

La Autoficción como una Estrategia de la Investigación-Creación en la Construcción del Personaje en las Artes Escénicas

Autofiction as a Research-Creation Strategy in Character Construction in the Performing Arts



Karla Elizabeth Granda-Negrete
Investigadora independiente, Ecuador

karlagranda8@gmail.com
0009-0006-0869-5822

René Patricio Zavala-Lasso
Universidad de Cuenca, Ecuador

rene.zavala@ucuenca.edu.ec
0000-0003-4707-881X

Recibido: 18/02/2026
Aceptado: 08/05/2026

Resumen

El presente artículo de investigación surge de un estudio sobre la autoficción como estrategia metodológica en la construcción del personaje, en el proceso de investigación-creación en artes escénicas. La metodología cualitativa sustentó la práctica artística con investigación y autoetnografía, lo que dio paso al personaje 'Sara', en el montaje Uno en partes. Se sistematizó el proceso con registros reflexivos y matriz de escenas, donde se analizó la relación entre la emoción emergente, la acción psicofísica, los objetos sensoriales-materiales y su relación con la experiencia personal. Los resultados evidenciaron que la autoficción articula la experiencia subjetiva del intérprete con procedimientos de ficcionalización, lo que brinda al personaje autonomía escénica. De igual manera, el objeto y la experiencia táctil organizaron las acciones físicas y activaron las emociones. Bajo los conceptos de autoficción, creación y tacto afectivo, se cuestionaron los modelos tradicionales de construir personajes. Se concluyó que la autoficción produce conocimiento artístico, siempre que se apliquen metodologías y estrategias válidas.

Palabras clave: autoficción, artes escénicas, construcción del personaje, creación.

Abstract

This research article arises from a study on autofiction as a methodological strategy in character development within the research-creation process in the performing arts. The qualitative methodology underpinned the artistic practice through research and autoethnography, which led to the creation of the character 'Sara' in the performance "One in Parts." The process was systematized using reflective records and a scene matrix, to analyze relationships among emerging emotions, psychophysical actions, sensory objects and materials, and their connection to personal experience. The results demonstrated that autofiction articulates the performer's subjective experience with fictionalization procedures, granting the character scenic autonomy. Similarly, the object and tactile experience organized physical actions and activated emotions. Using the concepts of autofiction, creation, and affective touch, traditional models of character development were questioned. The study concluded that autofiction produces artistic knowledge, provided valid methodologies and strategies are applied.

Keywords: autofiction, performing arts, character development, creation.

1. Introducción

En el contexto histórico, las artes escénicas, especialmente las contemporáneas, han transformado la construcción del personaje, en lo que respecta a la relación con las formas tradicionales de representación. Cabe resaltar que los enfoques clásicos del entrenamiento actoral privilegiaron la creación de personajes. Por otra parte, los aportes científicos de las últimas décadas muestran que las prácticas escénicas problematizan esa división que hay entre el intérprete y la ficción, ya que incorporan al proceso artístico la experiencia personal, la subjetividad del creador y la memoria (Doubrovsky, 1977; Lejeune, 1994; Ricoeur, 1996).

Desde esta perspectiva, la autoficción se ha convertido en un campo de exploración para la revisión literaria teatral y performativa. Sin limitarse a una narrativa autobiográfica, la autoficción opera en una zona no definida entre la ficción y la realidad, lo que cuestiona la identidad artística (Gibbons, 2022; James, 2022; Mark, 2024).

Varios aportes científicos señalan que la autoficción se define por los procedimientos de ficcionalización que reorganizan la experiencia vivida, que es lo que produce el sentido estético; obviamente, está presente también el uso de materiales autobiográficos, pero no es su única característica (Ceballos-Viro, 2024). En ese sentido, la autoficción se vuelve una elaboración artística, cuyo dispositivo escénico no se limita solo a reproducir literalmente la biografía, sino que es capaz de interpelar al espectador como un prisma; es decir, lo hace desde múltiples niveles de lectura interpretativa. A pesar del creciente interés por la autoficción, aún su aplicación metodológica en los procesos de investigación escénica sigue siendo un campo poco sistematizado.

Diversos autores coinciden que, en los procesos creativos contemporáneos, usar la experiencia personal para la escena sigue cayendo en un plano solo intuitivo o testimonial (Hübner, 2024; Nelson, 2022; Skains, 2018), lo que trae críticas. Esto se debe a que no hay un rigor estratégico metodológico, lo que impide validar científicamente esta producción

de conocimientos. En el campo artístico, esta validación es relevante, ya que se trabaja con la teoría, la práctica y la reflexión, que constituyen las bases fundamentales para sustentar el carácter científico del trabajo creativo (Hübner, 2024; Nelson, 2022; Skains, 2018). En este contexto, esta investigación busca analizar cómo la autoficción puede ser una estrategia metodológica basada en la construcción del personaje, dentro de la investigación-acción en las artes escénicas.

