
Autoetnografía musical encarnada: cuerpo, práctica y conocimiento situado en la investigación artística

Embodied Musical Autoethnography: Body, Practice,
and Situated Knowledge in Artistic Research

Margarita Lorenzo de Reizabal

Centro Superior de Música del País Vasco

lorenzo.reizabal@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8561-5458>

Fecha

Recibido: 28-10-2025

Aceptado: 20-11-2025

Publicado: 02-03-2026

Cómo citar este trabajo

Lorenzo de Reizabal, M. (2026). Autoetnografía musical encarnada: cuerpo, práctica y conocimiento situado en la investigación artística. *Revista Iberoamericana de Educación Musical*, 3(1), 6-27. <https://doi.org/10.5281/zenodo.18835422>

Artículos originales

RIEM, 3(1), 6-27 <https://doi.org/10.5281/zenodo.18835422>
Lorenzo de Reizabal, M. (2026). Autoetnografía musical encarnada: cuerpo...

Resumen

Este artículo explora la autoetnografía musical como metodología de investigación artística encarnada, entendida como un proceso reflexivo en el que la corporeidad, la práctica y la experiencia estética se configuran como fuentes legítimas de conocimiento. A partir de una revisión teórica y metodológica, se examinan los fundamentos de la autoetnografía en relación con la investigación-creación, la fenomenología del cuerpo y la investigación basada en las artes. El texto desarrolla un marco que articula dimensiones epistemológicas, éticas y pedagógicas, subrayando el potencial transformador de la escritura del yo en contextos educativos y artísticos. Asimismo, se abordan los criterios de calidad, los desafíos éticos y los aportes críticos vinculados con la justicia epistémica, la descolonización del saber y la pedagogía del cuidado. La discusión final propone ampliar la noción de rigor científico hacia una “ecología del conocimiento artístico” que integre sensibilidad, reflexividad y compromiso social. En un contexto marcado por la digitalización y el uso emergente de la inteligencia artificial, la autoetnografía musical encarnada se presenta como una práctica de investigación humanista y sostenible, capaz de reconfigurar los vínculos entre arte, conocimiento y educación.

Palabras clave: Autoetnografía musical, investigación artística, conocimiento situado, corporeidad, pedagogía crítica, justicia epistémica

Abstract:

This article explores musical autoethnography as an embodied form of artistic research, understood as a reflexive process in which corporeality, practice, and aesthetic experience become legitimate sources of knowledge. Through a theoretical and methodological review, it examines the foundations of autoethnography in relation to practice-based research, phenomenology of the body, and arts-based inquiry. The paper develops a framework that articulates epistemological, ethical, and pedagogical dimensions, emphasizing the transformative potential of self-writing in educational and artistic contexts. It also addresses quality criteria, ethical challenges, and critical contributions linked to epistemic justice, decolonization of knowledge, and a pedagogy of care. The discussion calls for expanding the notion of scientific rigor toward an “ecology of artistic knowledge” that integrates sensitivity, reflexivity, and social commitment. In a context marked by digitalization and the emerging role of artificial intelligence, embodied musical autoethnography is presented as a humanistic and sustainable research practice capable of reconfiguring the relationships between art, knowledge, and education.

Key words: Musical autoethnography, artistic research, situated knowledge, corporeality, critical pedagogy, epistemic justice

I. Fundamentos teóricos: de la etnografía a la autoetnografía

Definición y alcance

La autoetnografía se define como el análisis sistemático de la experiencia personal con el propósito de comprender una realidad cultural más amplia. Ellis, Adams y Bochner (2011) la describen como “una descripción y análisis sistemático de la experiencia personal para comprender la experiencia cultural” (p. 273). A diferencia de la autobiografía, la autoetnografía articula la voz individual con los marcos teóricos, de modo que lo vivido se convierte en vía de interpretación social. Tarisayi (2022) define la autoetnografía como una etnografía de uno mismo que conecta la historia personal del investigador con los significados culturales, políticos y sociales de su contexto. Así, lo personal no se entiende como un fin en sí mismo, sino como el punto de partida para una lectura cultural más amplia.

Esta metodología ha ampliado su alcance más allá de las ciencias sociales y ha ganado terreno en la creación artística, la educación y las prácticas performativas. Su principal potencial reside en permitir la implicación directa del investigador en el objeto de estudio, utilizando la propia experiencia como lente analítica para comprender fenómenos sociales y estéticos. Este enfoque reflexivo posibilita revelar dimensiones poco visibles del aprendizaje, la interpretación y la práctica pedagógica.

Para clarificar su especificidad, puede establecerse una comparación sintética entre enfoques afines:

Tabla 1.

Comparación entre distintos enfoques de la investigación autoetnográfica.

Tipo de enfoque	Objeto principal	Perspectiva investigador	del Resultado epistemológico
Autobiografía	La vida personal	Narrativa introspectiva	Testimonio individual
Etnografía	Una cultura o grupo	Observación participante externa	Descripción cultural
Autoetnografía	La propia experiencia en un contexto cultural	Reflexividad situada	Conocimiento relacional y contextual
Investigación-creación	La práctica artística como medio de indagación	Práctica reflexiva y performativa	Producción simultánea de arte y conocimiento

Orígenes y evolución

Artículos originales

RIEM, 3(1), 6-27 <https://doi.org/10.5281/zenodo.18835422>
Lorenzo de Reizábal, M. (2026). Autoetnografía musical encarnada: cuerpo...

El concepto de “autoetnografía” comenzó a tomar forma en la antropología de los años setenta. Karl Heider (1975) lo empleó para referirse a los relatos elaborados por los propios informantes, y poco después David Hayano (1979) amplió la idea al analizar su propia comunidad desde dentro. Con la entrada de los años ochenta y noventa, investigadores como Ellis y Bochner llevaron el término al campo de la investigación cualitativa, articulando un enfoque que unía la autobiografía, la etnografía y la teoría crítica. Este giro coincidió con la llamada “crisis de la representación” (Marcus & Fischer, 1986), que cuestionó la objetividad del investigador y la autoridad de su voz en el relato etnográfico. Desde entonces, la autoetnografía se ha consolidado como una metodología plural, capaz de integrar perspectivas evocadoras, analíticas, performativas y críticas. Adams, Holman Jones y Ellis (2022) lo expresan claramente al señalar que la segunda edición del *Handbook of Autoethnography* revisa las prácticas contemporáneas y muestra la madurez alcanzada por el campo.

Hoy, la autoetnografía se reconoce como una forma legítima de generar conocimiento, tendiendo puentes entre lo personal y lo estructural, lo íntimo y lo político. En la última década, su evolución ha dado lugar a formas híbridas: la autoetnografía visual, que recurre a la fotografía y el video como recursos de reflexión (Pink, 2021); la performativa, donde el cuerpo y la acción se vuelven texto (Gouzouasis & Lee, 2020); y la digital, que examina las identidades mediadas por la tecnología (Leavy, 2023). Todas ellas amplían las posibilidades expresivas y analíticas del método, acercándolo de forma natural a la investigación artística. En este cruce, la práctica musical y escénica se presenta como un territorio fértil para la reflexión, donde imagen, sonido, cuerpo y palabra conviven dentro de una misma ecología del conocimiento.

