



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Gómez-Urda González, Félix
Documentar la experiencia cultural: Autoetnografía como narración
para proyectos de investigación-creación en artes escénicas
AusArt, vol. 10, núm. 1, 2022, pp. 235-247
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/AusArt.23577>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695874004017>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

DOCUMENTAR LA EXPERIENCIA CULTURAL: AUTOETNOGRAFÍA COMO NARRACIÓN PARA PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS

Félix Gómez-Urda González

Universidad Complutense de Madrid (UCM). Universidad de Toulouse 2 Jean Jaurès Laboratoire LLA-CREATIS

Resumen

Comprender la experiencia cultural de la comunidad que se estudia es uno de los objetivos fundacionales de la investigación social. La descripción de tal experiencia puede tomar diferentes formas narrativas dentro de la etnografía. Es el caso de la autoetnografía, narrativa para la investigación cualitativa donde el investigador, como participante activo, documenta y analiza su propia experiencia personal en relación con el sujeto o la comunidad estudiados. Este enfoque refleja la subjetividad y la sensibilidad del investigador en su respuesta al tema y ofrece una explicación clara del compromiso político que adquiere. El artículo sitúa teóricamente a la autoetnografía y problematiza su uso como técnica de escritura para cuestionar la posición del investigador en dos proyectos de investigación-creación en artes escénicas: *Todas las santas* (2021) y *TransMigrARTS* (2022). Ambos se realizaron de manera presencial, en plena pandemia, en las ciudades españolas de Madrid y Granada, respectivamente. En el texto el autor explora las tensiones encarnadas y existenciales que surgieron en ambas experiencias, desde su posición ambivalente como investigador-dramaturgo, a la hora de crear e incitar al juego, pero también al observar y analizar lo que allí sucedió.

Palabras clave: AUTOETNOGRAFÍA; INVESTIGACIÓN-CREACIÓN; AUTOCONOCIMIENTO

DOCUMENTING THE CULTURAL EXPERIENCE: AUTOETHNOGRAPHY AS STORY TELLING FOR RESEARCH- CREATION PROJECTS IN PERFORMING ARTS

Abstract

Understanding the cultural experience of the community that one studies is one of the foundational objectives of social research. The description of such an experience can take various narrative forms within ethnography. This is the case of autoethnography, narrative for qualitative inquiry, where the researcher, as an active participant, documents and analyzes their own personal experience in response and relation to the studied subject or community. This approach reflects the subjectivity and sensibility of the researcher in their response to their subject and provides a clear account of the politics of engagement. This article frames theoretically and problematizes its use as a writing technique to question the position of researcher in both research-creation projects of performing arts: *Todas las santas* (2021) and *TransMigrARTS* (2022). Both were held in person, in the middle of the pandemic, in the Spanish cities of Madrid and Granada, respectively. In this paper, the author explores the embodied and existential tensions that arose in both experiences from his ambivalent position as a researcher-playwright when it comes to creating, prompting and inciting the game, but also when observing and analyzing what happened there.

Keywords: AUTOETHNOGRAPHY; RESEARCH-CREATION; SELF-KNOWLEDGE

Gómez-Urda González, Félix. 2022. "Documentar la experiencia cultural: Autoetnografía como narración para proyectos de investigación-creación en artes escénicas". *AusArt* 10 (1): pp 235-247. DOI: 10.1387/AusArt.23577

Objetivos

El retorno al trabajo de campo antropológico ha sido uno de los objetivos fundamentales de la investigación social en los inciertos meses posteriores a la pandemia. Las circunstancias (lockdown, distanciamiento social) forzaron un giro teórico y metodológico; como es sabido, la investigación sobre el terreno se detuvo, o se redujo al mínimo. En este orden de cosas las decisiones personales y profesionales adquirieron un carácter político; se hizo mas necesario que nunca generar nuevas sinergias con grupos y proyectos de investigación y establecer un posicionamiento activo de acuerdo a las nuevas contingencias impuestas. En este proceso de adaptación aparece la autoetnografía como propuesta metodológica y técnica de escritura para la investigación. Este texto tiene como objetivos situar teóricamente a la autoetnografía y problematizar su uso como técnica de escritura para cuestionar mi propia posición como observador participante en dos proyectos de investigación-creación en artes escénicas. El objetivo principal del artículo es ofrecer apuntes de narrativas autoetnográficas y explorar las tensiones encarnadas y existenciales que surgen en el propio investigador, desde su posición ambivalente como investigador-dramaturgo que incita al juego desde materiales artísticos, al observar y analizar lo que sucede en procesos colectivos de investigación interdisciplinar e intercambio científico.