El artículo aporta un modelo metodológico operativo que se basa en la sistematización del proceso creativo, mediante una matriz de escenas. Este modelo permite analizar, de forma estructurada, la relación entre experiencia personal, acción psicofísica, dispositivos materiales y construcción del personaje. Esto supera los enfoques intuitivos que, hasta ahora, se han destinado exclusivamente a la autoficción en las artes escénicas. En el ámbito cualitativo, se sustenta en la investigación de la práctica artística y en la autoetnografía, donde la experiencia del intérprete-investigador no constituye un fin en sí mismo, sino es el punto de inicio para generar conocimiento reflexivo y situado (Denzin, 2018; Lorente Bilbao, 2025).

El análisis se centra en la construcción del personaje Sara, que fue desarrollado en el montaje denominado: *Uno en partes*, en el Festival de Artes Escénicas de la ciudad de Cuenca-Ecuador (2023). En esta obra, la experiencia personal se articuló a los procedimientos autoficcionales, a las acciones psicofísicas y también a los dispositivos sensoriales-materiales. Ya con la sistematización, resultado del proceso creativo, se incluyeron los registros reflexivos y una matriz de escenas, donde se buscó demostrar que la autoficción puede ser operacionalizada y analizada, como parte de un proceso metodológico, donde es posible evidenciar y aportar al debate en el campo de la investigación artística.

De este modo, el estudio no solo analiza la autoficción como recurso creativo, sino que supone su comprensión como un dispositivo metodológico replicable y transferible en procesos de investigación-creación en artes escénicas, lo que contribuye al fortalecimiento del rigor académico en este campo.

Por tanto, el objetivo general del artículo científico es analizar de qué manera la autoficción contribuye a la construcción del personaje, dentro del proceso de investigación-creación. En esta propuesta se identifican aportes, alcances y conflictos con los modelos tradicionales de actuación, en lo que respecta a las discusiones contemporáneas sobre la subjetividad, corporalidad y creación artística. Desde esta mirada, se espera consolidar metodologías que integren teoría y práctica, experiencia y ciencia, creación y reflexión crítica, donde dialogue lo artístico y la producción del conocimiento académico.

Marco Teórico

El concepto de autoficción nace en el ámbito de la literatura para designar aquellos textos que no encontraban la línea de frontera entre la autobiografía y la ficción (James, 2022). Desde sus inicios, la autoficción se ha entendido como un campo de producción ambiguo, donde se desconoce la autenticidad del *yo narrador* y se lo mira como una construcción ficcional que atraviesa procedimientos estéticos (James, 2022).

Ya por los años 2000, este concepto fue desplazándose progresivamente hacia otros campos, especialmente artístico; así, se volvió muy aceptado en el teatro y las artes performativas (Mark, 2024). Estudios recientes ya hablan de la autoficción escénica, donde se aclara que no es simplemente transponer los materiales autobiográficos al escenario, sino reconfigurar las relaciones que se dan entre el autor, el intérprete, el personaje y, por supuesto, el espectador (Mark, 2024). En este espacio de reflexión es donde la corporalidad del intérprete se vuelve el objetivo central, ya que soporta la experiencia vivida en medio de su transformación ficcional.

Gibbons (2022), por su parte, propone que la autoficción debe ser analizada desde un proceso cognitivo e interpretativo que invite a que se activen tanto el actor como el espectador. Esta perspectiva es interesante, ya que genera una experiencia estética que conjuga la percepción de autenticidad con la representación.

Entre los debates centrales que se aborda en la autoficción contemporánea está lo que se conoce como pacto ambiguo; es decir, no ha sido posible establecer esa línea de distinción entre lo que es lo ficcional frente a lo factual (Colonna, 2004; Gilmore, 2001; Taylor, 2003). En el teatro hay la copresencia del intérprete y el público, lo que lo vuelve más ambiguo. A decir del autor Ceballos-Viro (2024), esta no sería una debilidad, sino que es posible mirarla como un mecanismo que está condicionando tanto la recepción de la obra, así como la participación interpretativa del espectador.

Por su parte, Mark (2024) manifiesta que la autoficción escénica desplaza al teatro tradicional, ya que el espectador no está solo por la representación del personaje, sino que también está el cuerpo del actor/actriz, que le remite a una subjetividad real. Este desplazamiento da lugar a una serie de conflictos éticos y estéticos pero, a su vez, construye sentido y produce conocimiento artístico.

Desde esta mirada, la autoficción escénica no debe quedar reducida solo a una estrategia autobiográfica, sino que debe ser un dispositivo relacional de diversas interpretaciones y de un involucramiento de afectación mutua que se da entre la escena y el público (Ceballos-Viro, 2024; Gibbons, 2022).