El giro reflexivo y la crisis de la representación

El desarrollo de la autoetnografía se enmarca dentro del giro reflexivo que transformó las ciencias sociales en la segunda mitad del siglo XX. Este giro implicó reconocer que toda investigación está situada y que el investigador forma parte del fenómeno que estudia. La “crisis de representación” cuestionó la posibilidad de hablar sobre los otros sin considerar el lugar de enunciación del investigador. En este contexto, la autoetnografía emergió como una alternativa metodológica que reconoce la subjetividad como recurso, no como obstáculo.

Como destacan Denzin y Lincoln (2018) o Chang (2008), la autoetnografía no es solo un método, sino también una forma de escritura: una manera de pensar con el cuerpo y de elaborar teoría desde la experiencia vivida. Esta idea resuena profundamente en mi propia práctica, donde el conocimiento surge a través del gesto, la escucha y la acción. En consonancia con la fenomenología de Merleau-Ponty (1945), considero que el cuerpo constituye el lugar originario del saber; toda percepción y toda acción artística están mediadas por la corporeidad. Por ello, la autoetnografía se revela como una herramienta especialmente valiosa para indagar en las prácticas performativas, donde la experiencia se convierte en texto y la acción en reflexión.

Además, este enfoque dialoga con la investigación basada en las artes (*Arts-Based Research*), un movimiento metodológico que reconoce las prácticas artísticas como formas

Artículos originales

RIEM, 3(1), 6-27 <https://doi.org/10.5281/zenodo.18835422>

Lorenzo de Reizábal, M. (2026). Autoetnografía musical encarnada: cuerpo...

legítimas de generar conocimiento (Barone & Eisner, 2012). Barrett y Bolt (2010) amplían esta conexión al sostener que la práctica creativa no solo aplica teoría, sino que la produce. En mi caso, esta visión resulta especialmente inspiradora: confirma que el trabajo artístico y el pensamiento teórico pueden nutrirse mutuamente. Así, la autoetnografía se inscribe en un paradigma que valora la experiencia estética, la intuición y la materialidad como fuentes de saber, tendiendo puentes entre el arte, la pedagogía y la epistemología contemporánea.

II. Paradigmas epistemológicos y debates sobre rigor

Constructivismo, fenomenología y perspectivas críticas

Desde una perspectiva epistemológica, la autoetnografía se enraíza en el paradigma constructivista-interpretativo, que entiende la realidad como una construcción social mediada por el lenguaje, la historia y la cultura (Ibáñez, 1994). En este marco, el conocimiento no se “descubre” como algo externo, sino que se crea en la interacción entre quien investiga y el contexto que habita. La fenomenología aporta aquí un matiz decisivo: la experiencia vivida es la fuente del sentido. En la práctica artística, esto significa que el cuerpo, la emoción y la percepción son vías de conocimiento tan legítimas como la razón discursiva.

A esta base se suma la llamada epistemología de la práctica, formulada por Donald Schön (1983), quien sostiene que los profesionales generan saber a través de la acción reflexiva. En mi propio trabajo musical, esta idea se hace tangible en el *knowing-in-action*: un conocimiento que emerge del hacer, de la exploración sonora y de la reflexión constante sobre la propia práctica. Barrett y Bolt (2010) amplían esta visión en el campo de la investigación-creación, recordándonos que la práctica artística no solo aplica teoría, sino que también la produce. De este modo, la autoetnografía, al situar la acción y la experiencia en el centro, se alinea con una epistemología dinámica, performativa y encarnada.

Por otra parte, las perspectivas críticas —feministas, decoloniales y poshumanistas— han ampliado la autoetnografía hacia dimensiones políticas y epistemológicas más inclusivas. Adams et al. (2022) subrayan que, cuando se aborda desde una mirada feminista y decolonial, la autoetnografía no solo da protagonismo a voces marginadas, sino que también desestabiliza las epistemologías dominantes que durante mucho tiempo han condicionado la investigación artística. Esta apertura crítica invita a pensar la práctica autoetnográfica no solo como un medio de conocimiento, sino también como una forma de justicia epistémica y de transformación cultural.

Esta orientación coincide con el planteamiento de Haraway (1988) sobre el *conocimiento situado*, que reclama una ciencia encarnada, contextual y responsable. Desde la perspectiva **posthumanista**, autores como Karen Barad (2007) y Erin Manning (2016) subrayan la interdependencia entre materia, cuerpo y discurso, proponiendo una ontología relacional que reconoce la agencia de los objetos, los sonidos y los espacios. En este sentido, una autoetnografía musical puede considerar no solo la subjetividad del intérprete, sino también la performatividad del instrumento, del entorno acústico o de los dispositivos tecnológicos que median la experiencia sonora.

Evocación y análisis: una tensión productiva

Uno de los debates más relevantes en el campo de la autoetnografía es la tensión entre el relato evocador y el análisis conceptual. Mientras que la autoetnografía evocadora busca implicar al lector mediante la emoción y la identificación, la analítica aspira a vincular la experiencia personal con marcos teóricos y estructuras sociales. Lejos de ser enfoques opuestos, ambas modalidades pueden coexistir en equilibrio. Como argumenta Keleş (2022), “a good autoethnography creates a sense of transformation through a story of illumination, healing, understanding, and learning ... engaging readers as companions rather than passive audience” (p. 2028).

En el ámbito musical, esta dualidad se vuelve especialmente visible cuando el intérprete escribe sobre su propio proceso de ensayo. Una narración evocadora puede capturar las emociones, los gestos y las sensaciones corporales que acompañan la interpretación de una obra, mientras que el análisis autoetnográfico permite observar cómo esas vivencias revelan las tensiones entre técnica, expresividad y aprendizaje institucional. En mi experiencia, ese cruce entre emoción y reflexión convierte la autoetnografía en un acto de traducción: un espacio donde la vivencia artística se transforma en conocimiento, y donde el arte y la teoría dialogan de manera continua.

Rigor, calidad y criterios de validez

Las críticas más comunes dirigidas a la autoetnografía suelen cuestionar su supuesto déficit de rigor científico. Sin embargo, los investigadores del campo han desarrollado criterios propios de calidad, acordes con los paradigmas interpretativos que la sustentan. Chang (2008) propone que un trabajo autoetnográfico riguroso debe mostrar coherencia metodológica, transparencia en las decisiones tomadas, riqueza descriptiva, triangulación de fuentes y una reflexividad explícita. Otros autores, como Ellis (2004) o Anderson (2006), añaden criterios de resonancia, transferencia conceptual y potencial transformador.

En el ámbito de la investigación artística, estos principios dialogan con los propuestos por la *Arts-Based Research*, donde se valora la coherencia estética, la integridad ética y la capacidad de provocar una experiencia significativa (Barone & Eisner, 2012). En mi lectura, la investigación artística-musical se vuelve rigurosa no por su capacidad de replicarse, sino por su poder para generar comprensión, emoción y diálogo. Incluso las agencias de evaluación académica, como el *Research Catalogue* o el *Journal for Artistic Research*, subrayan la importancia de la originalidad metodológica, la claridad reflexiva y la contribución artística como indicadores de calidad.

