

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



*Siempre xnuncax Jamás: escenificando la experiencia de crecer  
mujer desde las remanencias autoficcionaladas de Yuyi*

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Creación y  
Producción Escénica que presenta:

***Fernanda Mia Chavez Eyzaguirre***

Asesora:  
***Lucero Carroll Medina Hu***


Lima, 2024

## Informe de Similitud

Yo, **Lucero Caroll Medina Hu**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada *SiemprexNuncaxJamás: escenificando la experiencia de crecer mujer las remanencias autoficcionaladas de Yuyi*, de la autora **Fernanda Mia Chavez Eyzaguirre** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **8%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 21-mar-2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 09 de julio de 2024

|  |   |
|--|---|
| Nombres y apellidos de la asesora: Lucero Caroll Medina Hu                                       |   |
| DNI: 40749197  | Firma:  |
| ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0003-0769-8395">https://orcid.org/0000-0003-0769-8395</a> |   |

## Resumen

La presente investigación explora la experiencia de género en la infancia como núcleo de creación de una pieza escénica autoficcional a partir del vínculo con el archivo personal de la creadora. En ese sentido, desde el uso de muñecas y películas caseras, se plantea un laboratorio de investigación-creación para identificar qué recuerdos personales sobre la experiencia de crecer mujer reaparecen y se reconstruyen desde el encuentro con el archivo de la infancia en escena, y se proponen medios para resignificarlos en la creación de un montaje autoficcional. El trabajo se justifica en el deseo por reencontrarse con las remanencias de la niña que queda en la artista-investigadora para abrazarla y resonar con otras experiencias femeninas y disidentes desde el juego, lo personal y la vulnerabilidad. Asimismo, se sostiene en las nociones de archivo como insumo para la creación escénica, la autoficción como lenguaje y lugar de enunciación y el género como performance que se acuerpa. Este documento desarrolla los hallazgos principales del laboratorio, entre los que se destaca el uso de proyecciones y circuito cerrado para incorporar el archivo en escena y la aparición corpórea de Yuyi, la versión ficcionalizada de la creadora como niña-muñeca, que le da forma a la dramaturgia autoficcional de la obra y a otros devenires de ella misma. De este modo, el montaje revela lo guardado de la experiencia de género en la infancia junto a la niña y su archivo: el miedo, la insatisfacción y la añoranza, pero también los medios y herramientas para transformar ello e ir hacia otras personas.

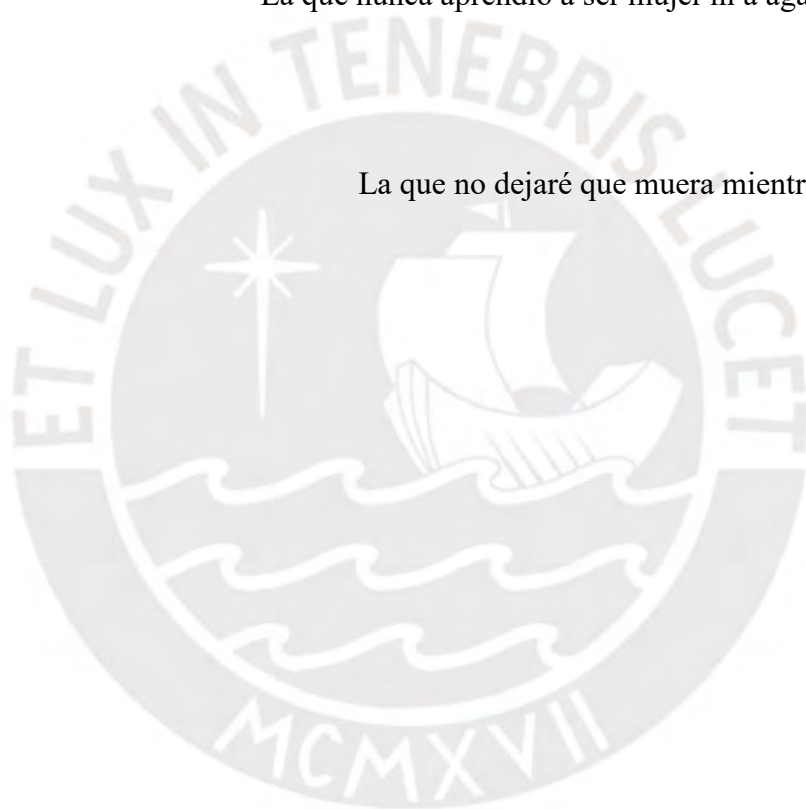
Al final del día, esto se lo dedico a Peter Pan.

O a la idea suya que maté.

Pero, sobre todo, se lo dedico a mi niña.

La que nunca aprendió a ser mujer ni a agarrar bien el lápiz.

La que no dejaré que muera mientras pueda escribir.



## Agradecimientos

A mis padres, Jannina y Gustavo, quienes se tragan a diario y hasta hoy todas mis tormentas para ayudarme a ser feliz.

A mi querida y estimada Elsita, por ser la voz del amor y la razón que escucho cuando rompo a llover.

A mi abuelita Moni, la guardiana de Bbylandia, porque hasta ahora no deja que nada malo le pase a su bebé.

A Elenita, porque sus fotos me dieron la confianza para empezar a buscarme en las mías.

A José Miguel, por ser el mejor compañero que podía pedir para el arte y para la vida, y por ser el abrazo para mis yoes que se morían de miedo.

A Armando, por bancarse este proyecto y sus palabras de reafirmación.

A Sabs, por ser la luz más bonita que tengo y por sus diseños maravillosos.

A Mape, por su mirada precisa y sus fotos preciosas.

A la We, Mariale, Jandra, Sofía, Mariana, Lu y todas las amistades que me brindaron ayuda.

A Mimi, por ser mi más grande fan y mover su colita cuando necesito sonreír.

A Lucero, por sus audios de 20 minutos y 139 comentarios por entrega, por ver en mí algo que a veces me cuesta ver y por acompañar este proceso con un amor que no esperaba sentir.

Y, una vez, más a mis padres, por grabar todo y guardar todas mis muñecas.

## Tabla de contenidos

|   |      |
|---|------|
| Resumen.....  | ii   |
| Agradecimientos .....   | iv   |
| Índice de tablas .....  | vii  |
| Índice de figuras.....  | viii |
| Índice de anexos.....   | x    |
| Prefacio .....  | xi   |
| Introducción: Fábula de Inicio .....  | 1    |
| Capítulo 1. Una Miscelánea de Voces: Propuesta de Marco Conceptual y Estado del Arte .....                    | 8    |
| 1.1. Mi Niña y Mis Muñecas: Sobre el Archivo y lo Real.....   | 8    |
| 1.2. Narrativas del <i>Yo</i> en el Papel y en la Escena: Sobre la Autoficción y Otros Discursos Afines ..... | 14   |
| 1.2.1. <i>Una Breve Mirada sobre la Presencia Autoficcional Femenina en Escena</i> .....                      | 15   |
| 1.2.2. <i>Paradigmas Discursivos y Lugar de Enunciación</i> .....   | 18   |
| 1.2.3. <i>Revisitar para Resignificar: Propuestas desde la Intimidad y la Historia Personal</i> ..            | 20   |
| 1.3. Performance que Acuerpa lo Femenino: Consideraciones sobre Cuerpo, Género y Mujeres .....                | 22   |
| Capítulo 2. Metodología, o Cómo Senti-pienso mi Práctica .....  | 28   |
| 2.1. La Investigación-Creación, o Por Qué Me Hice Esto a Mí Misma.....  | 29   |
| 2.2. Diseño Metodológico, o Cómo Logré Encontrar lo que Empezaría a Buscar .....                              | 31   |
| 2.3. Laboratorio de Investigación, o la Creación de mi Nuevo Cuarto de Juegos .....                           | 39   |
| 2.3.1. <i>Guía de Implementación del Laboratorio</i> .....  | 42   |
| 2.3.2. <i>Herramientas y Soportes: Archivo, Bitácoras, Diálogo y Registro</i> .....                           | 43   |

|  |     |
|--|-----|
| Capítulo 3. Entender a mi Niña para Abrazarme Hoy: el Proceso de Creación de un Solo,<br>Acompañada .....  | 47  |
| 3.1. «Esa niña soy yo»: Reencuentro y Reconocimiento de lo que Fui o Fue Mío .....   | 48  |
| 3.1.1. <i>Mi Vida en Muñecas: Vínculo y Reunión con Corporalidades Pequeñas en las<br/>Exploraciones de Laboratorio</i> .....  | 49  |
| 3.1.2. <i>Relación cuerpo-video: Mi Cuerpo Presente en un Diálogo Mediado con el Pasado en<br/>Movimiento</i> .....  | 59  |
| 3.2. «Yo Soy lo que Queda de Esa Niña»: Propuestas de Discurso Propio Desde la Autoficción<br>.....  | 74  |
| 3.2.1. <i>¿Con qué Historias Llego?: las Palabras y la Voz Transformadas en la Exploración</i><br>.....  | 75  |
| 3.2.2. <i>Convoco a las Yoes que Quieran Salir: la Aparición en Escena de las Ficciones de Mí<br/>Misma y la Creación de una Narrativa Autoficcionalada</i> .....                      | 82  |
| Capítulo 4. «Hoy me Presto Esta Historia»: Resignificar mi Experiencia de Género a través del<br>Montaje <i>Siempre</i> ×nunca× <i>Jamás: o una Muñeca de Nadie Jugando Sola</i> ..... | 93  |
| 4.1. Una Propuesta de Orden: la Autoficción como Medio para Revisitarme y Abrazarme ....   | 93  |
| 4.2. «El Mundo que Creé al Crecer Lejos de Nunca Jamás»: Diálogo con Diferentes Lenguajes<br>Sensibles para Crear Sentidos .....   | 104 |
| 4.2.1. <i>El Diseño Sonoro: Sesiones de Magia para Entrar en Otro Tiempo</i> .....   | 105 |
| 4.2.2. <i>El Diseño Lumínico: Pintar la Escena con Nuevas Capas</i> .....  | 111 |
| A Modo de Epílogo o Conclusiones: Cómo Escribir, Dirigir, Documentar y Protagonizar un<br>Unipersonal sin Morir en el Intento .....  | 117 |
| Referencias bibliográficas.....  | 123 |
| Anexos .....   | 129 |

## Índice de tablas

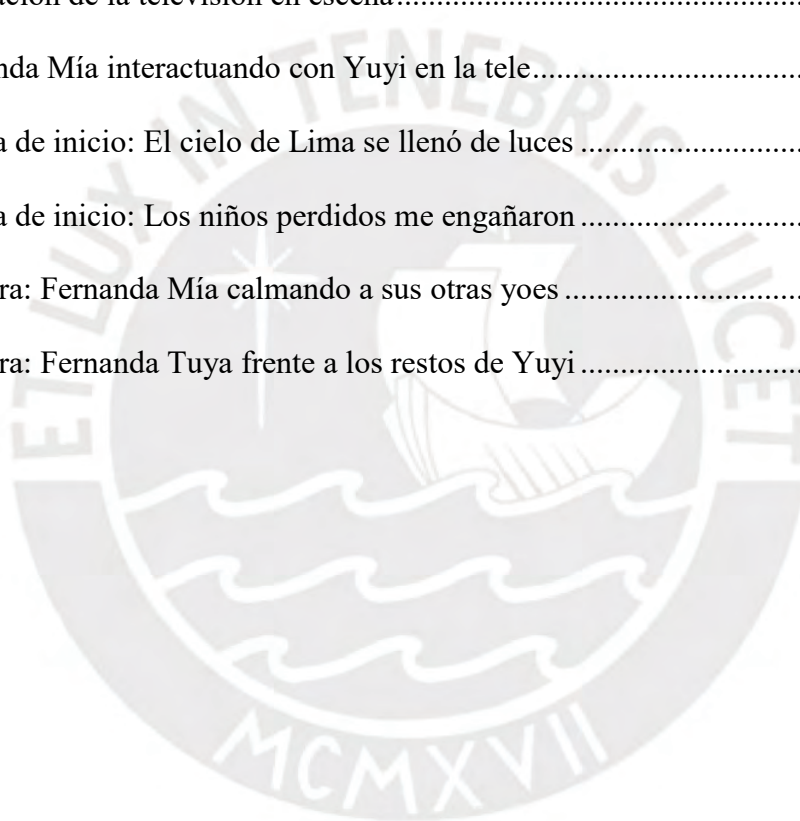
|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| Tabla 1 Diseño metodológico ..... | 36 |
|-----------------------------------|----|