El texto ofrece sketches de dos procesos de investigación-creación en artes con una narrativa, la autoetnografía, propia de las ciencias sociales y las humanidades. En los dos proyectos actúo desde la posición de observador e investigador-creador, lo que en la práctica me otorga el rol del observador participante que se integra plenamente en el grupo que observa y debe elegir el lugar desde el que produce su observación. Por lo tanto, mi posicionamiento en ambos proyectos me permite realizar aproximaciones a procesos de investigación-creación, académicos y artísticos y continuar el trabajo de indagación en la autoetnografía (Gómez-Urda 2021) comenzado con ocasión de mi primera etapa posdoctoral en el Instituto Iberoamericano de Berlín.

El acceso a los dos proyectos se dieron durante el segundo semestre de 2021. Por una parte, mediante mi incorporación como investigador y artista al proyecto *Todas las santas*, laboratorio de creación escénica dirigido por la coreógrafa e investigadora Luz Arcas, dentro de la programación de 21 Distritos, programa financiado por el Ayuntamiento de Madrid. El objetivo era crear un dispositivo interdisciplinar a partir de materiales factuales, un proceso investigativo inscrito en el marco biográfico. La segunda acción se produce gracias en diciembre de 2021 con mi incorporación al proyecto europeo *TransMigrARTS*; junto a medio centenar de investigadores y artistas internacionales, soy convocado para trabajar de forma colaborativa en el desarrollo de una 'herramienta de observación', un protocolo de intervención que servirá para evaluar –y comprender– lo que suceda en los talleres artísticos del proyecto, que cuenta con la financiación de la Unión Europea

a través de las acciones RISE-Marie Skłodowska-Curie del Programa Horizon. El objetivo declarado por las catorce estructuras que lo componen es encontrar estrategias que reduzcan la vulnerabilidad de las personas migrantes a través de las artes escénicas.

Genealogía

Una definición canónica describe la etnografía como un proceso de investigación en el cual el antropólogo *“observa de cerca la vida cotidiana de otra cultura, la registra y participa en ella, y escribe luego informes densos acerca de esa cultura, atendiendo al detalle descriptivo”* (Marcus & Fisher 1986). Esos informes constituyen la forma primera en que se ponen al alcance de la comunidad científica los procedimientos del trabajo de campo, y las reflexiones e impresiones personales y teóricas del etnógrafo sobre la cultura estudiada. Las técnicas básicas usadas para la recolección de datos son la observación y la entrevista. Al soporte clásico, el cuaderno o diario de campo, lo complementan las herramientas de registro sonoro y audiovisual. Aunque la etnografía digital ha desarrollado herramientas de observación on-line (Bárcenas & Preza 2019) que le son propias –de forma acelerada como consecuencia de la pandemia– la observación etnográfica se lleva a cabo generalmente sobre el terreno, participando o no, sin aspirar a la representatividad del grupo estudiado. Las narrativas etnográficas pueden necesitar procesos de observación, participación y escritura largos, intrincados y profundos. Sostiene Geertz (1973) que escribir etnografía es enfrentarse a un texto complejo plagado de elipsis e incoherencias, sujeto a enmiendas y comentarios tendenciosos, en el que se han de describir una multiplicidad de estructuras conceptuales, superpuestas o enlazadas entre sí y compuestas por símbolos extraños. Para observar estos palimpsestos culturales es conveniente utilizar una metodología flexible, pues el objetivo del estudio es comprender un fenómeno social y cultural complejo en su entorno real. El marco permite variaciones, pero la flexibilidad no debe suponer una licencia para abandonar el debido rigor de la investigación.

La autoetnografía es una de las vertientes producidas en las últimas décadas dentro de las narrativas etnográficas; aquí el investigador es un observador participante que analiza y describe su propia experiencia personal en relación con el sujeto o la comunidad estudiados. El enfoque refleja la subjetividad y la sensibilidad del investigador en su aproximación al tema de estudio y ofrece una explicación clara del compromiso político que adquiere. Epistemológicamente la autoetnografía se enmarca en los paradigmas de la teoría crítica y del constructivismo; la premisa es comprender la realidad social como una construcción humana y, en consecuencia, su condición cambiante, situada y múltiple, como lo es la propia acción humana (Ruiz Olabuénaga 2009). El objetivo es señalar el sentido –o su ausencia– que emerge de la interacción social. La interacción humana constituye por

lo tanto la fuente principal de datos para la investigación autoetnográfica. Como otros métodos de investigación cualitativa, la autoetnografía sigue una metodología interpretativa, una hermenéutica basada en formas de comunicación, verbales y no verbales, que describe e interpreta en primera persona lo que la experiencia directa informa.