En este sentido, el rigor en la autoetnografía musical no se traduce en rigidez, sino en coherencia: entre la intención, el método y la forma. Cuando la escritura se convierte en un espacio de pensamiento performativo —donde reflexionar y crear son parte de un mismo gesto—, el conocimiento deja de ser un producto cerrado para volverse un proceso vivo y encarnado.

III. La autoetnografía en la investigación artística musical

El cuerpo, el sonido y la práctica como datos

En el ámbito musical, la autoetnografía adquiere un carácter profundamente encarnado. El cuerpo del intérprete, sus gestos, respiración y emociones constituyen fuentes de conocimiento. La práctica artística se convierte en una forma de indagación fenomenológica, donde el hacer y el pensar se entrelazan. Según Carless (2023), la investigación encarnada permite comprender “la manera en que el conocimiento se genera a través del cuerpo, la acción y la relación con los otros” (p. 496). La experiencia corporal del músico —ya sea en el ensayo, la improvisación o la interpretación— puede documentarse mediante diarios reflexivos, grabaciones y análisis de movimiento.

En los últimos años, el concepto de **escucha encarnada** (*embodied listening*) ha cobrado relevancia como vía metodológica dentro de las prácticas autoetnográficas musicales. Autores como Ceraso (2018) y Cox (2016) sostienen que escuchar no es una actividad pasiva, sino un acto corporal y performativo: el oyente participa en la construcción del significado sonoro a través de su propia corporeidad. En una autoetnografía musical, esta perspectiva permite registrar la experiencia auditiva desde el cuerpo, reconociendo la dimensión sensorial, afectiva y kinestésica del sonido. De este modo, los gestos, tensiones y micropercepciones del intérprete se convierten en “datos” que revelan formas de conocimiento situadas en la piel y en la acción.

Davies (2025) ofrece un ejemplo ilustrativo: “As the researcher moves in and out of the observed spaces accounting for both emic and etic perspectives, aspects of performance can be enhanced with annotated lyric sheets, self-interview, reflective journaling and embracing reflexivity through autoethnographic writing processes” (p. 88). En la práctica, esto significa que los procesos musicales pueden estudiarse desde dentro, articulando el testimonio personal con la observación sistemática. Esta aproximación permite no solo comprender el fenómeno musical, sino también transformarlo a través de la conciencia reflexiva.

Investigación-creación y epifanías estéticas

En la investigación artística, la autoetnografía se entrelaza con la investigación-creación, que integra la práctica artística como forma de producción de conocimiento. Bartleet y Ellis (2009) lo expresan con claridad al afirmar que la autoetnografía “hace cantar a la investigación”, permitiendo que la práctica revele significados teóricos. En la música, los momentos de creación, ensayo o improvisación pueden generar lo que Ellis (2004) denomina *epifanías*: instantes reveladores que reorganizan la comprensión del yo y del mundo. Registrar y analizar estas epifanías requiere una atención especial al lenguaje poético y simbólico, así como a las emociones que acompañan el acto creativo.

Pink (2021) amplía esta perspectiva al proponer la **investigación performativa** (*performative research*), en la que la acción artística constituye simultáneamente el medio y el objeto del conocimiento. Desde esta óptica, el músico-investigador no se limita a describir su experiencia, sino que la encarna y la comparte como acto epistemológico. Por

ejemplo, una autoetnografía sobre la improvisación puede incluir grabaciones sonoras, partituras anotadas y reflexiones sobre el gesto corporal, construyendo así un relato multisensorial que entrelaza palabra, sonido y movimiento.

Wiley (2025) añade que “in music studies, autoethnography offers enormous breadth of potential ... supporting academic enquiry encompassing individual experiences as listener or concert-goer, habits and modes of music consumption, and conduct as fans or aficionados” (para. 1). Esto muestra que la autoetnografía musical puede abarcar desde la práctica interpretativa hasta el consumo cultural, desde la experiencia estética hasta la dimensión social del arte sonoro. Un ejemplo concreto sería el trabajo de un intérprete que analiza su proceso de preparación de una obra contemporánea, reflexionando sobre cómo la notación, la memoria corporal y la relación con el público generan conocimiento artístico.

Modalidades colectivas y colaborativas

Aunque la autoetnografía se asocia generalmente a la experiencia individual, en la música se han desarrollado formas colectivas que incorporan la reflexión compartida entre miembros de un conjunto o grupo creativo. Estas prácticas, denominadas *autoetnografías colaborativas*, permiten articular voces múltiples que dialogan sobre una experiencia común. Carless y Douglas (2017) muestran cómo los relatos cruzados entre músicos o docentes pueden generar nuevas formas de comprensión grupal. En los *ensembles* musicales, por ejemplo, la escritura reflexiva conjunta puede revelar tensiones, aprendizajes y dinámicas de poder que enriquecen tanto la práctica artística como la pedagógica.

Más recientemente, Hernández y Knight (2020) han propuesto el concepto de **co-autoetnografía performativa**, en la que varios intérpretes crean un texto coral a partir de la interacción escénica y emocional de su práctica. Esta modalidad convierte la investigación en una práctica de co-creación narrativa y corporal, donde las fronteras entre investigador, artista y público se difuminan. Así, la autoetnografía musical no solo documenta experiencias individuales, sino que también construye comunidades reflexivas de aprendizaje y creación.

En conjunto, la autoetnografía en la investigación artística musical ofrece un modelo de conocimiento encarnado y relacional. Al integrar cuerpo, sonido, emoción y teoría, transforma la práctica musical en un laboratorio epistemológico donde la experiencia estética se convierte en fuente legítima de comprensión y transformación cultural.

IV. Metodología: diseño, técnicas y análisis

Diseño de la investigación autoetnográfica

La autoetnografía exige combinar introspección personal con rigor metodológico. Como señala Chang (2008), un proyecto de este tipo debe partir de una definición clara de su propósito: comprender un fenómeno cultural a través de la experiencia reflexiva del propio investigador. En el ámbito musical, esto supone decidir si la autoetnografía se orientará hacia una finalidad formativa, exploratoria o analítica. En mi experiencia, esta decisión inicial marca profundamente el rumbo del trabajo. Un intérprete, por ejemplo, puede utilizarla para examinar su propio proceso de aprendizaje instrumental y reconocer las

Artículos originales

RIEM, 3(1), 6-27 <https://doi.org/10.5281/zenodo.18835422>

Lorenzo de Reizábal, M. (2026). Autoetnografía musical encarnada: cuerpo...

transformaciones de su práctica; mientras que un docente puede recurrir a ella para explorar cómo sus estrategias pedagógicas se entrelazan con su biografía musical y con los contextos donde enseña.

La planificación puede estructurarse en cinco fases interrelacionadas:

Tabla 2.

Fases del diseño de la investigación autoetnográfica.