## Índice de figuras

|   |    |
|---|----|
| Figura 1: Tema de tesis original intervenido con preguntas .....                                  | 32 |
| Figura 2: Transformación del tema: original y modificado .....                                    | 32 |
| Figura 3: Frame de video “Navidad 2003” codificado .....  | 34 |
| Figura 4: Yo escalada con mis muñecas codificadas.....  | 35 |
| Figura 5: Post-its de color que delimitan el inicio de cada etapa de laboratorio en mi Bitácora.. | 37 |
| Figura 6: Organización interna del laboratorio .....  | 41 |
| Figura 7: Ejemplo de extrato de mi bitácora.....  | 45 |
| Figura 8: Bodegones creados en el espacio de laboratorio .....                                    | 54 |
| Figura 9: “Bodegón de mi nacimiento” – versión final en el espacio de ensayo.....                 | 55 |
| Figura 10: “Bodegón de mi nacimiento” – versión final en la muestra.....                          | 56 |
| Figura 11: Toma aérea de Bbylandia .....  | 58 |
| Figura 12: Primera exploración con video en el laboratorio.....                                   | 61 |
| Figura 13: Fragmentos de exploraciones con la proyección.....                                     | 64 |
| Figura 14: Recorte de Fernanda escalada en sus muñecas .....                                      | 66 |
| Figura 15: Escala en el escenario.....  | 67 |
| Figura 16: Display del circuito cerrado con la Barbie princesa.....                               | 68 |
| Figura 17: Yuyi interactuando con la Barbie princesa en circuito cerrado.....                     | 69 |
| Figura 18: Plano detalle de Bbylandia .....   | 70 |
| Figura 19: Presentación de Bbylandia .....  | 71 |
| Figura 20: Destrucción de Bbylandia .....   | 72 |
| Figura 21: Fer y Pascuala en el espacio de ensayos.....   | 77 |
| Figura 22:Fer hablando con Pascuala .....   | 78 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 23: Pascuala hablándole a la cámara .....                      | 78  |
| Figura 24: Fragmento distorsionado del Biografema .....               | 80  |
| Figura 25: Yuyi.....  | 84  |
| Figura 26: Fernanda Tuya.....   | 86  |
| Figura 27: Fernanda Mía.....  | 87  |
| Figura 28: Momento del biografema .....                               | 90  |
| Figura 29: Instalación de la televisión en escena.....                | 91  |
| Figura 30: Fernanda Mía interactuando con Yuyi en la tele.....        | 107 |
| Figura 31: Fábula de inicio: El cielo de Lima se llenó de luces ..... | 112 |
| Figura 32: Fábula de inicio: Los niños perdidos me engañaron.....     | 114 |
| Figura 33: Ruptura: Fernanda Mía calmando a sus otras yoes .....      | 115 |
| Figura 34: Ruptura: Fernanda Tuya frente a los restos de Yuyi.....    | 115 |



## Índice de anexos

|   |     |
|---|-----|
| Anexo 1 Muestra de la obra Siempre <i>×nunca×</i> Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola....                   | 129 |
| Anexo 2 Videos finales empleados en escena .....  | 130 |
| Anexo 3 Versión final del texto de la obra <i>Siempre ×nunca× Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola</i> ..... | 131 |



## Prefacio

Algo que ya sabía era que en escena iba a estar yo:  
mi voz y mi cuerpo.

Algo que no sabía que sabía era que mi niña era la  
que quería estar.

Algo que ahora sé es que está para sanar.

Sanar, cuidar, restaurar, jugar.

Todo lo que siempre estuvo allí.



## Introducción: Fábula de Inicio

*Tal vez por fin las palabras me quedarán cortas.*

*Tal vez por fin encuentre algo que decir en escena y en papel.<sup>1</sup>*

A mí me enseñaron a contar los cuentos con el clásico “había una vez”; sin embargo, nunca aprendí a terminar las historias. Mi computadora está llena de documentos de Word olvidados a la mitad o llenos de ideas para novelas que nunca vieron la luz. Ideas congeladas por años, paralizadas en el tiempo, que hoy reviso y me pregunto por qué no seguí. Creo que siempre me han dado miedo los finales, pero solo si soy yo la que los escribe. Prefiero, muchas veces, nunca empezar una historia para no tener que despedirme de ella.

En el fondo, mis cuentos y fábulas abandonadas canalizan mi miedo más grande: crecer, convertirme en una mujer adulta, perder la ilusión por las cosas. Toda la culpa la tiene Peter Pan, ese niño pícaro de moral cuestionable, que me prometió a mí y a miles de infancias la posibilidad de aventuras sin fin y sin cambiar. Si nada cambia, nada termina. Si nada termina, no hay despedidas. Entonces, el futuro deja de ser tan amenazante.

Se supone que esta es la introducción de mi tesis de licenciatura. No está saliendo como imaginaba. No esperaba hablar de Peter ni reconocer mis fallos como escritora tan pronto. En su momento, tampoco creí que estaría escribiendo la memoria de una investigación tan egocéntrica como solo puede serlo la de una hija única con complejo de personaje principal que decidió estudiar artes escénicas. Pensaba que iba a escribir un texto revolucionario, pero aquí estamos. Y quiero pensar que no es tan egocéntrico del todo.

*Nota de Yuyi: Ese no es el punto.<sup>2</sup> | Lo sé. Estoy haciendo memoria para entenderlo.*

---

<sup>1</sup> Extractos de mi bitácora personal. A lo largo del documento aparecerán encabezando cada sección.

<sup>2</sup> Esperen un poco, ahora la explico.

Mi nombre es Fernanda, no sé si Mía, no sé si Tuya, tal vez de nadie, y este es mi humilde intento de conseguir que este documento de Word no quede a la mitad. Pretendo registrar la travesía que ha sido la tesis: un tira y afloja entre mi deseo por controlar todo y reconciliarme con la idea de que en escena no hay fórmulas mágicas de éxito, menos cuando eres tú misma la que está contando una historia que todavía no terminas. No sé si este texto es revolucionario, pero es mío, aunque pareciera un poco que no totalmente gracias a la vocecita que está apareciendo.

*Nota de Yuyi: ¿Aquí ya me toca hablar? | Espera, pronto. Cuenta hasta 100.*

El verano del 2023 redescubrí los archivos de video de una niña que tiene mi nombre, pero que apenas reconozco por lo viva y feliz que se ve, y me asustaron los sentimientos que surgían al contemplarla. Culpa, como si fuera responsable de haber dejado que desaparezca. Añoranza y ternura, como si fuera un ser externo a mí al que ya no puedo abrazar. La extrañaba porque ya no la sentía en mí tan seguido, así que me pregunté cómo dejarme habitar por ella hoy; sobre todo, si todavía era posible. Esa niña creció, pero nunca aprendió a hacerlo. Quería que Peter Pan se la llevara de Latinoamérica, pero terminó enfrentándose, como Alicia en el país de las maravillas, a un mundo al revés con reglas sin sentido que la querían moldear de una forma. No quería ser mujer, solo ser feliz, y ahora es ambas a medias. Por eso, estoy asumiendo el reto de apaciguarla mientras revivo lo que queda de ella en mis videos y mis muñecas.

Esta investigación se centra en mi experiencia de género en la infancia como núcleo de creación de una pieza escénica autoficcional. Parte de mí siente que le ha fallado a mi niña y es a partir de allí que todo se moviliza. Desde que asumí mi identidad de mujer no binaria no he dejado de cuestionar lo que eso implica a nivel colectivo, pero decidí centrarme primero en la pequeña yo, en cómo me interpela y cómo puedo ayudarla a interpelar a otras personas. Más que

una experiencia universal, quería dar cuenta de la historia de Bbyfer, una niña que necesita con todas sus fuerzas mantenerse viva, a pesar de crecer en una sociedad que le demanda desencantarse del mundo. Así, el objetivo principal de esta tesis fue crear una obra de autoficción cuyo detonante estuviera en mi archivo de la infancia, para explorar los discursos alrededor de mi género vinculados a mi miedo a crecer. De esta forma, protejo a mi niña como me hubiera gustado desde las historias que nos aterraba concluir y abrazo los miedos y mutaciones que hasta hoy nos habitan y que sé que más personas atraviesan.

*Nota de Yuyi: 100 es mucho. | No tanto. Sigue contando.*

Elegí trabajar una investigación-creación porque estoy un poco mal de la cabeza, pero si no me muevo al ritmo de ella, me falla el cuerpo. Mi pregunta central es de qué manera mi experiencia de género en la infancia actuó como núcleo de creación del montaje *Siempre ×nunca× Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola*, obra autoficcional surgida del encuentro con mi archivo personal. Responder esta inquietud requería información que solo podía encontrar en escena, por lo que decidí diseñar un laboratorio de investigación para una sola performer (yo) para encontrar herramientas y dispositivos que me permitieran crear una versión reinterpretada de mis experiencias al crecer mujer, conservadas en mi archivo y en mi memoria de formas contradictorias. Me interesaba poder reflejarlas en la relación que hoy entablo con mi cuerpo e historia que, en realidad, ha sido escrita y dirigida desde antes por mis padres. Yo solo estoy haciendo el remake.

Dentro del caos creativo, me planteé dos metas. Por un lado, busqué identificar cómo reaparecieron y se reconstruyeron, en mis exploraciones, historias y recuerdos personales sobre mi experiencia de género de niña. Por otro lado, decidí experimentar y proponer cómo se resignifican estas vivencias en la creación del montaje final. Como parte de esta búsqueda,

recurrí al registro de video-diarios a modo de reflexiones finales de cada sesión de laboratorio y a la escritura de una bitácora en formato de cartas para relatar mis sentires. Parte de estos escritos terminaron formando el texto final de la obra y de una tesis, que, aunque al inicio no sabía cómo, se estuvo construyendo desde el día cero.

Mi investigación encuentra soporte en propuestas contemporáneas que parten del archivo como insumo para la creación escénica, exploran la autoficción como lenguaje y lugar de enunciación y resaltan el abordaje performativo del género. Encontrarán en estas páginas un entendimiento del archivo como contenedor y evocador de memorias en la interacción con el cuerpo mismo de la performer. Asimismo, hallarán un recuento de perspectivas y trabajos de diversas creadoras en torno a la autoficción como medio para compartir historias personales desde el velo entre lo real y lo ficticio y como una apelación a las mujeres como colectividad desde la experiencia individual. Por su parte, entiendo la performance de género como un fenómeno social y artístico, específico de donde habitamos y particular de cada cuerpo. Así, reconozco mi identidad y reflexiono sobre cómo he asimilado o rechazado ciertas expectativas adscritas a mi persona para acuerpar y construir el género desde mi experiencia de vida.