Las primeras referencias a la autoetnografía datan de la década de los setenta. El antropólogo visual Karl Heider usó el término en 1975 para describir una interacción que tuvo con escolares del Valle de Dani, en Indonesia (Heider 1975). Cuatro años después David Hayano describió estudios de colegas antropólogos que estudiaban a su propia gente y definió la autoetnografía como un *"cúmulo de métodos y técnicas utilizadas para la investigación de campo en entornos familiares y cotidianos"* (1979). Aunque el término 'autoetnografía' ya se hubiera introducido en el vocabulario de las ciencias sociales, su potencial como modo de investigación, escritura e interpretación eclosionó con el desarrollo de los *performance studies* mediante la publicación de varias colecciones de artículos especializados y ensayos críticos aparecidos en el ámbito anglosajón, escritos por expertos en comunicación (Holman, Adams & Ellis 1966) desde finales de los años noventa. Sus vulgarizadores coinciden en señalar que la autoetnografía es tanto un proceso como el resultado de ese proceso: el producto de un relato interno; las interpretaciones atienden a la experiencia de la persona que escribe el material. El autoetnógrafo está comprometido vitalmente con el fenómeno que estudia, aparecen en la escritura las emociones y reacciones que permiten comprender su experiencia cultural. Por tanto, la persona que asume la escritura autoetnográfica se sitúa en una posición de autoría, ha de manejar recursos literarios para ofrecer una representación de la experiencia encarnada, mostrar los significados que afloran de las prácticas culturales y tratar de indagar en su sentido.

Self operation

En 1960, Leonid Rógozov, médico soviético atrapado en una base de la Antártida, se operó a sí mismo de apendicitis. Pidió a sus compañeros de misión que le ayudaran a improvisar un quirófano y mediante un sistema de espejos procedió a extirpar su apéndice inflamado. Dos semanas más tarde Rógozov se recuperó y pudo narrar aquella experiencia épica que lo convirtió en un héroe. En *Testo yonki* (2008) la filósofa Beatriz Preciado daba cuenta de la auto intervención a la que se había sometido; no tenía como objetivo extirpar una víscera enferma de su cuerpo, lo que Preciado muestra en ese libro es una historia de amor y muerte y su proceso de transformación en Paul.

La cuestión que plantean estos materiales autoetnográficos, más o menos radicales, es si la observación analítica de lo personal es una herramienta útil para la interpretación y comprensión del contexto político, social y

cultural en el que tienen lugar. ¿Qué zona intervenir –con el bisturí de la memoria y el escalpelo de la escritura– para comprender, asimilar y describir la experiencia vivida?

Madrid, mayo-junio de 2021. Se ha formado un grupo de veinte personas, entre las participantes y los cuatro miembros que componen el equipo de Luz Arcas, la artista e investigadora que conduce el proyecto *Todas las santas*. Desde los primeros compases me siento inseguro ante la exigencia física y creativa de la propuesta, pero es más poderoso el impulso de mi cuerpo convocado a la ceremonia del reencuentro. En una de las primeras acciones Luz nos pide que nos pongamos en grupos de cuatro. Yo me uno a dos chicos y a una chica.

–Pensad cada una en un deseo, el mayor deseo que tengáis en este momento –nos ha dicho Luz. Después de unos minutos pensando entre cajas hemos comenzado a compartir nuestros deseos. Uno de los chicos ha dicho:

–Yo deseo que comience una gira teatral en la que yo participe y que dure hasta el día de mi muerte. Otro chico ha continuado:

–Yo deseo ser capaz de escribir una obra de teatro hasta el final y no dejar a medias las que comienzo. Elisa, la única chica del grupo ha dicho:

–Yo lo que más deseo es que mi madre no se muera nunca.

Yo he manifestado mi deseo de no sentir deseos, ‘deseo no desear’, he dicho, sabiendo que estaba lanzando una expresión contraria a mis propios sentimientos.