Fase	Propósito principal	Herramientas y estrategias sugeridas
1. Intención	Definir el propósito, los límites y el contexto cultural de la investigación.	Elaboración de una declaración reflexiva de motivaciones y preguntas iniciales.
2. Documentación	Recoger materiales personales y contextuales vinculados a la práctica.	Diarios, grabaciones, notas de campo, fotografías, partituras.
3. Análisis reflexivo	Identificar patrones, emociones, epifanías o tensiones significativas.	Codificación temática, mapas conceptuales, visualización de datos.
4. Escritura performativa	Transformar los hallazgos en narrativa analítica y evocadora.	Narrativas poéticas, metáforas, diálogo intertextual.
5. Difusión y relectura	Compartir los resultados y evaluar su resonancia cultural.	Presentaciones artísticas, artículos, performances reflexivos.

Este modelo, de elaboración propia e inspirado en la estructura propuesta por Barrett y Bolt (2010) para la investigación-creación, subraya que el diseño autoetnográfico no es lineal, sino circular: cada fase retroalimenta a las demás, en un proceso de iteración continua entre acción y reflexión.

Recolección de datos y documentación del proceso

La recolección de datos en una autoetnografía musical combina dos planos complementarios: la autoobservación y la heteroobservación. La primera abarca los diarios personales, las grabaciones o las notas de autorreflexión; la segunda incluye entrevistas, observaciones de terceros y documentación institucional. Ambas dimensiones resultan indispensables para triangular la información y fortalecer la credibilidad del análisis. Anderson (2006) propone la figura del “autoetnógrafo analítico”, capaz de mantener un delicado equilibrio entre la implicación emocional y el compromiso interpretativo. En mi

Artículos originales

RIEM, 3(1), 6-27 <https://doi.org/10.5281/zenodo.18835422>

Lorenzo de Reizábal, M. (2026). Autoetnografía musical encarnada: cuerpo...

experiencia, este equilibrio es fundamental: se trata de describir la vivencia artística con sensibilidad, pero también con una distancia que permita comprenderla críticamente.

Las herramientas digitales ofrecen hoy múltiples formas de registrar y organizar el proceso. Programas como NVivo o Atlas.ti permiten codificar fragmentos de texto, audio o video, lo que facilita una lectura multimodal de los datos. Los video-diarios, las grabaciones de ensayos o las anotaciones digitales sobre la partitura amplían el horizonte temporal del estudio y permiten observar cómo evoluciona el gesto, la escucha y el pensamiento musical a lo largo del tiempo. Además, el uso de plataformas colaborativas —como Google Drive o Notion— favorece la co-reflexión y la transparencia en los proyectos colectivos.

Documentar cuidadosamente las fuentes es una parte esencial del proceso. Cada registro —una partitura, un archivo de audio, una nota de campo— debería acompañarse de metadatos (fecha, contexto, descripción) que faciliten su posterior análisis. Las herramientas digitales simplifican esta tarea, aunque también plantean desafíos éticos vinculados con la privacidad y la gestión responsable de los datos personales. En última instancia, la riqueza de la autoetnografía musical radica en esta combinación de lo textual, lo sonoro y lo visual: los materiales artísticos no son solo evidencias, sino también procesos vivos y resultados en sí mismos.

Análisis e interpretación

El análisis de los datos en una investigación autoetnográfica combina procedimientos inductivos y reflexivos. Chang (2008) distingue entre la codificación temática, que busca patrones y categorías emergentes, y la interpretación narrativa, que busca sentido a través del relato. En la práctica musical, esto significa identificar momentos significativos (ensayos, actuaciones, crisis, descubrimientos) y analizarlos como unidades de experiencia.

El enfoque **multimodal** —propuesto por Jewitt (2014) y Pink (2021)— amplía la noción tradicional de dato textual hacia una ecología de signos interconectados: sonido, movimiento, imagen, texto y silencio forman un entramado de significaciones que debe leerse de manera integrada. En este sentido, el análisis autoetnográfico en música puede adoptar estrategias como el *sound mapping* (mapa sonoro reflexivo) o el análisis gestual, donde se anotan los gestos técnicos y expresivos asociados a determinados estados emocionales o decisiones interpretativas.

Un ejemplo práctico de codificación podría incluir categorías como *preparación corporal*, *tensión emocional*, *fluidez interpretativa*, *interacción con el público* o *autocrítica pedagógica*. Estos códigos emergen de la escucha atenta del propio cuerpo y del examen cuidadoso de los materiales registrados —videos, notas, audios—, generando una estructura analítica que conecta experiencia, teoría y práctica. Carless (2023) propone realizar este análisis encarnado “a través de la escucha atenta del cuerpo y del lenguaje que emerge de la práctica” (p. 498), reconociendo que el conocimiento artístico no solo se expresa mediante conceptos, sino también a través de metáforas, ritmos y gestos.

En mi trabajo, esta manera de analizar desde el cuerpo me ha permitido descubrir matices que escapan a la lógica discursiva: silencios, respiraciones o tensiones físicas que, al ser observadas, se transforman en datos significativos. El análisis autoetnográfico se enriquece

Artículos originales

RIEM, 3(1), 6-27 <https://doi.org/10.5281/zenodo.18835422>

Lorenzo de Reizábal, M. (2026). Autoetnografía musical encarnada: cuerpo...

además con la triangulación de fuentes —comparando el propio relato con los testimonios de otros participantes y con los registros materiales como audios, vídeos o partituras—. Este procedimiento refuerza la credibilidad interpretativa y amplía el sentido de la experiencia individual hacia una comprensión colectiva.

Como señala Anderson (2006), el propósito no es alcanzar una verdad objetiva, sino una comprensión intersubjetiva que resuene con la experiencia de otros. En este equilibrio entre vivencia, registro y análisis se sustenta la solidez metodológica de la autoetnografía musical. A través de una documentación rigurosa y una reflexión crítica, la práctica artística se convierte en fuente y forma de conocimiento, mostrando que el rigor científico puede convivir con la sensibilidad estética dentro de un mismo acto de investigación.

V. Ética y gestión de la vulnerabilidad

Principios éticos en la investigación autoetnográfica

La ética ocupa un lugar central en la investigación autoetnográfica, precisamente por la naturaleza introspectiva y, a menudo, emocional de sus procesos. Quien escribe sobre su propia vida asume la responsabilidad de exponer aspectos íntimos de sí mismo y, en muchos casos, de las personas con las que convive o trabaja. Por ello, resulta imprescindible detenerse a pensar en las consecuencias de esa exposición. Ellis (2007) recuerda que la ética no constituye una etapa aislada, sino un principio que atraviesa todo el proyecto: desde la recolección de datos hasta la publicación de los resultados.

Los dilemas éticos más habituales giran en torno a la confidencialidad, el consentimiento y la representación justa de los otros. En los contextos educativos y artísticos, donde las relaciones personales son particularmente cercanas, se vuelve esencial garantizar el anonimato o, cuando no sea posible, solicitar autorización explícita para divulgar información. Sparkes (2024) advierte que “autoethnography poses difficult, but not insurmountable ethical challenges... these need to be addressed in a principled and informed manner that rejects rigid assertions of ‘should do’ in favour of ‘it depends’ on time, context, culture and purpose” (p. 110). Esta reflexión pone de relieve la necesidad de una ética flexible: no existen reglas universales, sino decisiones situadas que deben evaluarse en función del tiempo, el contexto y el propósito de cada investigación.