Poder enunciarme hoy como mujer no binaria ha sido un viaje hacia mi propia identidad y hacia la reconciliación con lo que me duele de mi género: las expectativas, los cambios y las humillaciones y violencias que he tenido que vivenciar por tener este cuerpo en este territorio. Desde allí, con un discurso vocal y corpóreo asumido a través de reapropiarme de mi archivo, busco repensar el “performarme” mujer hoy. La posición crítica hacia la performance de género, a nivel estético y actitudinal, me sirve como disparador creativo para explorar una propuesta autoficcional que coloque en escena las sensibilidades de jóvenes espectros femeninos y disidencias como yo. En una realidad donde nuestros cuerpos siguen siendo percibidos como

territorio de conquista, propongo autoconquistar mi cuerpo y resignificarlo como uno que reconforta a mi yo del presente y a mi niña. Revisitar mi propia historia, con sus alegrías y dolores, parte de reconocermelo vulnerable, pero desde una conciencia creativa que me permite explorar y ficcionarla en una pieza escénica que interpela a un todo más grande.

Planteo mi género e identidad (cuestionada, satirizada, rechazada) como territorios de reconocimiento corporal atravesados por la palabra que explicita el miedo. En ese sentido, estas aproximaciones proponen un enfoque identitario y performativo de las experiencias del cuerpo sobre el crecimiento en relación a la escena y exploran la autoficción como lugar de enunciación femenina. Por ello, considero que mi investigación resulta relevante en el campo artístico y humano, pues propongo abordar mi historia personal con un nuevo matiz en pro de interpelar otras sensibilidades y plantear nuevas formas de aproximarse al cuerpo y la vivencia del género desde las artes escénicas. O tal vez solo quería escribir y montar una obra y ya, sin tanta parafernalia, sin motivos ulteriores. Solo para que me quieran.

*Nota de Yuyi: O para que me quieran a mí. Estoy lista. | Perfecto.*

Como dije antes, estoy en medio de una carrera para descubrir mi propia voz y ritmo en mi escritura, y tratando de encontrar un equilibrio entre mi necesidad de tener el control y el hecho de que las artes no son ciencias exactas. Quizás por eso tengo un interés particular en asumir tanto el rol de directora como de intérprete en mi propio trabajo: estoy buscando libertad dentro de mis propios términos. Siento que la autoficción como lenguaje, la performance como formato y el trabajo con mi archivo personal en escena me otorgan estas libertades. Por eso, quise poner a prueba mis límites mentales y corporales y regalarme un vestigio de que estoy un paso más cerca de lo que mi niña quiso ser: feliz, libre, eterna.

Mi niña no quería crecer, y le da pánico escribir sus historias porque puede que a nadie les guste. Por eso, para tratar ordenar sus desvaríos, dejaré que, ahora sí, ella misma lo haga:

*¡Hola! Por fin. Yo soy Yuyi. En la obra que hizo Fer interpreto a su muñeca favorita, pero en realidad soy ella de chiquita con el nombre con el que la llama mamá. Si me escucharan ahora, escucharían mi sonrisa y una voz aguda y cantarina. Al inicio, Fer no quería que yo hablara, pero solo no sabía que sabía que era yo la que tenía que estar aquí, y como soy súper lista y manipuladora, me metí en el proceso sin que se diera cuenta. Sí, tengo miedo de que esto no les guste, y, por mi culpa, ella también lo tiene, pero es momento de hablar y mostrarles cómo he jugado sola todo este tiempo y cómo terminé en medio de esto.*

Yuyi nos acompañará, como me ha acompañado siempre, a lo largo de esta tesis, dejando sus notas y acotaciones. Siempre aparecerá en cursivas y con voz aguda, pero no la subestimen, porque tiene mucho que decir. Como pueden ver, este documento de Word lo están escribiendo varias yoes. No sé si es trampa, ya que solo consigné esta tesis de forma individual, pero, como diría Yuyi, *este es mi documento de Word y no me importa* (si me perdonan las libertades). Así que juntas le daremos forma a la memoria de nuestra creación colectiva individualizada. Para que puedan seguirnos en esta travesía, les presentaremos primero el trabajo dentro del laboratorio de creación y luego las experiencias en torno al montaje final de *Siempre ×nunca× Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola*.

Sobre el laboratorio, comentaremos la experiencia de desarrollar un solo, acompañadas: entre nosotras y con nuestro maravilloso compañero creativo, José Miguel Pecho, que presentaremos propiamente más adelante. En ese sentido, ahondaremos en los archivos con los que llegamos al espacio de creación: los videos, las muñecas y las palabras escritas que

encontramos sobre nosotras. Luego, comentaremos la aparición de Yuyi como personaje en mi cuerpo y cómo dio pie a casi todo lo demás.

Sobre el montaje, compartiremos el proceso de reescritura de nuestra historia desde la autoficción a partir de los apuntes y cartas del proceso. Podrán acompañarnos a descubrir mi lugar como investigadora en escena, desde la toma de decisiones dramáticas y espaciales y la propuesta estética planteada, y conocerán los aportes del maravilloso equipo que nos acompañó hacia el final alrededor de la construcción de nuevos significados para volver a abrazar a mi niña. Además, compartiremos los sentires experimentados tras presentarnos frente a un público que conoció a esta miscelánea de yoes (y no salió corriendo).

Puedo decir que terminé esta introducción con menos miedo que antes y con un poco más de respuestas. La Fernanda de hoy, la que intenta ser tesista y sobrevivir en el proceso, está emocionada, y le puedo decir a mi niña que, por lo mismo, no ha crecido. No hemos perdido la ilusión por las cosas. Y vamos a terminar, por primera vez, una fábula nuestra.

Así, sin más, déjenme mostrarles el mundo que creé en *Siempre* × *nunca* × *Jamás*.

## Capítulo 1. Una Miscelánea de Voces: Propuesta de Marco Conceptual y Estado del Arte

*Hoy conté la historia de tu muerte y de mi vida.*

*De cómo crecí a costa tuya, por culpa de los niños.*

A veces cometo el error de asumir que todo el mundo sabe todo, cuando hasta hace poco ni yo misma conocía muchas cosas de mi proyecto. De hecho, eso que no conocía recién lo he podido condensar aquí para ayudarme y ayudarles a conocer lo que hubo detrás de este proceso creativo. Por eso, ahora me propongo la tarea de situar mi investigación en el campo de las artes escénicas para que podamos estar en la misma página.

En este capítulo intento sumergirme de la forma más minuciosa posible en los saberes y prácticas de quienes han creado antes que yo y que resuenan en mi ser investigadora actual. Para una mayor comprensión del tema abordado en esta tesis, voy a definir mi entendimiento de archivo como disparador de la creación en sus diversos formatos y me centraré en propuestas prácticas y teóricas que parten de este como insumo. Asimismo, compartiré la definición de autoficción alrededor de la que construyo mi trabajo y guía como norte a mi proceso creativo, acompañada de trabajos que la utilizan como lenguaje y lugar de enunciación. Finalmente, elaboraré sobre los conceptos claves en torno al género que atraviesan mi búsqueda, a partir de propuestas que resaltan su abordaje performativo.

*Nota de Yuyi: este es un intento de compartirles cómo funciona mi cabeza para crear y pensar, así que espero que pueda ayudarles (y ayudarnos) a entendernos.*

### 1.1. Mi Niña y Mis Muñecas: Sobre el Archivo y lo Real

*Algo que ya sabía era que en escena iba a estar yo: mi voz y mi cuerpo.*

*Algo que no sabía que sabía era que mi niña quería estar.*

Esta investigación se enfoca en el proceso de creación y montaje de una pieza escénica autoficcional, a partir del archivo que da cuenta de mi crecimiento y que decido mirar desde mi experiencia de género. Este enfoque tenía la finalidad de desarrollar herramientas y dispositivos para performarla transformada. Nachmanovitch señala que “la musa más potente de todas es nuestro niño interno [...] el yo que todavía sabe jugar” (2004, p. 73); en este caso, mi niña ha sido musa y artista, pues con ella en mente y cuerpo creé. Además, hay evidencia tangible de que mi vínculo con distintos archivos de mi infancia, desde videos hasta muñecas, fue el núcleo desde donde explotó este viaje. En ese sentido, propongo a continuación un acercamiento al archivo como catalizador creativo de códigos dentro del discurso escénico, para conocer a quienes compartieron inquietudes o procesos similares a los míos.

Diana Taylor (2015) señala al archivo como todo documento o resto aparentemente resistente al cambio, o, en todo caso, que lo sobrevive y da vestigio de él. En esta línea, mi búsqueda se orientaba a trabajar con los vestigios de la niña que fui, que la mantienen presente de manera tangible hasta hoy. Unos abordajes cercanos son los propuestos por Gabriela Rojas y Analucía Rodríguez, egresadas de mi especialidad, ya que ambas tratan el archivo objetual como evocador de memorias para la creación. Por un lado, Rojas (2020), en su proyecto *Todas esas pequeñas cosas*, parte del trabajo con objetos para darles una nueva presencia a través del cuerpo de las actrices que accionan con ellos. Su investigación sustenta que los objetos poseen vitalidad, están cargados de historias y dan vestigio de las relaciones generadas con ellos, de forma que son un medio para traer la intimidad de las actrices a escena. Sostiene, además, que “los objetos y nosotros construimos vínculos de coexistencia y co dependencia que nos definen y nos evidencian en nuestras formas de ser y estar” (p. 10).

El archivo como objeto da cuenta de su tiempo, espacio y utilidad; habla tanto de sí mismo como de su contexto, pero obtiene valor personal según los apegos que construyamos con él. Como señala Taylor, “lo que cambia con el tiempo es el valor, la relevancia o el significado atribuido al archivo, la manera en la que los artículos que contiene son interpretados, incluso corporalizados” (2015, p. 55). Aterrizo esta premisa en la cantidad industrial de muñecas que poseo, pues son archivos que significan socialmente, pero, más importante, cuentan mucho de mi historia en esta creación. El montón, la abundancia y, aun así, la cercanía con cada una de ellas, las señalan como únicas y propias. Asimismo, dan cuenta de mi experiencia particular en relación a su presencia en mi vida y su influencia sobre mi propio discurso identitario, en ese entonces y en el momento de la creación. Son el recuerdo más dulce de mis juegos y el recordatorio constante de un ideal social que nunca pretendí ser.

Por su parte, Rodríguez (2020) propone un diálogo entre pasado y presente en la obra *Ellas, nosotras*, al reconstruir experiencias de migración andina a Lima a partir del archivo familiar de descendientes de mujeres migrantes. En su investigación, señala que “estos documentos, son archivos contenedores de memoria, que cuando ocupan un espacio en la ficción, adquieren una lectura distinta” (p. 21). Esto responde al vínculo que se genera entre las intérpretes y el archivo, así como entre la escena y el público. Su trabajo parte de fotografías familiares, en contraste con mi trabajo con películas caseras; sin embargo, su abordaje a estos registros propios y, de todas formas, externos a las personas retratadas ofrece una aproximación valiosa a las imágenes (fijas o en movimiento) como archivo: pueden cargar significados diferentes por más de tratarse del mismo suceso. Así, puedo cuestionar e intervenir el retrato de niña feliz de mis padres desde mi experiencia y búsqueda artística.

*Nota de Yuyi: de todas formas, quizás sí fuiste una niña feliz. | Tal vez fuimos niñas felices. Aunque no lo sintiéramos siempre.*

De este modo, tenemos que el archivo evoca memorias que se actualizan en el hacer y, sea de la naturaleza que sea, significa y puede resignificar(se) en el escenario. En ese sentido, Taylor también señala que “la memoria corporalizada, por el hecho de suceder en vivo, excede la habilidad, que tiene el archivo, de captarla” (2015, p. 57). Es decir, el contacto con mis muñecas o videos es un gatillo que despierta sentires y recuerdos incorporados específicamente en mi persona sobre el momento que evocan. Al ser propias de mi vínculo con el archivo, es mi trabajo como artista elaborar sobre esas memorias e intentar reproducirlas para que formen parte del hecho escénico, con una ventana amplia de libertades creativas.