Luego Luz nos ha pedido que eligiéramos un único deseo, de los ya expresados, significativo para todo el grupo. Después de un breve silencio, yo le he preguntado a Elisa si su madre tenía algún problema:

–No, no hay ningún riesgo o peligro aparente, además mi padre está con ella, sin embargo, este deseo atañe exclusivamente a mi madre.

Pienso en la maternidad y en esos gestos que se suelen hacer con las mujeres embarazadas con las que tenemos confianza, esa caricia al ser que viene. Elisa ha reaccionado inmediatamente cuando yo he puesto mi mano instintivamente en su vientre, un contacto suave y dulce con la mano abierta. Ella se ha abrazado a mí y yo he sentido su cuerpo pegado a mi pecho y sus manos y brazos en mi espalda, húmeda todavía por el sudor de los ejercicios anteriores. Cuerpos cálidos y activos, cuerpo sin ataduras salvo la máscara en la boca, tan teatral y performativa. Cuerpos sin miedo al contagio. Cuerpos vacunados contra el temor. Cuerpos que comparte su materialidad intersensible con esos otros cuerpos que piensan un deseo común.

Elegimos el deseo de Elisa de forma natural porque en el mismo instante de formularlo ya había generado acciones, nos habíamos sentido interpelados por la idea del amor materno, por el deseo de inmortalidad, por

la sensualidad. Planteamos realizar una composición con los cuerpos de los tres chicos: será una figura materna, un espacio cálido en donde Elisa ingresará después de confesar al público observador el enunciado de la escena, la única frase. Hacemos pruebas, gestos con el cuerpo que acojan con la hospitalidad debida el deseo de Elisa y le mostramos a Luz un primer boceto. Ella observa y acepta, da indicaciones, volvemos a retirarnos entre cajas y seguimos probando, incluyendo las notas que nos ha dado. Todo es intenso y no hay presión. En el final de la experiencia una idea surgida de un deseo espontáneo verá la luz y encontrará quizás la complicidad de una audiencia.

Hoy se trata de jugar con un objeto desechable para elaborar una escena grupal. Nos situamos en línea en una de las paredes de la amplia sala de ensayo. Hacia la mitad de la sala hay un trazado imaginario a partir del cual –vamos a pensar– se abre un precipicio. De forma individual cada integrante del grupo saldrá de la formación en línea, atento a la escucha de las otras personas, y avanzará hacia ese punto; allí se detiene, piensa y mira el horizonte que se abre frente a sus ojos. Con cierta cadencia, pero sin pausa, cada participante se despegue de la pared y alcanza el borde del precipicio; en cuestión de segundos la fila se recompone ahí. Nos miramos, tratamos de conectar, de oír nuestro silencio, y entonces lanzamos el objeto desechable *al otro lado*. La situación genera una cierta tristeza, una clase de melancolía que puede aminorar o transformarse mediante la interacción con otras personas del grupo. Los cuerpos evolucionan, podemos tocarnos, rodear hombros ajenos con nuestros brazos o apoyar la cabeza en los de nuestras compañeras más cercanas. Luego saldremos de la línea y la composición se desvanecerá. A ver qué pasa. Cuando la totalidad del grupo alcanza el punto medio de la sala de ensayo; justo un momento después de lanzar el objeto he mirado a mi izquierda y he visto una lágrima salir como una recién nacida del ojo derecho de María, una compañera, luego otra ha seguido el mismo surco y entonces he sentido que esa emoción era real y me he acercado a ella y he extendido mi brazo y he tocado su hombro y luego le he ofrecido mi mano y hemos entrelazado los dedos y hemos salido juntas de la línea. Después nos hemos abrazado y ese abrazo ha sido emocionante. Nos ha pasado *algo*. Eso es lo importante.

Vamos a presentar el deseo de Elisa; ella está sentada en proscenio, los tres chicos salimos a escena por el lateral izquierdo caminando tranquilamente, a metro y medio de distancia cada uno del siguiente, yo cierro la formación. Recorremos el escenario hasta su centro y nos detenemos ahí, frontales al público, manteniendo la distancia de separación entre nosotros. Nos miramos, lentamente; los dos que ocupamos los extremos avanzamos en un ángulo de cuarenta y cinco grados y nos aproximamos; el chico que ocupa la posición central avanza dos pasos y forma el vértice de un triángulo. Abrimos nuestros brazos y creamos en el aire un tejido de ramas que esperan para abrazar. Un cañón de luz ilumina a Elisa, dice:

–Mi mayor deseo es que mi madre no se muera nunca.