Más allá de las normas institucionales, hoy la ética en autoetnografía se entiende como una práctica estética y relacional. Bochner (2016) habla de una “responsabilidad narrativa”, en la que el autor asume su vulnerabilidad como un gesto de cuidado hacia los demás y hacia sí mismo. En la misma línea, Medrano (2023) propone que la ética en la investigación artística requiere un equilibrio entre la exposición y la contención, entre la sinceridad emocional y el respeto simbólico. Desde esta mirada, escribir autoetnográficamente implica ejercer una forma de hospitalidad epistemológica: abrir el yo al encuentro con lo otro, sin invadirlo, con atención y sensibilidad.

La vulnerabilidad como recurso epistemológico

Lejos de ser un obstáculo, la vulnerabilidad puede convertirse en una poderosa fuente de conocimiento. En la autoetnografía, mostrarse frágil no significa perder autoridad, sino

Artículos originales

RIEM, 3(1), 6-27 <https://doi.org/10.5281/zenodo.18835422>

Lorenzo de Reizábal, M. (2026). Autoetnografía musical encarnada: cuerpo...

abrir un espacio más profundo para comprender los procesos de aprendizaje, identidad o creación. En el ámbito artístico, esta vulnerabilidad se asemeja a la experiencia del intérprete que se expone en el escenario: un gesto de riesgo y apertura que refleja la misma entrega del investigador cuando se narra a sí mismo. La transparencia emocional no es un fin en sí misma, sino una vía para alcanzar lo que Ellis (2004) denomina “verdades emocionales”, aquellas que despiertan empatía y comprensión.

Sara Ahmed (2014) aporta una dimensión política a esta idea al recordar que las emociones no son solo experiencias privadas, sino también prácticas sociales que revelan cómo se distribuye el poder en los cuerpos y en los espacios. Desde esta perspectiva, la vulnerabilidad en la autoetnografía no implica debilidad, sino una forma de resistencia: reconocer la emoción es también una manera de cuestionar los discursos de neutralidad científica y de reivindicar otros modos de saber.

En la práctica musical, esta vulnerabilidad epistemológica se manifiesta cuando el intérprete-investigador se enfrenta a las tensiones entre el control técnico y la entrega emocional, o cuando un docente revisa sus propios errores para comprender mejor su acción pedagógica. En ambos casos, la exposición del yo no busca legitimarse a través de la confesión, sino generar comprensión compartida y transformación. La vulnerabilidad, entendida así, no es un límite del conocimiento, sino su condición más humana y fértil.

Implicaciones éticas en contextos educativos y artísticos

En la educación artística, la autoetnografía permite explorar las dinámicas entre el docente y los estudiantes, así como los procesos institucionales que configuran la enseñanza. Sin embargo, esta cercanía exige especial cuidado. Es recomendable anonimizar los nombres, alterar detalles identificativos y solicitar consentimiento explícito cuando se incluyan testimonios o descripciones de terceros. Además, el investigador debe reflexionar sobre las implicaciones de su doble rol —docente e investigador— y sobre cómo este condiciona su mirada.

Kladder (2021) señala que “autoethnography as a pedagogical tool provides opportunities for teachers to critically reflect upon their own teaching and learning practices, contributing to professional identity and pedagogical renewal” (p. 45). Esta perspectiva vincula la ética con la mejora profesional, ya que invita al docente-investigador a examinar sus prácticas con rigor y sensibilidad, generando espacios de transformación tanto personal como institucional.

Un ejemplo especialmente significativo se encuentra en los proyectos educativos donde los profesores de instrumento mantienen diarios reflexivos compartidos con sus estudiantes. Estos textos, además de ser herramientas pedagógicas valiosas, constituyen verdaderas fuentes de datos autoetnográficos que deben tratarse con sumo cuidado: anonimización, consentimiento informado y devolución crítica al alumnado son pasos imprescindibles. La dimensión ética radica aquí en mantener un equilibrio delicado entre la transparencia formativa y la protección de la intimidad.

En el ámbito musical, los dilemas éticos también pueden aparecer en torno a la autoría de las obras, la exposición pública de grabaciones o el uso de materiales de clase como parte

Artículos originales

RIEM, 3(1), 6-27 <https://doi.org/10.5281/zenodo.18835422>

Lorenzo de Reizábal, M. (2026). Autoetnografía musical encarnada: cuerpo...

de la investigación. En todos los casos, la reflexión ética debe acompañar el diseño metodológico, no añadirse al final del proceso. Adams et al. (2022) lo expresan con claridad al señalar que la ética “implica mantener un diálogo permanente entre intención, contexto y consecuencia” (p. 117).

En última instancia, la ética autoetnográfica es una práctica de cuidado. Implica escribir con respeto, escuchar con atención y reconocer los límites entre lo personal y lo compartido. Cuando la vulnerabilidad se maneja con sensibilidad estética y compromiso político, la investigación se convierte en un acto de convivencia reflexiva. En la autoetnografía musical, donde cuerpo, emoción y conocimiento se entrelazan, la ética no es un requisito externo: es su núcleo vital, el lugar desde el cual investigar también significa cuidar.

VI. Criterios de calidad y ejemplos de evaluación

Indicadores prácticos de calidad

El debate sobre el rigor en la autoetnografía ha dado lugar a múltiples propuestas de evaluación que buscan adaptarse a su naturaleza interpretativa. Frente a los estándares positivistas, los investigadores cualitativos proponen criterios más flexibles, capaces de valorar la coherencia interna, la resonancia y la relevancia cultural de los trabajos. Anderson (2006) plantea cinco indicadores clave para una autoetnografía analítica sólida: la visibilidad del investigador, la membresía completa en el grupo estudiado, el análisis reflexivo, el compromiso teórico y la contribución analítica. Estos elementos garantizan que la experiencia personal no se limite a lo anecdótico, sino que se transforme en conocimiento compartido y significativo para otros. Desde mi perspectiva, esta combinación de implicación personal y solidez interpretativa es lo que otorga a la autoetnografía su verdadero valor académico y humano.

El rigor no significa rigidez. Como explica Adams et al. (2022), “la calidad de una autoetnografía depende de su capacidad para equilibrar la profundidad emocional con la claridad conceptual y la integridad ética” (p. 112). En este sentido, la coherencia entre propósito, método y escritura se convierte en el principal indicador de calidad. Keleş (2022) añade que una buena autoetnografía “denaturaliza las relaciones de poder invisibles, generando en el lector una sensación de aprendizaje y transformación” (p. 2028). Por tanto, el impacto formativo y reflexivo del texto en su audiencia también constituye un criterio de excelencia.

La siguiente tabla resume algunos de los principales enfoques de evaluación en autoetnografía y su adaptación al ámbito artístico:

Tabla 3.

Principales criterios de evaluación de la autoetnografía en el ámbito artístico..