El desarrollo de la autoficción escénica está amparado en la investigación-creación; es decir, la práctica artística como una producción de conocimiento. Varios autores señalan que la práctica artística sí es una modalidad válida en el campo de la investigación científica, siempre y cuando a este proceso creativo se sume reflexión crítica, argumentación sistemática y esté articulado a un marco teórico sólido (Borgdorff, 2012; Haseman, 2006; Manning, 2016; Nelson, 2022; Skains, 2018).

Es decir, uno de los desafíos a los que se enfrenta la investigación artística es contar con métodos científicos y con criterios rigurosos. Para ello, es necesario ampararse de herramientas metodológicas como diarios de investigación, protocolos, matrices de análisis, entre otros instrumentos que den validez al campo epistemológico (Hübner, 2024; Lewandowska, 2023). A pesar de ello, la autoficción tiene sus propios desafíos, ya que se basa en la experiencia subje-

tiva del creador, lo que exige una profunda reflexión desde la propuesta metodológica planteada, que le permita identificar cuál es la posición del investigador y cuáles serán las implicaciones éticas y epistemológicas (Lorente Bilbao, 2025; Denzin, 2018).

En lo que respecta a las experiencias en escena, la autoetnografía ha sido usada en el performance y en las artes escénicas en una triangulación que prioriza lo personal, lo político y lo cultural. La autoetnografía performativa, por ejemplo, a decir de Denzin (2018), debe ser mirada como una práctica crítica donde esa experiencia individual brinde las posibilidades de analizar otras estructuras como las afectivas, sociales y simbólicas.

En aspectos de manejos tan sensibles, autores como Lorente Bilbao (2025) y Ortega (2020) recalcan que integrar procedimientos autoficcionales desde el ámbito metodológico riguroso permite contar con una distancia crítica entre lo que es el yo empírico y el yo escénico. Con ello, la experiencia del artista puede ser convertida en material artístico y analítico. En cuanto al entrenamiento actoral, hay aportes de los últimos años como el del McNamara (2023), que han revisado conceptos como el de *perezhivanie*, para encontrar esa relación entre la experiencia, la corporalidad y la práctica artística. Estos acercamientos, si bien mantienen los enfoques clásicos, hacen referencia a la perspectiva contemporánea que pone mucho énfasis y, lo más importante, reconoce a la subjetividad como parte esencial del proceso creativo.

La autoficción escénica encontró un espacio emergente de investigación en el tacto afectivo y en la relación humano-objeto (Ahmed, 2004; Merleau-Ponty, 1993). Desde aportes del campo de la neurociencia y de la misma psicología, autores como Paterson (2025), Schirmer et al. (2023) o Spence (2022) han comprobado que la experiencia táctil multisensorial desempeña un rol central en la modulación emocional y la memoria del cuerpo.

En la investigación artística, el objeto dejó de ser un elemento pasivo y se convirtió en un agente activo dentro del proceso creativo (Bennett, 2010; Latour, 2008). Estudios analizaron cómo los objetos en escena participaron en la producción de sentido y

en la experiencia performativa, lo que dio nuevas orientaciones sobre la materialidad en el teatro contemporáneo (Duncan, 2023; Ryöppy, 2023). Por lo tanto, articular la autoficción, lo tacto sensorial y el objeto, permite ampliar la manera de comprender la construcción del personaje, que tradicionalmente han sido abordadas desde la intuición, aunque hoy ya pueden ser discutidas en marcos metodológicos, teóricos y empíricos más amplios.

Luego de la revisión literaria, se pudo identificar que hay un vacío en el abordaje de la autoficción como estrategia metodológica para construir el personaje en las artes escénicas. A pesar de que existen estudios sobre la autoficción literaria y la investigación-creación, son muy pocos los trabajos que articulan estos campos desde un análisis detallado del proceso creativo.

Ante esta necesidad, el estudio propone integrar la autoficción y lo material-sensorial enmarcado en la investigación-creación, con la finalidad de contribuir en metodologías a la creación escénica. Así, se busca que se reconozca la experiencia personal como fuente de conocimiento, con el debido rigor académico.

2. Metodología

El estudio tiene una metodología basada en lo cualitativo, con enfoque de investigación-creación y práctica artística. Este paradigma reconoce la creación artística como producción de conocimiento, siempre que la investigación se apoye en articulaciones teóricas y discursos de reflexión crítica (Hübner, 2024; Nelson, 2022; Skains, 2018).

La técnica de investigación que se utilizó fue la autoficción, una herramienta metodológica que fusiona la experiencia del intérprete con la narrativa de ficción. Otro instrumento que se utilizó fue la autoetnografía, mediante el cual, la experiencia del intérprete-investigador fue observada, registrada, analizada sistemáticamente y llevada a un proceso de conocimiento consciente (Lorente Bilbao, 2025; Denzin, 2018).

La unidad de análisis correspondió al proceso de construcción del personaje Sara en el montaje *Uno en partes*. El corpus se nutrió por los registros reflexivos que se dieron durante el proceso creativo; además se contó con notas de laboratorio, documentación de los ensayos de la obra y una matriz de escenas. Esta matriz fue diseñada por la intérprete-investigadora para dar orden a la relación que surgía entre las características autoficcionales, las acciones físicas, los dispositivos materiales-sensoriales y las emociones escénicas emergentes que surgían.