Luego gira su cuerpo y se acerca caminando despacio, buscando la manera de acceder a ese nido de abrazos que la espera, cuerpos madre que la acogen y acarician y se agarran a ella fuertemente. Yo pongo mi mano derecha en su vientre, igual que lo hice el primer día que ensayamos esta situación, y la izquierda en su espalda, y hago presión para que ella sienta mi latido y ella se aferra a mi mano derecha y la aprieta contra su cuerpo y yo, junto a mis dos compañeros, comenzamos a caer hacia el suelo con todo el peso de nuestro cuerpo, muy muy lentamente, mientras Elisa hace todo lo que está en sus manos para evitar nuestra caída. Finalmente, la gravedad nos vence y nuestros cuerpos impactan contra la tarima. **Oscuro.**

Granada, enero de 2022. Centro cultural El Gallo, un amplio espacio municipal con diferentes despachos y salas situado en el histórico barrio del Albaicín, donde se va a desarrollar el primer encuentro de las catorce estructuras académicas, científicas y culturales que forman la red internacional del proyecto *TransMigrARTS*. El camino hasta El Gallo es un paseo ascendente de quince minutos, una subida por calles empedradas y casas de paredes blancas que alcanza pendientes del veinte por ciento. Aunque es obligatorio llevarla, también es preciso bajarse la mascarilla para respirar de vez en cuando. Desde los miradores que jalonan la subida se puede contemplar toda la ciudad, Granada se extiende ahí abajo como una maqueta. El cielo es azul, a pesar del sol la temperatura es baja, esta es una de las quejas matinales de algunos investigadores, el frío nocturno. En las salas habilitadas como espacios de investigación también hace frío; hay que abrir periódicamente puertas y ventanas, Ómicron acecha, estamos en medio de la sexta ola de la pandemia. Trabajamos con el abrigo puesto, con botas, gorros y mascarillas. No, no estamos en una base de la Antártida como Rógozov, pero hay que abrigarse y protegerse. Cada día arrancamos la jornada laboral con un taller lúdico para entrar en calor y predisponer nuestros cuerpos investigadores a la entrega.

Los primeros debates intensos llegan, cómo no, del lado del lenguaje. Se ha creado un mapa de metodologías para facilitar el diálogo interdisciplinar; sin embargo la complejidad de los conceptos –y sus definiciones– genera tensiones; también surgen dificultades alrededor de la(s) metodología(s) a seguir para la creación de la herramienta de observación que nos convoca. Se trata de poner en práctica un diálogo inclusivo que tenga en cuenta todas las sensibilidades; hay fuertes diferencias en el diálogo interdisciplinar entre los enfoques más positivistas y aquellos que reivindican el arte como método de investigación. Se utiliza de forma recurrente la expresión ‘transformación de las personas migrantes vulnerables’ y el concepto ‘herramienta’, que anoto repetidamente en mi cuaderno de campo. Aunque hablemos el mismo idioma, hay que tener cuidado en la traducción que hacemos de

las culturas para no violar su sentido (Spivak 1986). Imagino migrantes que entran por una puerta y salen por otra completamente integrados y felices. En un momento de la sesión expreso en voz alta la complejidad de mi posición participante: *“creo que es muy difícil observar y conseguir cualquier clase de transformación en personas migrantes sin la predisposición de las artistas e investigadoras que estamos aquí a experimentar la auto-observación y con ella la posibilidad de nuestra propia transformación”*. Se hace silencio, no estoy seguro de haber sido entendido. Creo que quería señalar la importancia de adquirir conciencia, experimentar un giro, darnos cuenta, poner el cuerpo en el umbral de la transformación.

Se presentan en sesión plenaria las experiencias de dos talleres artísticos realizados en Antioquia (Colombia) y Toulouse (Francia) en los meses anteriores al encuentro granadino. Tras el debate el trabajo colaborativo se enfrenta ahora a un reto enorme: la creación de los grupos interdisciplinarios de trabajo. Se solicitan voluntarios para crear un taller mediante el cual se conformen los equipos que afrontarán los distintos ejes de investigación. Un investigador británico levanta la mano, casi a la vez lo hace una investigadora colombiana, inmediatamente después yo hago lo mismo. Nos reunimos, tenemos trayectorias artísticas e investigativas muy distintas y el mismo deseo de acceder a ese territorio boscoso de la investigación-creación en artes. Cada uno pone sobre la mesa el contenido teórico y práctico de su mochila: teatro, artes expresivas, pedagogía sobre dinámicas de grupo. Yo propongo la dramaturgia como metodología para articular las diferentes ideas que vayan apareciendo; resolvemos crear una ‘dramaturgia de momentos’ para hacer converger a los científicos, desde lo ficcional, con las líneas de investigación que se han determinado.