En este punto, me gustaría reconocer que incluso al trabajar desde el archivo recurrimos a una cuota de ficción, ya que reconstruir hechos en escena implica hacerlo a partir de una dramaturgia propia. José Antonio Sánchez (2010) sostiene que la dramaturgia “[...] está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen en la experiencia escénica” (pp. 19-20). Este encuentro inestable implica una negociación entre memorias, materiales y artilugios, un cruce donde estos elementos se movilizan para intentar predominar y del que el artista se responsabiliza de moldear. Desde aquí, comprendo a la dramaturgia no solo como texto, sino como el trabajo compositivo, variable y movedizo de ficcionar las partes que completan la escena misma.

En el territorio autorreferencial, la dramaturgia implica ordenar acontecimientos y objetos reales desde una curaduría ficticia al servicio del mensaje que se construye. Así, para fines de esta investigación, entiendo que insertar el archivo en escena, de forma tangible o sensible a los sentidos, es una manera de mediar entre la certeza de que los sucesos presentados no son

producto puro de la imaginación, pero que, a su vez, están al servicio de la ficción escénica. Así, su presencia también implica la posibilidad de transformar y transformarse en función a la propuesta y tus deseos creativos. En la misma línea, Rodríguez señala que:

[...] si se ficcionan los relatos de las presencias del pasado, los insumos para presentarlas en escena podrían ser los archivos de aquellos a quienes se rememora; y de esta manera, al vincularlos con los cuerpos del presente, podrían generar un diálogo entre ambos tiempos (2020, p. 33).

De lo anterior, rescato la posibilidad de actualizar el archivo en escena desde la ficcionalización de la historia detrás de sus dueños o de aquellas personas sobre quienes se generó. Este es, nuevamente, un encuentro inestable de dos remanencias del pasado que sobreviven en el hoy, el objeto y la memoria, y se manifiestan en la coexistencia de la materialidad y el discurso del/a performer. En ese sentido, no hay voz sin un cuerpo que la acompañe, ya que “[...] el cuerpo también es un contenedor de memoria, y se podría decir que es otra forma de archivo” (Rodríguez, 2020, p. 23). La sola presencia del intérprete está cargada de historia y significación sobre el suceso que retrata/rememora a través de la escena. Así, desde el trabajo consciente del cuerpo como instrumento y portador de información, se comparten u omiten fragmentos de testimonio y se evocan sensaciones a partir del bagaje que trae. Asimismo, el cuerpo-instrumento permite la interacción con el archivo tangible y otros cuerpos en el espacio para evocar imágenes poéticas al servicio de la propuesta.

*Nota de Yuyi: incluso le permite a la intérprete prestar su cuerpo para encarnar archivos de memoria. Como yo.*

De aquí se desglosa que una forma de insertar el archivo en escena es mediante el testimonio, que puede ser verbalizado por los agentes reales del suceso o por otros y es

moldeable en su enunciación. Por ejemplo, en la obra *Melancolía y manifestaciones*, la directora argentina Lola Arias parte de entrevistas a su madre para crear un discurso escénico en torno a la depresión que la acompañó desde que la dio a luz; sin embargo, ya que ella declinó estar en escena, Arias consiguió una actriz que interpretara a su progenitora. El proyecto se presenta como “un diario sobre la melancolía de la madre escrito por un testigo muy cercano, su propia hija” (2012, párr. 2). En ese sentido, la directora propone “una relectura de la experiencia que es manifestada en el discurso personal de quien enuncia” (Rodríguez, 2020, p. 19). Es decir, el archivo de experiencias no solo se rememora, sino que se actualiza y sale transformado en escena.

Esta propuesta contrasta con un punto de partida propio: la reescritura que realicé del diario de mi mamá sobre mí, sobre el que profundizaré más adelante. Sin embargo, una noción transversal a esta y al resto de experiencias aquí recopiladas es que su abordaje implicó un proceso de vulnerar el archivo para la creación. El concepto de vulnerar me acompañó a lo largo de mis sesiones de laboratorio, entendido no como una invitación para dañar, sino para la apertura, de ida y vuelta. No podemos vulnerar al archivo sin permitirnos ser vulnerables y aperturarnos a él primero; solo así, este se apertura a nosotras y revela sus historias. La idea de vulnerar en esta investigación se libera de una carga negativa o de la necesidad de mantener la integridad del archivo, y abraza la tensión y relación directa entre vulnerabilidad-vulneración ante el mismo. Es, sobre todo, un estado de agradecimiento por permitirse transgredir(lo), inspirar(lo), acorazar(lo) y manipular(lo).

En esta línea, no quiero dejar de señalar mi posición y la de mis padres respecto al resguardo y trato de este y otros archivos que me acompañaron durante la investigación, que Derrida (1996) explica de este modo: “los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo

aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos” (p. 10). Durante años, mis padres han sido los arcontes de mis videos. En este proceso, yo misma me he investido con dicho cargo y autoridad. El trabajo que he desarrollado tenía presente un gran sentido de responsabilidad hacia el material que heredé, así como una libertad intrínseca para manipularlo al ser su nueva guardiana. De esta conciencia, la noción de vulnerar el archivo cobraba sentido y me otorgaba rutas de acción que discutiré en capítulos venideros.

Al visitar estos abordajes, sostengo que la inserción de lo real en escena se presenta como una interacción entre archivo tangible, cuerpo y voz vinculada al testimonio, que en su diálogo permiten sumergir al espectador en una experiencia anclada a la realidad, pero, de todas maneras, ficcionada al servicio de una entrega cercana del proyecto. Del mismo modo, el trabajo con el archivo requiere una predisposición a actualizarlo desde la apertura y el cruce de relatos. Estos saberes me acompañaron durante la ejecución de mi laboratorio de investigación y los apliqué en el trabajo escénico con los archivos de mi infancia, sumado a un trabajo de escritura autoficcional desde las premisas que presento a continuación.

## **1.2. Narrativas del Yo en el Papel y en la Escena: Sobre la Autoficción y Otros Discursos**

### **Afines**

*Creo que tiene sentido. O al menos creo que lo tendrá.*

*Un mundo dentro de otro y una yo que se enuncia en cada uno.*

Desde pequeña mi mente empezó una ávida búsqueda de anécdotas y memorias, propias y ajenas, que he ido sumando con los años para alimentar mi imaginación. Entre leer y escuchar a otras personas compartir sus historias personales, mis yoes y yo decidimos empezar a escribir las nuestras, pero encontramos en el camino recuerdos difusos que cambiábamos sobre la

marcha, versiones entrecortadas o diametralmente opuestas a las que compartían mamá y papá del mismo momento, o simples fantasías sobre cosas que nos hubiera gustado que pasaran, aunque no haya sido así. Sin querer, y sin saber, estos fueron nuestros pininos en lo que ahora entiendo como trabajo autoficcional. En este segundo cuerpo teórico, procederé a elaborar sobre los conceptos relevantes que me ayudaron a entender la autoficción, especialmente la creada por mujeres.

### ***1.2.1. Una Breve Mirada sobre la Presencia Autoficcional Femenina en Escena***

En territorio escénico, el paradigmático dramaturgo argentino Sergio Blanco (2016) construye el concepto de autoficción partiendo de las ideas de Serge Doubrovsky, del campo literario: una suerte de autobiografía experimental que narra sucesos reales de la vida del autor, pero con ciertas libertades ficticias que re-construyen una nueva historia, donde es poco discernible la verdad de la ficción. Puede haber testigos que declaren que cierta parte es una mentira, pero, al final, la historia es propiedad de quien la cuenta, y alguien que no la conozca sería incapaz de señalar esos grises. Por otro lado, Blanco menciona que el objetivo de la producción autoficcional no es enclaustrarse, sino ir hacia el otro. En sus palabras, “no escribo porque me quiera a mí mismo, sino porque quiero que me quieran. ¿Por qué irrita tanto que alguien busque ser querido? ¿Puede haber acto menos arrogante que necesitar el amor de los demás?” (Blanco, sección de Combatir la soledad y hacerse querer, párr. 2).

*Nota de Yuyi: la niña que soy necesita que la quieran, aunque hay mucho más que eso.*

Sentirse acogido es una necesidad del individuo, pero hasta hace poco (incluso ahora) ese individuo tendía a ser única e innegablemente masculino. La mayoría de las definiciones de autoficción disponibles fueron hechas por hombres, así como casi todo el resto de la sociedad fue escrita por ellos. Por lo tanto, me interesaba traer una aproximación femenina a la autoficción

para aplicar a mi trabajo y me presté la propuesta de Ana Fernández Valbuena, dramaturga e investigadora española. Ella la define como un despliegue de estrategias ficcionales de auto-representación que permiten elegir qué partes de nosotras mostrar en una pieza (2018, p. 40), y como “una forma privilegiada de la escena [...] frente a otros discursos en los que esta forma subjetiva e íntima está ausente o desplazada” (2018, p. 22).

Como devenir del testimonio, Fernández señala que las creadoras dramáticas contemporáneas se han acercado a la autoficción con el objetivo de hallarse (2018, p. 15). De este modo, las dramaturgias del yo femenino se presentan como un ejercicio urgente de auto-enunciación. Como mencioné, las voces que hablan de autoficción son en gran parte masculinas, por lo que fue vigorizante encontrar en el libro de Fernández, *Las prosopopeyas de María Velasco (Autoficción y teatro)* (2018), procesos y reflexiones teóricas de una mujer sobre el trabajo de otra creadora. María Velasco cuestiona frontalmente la definición de lo femenino y ensancha las teorías sobre la sexualidad en muchas de sus obras, pero el libro se centra en *La soledad del paseador de perros*, donde asume el rol de directora e intérprete. Así, se aborda la autoficción femenina, la escena como metáfora distanciada del yo, la identidad y la palabra para dialogar con los dispositivos creativos, procesos y teorías de esta creación de Velasco.

La historia de desamor de *La soledad del paseador de perros* está ficcionada alrededor de una pareja joven, pero en un punto se suma el "personaje" de la Autora. María Velasco se interpreta a sí misma y asume estar presente en el espectáculo que representan sus actores; sin embargo, su forma de hablar y comportarse en escena se aproxima al rol de una “creadora universal” que va a revolucionar a voluntad lo que pase. Esta presencia escénica me parece provocadora para distanciar al sujeto de su propia historia y para darle mayor agencia sobre la misma. Al proyectar su yo actual en escena, Velasco entra en un territorio propicio para

encontrar nuevas verdades y respuestas sobre ella misma, moldeadas a partir de lo que le entregan sus actores en la ficción: posibilidades de cambio. Así como Velasco, me planteé el reto de estar en escena y dirigir, y considero que compartimos el mismo objetivo de hallarnos.

*Nota de Yuyi: es en este objetivo que Fer me encontró a mí.*

Desde una perspectiva diferente, Angélica Liddell se presenta como una de las creadoras escénicas de autoficción más conocidas y controversiales en la escena hispana contemporánea. Su acercamiento a la práctica evidencia las posibilidades y virtudes de este lenguaje y es un ejemplo de cómo extrapolar lo particular a lo universal; sin embargo, su trayectoria se ha caracterizado por la brutalidad de sus propuestas estéticas. Si bien mi investigación se desvía de los códigos que emplea, resalto la reflexión y el discurso que hay detrás, su posición de directora e intérprete y cómo su dramaturgia le permite exponer su postura social e ideológica sobre su deber como artista y mujer. La investigadora Patricia Úbeda Sánchez analiza el rol que ocupa el cuerpo en el trabajo de Liddell como espacio en el que habita y/o se encarna la palabra según las nociones de “escritura corpórea” planteadas desde la literatura:

En el teatro de Angélica Liddell se concibe el cuerpo como el esqueleto y el motor de sus obras escénicas. Sin embargo, el principio de toda su creación se halla en su escritura. El cuerpo no solo aparece en el escenario, sino también en sus obras literarias. Angélica Liddell compromete su cuerpo al acto de escribir (2019, p. 2).