El análisis interpretativo articuló teoría, práctica y reflexión, con criterios de rigor apegados a la investigación artística, donde se trabajó en la aplicación metodológica de una matriz de escenas usada como herramienta de análisis y la triangulación interna de los registros reflexivos. Cabe señalar que el uso de la autoetnografía y la experiencia personal no implica que se renunció al rigor metodológico, sino que se reformularon criterios que validen científicamente la investigación en el campo de las artes escénicas (Lorente Bilbao, 2025; Denzin, 2018).

3. Resultados

El análisis de la investigación evidenció que la autoficción, un recurso narrativo literario o expresivo, puede convertirse en un aporte metodológico potencial en la construcción del personaje. Si bien los enfoques tradicionales del entrenamiento actoral han incorporado el trabajo sobre la experiencia interna del intérprete –como ocurre en las propuestas de la psicotecnia–, la autoficción permite sistematizar de manera explícita la articulación entre la experiencia personal y los procedimientos de ficcionalización, lo que genera un espacio intermedio entre el yo autobiográfico y la construcción escénica del personaje (James, 2022; Mark, 2024).

Durante el proceso creativo, la experiencia del intérprete-investigador no se limitó a una observación externa, sino que implicó una vivencia consciente de las relaciones entre cuerpo, emoción y objeto. En este sentido, se identificó que el contacto con determinados materiales activaba respuestas emo-

cionales específicas que incidían en la construcción de acciones físicas.

Por ejemplo, en los registros reflexivos del proceso, se evidenció que el contacto con superficies frías generaba sensaciones de incomodidad y retraimiento, lo que se traducía en acciones corporales de cierre y desplazamientos contenidos. En contraste, la interacción con objetos blandos o cálidos activaba estados asociados al cuidado o la apertura, lo que modifica la expresividad y amplitud del movimiento escénico. Estas experiencias no fueron asumidas únicamente como vivencias personales, sino que fueron sistematizadas mediante la matriz de escenas, lo que permitió transformar la experiencia subjetiva en material analítico y escénico. De este modo, la voz del intérprete se integra como un componente metodológico que articula la práctica artística con la producción de conocimiento.

Los resultados dejaron ver que, con la autoficción, cargada de recuerdos, sensaciones corporales o emociones es posible reorganizarlas de manera consciente y presentarlos en un material experiencial de operaciones que transforman las vivencias en situaciones escénicas (Ceballos-Viro, 2024; Gibbons, 2022).

Es decir, la construcción del personaje se dio desde el material autobiográfico que se recopiló como fuente subjetiva y la ficción que añadió la autonomía escénica con coherencia dramática. Mark (2024) ya había analizado la autoficción como ese punto de encuentro entre verdad y ficción en su obra *Theatres of autofiction*, así como otros autores lo hicieron en el campo literario.

Para organizar el proceso creativo de la construcción del personaje, fue necesario elaborar una Matriz de escenas (Tabla 1). Aquí se consolidó la relación entre lo autoficcional, lo material, las acciones físicas y las emociones emergentes, que siguen el camino metodológico del estudio (Nelson, 2022; Skains, 2018).

El proceso creativo se estructuró con escenas significativas de la experiencia personal, activadas mediante estímulos sensoriales específicos, especialmente, táctiles. Cada escena se convirtió en una unidad de análisis donde la experiencia subjetiva fue llevada a la acción con procedimientos ficcionales claramente identificados.

En la matriz se registraron patrones repetidos cuando se hacía la relación cuerpo-objeto-emoción, donde se dejó sentado que es posible hacer de la autoficción una operacionalización metodológica en la investigación-creación. La sistematización del registro, y luego el análisis, dieron cuenta de que, en los procesos artísticos, es posible producir conocimiento siempre que sean manejados metódica y metodológicamente (Hübner, 2024; Lewandowska, 2023).

El análisis se contempló en tres momentos: el primero, descripción del material registrado que se presentó en las escenas, las acciones y los dispositivos sensoriales que eran recurrentes. El segundo momento consistió en la codificación interpretativa

de los registros para encontrar la relación entre la experiencia, la emoción y la autoficción. Por último, en el tercer momento se hizo un análisis comparativo de las escenas para identificar los patrones recurrentes y las variaciones que aporten en las transformaciones del personaje. Cabe señalar que se mantuvo la coherencia entre la teoría, la práctica y la reflexión. El proceso de creación se dio con la transformación de las vivencias personales en situaciones escénicas de ficción. Es decir, el disparador autoficcional fue activado con un dispositivo material o sensorial. Es aquí donde la autoficción operó como una estrategia de mediación, donde la experiencia subjetiva se reorganiza para adquirir una función dramática.