Proponemos una premisa inicial: que las dificultades para generar asociaciones entre perfiles tan dispares se disuelvan en una atmósfera lúdica en la que el juego, el arte y el ritual, suplanten la lógica organizacional. Las herramientas: la imaginación y la ficción; los recursos retóricos: la metáfora y la analogía; las técnicas: la plástica, la performance y las dinámicas grupales. Existe un principio de urgencia, solamente tenemos unas horas para poner en marcha el taller: comenzará a las 9:30 am del día siguiente. Surge una imagen matriz, la nave, un signo universal que puede designar a la totalidad del proyecto y en el que se pueden imbricar –como tripulantes– el conjunto de la comunidad y aceptarlo como símbolo. Trabajamos durante varias horas para provocar la interacción: dibujamos la *nave Transmigrarts* en papel craft en un formato de cinco por tres metros y la dividimos en zonas a las que cada uno de los investigadores podrá incorporarse con los conceptos de investigación que más le atraigan. Durante varias horas la comunidad tiene la oportunidad de jugar y conocerse y experimentar sus capacidades empáticas, hasta que llega el momento de verdad, la elección individual de pertenencia a uno de los grupos. Troceamos el barco en sus partes y distribuimos los componentes sobre el suelo, como islas, mientras los investigadores se desplazan por el espacio, como náufragos, en búsqueda de tierra

firme. Algunos se sienten atraídos por la imagen, otras están interesadas por ejes de investigación concretos y, sin duda, varias personas se guían por las afinidades personales que sienten por quienes ya están agrupándose, de una forma todavía líquida. Es el punto de inflexión en el que cada persona, después de la experiencia del juego, entra en un estadio liminal para pasar el umbral entre un mundo ficticio y el mundo concreto. Es un movimiento de oscilación entre la situación individual, la vulnerabilidad, la incertidumbre y los múltiples criterios para decidir.

El desafío de organizar los grupos de trabajo se ha conseguido. Sin embargo, aparece un elemento con el que no se contaba: una parte importante de la comunidad científica y artística se ha sentido interpelada por la propuesta de utilizar el arte como metodología organizacional, se resisten a abandonarla. Se genera un debate denso sobre la necesidad de progresar en la construcción de la herramienta, al que se opone, de nuevo, una defensa férrea de la investigación basada en artes; me siento identificado, y a la vez soy consciente de que nuestra idea de recurrir a la artificación (Naukkarinen 2012) tenía únicamente el objetivo de ser el principio organizador del trabajo, no la metodología de investigación para el diseño de la herramienta. Investigar es esto, en el laboratorio pasan cosas y ahora nos gustaría seguir esa línea. La controversia hace preciso revisar el documento enviado a la Unión Europea con el que se consiguió la financiación. Hay cuatro semanas para desarrollar el *Work Package 1* y es preciso enfatizar el objetivo que nos convoca; comprendo que no hay lugar ni tiempo para llevar la polémica más allá.

Resultados de la experiencia autoetnográfica

Las descripciones ofrecidas en este artículo son sketches de dos procesos de investigación-creación colectiva, huellas de la experiencia de alguien que observa y participa y encarna los procesos en los que se involucra con un cuerpo *otro*: el grupo dentro del cual se narra. Mediante la acción participante se han inscrito en mi cuerpo de hombre –cuerpo académico, cuerpo blanco, cuerpo europeo– mis propias dudas y cuestionamientos sobre estas experiencias. Mi tarea funciona simultáneamente como investigación y como una forma de activismo crítico (Denzin 2006) donde las prácticas son siempre políticas. Compruebo en esas prácticas que los proyectos de investigación-creación oscilan constantemente entre el trabajo de análisis del investigador y el gesto creador del artista (Leroux 2013). Asumo la cuestión del tiempo y el alto grado de compromiso que conllevan.