De aquí se desglosa que escribir autoficción con el cuerpo es, también, un camino que responde a la necesidad de hallarse en él. Escribo y busco en mi cuerpo experiencias para dejar en él un testimonio-memoria, de forma que se pone en evidencia la dimensión discursiva de nuestra corporeidad. Cómo presentamos nuestro cuerpo y cómo lo desplegamos en escena (nos) revela capas de discurso que las palabras, a veces, no logran capturar, pero de las que puede dejar

vestigio. Por ello, el cuerpo para Liddell no solo aparece en el escenario, sino que lo marca desde el inicio en sus escritos, y es algo que puede verse en la carga semiótica del lenguaje que maneja en escena, aproximamiento valioso para esta tesis. José Antonio Sánchez señala que “El sujeto investigador es alguien que trabaja sobre su propio cuerpo” (2013, p. 42), algo que creo puede encajar para describir el quehacer de Liddell y que busqué activamente desde mi rol de dramaturga en el papel y en el espacio. Así, partiendo de mi experiencia corporal como mujer no binaria, propuse un discurso propio desde las premisas que me preso a continuación.

### ***1.2.2. Paradigmas Discursivos y Lugar de Enunciación***

A partir de un entendimiento general de las ideas de Blanco y Fernández y el trabajo de Velasco y Liddell, abracé la autoficción como lenguaje y comencé a escribir sin mayores reglas. Sin embargo, fue agradable descubrir a mitad del proceso que estaba instintivamente profundizando en 2 tipos de autoficción: las clasificadas por Casas (2012) como fantástica y biográfica. La autoficción fantástica recurre a historias propias atravesadas por hechos inverosímiles, donde “sigue existiendo una relación entre el personaje que experimenta esos hechos y el autor que no se da en la ficción convencional” (Martín, 2016, pp. 168-169). Es un territorio a medio camino hacia la novela, pero, a diferencia de una narradora ficticia en primera persona singular, que puede tener o no características de la autora de su historia, la enunciación aquí es la de un sujeto que pertenece a esta realidad y que escapa a la ficción para dar cuenta de emociones o sucesos demasiado complejos para tratar de otra forma.

La autoficción biográfica, por su parte, está conformada por hechos verosímiles que crean una ambigüedad entre lo real y lo ficticio, pero que al manifestarse como verdad predisponen al espectador a una recepción distinta que frente a una obra de ficción (Ortiz de Gondra & Iglesias 2019, p. 9). Enunciarse en primera persona con tu nombre real es, de por sí, un buen inicio para

generar un pacto de verosimilitud con el público; es decir, para que te crean. Sin embargo, aquí el lenguaje autoficcional se presenta de forma que puedes fusionar 2 eventos poco relacionados entre sí, cruzar líneas temporales o incluso inventar sucesos que nutran la narrativa del hecho real sin miramientos. Mientras se unan de forma coherente, y ética, según tus principios, las posibilidades son muy amplias para construir una historia verosímil.

En ambos tipos de autoficción se crea un *yo* con “mayor nivel de realidad que un personaje teatral, pero menos realidad que una persona real” (Ortiz de Gondra & Iglesias, 2019, p. 6). Desde mi perspectiva, esto también permite agregarle profundidad a la construcción de este *yo* ficcionado que busca hallarse y dar cuenta de sí. En mi proceso recurro a la verdad y a lo inverosímil a partes iguales, para creer lo que cuento de mí misma, para que me quieran y para entenderme. Así, comparto desde la vulnerabilidad los pensamientos reales sobre mis miedos e incomodidades al crecer mujer, por dejar atrás lo feliz de la inocencia y ser forzada a entrar en un molde de género impuesto, con una curaduría más poética.

*Nota de Yuyi: yo aquí soy una verdad a medias. Soy y no soy Fer, soy y no soy una niña, soy y no soy una muñeca. Soy todo lo que Fer tiene para intentar encontrarse.*

En la obra *Juzgado de familia N°6* de Nani Pease utilizan herramientas de la autoficción biográfica y fantástica para compartir la lucha de “Ella” por la custodia de su hija frente a un tribunal. En palabras del director, «“Ella” podría signar la dimensión colectiva de la experiencia o, también, signar a la actriz/autora. Finalmente, esta ambigüedad es propia de la autoficción y, me parece, da cuenta de lo complejo, lo difícil y lo indecible que implica la autorreferencialidad» (Causillas, 2022, p. 127). En mi proceso surgieron varias *yoes* que hablan de mí, pero que, quiero pensar, también pueden hablar de muchas niñas que crecieron como yo, sin entender por qué su cuerpo ha dejado de sentirse seguro, cómodo o auténtico en su intimidad y en las calles. Lejos de

la crudeza, el reto de crear desde tu historia es trascenderla: re-visitarla para resignificar, entender y que pueda ir hacia otras. La autoficción es solo el medio que elijo para hacerlo.

Cabe resaltar, nuevamente, que mi lugar de enunciación no se centra solo en el lenguaje autoficcional, sino que parte de mi identidad como mujer no binaria en Latinoamérica. Crecer socialmente mujer, gravitar el espectro de ser una, hace que busque hallarme también en las múltiples voces del yo femenino del sur, con las cuales todavía no me siento segura de sí logro encajar del todo. Sin embargo, visitar sus abordajes me permite identificar la forma en que ciertas experiencias compartidas como mujeres latinoamericanas tiñen el entendimiento de la autoficción en nuestras prácticas y reflexiones. Por ello, me entusiasma cómo, a pesar de lo distintivo de cada una, se sostiene la interpelación a un *todas* más grande gracias a los lenguajes y características comunes y a un entendimiento de la carga mental y social del género.

### ***1.2.3. Revisitar para Resignificar: Propuestas desde la Intimidad y la Historia Personal***

Magdalena Spychaj, magistra en Estudios de las Mujeres y de Género, sostiene que “para salir de las imágenes impuestas por las culturas patriarcales las mujeres tenemos que construirlas, descubriendo en primer lugar, nuestra genealogía y quienes queremos llegar a ser” (2014, p. 35). Así, el interés y apremio por revisar nuestra historia es más bien un impulso para avanzar en la búsqueda de nuestro ser creativo. Por otro lado, Josefina Alcázar, investigadora en performance y artes híbridas, señala el auge de lo autobiográfico en los tiempos modernos, a partir del surgimiento de un sujeto cada vez más individualizado que busca distinguirse de las masas. En esta era de la intimidad, las narrativas del *yo* ganan vigencia para manifestar la identidad, y, en el caso de las mujeres, lo que ella llama “Performance autobiográfica” (2015) emerge como un territorio para explorar problemáticas e intereses propias del género a partir de historias personales.

Me gustaría visitar aquí lo propuesto por Blanco (2016) sobre el trabajo autoficcional como medio para que te quieran. Volcarse hacia el *yo* y compartir su intimidad es un ejercicio de entrega vulnerable hacia una misma y hacia quienes tienen la cortesía de sostenernos en el encuentro escénico. En esa línea, como señala Alcázar, para las mujeres es también una reafirmación de libertad para ser nosotras y para ser aceptadas por otras. Explorar la identidad, o lo que creemos que nos conforma como seres creativos, nos permite encontrar resonancias en el colectivo sin sacrificar nuestra individuación. He allí la potencia del acto de resignificar: es una entrega transformada de nuestra historia para que ya no solo nos pertenezca, sino para encontrarnos con más sensibilidades.

No todas compartimos el mismo bagaje de experiencias, pero considero que lo poderoso de la enunciación escénica femenina es nuestra capacidad de resonar y contener: te interpela porque podrían ser tuyas, y por el simple hecho de saber que son de alguien más. En ese sentido, me gustaría rescatar la tesis de Camila Orchard (2018), quien revisita su lucha contra un trastorno de la conducta alimentaria y la sistematiza en la performance ANATOMÍA, donde, a través de un ritual, se desprende de la experiencia mientras la revive en escena y transmite resignificada al público. Tanto para quienes acompañaron su proceso de sanación y creativo y para quienes no, la potencia de su historia prevalece por su verdad, por la valentía de revelar su intimidad y compartirla desde el cuidado y el acompañamiento de pares.

Es cierto que hay líneas muy finas entre los géneros que optan por hablar del *yo*, pero si elijo la autoficción como directriz principal para mi trabajo es porque se alinea a mi búsqueda, porque da licencias para jugar con varios códigos y proteger mi historia mientras la cuento al amparo de un porcentaje de ficción consentida, desde la libertad para desdibujar los límites de lo real. Al representarse en escena, se introduce una *yo* particular, no un personaje. De esta forma,

las creadoras exponen su experiencia de vida siendo las únicas portadoras de la verdad en la dramaturgia que comparten, son responsables y dueñas del discurso.

A partir de todo lo anterior, entiendo la autoficción como un formato comprometido con la historia personal, pero también como un medio para recurrir a la verdad desde el velo de la ambigüedad para proteger a su creadora. Es un proceso que, ante todo, “revela el potencial de las personas para procesar, imaginar y configurar, de manera performativa, nuevas posibilidades y sentidos a las experiencias vividas” (Valdez, 2022, p. 110). Ir hacia otras personas con tu historia personal, contada con las libertades de la ficción que escojas, es una herramienta poderosa para colocar a tu *yo* en escena sin ser, necesariamente, tú. Las creadoras contemporáneas que gravitan hacia la autoficción “pertenecen a una sola voz, la propia, pero se despliegan en una miscelánea de voces, de sujetos emisores diversos al servicio del relato sobre el yo” (Fernández, 2018, p. 15). Así, en vínculo con los conceptos sobre el archivo, este entendimiento se aplica en mi búsqueda por desdibujar los límites entre dos territorios poco reconciliables, lo real y lo ficticio, al servicio de mi dramaturgia.

*Nota de Yuyi: un poco, bastante, a mi servicio.*

### **1.3. Performance que Acuerpa lo Femenino: Consideraciones sobre Cuerpo, Género y Mujeres**

*Yo no quería ser mujer. Nunca aprendí a crecer.*

Me interesaba trabajar desde mi archivo y la autoficción para crear discursos en torno a mi experiencia particular de crecer como una niña. Sin embargo, me sentía intimidada por la idea de que para hacerlo tenía que intentar buscarle respuesta a la pregunta más imposible de todas: ¿qué es ser mujer? ¿Es haber nacido con vulva? ¿Haber jugado con muñecas? ¿Experimentar muchos cambios corporales poco agradables? ¿Ninguna de las anteriores? Con la mente más

despejada, me di cuenta de que entrar en ese agujero de conejo podría trascender lo que humana y artísticamente podía manejar para esta investigación. Así que decidí conceptualizar una terminología más cercana y versátil que me genera la misma inquietud: el género.

Para efectos prácticos, me interesa entender el género como algo que se aprende. Como seres humanos, identificamos códigos dentro de un sistema binario que nos enseña cómo “ser” hombre/mujer y adoptamos (o llegado el momento, rompemos) sus normas. Siguiendo la línea de las reflexiones de Judith Butler, defino al género como un constructo social y una práctica discursiva que se performa en la esfera pública y es susceptible a ser intervenida y resignificada (1998, p. 310). Asimismo, comparto la definición que Luciana Queiroz acuña en su tesis señalando que “el género es algo creado por la sociedad y, a su vez, por los individuos que la habitan, quienes deciden cómo interpretar las categorías a las que han sido asignados en base al contexto en el que se encuentran” (2020, p. 23). De este modo, el género es performado, evaluado y (des)aprendido de forma constante en sociedad y en la individualidad.