N°	Escena / Situación escénica	Disparador autoficcional	Dispositivo material / sensorial	Acción física dominante	Emoción emergente	Operación autoficcional aplicada	Aporte a la construcción del personaje
1	Permanencia en el suelo del espacio íntimo	Recuerdos asociados al refugio personal y a la soledad	Textura fría y dura del piso	Enrollarse, desplazarse lentamente, proteger el torso	Tristeza	Desplazamiento del yo autobiográfico hacia una situación ficcional	Define una corporalidad cerrada y una lógica de autoprotección del personaje
2	Exploración del dormitorio como espacio simbólico	Sensación de no pertenencia en espacios cotidianos	Superficies de madera y textiles del entorno	Recorrido táctil con manos y espalda	Incomodidad / nostalgia	Condensación de experiencias personales en un espacio escénico	Construye la relación del personaje con el espacio como extensión emocional
3	Contacto con el objeto blando (peluche / cobija)	Recuerdos de cuidado y contención	Textura suave y cálida	Abrazo, balanceo corporal	Calma	Ficcionalización de la experiencia afectiva	Introduce una transición emocional dentro del arco del personaje
4	Manipulación de pétalos de flores	Memorias asociadas a celebraciones y logros personales	Textura frágil y aroma de los pétalos	Movimientos amplios y cuidadosos	Alegría	Reordenamiento temporal de recuerdos positivos	Amplía el registro expresivo del personaje y su variabilidad emocional
5	Permanencia estática frente al objeto rígido	Recuerdos de confrontación y conflicto interpersonal	Superficie dura y pesada (mueble / pared)	Postura erguida, tensión en extremidades	Ira	Intensificación ficcional del conflicto interno	Consolida una presencia escénica firme y confrontativa
6	Juego de ocultamiento tras el objeto	Sensación de vulnerabilidad ante la mirada externa	Objeto voluminoso (sillón / banco)	Agacharse, cubrir el rostro, desplazamientos cortos	Miedo	Ambigüedad entre experiencia real y situación ficticia	Define la relación del personaje con la exposición y el riesgo

7	Desplazamiento lento en el espacio abierto	Evocación de pérdida y búsqueda de sentido	Superficie amplia y silenciosa	Caminata pausada, respiración profunda	Melancolía	Síntesis de experiencias personales reiteradas	Aporta continuidad emocional al recorrido del personaje
8	Contacto repetido con el mismo objeto	Persistencia de una memoria afectiva	Objeto-memoria recurrente	Repetición de una acción precisa	Nostalgia	Ritualización de la experiencia autobiográfica	Genera coherencia interna y recurrencia simbólica
9	Transición corporal entre escenas	Cambio de estado emocional	Variación de texturas y temperaturas	Ajuste del centro de gravedad	Ambivalencia	Superposición de capas ficcionales	Permite cambios orgánicos entre estados del personaje
10	Integración final del personaje en escena	Síntesis de vivencias personales transformadas	Conjunto de objetos escénicos	Acción sostenida y precisa	Equilibrio emocional	Autonomización del personaje respecto al yo creador	Consolida al personaje como entidad escénica independiente

Tabla 1. Matriz de escenas del proceso de construcción del personaje desde la autoficción.

Nota. Matriz que sustentó la práctica artística auto etnográfica, que dio paso al personaje 'Sara', en el montaje de la obra *Uno en partes*, presentada en el Festival de Artes Escénicas (2023), organizado por la Universidad de Cuenca. *Fuente:* Elaborado por la autora, Granda-Negrete (2025).

En varias escenas (1, 2, 7) el contacto con las superficies rígidas y frías se asoció a recuerdos como la soledad, incomodidad o búsqueda de sentido, lo que se tradujo en acciones físicas de cierre corporal; incluso, sus desplazamientos eran lentos. La corporalidad del personaje se marcó por características específicas como la introspección.

Al contrario, las escenas asociadas a objetos frágiles o blandos (3,4), cambiaron el registro expresivo del personaje. Las acciones fueron más amplias y fluidas, con más predisposición corporal, ya que activaron memorias de cuidado, logro o celebración. Lo que se señala es que el objeto no se limitó a ser únicamente un elemento escenográfico, sino que funcionó como un dispositivo compositivo que moduló la emoción y expresión del personaje.

Otras escenas se vincularon con la confrontación o con el ocultamiento (5,6), donde se registró una modificación corporal en la presencia escénica. La postura erguida, la contracción muscular o la fijación de la mirada denotaron ira o miedo en las acciones físicas. La autoficción ficcionalizó los conflictos personales sin narrativa literaria, lo que consolidó un personaje autónomo en la escena.

Si se revisa nuevamente la matriz de escenas, hay la repetición y la ritualización (8), cuyo objeto-memoria fija gestos, ritmos y estados emocionales que estabilizan al personaje. La autoficción, además de ser espontánea, también puede sistematizarse con repeticiones controladas en un laboratorio de creación.