La escritura autoetnográfica da sentido a lo que voy aprendiendo con la propia escritura y a través de ella. Mi tarea como investigador se ha centrado en la descripción de ese proceso, y del sentido que surge y que he tratado de ejemplificar en este material: lo que tiene relevancia es el sentido que le damos a nuestros actos y lo que estos puedan significar para nuestras

experiencias de vida. Gracias al efecto de la resonancia persistente siento lo que se ha encarnado en mí, lo que ha pasado por mi cuerpo antes de atender desde la lógica y la razón; lo aprendido en la experiencia artística. He practicado la escucha como paradigma desde el que buscar en el cuerpo sus propias herramientas de comprensión. He podido experimentar en los debates terminológicos de la práctica científica que nombrar es un acto fundacional clave para la investigación interdisciplinar. Los seres humanos necesitamos el lenguaje como aglutinante y la negociación de las definiciones requiere de la asunción empática de los roles que se nos asignan o nos asignamos. He prestado singular atención a las percepciones de los individuos y su capacidad para sentir el papel de los otros –aproximaciones a la empatía–; lo considero fundamental para que pueda surgir la interacción simbólica y captar significados subjetivos, necesariamente inestables, en dicha interacción. Como la nave imaginaria que se convirtió en un espacio para investigar, o el volcán que entró en erupción en medio de un taller. Para solventar dificultades de comunicación, fomentar sinergias y la empatía he recurrido, desde mi posición ambivalente como observador y artista, a crear juegos y rituales; he podido comprobar que sirven para diluir tensiones inherentes a esos procesos y llevan a la comunidad hacia estados liminales, en donde se sienten libres para permitirse un cambio de estado, y entonces sucede la interacción y, quizás, una transformación. En ambos procesos he estado muy atento a la posibilidad de “darme cuenta” de cuándo sucede algo. He intentado atender a la complejidad de lo que estaba sucediendo. He tratado de practicar la escucha activa y sentir, y después pensar.

Conclusiones

Los procesos de investigación-creación objeto de estudio parten de una hipótesis de base artística y se desarrollan, mediante diferentes metodologías de investigación, en encuentros interdisciplinarios entre las artes y las ciencias sociales. Cada disciplina aporta sus técnicas de investigación, por lo que el investigador-creador confronta el uso de herramientas propias de su especialidad: escritura creativa, autoetnografía, dramaturgia, registros audiovisuales y representación, con métodos de investigación de las ciencias sociales, tales como el test, la entrevista estructurada y otras técnicas de la investigación cuantitativa y cualitativa o mixtas.

De ambas experiencias se puede concluir que la observación es siempre participante. El observador afecta orgánicamente al proceso, por más neutro que pretenda ser. El observador afecta y también es afectado por ese proceso interdisciplinario de investigación colaborativa. En el caso del proyecto *TransMigrARTS*, el objetivo inicial del encuentro es el desarrollo de una ‘herramienta de observación’, un protocolo de intervención para evaluar lo que suceda en los talleres artísticos del proyecto. Así, los procesos de investigación basados en prácticas artísticas han de dialogar necesariamente

con la noción científica de 'medición', es decir, la evaluación de su eficacia, para conseguir, o no, los objetivos marcados en el proyecto. La tarea es ardua y está en sus inicios: la propia interdisciplinariedad y la observación se revelan como objetos de debate. La observación –la posición que adquiere el investigador en esa observación– ocupa ahora un lugar protagónico en el debate científico, dado que el eje fundamental sobre el que gira el proyecto –y sobre el que hay acuerdo– no era la naturaleza de la observación, sino la reducción de la vulnerabilidad del sujeto migrante.

Asumiendo por tanto el lugar del investigador-creador como observador, la reflexión pone en valor las interacciones que se producen, la serie de relaciones que se dan en el proceso y que se reconocen en los intercambios disciplinarios, más allá de una mirada directriz única y positivista; lo que se pretende es la emergencia de nuevos instrumentos de valoración y evaluación de naturaleza mixta entre arte y ciencia.

El alcance cognitivo de la autoetnografía, como metodología y producto, esta mediado por el 'sentir'; por la aportación de la experiencia performativa al debate mediante materiales artísticos. La producción de empatía en el espacio relacional –interdisciplinar del proceso investigativo es el recurso obligatorio que debe poner en juego el observador participante para comprender el sentido de la interacción. Al poner el propio cuerpo en la observación participante se produce una comprensión más profunda de las interacciones, cuyo análisis se realiza precisamente mediante el registro autoetnográfico. De la reflexión analítica sobre las relaciones que se establecen en el espacio de investigación e interacción emerge también un compromiso político: el de cuestionar la propia posición de observación entre las estructuras del poder científico. El enfoque autoetnográfico intenta reflejar por tanto la subjetividad y la sensibilidad del investigador en su respuesta a este debate abierto. La escritura autoetnográfica, mediante la narración en capas o el *skecthing*, resulta un instrumento útil para dar cuenta de estos procesos, en la medida en que puede revelar la naturaleza y el sentido de estos intercambios como disciplina de lo sensible.