Autor / enfoque	Criterios principales	Aplicación a la investigación musical
Anderson (2006)	Visibilidad del investigador, reflexividad, compromiso teórico, membresía total, contribución analítica.	Claridad en la posición del músico-investigador; articulación entre vivencia y teoría musical.
Ellis (2004)	Autenticidad emocional, resonancia estética, apertura narrativa, implicación ética.	Capacidad de la escritura para evocar la experiencia sonora y generar empatía en el lector.
Chang (2008)	Coherencia metodológica, transparencia, triangulación, riqueza descriptiva.	Integración equilibrada entre datos personales (diarios, grabaciones) y marcos teóricos musicales.
Adams, Holman Jones & Ellis (2022)	Resonancia, relevancia cultural, integridad ética, profundidad reflexiva, contribución social.	Enfoque interdisciplinar que valora la dimensión cultural, pedagógica y social del arte sonoro.

A estos criterios se suman los aportes de la investigación basada en las artes (Arts-Based Research), donde se valoran la calidad estética, la consistencia conceptual y la capacidad de provocar transformación en el espectador o lector (Barone & Eisner, 2012). En la autoetnografía musical, estos parámetros implican que el texto y la práctica artística deben mantener un diálogo coherente y significativo: lo artístico no es mero adorno del discurso académico, sino parte esencial de su argumentación epistemológica.

En los sistemas contemporáneos de evaluación de la investigación artística —como el *Research Catalogue* de la *Society for Artistic Research*, el *Research Excellence Framework* del Reino Unido o las agencias europeas y latinoamericanas de acreditación universitaria (ANECA, CAPES, entre otras)—, los criterios de calidad han evolucionado hacia una mirada más integradora. Entre los aspectos más valorados se encuentran:

1. **Originalidad metodológica**, entendida como la capacidad de articular teoría, práctica y reflexión crítica.
2. **Rigor reflexivo**, que implica explicitar el proceso, las decisiones metodológicas y su justificación teórica.
3. **Contribución artística y social**, medida por la relevancia del trabajo en las comunidades artísticas, educativas o culturales.

4. **Documentación y trazabilidad**, a través de evidencias verificables del proceso creativo y de la evolución interpretativa.
5. **Impacto estético y pedagógico**, es decir, el potencial del proyecto para generar conocimiento transferible o inspirar nuevas prácticas.

Desde esta perspectiva, evaluar una autoetnografía artística requiere un enfoque holístico que contemple sus dimensiones estética, ética y epistemológica. Una investigación rigurosa no se define únicamente por la precisión del análisis, sino también por la autenticidad de la voz del autor y por la coherencia entre la forma artística y la argumentación reflexiva. En última instancia, el valor de la autoetnografía radica en su capacidad para unir pensamiento y creación, mostrando que el conocimiento puede ser, al mismo tiempo, crítico, sensible y transformador.

Ejemplos en la investigación musical y educativa

Los ejemplos provenientes del ámbito de la educación musical muestran la amplitud y la flexibilidad que ofrece la autoetnografía. Un docente, por ejemplo, puede emplearla para repensar su práctica pedagógica, integrando diarios de clase, entrevistas con sus estudiantes y el análisis de grabaciones de sus propias sesiones. Un intérprete-investigador, en cambio, puede recurrir a grabaciones de ensayo y autoentrevistas para explorar las relaciones entre técnica, emoción y performance. Incluso un conjunto musical puede emprender una autoetnografía colectiva para reflexionar sobre sus procesos de creación, las dinámicas de liderazgo o los mecanismos de cohesión grupal.

Kladder (2021) ofrece un ejemplo paradigmático en su estudio sobre la identidad docente-musical, donde combina la narrativa personal con el análisis cultural y la reflexión crítica. Sus hallazgos muestran cómo la autoetnografía puede actuar como un espejo formativo que ayuda al profesorado a revisar sus creencias pedagógicas y a construir una identidad profesional más consciente. En palabras del autor, “*autoethnography as a pedagogical tool provides opportunities for teachers to critically reflect upon their own teaching and learning practices, contributing to professional identity and pedagogical renewal*” (p. 45). Este enfoque confirma que la investigación autoetnográfica no solo describe prácticas, sino que también las transforma, al situar al investigador en un diálogo constante entre acción, emoción y conocimiento.

Del mismo modo, Daly (2019) muestra cómo “autoethnography has enabled musician-researchers to excavate the artist within, situating their practice within broader cultural and institutional narratives” (p. 7). Este tipo de investigaciones permiten conectar la experiencia individual con las estructuras sociales e institucionales que configuran la vida artística, ofreciendo una comprensión más amplia del aprendizaje, la creatividad y la docencia musical.

En la práctica, un trabajo autoetnográfico de calidad debería mostrar:

- Una **justificación metodológica explícita** que explique por qué la autoetnografía es el enfoque más adecuado.

- Una **narrativa cuidada**, donde emoción y análisis se entrelacen con equilibrio.
- Una **triangulación de fuentes** que incorpore materiales artísticos, reflexivos y contextuales.
- Una **discusión ética detallada**, que muestre sensibilidad hacia los sujetos implicados.
- Una **reflexión final** sobre el impacto pedagógico, artístico y social del proceso.

En definitiva, la calidad en la autoetnografía musical no puede medirse solo por sus resultados textuales, sino por la profundidad con que articula experiencia, conocimiento y creación. Una buena autoetnografía no solo describe una práctica, sino que la transforma, abriendo nuevas posibilidades para pensar el arte como forma de investigación y la investigación como forma de arte.

VII. Dimensión crítica: justicia epistémica y transformación pedagógica

Descolonizar repertorios y voces

La autoetnografía, al situar la experiencia personal en el centro de la investigación, ofrece un espacio privilegiado para la crítica cultural. Desde perspectivas feministas y decoloniales, este método ha servido para visibilizar voces tradicionalmente marginadas dentro de los discursos académicos y artísticos. Adams et al. (2022) sostienen que “autoethnography, when approached from decolonial and feminist perspectives, not only centers marginalized voices but also destabilizes dominant epistemologies that have long governed artistic research” (p. 218).

Esta afirmación se alinea con el concepto de **conocimiento situado** formulado por Donna Haraway (1988), quien argumenta que todo saber está mediado por la posición corporal, histórica y afectiva del sujeto que investiga. En consecuencia, la autoetnografía se revela como una herramienta epistemológica capaz de cuestionar la ilusión de neutralidad científica y de reivindicar la legitimidad del conocimiento encarnado. En el contexto de las enseñanzas artísticas musicales, este enfoque no solo amplía las formas de comprender la práctica, sino que también puede contribuir a descolonizar los repertorios, visibilizar saberes periféricos y reconocer tradiciones y modos de conocimiento que han sido históricamente marginados. Así, la autoetnografía se consolida como un espacio donde el arte, la reflexión y la crítica cultural se entrelazan para generar una comprensión más diversa y justa del aprendizaje musical.

Como plantea bell hooks (1994) en *Teaching to Transgress*, la escritura del yo y la toma de palabra constituyen actos pedagógicos y políticos de resistencia. Hablar en primera persona, desde la experiencia encarnada, no es un gesto narcisista, sino un modo de reclamar la voz como espacio de libertad y transformación. Desde esta perspectiva, la autoetnografía musical puede entenderse como una práctica crítica que desafía las jerarquías del conocimiento y amplía los horizontes de representación cultural.