En esa línea, quiero compartir lo que he conceptualizado como acuerpar el género. “El género no es determinado por el cuerpo, pero como performance social siempre está evaluado en referencia al cuerpo” (Mason, 2018, p. 95. Traducción propia)<sup>3</sup>. Siguiendo esta lógica, se entiende al cuerpo como la primera zona de performance: según cómo has sido socializada al nacer, hay distintas formas en las que el género te atraviesa y en las que se te juzga dependiendo de si encajas en los estándares de uno u otro espectro. Chloé Constant (2020) desarrolla, en esta medida, el concepto de “experiencia” como el resultado de la interacción de nuestra subjetividad con el mundo exterior que se encarna en el cuerpo, resuena en él y construye sentidos de la

---

<sup>3</sup> Cita original: “Gender is not determined by the body, yet as social performance it is always evaluated in reference to the body”.

realidad. Así, reconoce tanto al género como al cuerpo como una construcción social y cultural y al sujeto como agente de su discurso. Mi investigación parte de mi *experiencia* de género acuerpada desde estos parámetros.

A partir de mi sexo biológico, se me ha socializado como mujer (con todo con lo que en este momento de lectura asocies a esa etiqueta) y he aprendido las conductas y expresiones de género adscritas a esta idea por mi familia y entorno; sin embargo, conforme he crecido, las disconformidades también. Por mucho tiempo renegué y rechacé mi energía femenina ofuscada por mandatos que me sentía obligada a cumplir para encajar, que me quitaban autenticidad por imponerse y no sentir la libertad de abrazarlos o rechazarlos de así deseárselo. Al día de hoy, como mujer no binaria, puedo acomodarme a ciertos patrones de comportamiento y apariencia estereotípicamente femeninos, pero soy muy crítica del resto de los mismos al remitirme a experiencias poco gratas en mi crecimiento. Así, reconozco aspectos femeninos y masculinos en mi ser, no categorías de género cerradas en un lado del espectro, por lo que mi identidad se construye alrededor. Transito y vivo desde la crítica y abrazo lo incómodo luego de años de inconformidad. Acuerdo mi energía y mi experiencia de género.

*Nota de Yuyi: finalmente, Fer ha dejado de llorar por no querer usar vestiditos.*

Como artista, mi cuerpo también es mi instrumento de trabajo; es decir, en él se interceptan mi identidad social y mi performance artística. Es desde esta conciencia que planteé la idea de performarme mujer en mi investigación. Probablemente nunca nadie esté de acuerdo en una definición cerrada del término *mujer*, pues hay tantas experiencias como mujeres en el mundo; sin embargo, podía decidir cómo conceptualizar y mostrarme a mí misma sin complejizar demasiado mi dilema identitario. Mi niña no estaba particularmente movilizada por un deseo de liberación sexual o igualdad de género para esta propuesta; para ella era

simplemente necesario compartir su deseo de ser libre y feliz, traducido en una infancia eterna donde no tenía que crecer, nada malo le pasara y nadie la juzgara o impusiera cosas. En ese sentido, me interesaba entender el cuerpo como un territorio donde convergen pensamientos, vivencias y relaciones con el mundo, para conceptualizar al género como factor que atraviesa esta experiencia y que se construye y performa desde la (in)comodidad.

Puedo reconocer que ser socializada mujer ha repercutido en la forma en cómo proyecto y expreso mi identidad desde niña, y comprender la lógica detrás de mi discurso corporal a partir de estos códigos para extraer un material creativo consciente y sensible. Como referente de trabajo desde estas conciencias tengo a Mirella Carbone, pionera de la danza-teatro en el Perú, quien, en una entrevista que me concedió, reafirma que todo su trabajo es autorreferencial (2022, comunicación personal). Esto implica, para ella, que es imposible no interpelar nuestra subjetividad en procesos ficcionales desde el cuerpo, ya que es hogar de la experiencia de género. Su obra se vincula conmigo en las temáticas que entreteje (la mujer, la infancia, la sobreexigencia), que son abordadas en sincronía con el cuerpo y los demás agentes con los que la intérprete interactúa. Así, encuentro muy cercano el abordaje que le da al sujeto femenino en escena y al género en su proceso creativo.

Uno de los mayores referentes artísticos para mi investigación es su performance *Paso Doble*, donde parte de la autobiografía para crear devenires de sí misma con los que critica imposiciones de identidad en torno a género y clase. Un «hombrecito» y una muñeca dibujada con tiza abren archivos personales y traen al presente importantes cuestiones: el silencio, la represión, el capitalismo, la sexualidad y la subjetividad del cuerpo. Sandra Bonomini (2020), artista de performance y teórica de las artes escénicas, propone un diálogo con la propuesta de Carbone y reconoce cómo confluyen estas experiencias y el diálogo desde su archivo en la

performance corporal de la artista. De manera sensible, atravesamos una acción de transformación ritual donde ella libera su ser mujer a través de su cuerpo.

Se me hace certero explorar los mecanismos de la performance como formato para resignificar mi experiencia de género, ya que el cuerpo es núcleo de la acción y la palabra de la intérprete, y como tal no puede escapar de los significantes que lo atraviesan y lo constituyen como discurso en escena. En un intento por sintetizar la propuesta de Donna Haraway sobre el conocimiento situado, José Antonio Sánchez señala que “se plantea la necesidad de una legitimación de los discursos feministas como discursos encarnados [...], es una búsqueda de la objetividad desde el reconocimiento de la posición del investigador, y del contexto en el que se inscribe” (2013, p. 42). Así, se sedimenta lo compartido previamente sobre la noción del género como algo aprendido y acuerpado, y se le suma una capa discursiva que trasciende el lenguaje hablado y aterriza en territorio físico-performativo y, en este caso, latinoamericano.

En esa línea, finalmente resalto el diálogo que establece Sandra Bonomini (2021) con la performance *Viril o por una performance queer de la masculinidad* de la brasilera Ana Luisa Santos. A partir de reflexiones feministas, teoriza más allá de lo entendido como “femenino” o “Mujer” y trata al sexo y al género como “sistema de escritura” encarnado en un cuerpo que se construye discursivamente en sociedad. Si bien mi propuesta no aborda de forma explícita debates sobre la sexualidad femenina, sí es un intento de darle un abordaje político a la infancia y reafirmar el derecho de las niñas a crecer libres, para que no tengan tanto miedo como yo. Desde allí, sostengo que las múltiples yoes que aparecen en escena son resultado de diversas construcciones sociales que he hecho de mí misma en diversos espacios, tiempos y contextos, que entienden su experiencia de género con diferentes lenguajes y escrituras desde el cuerpo.

*Nota de Yuyi: igual, todas ellas tienen el mismo punto de origen y de llegada. Yo misma.*

A partir de esta base previa, propongo nuevamente un entendimiento del género según mi propia vivencia del mismo: algo que me adscribieron corporalmente, aprendí, desaprendí, abracé y habito, actualmente, en su fluidez, aunque de niña me generara pánico. Como conducta social aprendida, es sencillo entenderlo como una dimensión performática de la identidad. De esta forma, puedo conceptualizar esta arista de la investigación como un territorio de auto-reconocimiento para reconstruir mi historia en escena. Asimismo, me posiciono con curiosidad acerca de las posibilidades de expansión de mi corporeidad y de los límites de mi quehacer desde la intimidad y lo retador de los trabajos autoficcionales, siempre abogando por abordar mi historia personal desde el tacto, el soporte, la vulnerabilidad y la reconciliación.

Después de este recuento de voces teóricas, doy paso a mi intento de conciliar en palabras mi debacle existencialista creativa, atravesada por un incipiente síndrome de Peter Pan. Es decir, a continuación, trato de dar cuenta del proceso de laboratorio que me llevó a crear un caos en escena a partir de mi experiencia creciendo como niña lejos del País de Nunca Jamás.

## Capítulo 2. Metodología, o Cómo Senti-pienso mi Práctica

*Necesita moverse al ritmo de su cabeza,  
que si no, le falla el cuerpo.*

*\*Yuyi's sound\*<sup>4</sup>*

*Hola, soy yo de nuevo. Yuyi.*

*Me estoy apropiando de este momento para dejar descansar a Fer.*

*También, porque no me gusta quedarme callada, pero más para ayudarla.*

*Fer no es la persona más ordenada del mundo, así que hacer la metodología para una tesis no fue su tarea favorita, sobre todo porque organizar esquemáticamente un juego es trabajo de adultos y yo era la que le estaba dictando toda la diversión.*

*No fue fácil. Pero creo que lo hizo muy bien. Y si no, no importa. Es una tesis de licenciatura, no de doctorado. No tiene que crear revoluciones escénicas, todavía.*

*Hasta que se despierte de su más reciente pesadilla (donde le dicen que desaprobó la sustentación), Fer me ha instruido para introducir este capítulo. Tengo aprendido lo que tengo que decir para hacerlo lo más académicamente posible y que no nos demande APA.*

*En esta sección, vamos a compartir la propuesta metodológica que acompañó este proceso de investigación, cuyo objetivo principal fue crear una pieza escénica autoficcional que explore los discursos alrededor de la experiencia de género en la infancia de Fer desde el encuentro con su archivo personal. Así escrito es un trabalenguas, por eso iremos de a pocos. Primero, defenderemos la idea descabellada que tuvo Fer de trabajar una investigación-creación y cómo este encuadre se alineaba con las inquietudes que le ayudé a disipar. Después les presentaremos las propuestas y mutaciones que acompañaron la creación del diseño*

---

<sup>4</sup> Nota de Yuyi: aquí pueden imaginarse unas campanitas agudas sonando.

*metodológico y cómo se convirtió en lo que es. Finalmente, les compartiremos las herramientas que sostuvieron el laboratorio de investigación y creación, sus objetivos, elementos y cómo se transformó para descubrir aquello que al inicio no podíamos ver del todo. En el camino, también iremos descubriendo nuestra metodología de escritura para dejar vestigio de este proceso y no sentirnos chiquitas y asustadas frente a la computadora.*

## **2.1. La Investigación-Creación, o Por Qué Me Hice Esto a Mí Misma**

Gracias, Yuyi. A la luz de mis referentes creativos, ahora puedo compartir lo que se me pasó por la cabeza al decidir autodirigirme en mi proyecto final. Sin embargo, permíteme aclarar una cosa: estas propuestas me dieron la calma de saber que mi búsqueda era retadora, pero ya no descabellada. Desde el principio, tenía claro que yo quería estar en escena y que tenía que crear el texto que fuera a representar. Siempre he tenido pulsando esa necesidad de ser yo quien comparta sus propias historias en el papel y en la escena, algo que, en sí mismo, responde a una necesidad válida de auto-enunciación; lo retador de ello es que mi cabeza va a mil revoluciones por minuto y me ofrece mil puntos de partida. Desde aquí, explicaré todo lo demás.

*Nota de Yuyi: Decidí plantear un laboratorio de investigación porque sabía que si Fer se quedaba sentada le iba a explotar la cabeza. Y como ya estoy un poco mal de la cabeza, creé una metodología para ella sola.*

José Antonio Sánchez señala que:

Ese dar vueltas sin llegar necesariamente a ningún lugar predeterminado es una característica de la investigación-creación: no se trata tanto de extraer un conocimiento concreto, sino asumir diferentes perspectivas respecto a un problema, acercarse a él desde posiciones renovadas, informadas por la anterior (2013, p. 46).

He pasado buena parte de mi carrera universitaria sentada y en la incertidumbre, mal que bien, por la pandemia que se atravesó. Mi cuerpo quería dar vueltas en el suelo, pero no tenía espacio, así que la que daba vueltas era mi cabeza. Durante el confinamiento escribí tanto que se me llenó la memoria de la laptop y me moví tan poco que me olvidé que estaba en Artes escénicas y no en Literatura. Hacer una investigación desde la práctica fue mi salida para que por primera vez en mucho tiempo mi cuerpo y mente fueran más en sincronía y pudieran moverse a la par. Y a la par fue. Escribir, performar y dirigir. La única forma de responder a mi pregunta de investigación era pensar desde la acción, abierta a los posibles resultados. En el vínculo con lo que quedaba de la niña que fui.