En las últimas escenas (9 y 10), el personaje se hace autónomo progresivamente. Se adquiere una presencia escénica equilibrada, donde es capaz de mostrar los diferentes estados emocionales, sin fragmentarse. Esto fortalece la construcción del personaje.

El análisis de la matriz de escenas demostró que la autoficción, como herramienta metodológica, es capaz de articular la experiencia, el objeto, la corporalidad y la emoción en el personaje, lo que aporta evidencia empírica al proceso de investigación-acción.

Cabe señalar que la noción de autonomía escénica del personaje es la capacidad de sostenerse mediante una lógica interna que no depende del yo empírico del intérprete, aun cuando venga de su experiencia personal. Esta autonomía es una transformación ficcional que relaciona al intérprete con el personaje en una entidad escénica consistente.

Entre los resultados más significativos que se encontraron fue identificar el objeto y la experiencia táctil como elementos que activan la emoción y generan acciones físicas que son precisas a esas emociones. Como se puede ver en la matriz, en las primeras cuatro escenas, en las que hay contacto con superficies de distintas temperaturas y texturas, se dio el disparador consistente de estados afectivos con comportamientos corporales diferentes. Las investigaciones contemporáneas de autores como Paterson (2025), Schirmer et al. (2023) y Spence (2022) sí hablan del tacto afectivo, en las que se resalta que la experiencia táctil multisensorial está estrechamente vinculada con la emoción y la memoria corporal.

Por lo tanto, el objeto, más allá de utilería escénica, pasa a ser un dispositivo compositivo epistemológico que puede mediar entre la experiencia del investigador-creador y la construcción ficcional del personaje. Este resultado coincide con estudios de autores como Duncan (2023) y Ryöppy (2023), sobre investigación artística, donde se da un análisis de esa relación humano-objeto en la activación de los procesos creativos escénicos.

El análisis de la matriz de escenas también evidenció que la acción psicofísica es un componente determinante para la construcción del personaje, ya que las emociones emergentes no se ven como estados aislados. Las acciones físicas están orientadas por objetivos que son concretos, lo que impide que se haga la acción de manera mecánica y, en consecuencia, favorece a una construcción metodológica del personaje y a la formación actoral (Grotowski, 1992; Stanislavski, 1961).

Adicionalmente, se vio que la repetición controlada de acciones que se relacionan con el objeto-memoria contribuyó a que se consoliden los ritmos, posturas o gestos del personaje, lo que fortaleció la identidad escénica. Esto refuerza la coherencia interna, continuidad y construcción del personaje a lo largo del montaje de la obra. McNamara (2023) asocia estos enfoques contemporáneos con la noción de *perezhivanie* en el entrenamiento actoral, donde la corporalidad y la acción son dispositivos que aportan a la organización de la emoción.

Por último, entre los resultados está el proceso de automatización del personaje respecto del yo creador. En las dos últimas escenas, el personaje pudo articular los distintos estados emocionales sin fragmentarse, mediante la continuidad de la acción. Esto nos indica que la autoficción, cuando se aplica desde la metodología, aporta a la construcción del personaje. Esta complejidad le da una identidad escénica con sentido colectivo, ya que el personaje viene a ser una síntesis de la experiencia del intérprete con la elaboración artística, lo que dialoga con el planteamiento contemporáneo de la autoetnografía performativa (Denzin, 2018; Lorente Bilbao, 2025; Ortega, 2020).

4. Discusión

La investigación planteó analizar la autoficción como una estrategia metodológica en la construcción del personaje Sara, en el montaje *Uno en partes*, dentro del proceso de investigación-creación en artes escénicas. Los resultados mostraron coincidencias teóricas así como conflictos epistemológicos que aportan al debate actual en la producción del conocimiento artístico.

Entre las coincidencias con la literatura contemporánea sobre autoficción está la concepción de la autoficción como un espacio indeterminado entre la realidad y la ficción, que va más allá de una narrativa autobiográfica.

Los autores como James (2022) y Mark (2024) argumentan que la autoficción tiende a organizarse mediante procedimientos ficcionales, lo que conjuga con la experiencia personal del intérprete que se dio en esta investigación. Así, se obtiene un material dramático que fue coherente con el montaje escénico.

Por su parte, Ceballos-Viro (2024) y Gibbons (2022) aseguran que la autoficción no se define por su contenido sino por los mecanismos de interpretación del receptor. Efectivamente, la construcción del personaje no busca que la identidad sea vista como real sino que pueda ser percibida desde múltiples niveles de sentido, lo que lleva a una lectura compleja por parte del espectador.

En lo que respecta a la investigación artística, autores como Nelson (2022) y Skains (2018) reconocen a la práctica como un modelo legítimo de producir conocimiento, siempre y cuando se utilice una metodología sistemática, sustentación teórica y reflexión crítica. Utilizar instrumentos de investigación como la matriz de escenas documenta, analiza y discute los procesos autoficcionales, lo que aporta rigor científico a la experiencia personal.