Asimismo, Mignolo (2011) plantea que la descolonización del saber implica un desplazamiento epistemológico: pasar del conocimiento universalista al conocimiento *desde y con* las fronteras. La autoetnografía, en tanto que relato situado, encarna este giro al convertir la experiencia marginal en fuente legítima de teoría. Así, los músicos-investigadores pueden cuestionar las jerarquías que definen qué prácticas son consideradas “altas” o “bajas”, qué repertorios son dignos de estudio y cuáles permanecen invisibilizados.

Pedagogía crítica y transformación institucional

Más allá del plano epistemológico, la autoetnografía puede tener un impacto directo en las prácticas pedagógicas y en las políticas educativas. Al hacer visible el papel del yo investigador-docente, este método promueve una pedagogía reflexiva y transformadora. Gouzouasis y Wiley (2024) afirman que “by placing the self at the center of inquiry, autoethnography can foster justice-oriented pedagogy and institutional change through narrative acts of accountability” (p. 33). En otras palabras, narrar la propia experiencia docente no solo sirve para comprenderla, sino también para reformarla.

La pedagogía crítica, inspirada en los trabajos de Freire (1970) y *bell hooks* (1994), propone que el conocimiento debe orientarse hacia la emancipación y la conciencia social. Desde esta perspectiva, la autoetnografía se convierte en un acto de reflexión liberadora. Al analizar su propia práctica, el docente-artista no solo indaga en su experiencia, sino que también se confronta con las estructuras de poder que modelan la educación y la producción cultural. Este proceso genera conocimiento individual, pero al mismo tiempo impulsa la creación de comunidades educativas más democráticas y horizontales.

Ejemplos concretos de transformación institucional pueden observarse en proyectos de educación musical superior donde se revisan los repertorios para incluir músicas locales, populares o de tradición oral, o en experiencias de investigación participativa donde docentes y estudiantes coescriben relatos reflexivos sobre su aprendizaje. Estas prácticas autoetnográficas colectivas contribuyen a cuestionar las jerarquías curriculares y a redefinir la enseñanza musical como un espacio de diálogo intercultural y de justicia epistémica.

En diversas instituciones de educación artística, tanto en Europa como en América Latina, la autoetnografía ha sido adoptada como estrategia de formación docente reflexiva, en sintonía con los criterios de innovación pedagógica y bienestar emocional. Al entrelazar escritura, arte y pedagogía, este enfoque favorece la construcción de comunidades académicas más conscientes de sus condicionamientos históricos y más abiertas a la diversidad, donde la práctica educativa se entiende como un acto creativo, crítico y profundamente humano.

La dimensión política de la escritura autoetnográfica

La autoetnografía, además, tiene una dimensión política profunda. Escribir sobre uno mismo implica asumir una posición frente al mundo, reconocer los privilegios y las desigualdades que atraviesan la experiencia personal. En este sentido, la escritura autoetnográfica se convierte en un acto de responsabilidad. Como señalan Adams et al.

(2022), “escribir autoetnográficamente es comprometerse con una práctica ética que reconoce las interdependencias entre yo y mundo, entre lo personal y lo estructural” (p. 220).

Miranda Fricker (2007) amplía este debate al introducir el concepto de *justicia epistémica*, entendido como el derecho de todas las personas a ser reconocidas como portadoras legítimas de conocimiento. Desde esta perspectiva, la autoetnografía no solo democratiza el acceso a la producción de saber, sino que también desafía las formas de injusticia epistémica que históricamente han marginado ciertos modos de experiencia —como las emociones, los saberes corporales o los conocimientos vernaculares— dentro del ámbito académico.

El investigador-artista, al narrarse, cuestiona los modelos de conocimiento dominantes y propone nuevas formas de comprender la educación y la creación. Este gesto, profundamente político, tiene el poder de transformar no solo la mirada del lector, sino también las estructuras institucionales donde se desarrolla la práctica artística. Así, la autoetnografía no se limita a describir la realidad: participa activamente en su transformación.

En el contexto de la educación artística, esta dimensión crítica se traduce en pedagogías más democráticas, donde cada voz y cada experiencia son reconocidas como fuentes legítimas de conocimiento. En definitiva, la autoetnografía musical encarna una práctica de justicia epistémica, pedagógica y social. Al entrelazar cuerpo, emoción y palabra, devuelve a la investigación su sentido más humano: comprender el mundo para transformarlo desde la experiencia vivida, la conciencia crítica y la responsabilidad ética.

Conclusiones

La autoetnografía se consolida, en el ámbito de la investigación artística musical, como un territorio fértil donde convergen experiencia, conocimiento y creación. Su fuerza radica en la capacidad de transformar la vivencia personal en discurso crítico, articulando la sensibilidad estética con la reflexión teórica. Frente a los modelos positivistas, que privilegian la distancia y la objetividad, la autoetnografía reivindica la subjetividad como una fuente legítima de saber, recordándonos que comprender el mundo artístico implica también comprenderse dentro de él.

A lo largo de este estudio se ha mostrado cómo la autoetnografía, heredera de la tradición etnográfica pero nutrida por el giro reflexivo, ha expandido sus fronteras hacia formas visuales, performativas y digitales. En la práctica musical, esta expansión se traduce en el reconocimiento de la experiencia encarnada del intérprete, la corporeidad del sonido y la dimensión relacional del conocimiento artístico. La escritura del yo, lejos de ser un acto solipsista, se convierte en una herramienta de conexión, diálogo y transformación social.

Desde el punto de vista pedagógico, la autoetnografía promueve una educación más humana y reflexiva, centrada en los procesos más que en los resultados. Los docentes-artistas que adoptan esta metodología encuentran en ella una vía para analizar críticamente sus prácticas, revisar sus creencias y reconstruir sus identidades profesionales. En este

sentido, la autoetnografía se configura no solo como un método de investigación, sino también como un modo de formación permanente y de acompañamiento ético y emocional en la docencia artística.

Retos futuros y perspectivas emergentes

El avance de las tecnologías digitales ha abierto nuevas posibilidades —y también nuevos desafíos— para la investigación autoetnográfica. Los diarios audiovisuales, los archivos sonoros interactivos y las plataformas colaborativas permiten registrar la experiencia artística de manera más compleja y multisensorial. Sin embargo, estos recursos plantean interrogantes éticos sobre la propiedad intelectual, la privacidad de los datos y la exposición pública del yo. La digitalización invita, por tanto, a repensar los límites entre la documentación y la intimidad, entre la visibilidad y el cuidado.

Otro desafío contemporáneo es la irrupción de la inteligencia artificial (IA) en los procesos creativos y analíticos. Aunque estas herramientas ofrecen nuevas formas de análisis de datos, reconocimiento de patrones sonoros o asistencia en la escritura, también exigen una reflexión crítica sobre la autoría, la autenticidad y el papel del cuerpo en la producción de conocimiento. La autoetnografía musical, al enfatizar la experiencia vivida y el saber encarnado, puede funcionar como un contrapeso ético frente a la deshumanización tecnológica, recordando que la sensibilidad, la emoción y la presencia corporal siguen siendo insustituibles en el acto artístico.