Nadie tenía que advertirme sobre el reto que solita me impuse. Yuyi la llama descabellada, pero en realidad fue una idea muy consciente, asumida con todo su esfuerzo físico y amanecidas. No quería sentarme detrás de un escritorio desde el día 0, ceder a alguien la tarea de interpretar su versión de Fernanda o coordinar un horario imposible con personas que solo tuvieran libre los domingos de 9 a 10 de la noche para ensayar. Quería decidir cuándo y para qué entrar al espacio, cuándo y para qué escribir.

Esta investigación-creación tiene un balance de estar sentada y estar de pie que me funciona, porque me permite experimentar con mi archivo escrito y objetual a partes iguales, sin quedarme en la superficie. Ahora, con un poco de distancia, puedo decir que mi laboratorio de investigación lo realicé en esos dos frentes, en el escritorio y en el espacio de ensayos. Para entender esto, resueno con lo que Gabriela Rojas señala sobre su propio proceso:

La experiencia con los objetos en cada sesión abría la posibilidad de generar nuevos imaginarios, vínculos y principalmente despertar nuevas posibilidades escénicas para presentar estos escenarios. El cuerpo funcionaba, en este sentido,

como un catalizador de la potencia y vitalidad de los objetos a través de acciones, composiciones [...] y el uso de la voz y la palabra (2020, p. 38).

Era necesario que me vinculara con mis videos, mis muñecas y demás materialidades desde el cuerpo, para dejarme afectar por el archivo y transformarlo. Desde esa interacción podía nutrir más los escritos que ya tenía, sea modificándolos o sumando nuevas cosas que solo salían en el aquí y ahora de la acción. A veces soltaba textos en el espacio que luego registraba y en mi laboratorio de escritorio terminaba de perfilarlos. A veces solo escribía sensaciones y pautas para recrear esos momentos en escena la próxima vez. Creo que nunca podré concebir el hacer y el escribir como acciones desligadas la una de la otra.

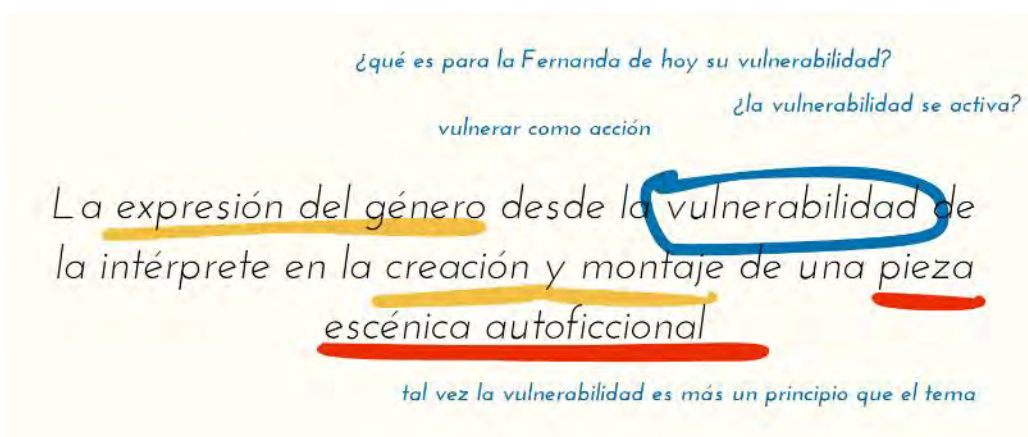
La palabra escrita siempre ha sido mi amiga, y, ahora que por el momento la tengo que usar de forma menos poética y más práctica, reconozco que “sin duda, es uno de los medios más eficaces de comunicación de los procesos y de las prácticas, pero no siempre es coherente con dimensiones del proceso a comunicar” (Sánchez, 2013, p. 37). Así, asumo este esfuerzo escrito para la academia como una continuación de mi proyecto, no como su resultado; entiendo y defiendo mi investigación como una investigación-creación, asumo el reto autoimpuesto y reafirmo mi identidad como artista escénica al no poder dejar dominar a mi cabeza mucho rato. Yo solita me lo busqué y encontré mucho más de lo que podría imaginar sentada.

## **2.2. Diseño Metodológico, o Cómo Logré Encontrar lo que Empezaría a Buscar**

El diseño de esta tesis empezó sorpresivamente en enero del 2023, cuando mi papá desempolvó una caja llena de cassettes y CDs con videos de cuando yo era pequeña. Los vimos y algo pasó. Mi tema ya no se sentía completo y me quedé desamparada con palabras sueltas.

## Figura 1

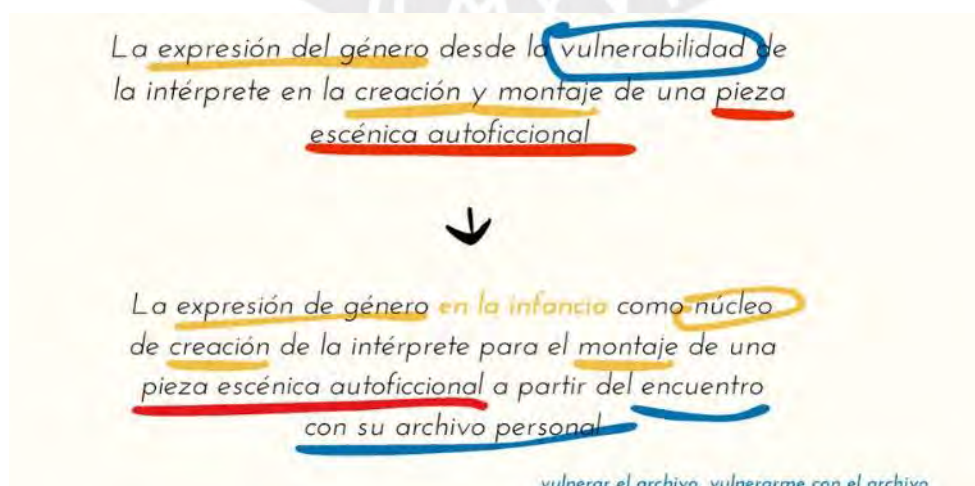
Tema de tesis original intervenido con preguntas



En la Figura 1 puede verse mi tema original, con el que llegué a manos de mi asesora Lucero. Ella me mandó a hacerle preguntas. Si bien lo señalado en rojo no lo puse nunca en tela de juicio, lo resaltado en amarillo me conflictuaba y lo de azul ya no parecía correcto ¿Cómo la aparición de esos videos cambiaba lo que traía? Si tenía el impulso de modificar el tema y ya no iba a ser igual, ¿cómo lo incorporaba sin descartar lo ya planteado? Mi mayor conflicto era que me costaba soltar la palabra “vulnerabilidad”. Me gustaba, pero en la nueva construcción no encontraba cómo podría aparecer. Hasta que lo vi:

## Figura 2

Transformación del tema: original y modificado



Me di cuenta de que no desapareció. Era subyacente. Lo amarillo transformó su esencia, lo rojo permaneció firme y el azul encontró un recipiente. A lo largo de la carrera he escuchado a muchas profesoras decirnos que, como artistas, debemos abrazar la vulnerabilidad y usarla como fuerza creativa, y es algo que siempre me ha costado asimilar. Sin embargo, no hay forma de aproximarse a este tema sin ser vulnerable, sin vulnerar y dejarme vulnerar, en este caso por estos videos y por todas las cosas que encontré de mi niña después: por mi archivo. Es así que entiendo la acción de vulnerar como mutua afectación entre las partes y una invitación para manipular e inspirar afectos sensibles en el cuerpo de la creadora. Crecer incómoda, crecer mujer, sale a la luz como un impulso vivo, pues sigo habitando esta corporalidad y mis experiencias. Así, mi móvil investigativo demandaba accionar para encontrar información de forma viva. Y para dejar vestigio de todo, ahora, opto también por la vulnerabilidad como un estado desde donde pensar mi escritura. Nunca desaparece. Siempre me impulsa.

En esta investigación busqué encontrar herramientas y dispositivos para performar mi experiencia de género en la infancia en escena y crear una pieza autoficcional sobre mis experiencias como ser-socializada-mujer. Asumí, en esa línea, el rol de dramaturga, directora e intérprete de mi trabajo (y un poco de documentarista). Para ello, realicé un laboratorio donde mi lugar como investigadora fue el de sujeto y objeto para la creación. Desde mi objetivo central, planteé una búsqueda por reencontrarme con mi propia niña a través de mis archivos y reconocer mis formas de experimentar el género para resignificar mi historia. En esa línea, mis principales aliados para esto fueron mis videos:

Figura 3

Frame de video "Navidad 2003" codificado



*Nota de Yuyi: o las largas horas de metraje sobre Fer que han sobrevivido gracias al impulso de sus padres por grabar todo.*

Y mis muñecas:

**Figura 4**

*Yo escalada con mis muñecas codificadas*



*Nota de Yuyi: o las actrices de plástico que han sobrevivido gracias a la incapacidad de Fer de botar cosas.*

Como pueden ver, todo en ellos y ellas esconde detalles que dan cuenta de sí y de mí. Éramos mi archivo y yo creando una pieza escrita, interpretada y dirigida por múltiples versiones de mí misma. Por eso, instintivamente, señalé que las claves para trabajar serían un proyector, para explorar mi relación video-cuerpo y revelar en grande los secretos de las cintas, y un espacio propio para volver a jugar con mis muñecas. Para ello, planteé 3 ensayos semanales, y decidí registrarlos en foto y video y llevar una bitácora en formato video-diario (para reflexiones finales) y otra en formato de cartas (como ejercicio creativo), a las cuales he podido regresar para sistematizar los resultados. A estas decisiones se le sumaron otras más complejas, cuando quedó en evidencia el gran rol que cumpliría la tecnología en el proyecto más allá del registro y la proyección, y cuando asumí que tenía un laboratorio de dos frentes: de espacio y de escritorio.

Al comienzo, intenté hacer una matriz y esquematizar las actividades por sesión. A mi niña nunca le gustó apuntar, pero veo en la estructura que me prestó Lucero una forma práctica y legible para compartirles el borrador de acción que decidí seguir.