No obstante, el conocimiento que se genera no es exclusivo de criterio de validación positivista o de replicabilidad experimental, sino que se enmarca en el campo artístico, cuya naturaleza es situada y transferible a contextos similares de creación escénica. Por ende, la sistematización metodológica no busca reducir la experiencia artística a datos verificables, sino comunicar un proceso creativo que integra dimensiones sensibles, corporales y subjetivas propias del quehacer escénico.

A pesar de ello, también hay otras confrontaciones con los modelos tradicionales que separan al intérprete de la ficción. Mientras las propuestas clásicas teatrales apoyan la creación de un personaje con una entidad autónoma, que bien pueden ser construidos con circunstancias y objetos externos al actor (Stanislavski, 1961), usar la autoficción lleva a que este paradigma se sitúe en la experiencia subjetiva como el inicio del proceso creativo. Por lo tanto, lo que se busca con este aporte es que se empiece a pensar en una relectura de la pedagogía actoral.

En este sentido, más que oponer la autoficción a los enfoques tradicionales, los resultados permiten comprenderla como una ampliación que entabla un diálogo con estos modelos, básicamente con aquellas corrientes que ya integran la experiencia interna del intérprete dentro del proceso de construcción del personaje.

La acción psicofísica, como se evidencia en los resultados, sigue siendo un eje en la construcción del personaje, aunque los impulsos emocionales y corporales se basen en la experiencia personal del intérprete-investigador y sean, a su vez, ficcionalizada y reorganizada. Estos resultados coinciden con la propuesta de McNamara (2023) y otras revisiones

del entrenamiento actoral, donde se afirma que la centralidad de la experiencia vivida (*perezhivanie*) es válida como mediadora entre emociones, corporalidad y acción escénica.

Al asumir la subjetividad como parte del proceso creativo, deja de ocultar al actor detrás del personaje y se alinea con las prácticas escénicas contemporáneas que buscan problematizar la identidad y la autorreferencialidad en la escena (Mark, 2024). De igual manera, incorporar la voz del intérprete como parte del proceso analítico permitió reconocer que la experiencia vivida constituye un dispositivo de conocimiento que, al ser sistematizado, adquiere valor epistemológico dentro de la investigación-creación. Otro eje que se identificó en el estudio se da en la relación objeto-experiencia táctil, como disparadores de la emoción-acción. Vimos, en los resultados, que es posible dialogar con aportes científicos recientes sobre el tacto afectivo, más allá de que se quede solamente como una lógica simbólica. Los resultados aportan una base empírica para comprender cómo la experiencia táctil regula los estados emocionales y la memoria corporal (Paterson, 2025; Schirmer et al., 2023; Spence, 2022).

De este modo, el objeto escénico deja de ser un elemento accesorio para convertirse en un agente activo dentro del proceso creativo, capaz de mediar entre la experiencia subjetiva del intérprete y la construcción ficcional del personaje, lo que refuerza su potencial como herramienta metodológica en la investigación artística.

Desde esta mirada, se deja de lado la idea de que el trabajo sensorial es exclusivamente propio de la intuición artística; al contrario, el estudio evidenció que usar objetos y texturas en la escena puede significar una tecnología de activación afectiva.

Todos estos instrumentos, como lo muestra la matriz de escenas, nos permitieron ver efectos observables en la expresividad, gestualidad y corporalidad del personaje. Al respecto, Duncan (2023) y Ryöppy (2023), en sus investigaciones artísticas sobre el objeto-creación escénica, aportaron evidencias desde un proceso autoficcional concreto.

Cabe señalar que una de las críticas que se da al usar la metodología que se basa en la experiencia del intérprete-investigador es la falta de rigor científico. Los resultados de este estudio demostraron que la autoficción, cuando cuenta con los instrumentos metodológicos de análisis y criterios de reflexión, aportan al conocimiento situado y transferible. Este conocimiento no se orienta a la generalización universal de resultados, sino a la generación de comprensiones transferibles que pueden ser reinterpretadas y adaptadas en otros procesos de creación para fortalecer el campo de la investigación-creación desde una perspectiva crítica y situada. Autores como Denzin (2018), Ortega (2020) y Lorente Bilbao (2025) coinciden con esta idea, al defender que la autoetnografía performativa es capaz de vincular lo personal con lo sociocultural y lo político, siempre que se soporte con una metodología crítica.

A pesar de ello, uno de los retos que se debe enfrentar es la sobreinterpretación o la exposición de material sensible. En este caso, la matriz de escenas funcionó como un mecanismo de control metodológico que dio transparencia al proceso y, a su vez, delimitó la experiencia personal de la construcción artística. Se puede concluir que esta investigación aporta al campo de las artes escénicas al sistematizar la autoficción como estrategia metodológica para la construcción del personaje. Se demostró que, bajo un marco sistemático de investigación-creación riguroso, es posible integrar el objeto, la corporalidad y la experiencia del actor. En contraste con la literatura que se maneja en artes escénicas, se evidencia que la autoficción debe ser vista más allá de la actuación, y que debe ser considerada en la perspectiva contemporánea como un eje de posibilidades para la creación y para la reflexión académica en este campo.