Asimismo, emerge un tema cada vez más relevante: la sostenibilidad emocional del investigador-artista. Narrar la propia experiencia implica revivir emociones intensas, a veces dolorosas, que pueden afectar el bienestar personal. Por ello, se vuelve necesario incorporar prácticas de autocuidado, acompañamiento institucional y escritura compartida que ayuden a mitigar el desgaste emocional. La autoetnografía no debe entenderse como un ejercicio de exposición ilimitada, sino como un proceso consciente de autocomprensión y cuidado de sí, en sintonía con una ética de la vulnerabilidad responsable.

Hacia una ecología del conocimiento artístico

En su dimensión más amplia, la autoetnografía musical contribuye a configurar una auténtica ecología del conocimiento artístico, donde teoría, práctica, cuerpo y comunidad se entrelazan. Este enfoque propone un modelo de investigación más inclusivo, sensible a la diversidad cultural y atento a las dimensiones afectivas del aprendizaje. Al integrar la justicia epistémica (Fricker, 2007), la reflexión situada (Haraway, 1988) y la pedagogía emancipadora (*bell hooks*, 1994), la autoetnografía musical se presenta como una vía de transformación tanto epistemológica como institucional.

El futuro de este campo dependerá de su capacidad para dialogar con otras formas de investigación —digitales, colaborativas y transdisciplinares— sin perder su raíz humanista. En un mundo académico cada vez más marcado por la productividad y la competencia, la autoetnografía ofrece una alternativa ética: investigar desde el cuidado, crear desde la conciencia y escribir desde la honestidad.

Su valor no reside solo en lo que revela, sino también en cómo nos enseña a mirar, escuchar y sentir. En definitiva, la autoetnografía artística musical abre un horizonte de investigación comprometido con la vida, el arte y la comunidad. Invita a los investigadores a habitar la escritura como un acto de presencia, a reconocer el cuerpo como fuente de conocimiento y a transformar la educación artística en un espacio de justicia, creatividad y esperanza. La voz autoetnográfica —personal, plural y crítica— seguirá siendo una de las formas más humanas y poderosas de pensar el arte desde dentro.

Referencias

- Adams, T. E., Holman Jones, S. L., & Ellis, C. (Eds.). (2022). *Handbook of Autoethnography* (2ª ed.). Routledge.
- Anderson, L. (2006). Analytic autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, 35(4), 373–395. <https://doi.org/10.1177/0891241605280449>
- Barone, T., & Eisner, E. W. (2012). *Arts-based research*. SAGE Publications.
- Barrett, E., & Bolt, B. (2010). *Practice as research: Approaches to creative arts inquiry*. I. B. Tauris.
- Bartleet, B. L., & Ellis, C. (2009). *Music autoethnographies: Making autoethnography sing / Making music personal*. Australian Academic Press.
- Bochner, A. P. (2016). Narrative as social practice: Relational and generative encounters. In C. Ellis, T. E. Adams, & A. P. Bochner (Eds.), *The Oxford handbook of autoethnography* (pp. 97–117). Oxford University Press.
- Carless, D. (2023). Embodied research in music and sport: Performing reflexivity and resonance. *Qualitative Inquiry*, 29(5), 490–503. <https://doi.org/10.1177/10778004221113201>
- Carless, D., & Douglas, K. (2017). *Narrative, identity, and mental health: How men tell their stories*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-59565-9>
- Ceraso, A. (2018). *Sounding composition: Multimodal pedagogies for embodied listening*. University of Pittsburgh Press.
- Chang, H. (2008). *Autoethnography as method*. Left Coast Press.
- Cox, A. M. (2016). *Music and embodied cognition: Listening, moving, feeling, and thinking*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199947317.001.0001>
- Daly, C. (2019). *Unearthing the artist: An autoethnography*. University of Sydney Press.
- Davies, R. (2025). *An autoethnography of performance in the vocal booth*. Monash University.

- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2018). *The SAGE handbook of qualitative research* (5^a ed.). SAGE Publications.
- Ellis, C. (2004). *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. AltaMira Press.
- Ellis, C. (2007). Telling secrets, revealing lives: Relational ethics in research with intimate others. *Qualitative Inquiry*, 13(1), 3–29. <https://doi.org/10.1177/1077800406294947>
- Ellis, C., Adams, T. & Bochner, A. (2011). Autoethnography: An overview. *Forum: Qualitative Social Research*, 12(1), Art. 10. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.
- Fricker, M. (2007). *Epistemic injustice: Power and the ethics of knowing*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198237907.001.0001>
- Gouzouasis, P., & Lee, B. (2020). Performative autoethnography in music education: Bodies, instruments, and knowledges. *Music Education Research*, 22(4), 391–405. <https://doi.org/10.1080/14613808.2020.1797805>
- Gouzouasis, P., & Wiley, C. (2024). *The Routledge companion to music, autoethnography and reflexivity*. Routledge.
- Haraway, D. J. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Hayano, D. M. (1979). Auto-ethnography: Paradigms, problems, and prospects. *Human Organization*, 38(1), 99–104.
- Heider, K. G. (1975). What do people do? *Journal of Anthropological Research*, 31(1), 3–17. <https://doi.org/10.1086/jar.31.1.3629504>
- Hernández, F., & Knight, L. (2020). Co-autoetnografía performativa y creación colectiva en la investigación artística. *Revista Educación Artística*, 12(2), 75–90.
- Ibáñez, J. (1994). *El regreso del sujeto: La investigación social de segundo orden*. Siglo XXI.
- Jewitt, C. (2014). Multimodal methods for researching digital technologies. In S. Price, C. Jewitt, & B. Brown (Eds.), *The SAGE handbook of digital technology research* (pp. 250–265). SAGE Publications.
- Keleş, U. (2022). In an effort to write a good autoethnography in qualitative educational research. *Qualitative Research Journal*, 22(10), 2025–2035. <https://doi.org/10.1108/QRJ-06-2021-0078>

- Kladder, J. (2021). An autoethnography of a punk rocker turned music teacher. *International Journal of Music Education*, 39(1), 41–52. <https://doi.org/10.1177/0255761420976205>
- Leavy, P. (2023). *Method meets art: Arts-based research practice* (3ª ed.). Guilford Press.
- Medrano, P. (2023). *La voz y el cuerpo en la autoetnografía artística*. Universidad de Valencia.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Mignolo, W. D. (2011). *The darker side of Western modernity: Global futures, decolonial options*. Duke University Press.
- Pink, S. (2021). *Doing sensory ethnography* (3ª ed.). SAGE Publications.
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. Basic Books.
- Sparkes, A. C. (2024). Autoethnography as an ethically contested terrain: Some thinking points for consideration. *Qualitative Inquiry*, 30(1), 105–115. <https://doi.org/10.1177/1077800420972624>
- Tarisayi, K. S. (2022). Autoethnography and the self in qualitative research. *African Journal of Qualitative Studies*, 6(2), 80–94.
- Wiley, C. (2025). Autoethnography. In *The Oxford Bibliographies in Music*. Oxford University Press.