Referencias bibliográficas

- Bárcenas Barajas, Karina & Nohemí Preza Carreño. 2019. "Desafíos de la etnografía digital en el trabajo de campo onlife". *Virtualis* 10(18). <https://doi.org/10.2123/virtualis.v10i18.287>
- Denzin, Norman Kent. 2006. "The politics and ethics of performative pedagogy: Toward a pedagogy of hope". En *The Sage handbook of performance studies*, edited by D. Soyini Madison, Judith Hamera. Thousand Oaks CA: Sage. <https://doi.org/10.4135/9781412976145.n18>
- Geertz, Clifford. (1973) 1999. *La interpretación de las culturas*. Traducción, Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa
- Gómez-Urda, Félix, 2021. *Escribir: Notas de un viaje a la autoetnografía*. Madrid: Las Hedonistas
- Hayano, David M. (1979) 2004. "Autoethnography: Paradigms, problems and prospects". En *The Sage encyclopedia of social science research methods*, Michael S. Lewis-Beck, Alan Bryman & Tim Futing Liao, editors. Thousand Oaks CA: Sage
- Heider, Karl G. 1975. "What do people do? Dani auto-ethnography". *Journal of Anthropological Research* 31(1): 3-17. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/jar.31.1.3629504>
- Holman, Stacy, Tony E. Adams & Carolyn Ellis, eds. (1966) 2013. *Handbook of autoethnography*. Walnut Creek CA: Left Coast
- Léroux, Louis Patrick, 2013. "El investigador-creador frente a sus respuestas resonantes". Traductora, Andrea Pelegrí Kristic. *Apuntes de Teatro* 138: 69-83. <http://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32267>
- Marcus, George E. & Michael M.J. Fischer. (1986) 2000. *La antropología como crítica cultural: Un momento experimental en las ciencias humanas*. Traducción, Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Amorrortu
- Naukkarinen, Ossi, 2012. "Variations on artification". "Artification", special vol. of *Contemporary Aesthetics* 4. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/2
- Preciado, Paul B. 2008. *Testo yonki*. Pozuelo de Alarcón: Espasa Calpe
- Rógozov, Leonid Ivánovich. 1964. "Self operation". *Soviet Antarctic Expedition Information Bulletin*, 223-224. <http://corpus.leeds.ac.uk/serge/rogozov-1964.pdf>
- Ruiz Olabuénaga, José Ignacio. 2009. *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Deusto.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1986. "Imperialism and sexual difference". *Oxford Literary Review* 1/2: 225-40. <http://www.jstor.org/stable/43964608>

Notas

1. Me incorporo a este proyecto internacional al finalizar una estancia de investigación en el Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA) del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) bajo la dirección del científico Óscar Cornago.
2. En Revista TMA (TransMigrArts): Revista de investigación-creación para transformar la migración por las artes, nº 1 dirigido por Monique Martinez Thomas (27 de marzo 2022). Madrid: Proyecto Ñaque <https://www.transmigrarts.com/revista-actual/>
3. La discusión sigue viva. Se plantea una jornada de estudio específica, un work in progress, que tendrá lugar el 15 de junio de 2022 en la Casa de Velázquez, en Madrid.

Agradecimientos

- Monique Martinez Thomas, catedrática de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, por su lectura siempre atenta y su crítica constructiva a este texto. Revisores de la revista AusArt por su exigente tarea científica. Convocatoria de ayudas Margarita Salas de la UCM, financiada por el Ministerio de Universidades con fondos Next Generation de la Unión Europea.
- Este material forma parte del proyecto de investigación “Documentar la experiencia cultural: autoetnografía como método narrativo para la investigación en Ciencias Sociales” del Programa de Doctorado en Sociología y Antropología de la UCM.

(Artículo recibido: 31-03-22; aceptado: 12-05-22)

This article was elaborated in the context of TransMigrARTS Network, a European project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587 and coordinated by Dr. Martinez Thomas.

This article reflects only the author's view and the Agency is not responsible for any use that may be made of the information it contains.