decir que el producto video editado acerca de nuestra experiencia de registro de video en “entrevista bailada”, fue pensada en un primer momento con una audiencia determinada: aquellos que habían participado.

Finalmente entonces este trabajo, que lo que busca es indagar en la danza/baile/movimiento una alternativa para la expresividad en tanto camino de investigación de la sociedad, nos abre algunas respuestas pero también más desafíos: la experiencia de indagación funciona en tanto pudimos ver estas contadas entrevistas que los participantes reconocen que pueden abrir otros pensamientos luego de haber respondido la pregunta, en una primera instancia, a través del movimiento. Y qué, quizás, comenzar por el movimiento y no por la palabra aporta otra dimensión del conocimiento de algo.

---

<sup>11</sup> A. SCRIBANO, Encuentros creativo expresivos..., ob. cit, p. 107.

## Referencias bibliográficas:

- V. D'HERS, "Desafíos de las innovaciones metodológicas." Ponencia presentada en 1° Jornadas de Posgrados de Metodología de la Investigación, Fac. de Cs. Económicas, UNER, Entre Ríos (2014).
- V. D'HERS, "Cuerpo, expresividad y prácticas de investigación. Renovando nuestros caminos de indagación." En Boletín ONTEAIKEN, N° 18, diciembre (2014).
- V. D'HERS, "Analizando la invisibilización del ambiente. La danza y el movimiento como abordaje metodológico en estudios de sensibilidad y percepción ambiental.", RELMIS. Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social. n°4. Año 2 (Oct. 2012 - Marzo 2013), pp. 21-37.
- V. D'HERS, R. LIASKOWSKY y G. PRADO, "Pensar *el-y-a-través-del* movimiento. Posibilidades y limitaciones del diálogo interdisciplinario." 1° Jornadas de Investigadores en Formación, IDES (2011). ISBN N° 978-987-23365-3-0.
- M. DOWNING JR, "Why Video? How Technology Advances Method.", The Qualitative Report, Vol 13, n° 2 (2008). <http://www.nova.edu/ssss/QR/QR13-2/downing.pdf>
- R. HERBRIK, "Analyzing Emotional Styles in the Field of Christian Religion and Relevance of new Types of Visualization", Qualitative Sociology Review. Vol. VIII, n° 2 (2012).
- T. INGOLD, "Bringing Things to Life: Creative. Entanglements in a World of Materials", Working Paper n° 15 (2010). University of Aberdeen. Traducción: Andrés Laguens, Octubre, 2011.
- S. McNIFF, "3 Art-Based Research", Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, Sage Publ. (2008).
- C. MUSICCO y V. D'HERS, "Que se dijo... Voces de las jornadas." En Improvisación, Performance, Crítica. Primeras Jornadas Estudiantiles de Investigación en Danza 2007. Departamento de Artes del Movimiento-Instituto Universitario Nacional de Arte, Embajada de Suiza y el Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 2008.
- C. MUSICCO y V. D'HERS, "Danza, movimiento y pensamiento. Algunas experiencias en la Ciudad de Buenos Aires", Boletín Onteaiken, n° 14 (2012).
- A. PEREIRA, "Body, Possibility and a Biographical Interpretation.", Qualitative Sociology Review, Vol VIII, n° 3 (2012).
- W. SCHRUM, R. DUQUE y T. BROWN, "Digital Video as Research Practice: Methodology for the Millennium", Journal of Research Practice, Vol 1, n° 1 (2005).
- A. SCRIBANO, "Entrevista Bailada: Narración de una travesía inconclusa.", Revista Intersticios, Vol 8, n° 2 (2014).
- A. SCRIBANO, Encuentros creativos expresivos: una metodología para estudiar sensibilidades. Buenos Aires, ESE, 2013.
- A. SCRIBANO, "Vigotsky, Bhaskar y Thom: Huellas para la comprensión (y fundamentación) de las Unidades de Experienciación." En RELMIS, Año1 n°1, (2011), p. 21-35.
- G. MAGALLANES; C. GANDIA; G. VERGARA (Comp.), Expresividad, creatividad y disfrute. Editorial Universitas. Córdoba, 2014.
- A. SCRIBANO y V. D'HERS, "La Performance como herramienta de indagación" Presentado en las VII JEMC - SEPTIMAS JORNADAS SOBRE ETNOGRAFIA Y METODOS CUALITATIVOS. Buenos Aires (2013).
- R. TUMÁ, The (Re)Construction of Human Conduct: "Vernacular Video Analysis". *Qualitative Sociology Review*. Vol. VIII, n° 2 (2012).