Aunque el estudio se apoya en los enfoques contemporáneos de autoficción y autoetnografía, no busca romper los modelos clásicos de construir personajes. Los trabajos que se han publicado sobre la acción psicofísica y los objetos de autores como Stanislavski (1961) y ampliados por Grotowski (1992), siguen siendo las estructuras organizadoras que se necesitan en el proceso creativo. La diferencia está en la acción, que proviene de la experiencia personal ficcionalizada del intérprete-investigativo. Es decir, la autoficción no va contra los modelos tradicionales, sino que los resignifica desde la contemporaneidad, pero centrada en la subjetividad y la presencia.

Asimismo, usar de manera consciente el objeto y relacionarlo con la experiencia táctil contribuyó a la activación emocional y a organizar acciones físicas precisas (Barba, 1991; Artaud, 2001), como lo muestra la matriz de escenas, lo que refuerza la pertinencia de que es posible integrar lo afectivo-sensorial en los procesos de creación escénica contemporánea. Desde el ámbito académico, se aporta con metodologías de investigación-creación en artes escénicas. Además, es posible contar con instrumentos de sistematización que se pueden aplicar a otros procesos autoficcionales. Se recomienda que futuras investigaciones hagan estudios de comparación sobre el impacto de la autoficción en la experiencia del espectador. Se debe destacar que los resultados no son generalizables en términos estadísticos, sino más bien transferibles a otros procesos de investigación-creación, siempre y cuando tengan características similares en cuanto al proceso metodológico en el ámbito de las artes escénicas.

5. Referencias

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press.
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble* (Trad. E. López). Edhasa. (Obra original publicada en 1938).
- Barba, E. (1991). *La canoa de papel: Tratado de antropología teatral*. Escenología.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.
- Ceballos-Viro, A. (2024). Autoficción contemporánea y dispositivos escénicos. *Revista de Estudios Literarios*, 45(2), 33-52.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Tristram.
- Denzin, N. K. (2018). *Performance autoethnography: Critical pedagogy and the politics of culture*. Routledge.
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Galilée.
- Duncan, P. (2023). Objects and performative materiality in contemporary theatre. *Performance Research*, 28(4), 72-85.
- Gibbons, A. (2022). Autofiction and theatrical cognition. *Journal of Narrative Theory*, 52(1), 101-120.
- Gilmore, L. (2001). *The limits of autobiography: Trauma and testimony*. Cornell University Press.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI. (Obra original publicada en 1968).
- Haseman, B. (2006). A manifesto for performative research. *Media International Australia*, 118(1), 98-106.
- Hübner, K. (2024). Artistic research methodologies in contemporary performance. *Art & Research Journal*, 12(1), 55-70.
- James, A. (2022). Autofiction and identity in contemporary performance. *Theatre Journal*, 74(3), 245-260.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial. (Obra original publicada en 2005)
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul. (Obra original publicada en 1989)
- Lewandowska, M. (2023). Reflexive matrices in artistic research practice. *Studies in Theatre and Performance*, 43(2), 120-136.
- Lorente Bilbao, J. I. (2025). *La investigación-creación en artes escénicas: Una crítica del paradigma transmisor*. AusArt, 13(1). <https://doi.org/10.1387/ausart.26964> (Portal de Revistas Científicas)
- Manning, E. (2016). *The minor gesture*. Duke University Press.
- Mark, A. (2024). *Theatres of autofiction*. Palgrave Macmillan.
- McNamara, P. (2023). Perezhivanie revisited: Experience and embodiment in actor training. *Theatre, Dance and Performance Training*, 14(2), 150-167.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini. (Obra original publicada en 1945)
- Nelson, R. (2022). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Palgrave Macmillan.
- Ortega, L. (2020). Autoetnografía performativa y subjetividad escénica. *Revista Latinoamericana de Estudios Performativos*, 9(1), 67-82.
- Paterson, M. (2025). Affective touch and embodied memory in performance. *Journal of Sensory Studies*, 40(1), 1-15.
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI.

- Ryöppy, S. (2023). Human-object relations in contemporary stage practice. *Performance Philosophy*, 8(2), 210-228.
- Schirmer, A., Ng, E., & Escoffier, N. (2023). Multisensory integration and affective touch. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 148, 105114.
- Skains, R. L. (2018). Creative practice as research: Discourse on methodology. *Media Practice and Education*, 19(1), 82-97.
- Spence, C. (2022). *Sensehacking: How to use the power of your senses for happier, healthier living*. Viking.
- Stanislavski, K. (1961). *La construcción del personaje*. Alianza.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.