**Tabla 1**

*Diseño metodológico*

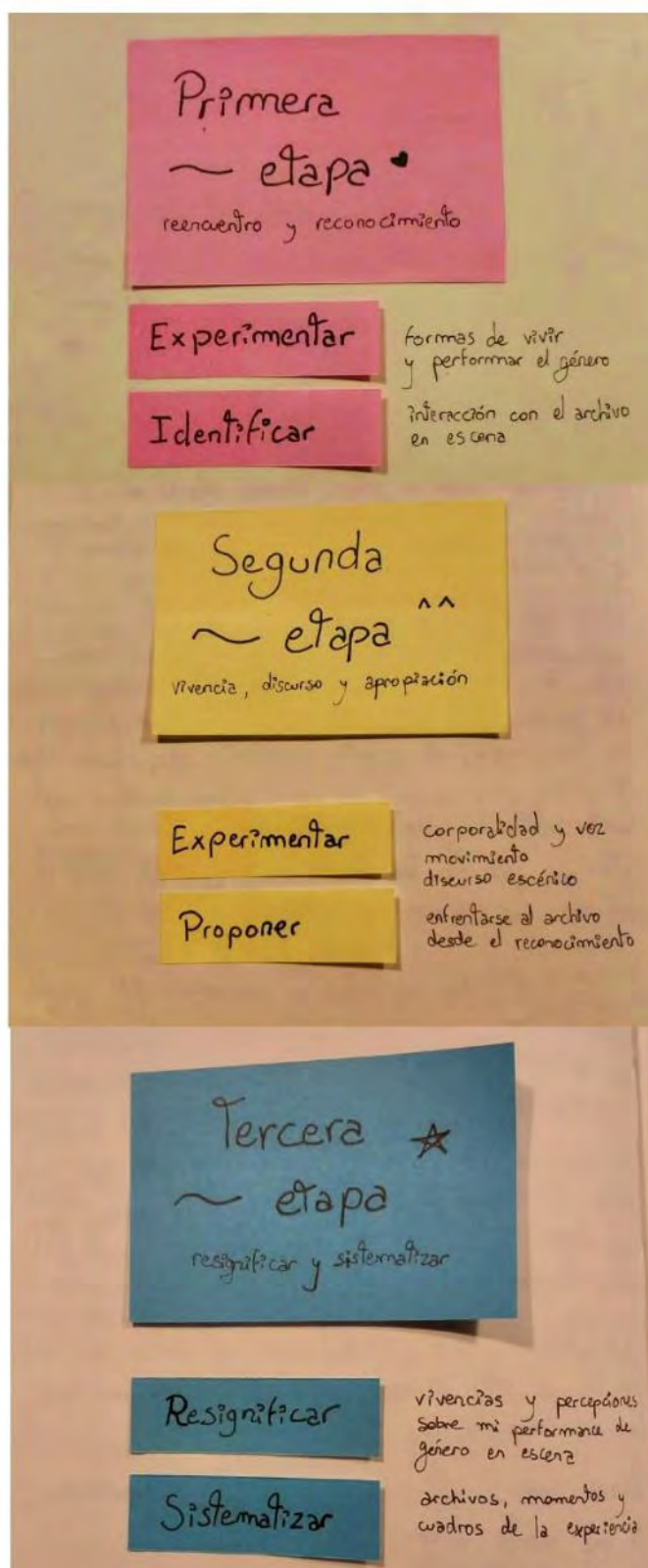
| Módulo                                  | Objetivo   | Nociones a explorar   | Materiales   | Sesiones   | Registro  |
|---|--|---|--|--|---|
| Nº1<br>Reencuentro y reconocimiento     | Experimentar e identificar qué formas de vivir y performar el género aparecen y se construyen en escena desde la interacción con el archivo personal y el discurso vocal y corporal de la intérprete | -archivo<br>-relación cuerpo-video<br>-género<br>-cuerpo-voz<br>-Explorar la reapertura del material generado desde la conciencia del género en escena<br>-Dispositivos escénicos que enfatizen los matices y simbologías encontradas | -Videos y fotografías de la infancia<br>-Textos propios y ajenos<br>-Playlist<br>-Ropa<br>-Objetos personales<br>-Juguetes | 7 sesiones de 2 horas<br><br>Fares/<br>Bbybúnker | -Fotos y videos del laboratorio<br><br>-Video-diario<br>-Bitácora escrita |
| Nº2<br>Vivencia, discurso y apropiación | Experimentar y proponer qué corporalidad y voz emergen como discurso escénico al enfrentarse la intérprete a su archivo personal desde el reconocimiento del género                                  | -archivo<br>-relación cuerpo y video<br>-género<br>-palabra<br>-estímulos desde el archivo  | -Videos y fotografías de la infancia<br>-Textos propios y ajenos<br>-Playlist  | 9 sesiones de 2 horas<br><br>Fares/<br>Bbybúnker | -Fotos y videos del laboratorio<br><br>-Video-diario<br>-Bitácora escrita |
| Nº3<br>Resignificar y sistematizar      | Resignificar y sistematizar escénicamente las vivencias y percepciones de la intérprete sobre su performance de género a través del archivo  | -Dispositivos escénicos para insertar una narrativa dentro de los insumos ficcionados<br>-Hacer un ritual de reapropiación de mi historia y mi cuerpo<br>-Apertura con público  | -Videos, fotografías y archivo físico elegidos<br>-Texto final<br>-Playlist  | 6 sesiones de 2 horas<br><br>Fares/Bbybúnker     | -Fotos y videos del laboratorio<br><br>-Video-diario<br>-Bitácora escrita |

*Nota de Yuyi: En caso les dé pereza revisar todo el cuadro de arriba, no se preocupen.*

*Aquí pueden ver los objetivos con colorcitos:*

Figura 5

Post-its de color que delimitan el inicio de cada etapa de laboratorio en mi Bitácora



Como pueden ver, planteé 3 etapas para el laboratorio, que se extendieron, con todo y proceso de montaje, de abril a septiembre de 2023. En la primera, buscaba experimentar e identificar qué formas de vivir el género de pequeña aparecían y se construían en escena desde la interacción con el archivo personal. Las sesiones estaban divididas en un momento de calentamiento inicial (sostenido por música de mi infancia), otro para los encuentros con los diversos tipos de archivo y el juego con ellos, y finalmente un cierre de espacio donde agradecer por los recuerdos que volvieron y los nuevos creados.

En la segunda etapa, revisé a profundidad los temas que surgieron en el laboratorio relacionados al género y mi vivencia de este en la infancia. Así, empecé a proponer qué corporalidad y voz emergían transformadas a modo de discurso escénico al enfrentarme al archivo personal desde el reconocimiento de mi género. Las sesiones incorporaban momentos de escritura textual y espacial a partes iguales, por lo que esta etapa marcó el inicio de mi laboratorio de escritorio.

Finalmente, en la etapa de sistematización, recopilé toda la experiencia previa para resignificar mis vivencias y percepciones en lo que llamé “una propuesta de orden”, que terminó siendo el texto articulado de *Siempre ×nunca× Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola*. Aquí, seleccioné los lenguajes, escritos y cuadros que más me resonaban y les di un sentido dramático, que compartí inicialmente con un público de confianza a modo de preparación para una muestra abierta. Una de las pocas maravillas pandémicas fue que, por la necesidad de espacio para desarrollar mis cursos prácticos, mi papá habilitó un cuarto en la azotea de mi casa desde el 2022. El Bbybúnker se volvió la sala de juegos oficial de esta investigación hasta el eventual traslado al salón Z-111 de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde se

presentó la muestra final del laboratorio el 28, 29 y 30 de septiembre de 2023, y posteriormente al CCPUCP, al ser seleccionada para el festival Saliendo de la Caja, el 20 y 21 de enero de 2024.

En todas estas etapas, para evitar que la cabeza me explotara, estuve acompañada de José Miguel Pecho, artista audiovisual y mi fuente de abrazos favorita, quien me ayudó con el registro temprano de las sesiones y a descubrir en la tecnología un medio para responder a mis inquietudes. Gracias a él y su creatividad fui capaz de aterrizar y concretar una propuesta de montaje con el nivel técnico que empezó poco a poco a demandar por sí mismo el proceso. Por su parte, a medio camino le abrí mi universo a Gabriela Gutiérrez, egresada de la carrera de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú, para pedirle apoyo en la construcción del arte de la obra. Finalmente, con vital importancia en la etapa de sistematización, conté con el apoyo infranqueable de Armando Pérez Piscocoya como productor.

No diré que el esquema original de trabajo sufrió un cambio abismal, pero sí se volvió significativamente más complejo (y colorido, en más de un sentido). A mi niña no le gustan las matrices, entonces encontramos la forma para que estas se adapten a nuestras maneras. “Cuando somos totalmente fieles a nuestra individualidad, en realidad estamos siguiendo un diseño muy intrincado. Este tipo de libertad es precisamente lo opuesto a ‘cualquier cosa’. Llevamos las reglas inherentes en nuestro organismo” (Nachmanovitch, 2004, p. 43). Creo que este principio me acompañó sin saber durante todo el proceso, y ahora quiero presentarles esa experiencia como Yuyi y yo sabemos mejor.

### **2.3. Laboratorio de Investigación, o la Creación de mi Nuevo Cuarto de Juegos**

El objetivo central de todo el laboratorio fue crear *Siempre ×nunca× Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola*, aun cuando el nombre de la obra no apareciera hasta bien entrado

el mes de julio y dudara más de una vez sobre si tendría el valor de presentarla frente a un público al final. Con nombre o sin nombre, con miedo o sin él, siempre se trató de crear.

Como hija única, aprendí no solo a jugar sola, sino a dialogar con mi propia cabeza bastante bien y bastante a menudo. Ambas virtudes fueron, y creo que serán siempre, el soporte de mi quehacer escénico. Poner mis pensamientos en palabras, ya sea en papel o en voz alta, es la sensación más cercana al orden que puedo conjurar. Hay un peso que se libera de mí cuando me doy el tiempo de soltar mis ideas en la soledad de mi cuarto, pero también está la falta de un testigo que me ayude a reproducir ese momento con distancia. Por eso, instintivamente, empecé el laboratorio grabando mis ideas sueltas, en un intento de reemplazar un ojo externo en vivo por uno derivado, el que proveería la yo del futuro cuando viera y escuchara los videos.

Por otro lado, llega un punto en que ya no es tan divertido verte a ti misma hablando a la cámara todo el rato, y había, además, una sensación específica que quería probar. Mis padres me grabaron jugando de pequeña; tal vez no recrear esos videos, pero sí quería jugar y experimentar la misma sensación que me generaba la presencia de la cámara y la posterior visualización del material ahora de adulta desde el autograbado.

*Nota de Yuyi: Por eso instintivamente también empezaste a jugar.* | En efecto. A jugar y a reclamar un espacio solo para hacerlo.

Dice Nachmanovitch que:

El trabajo creativo es juego; es especulación libre usando los materiales de la forma que uno ha elegido. La mente creativa juega con los objetos que ama. El artista plástico juega con el color y el espacio. Los músicos juegan con el sonido y el silencio. Eros juega con los amantes. Dios juega con el universo. Los niños juegan con todo lo que cae en sus manos (2004, pp. 64-65).

En mis manos había muñecas, las muñecas fueron hechas para jugar, y ellas conjuraron a la niña escondida aún dentro de mí para ese propósito.

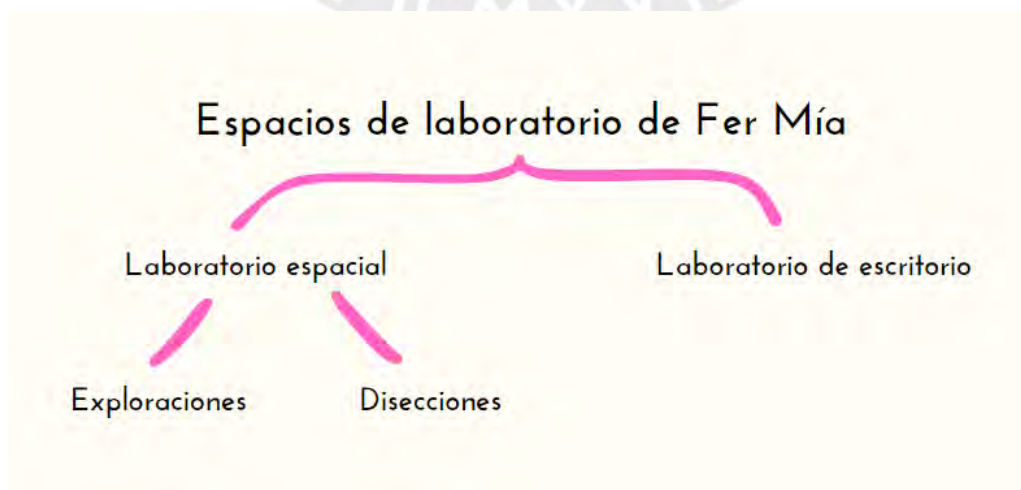
*Nota de Yuyi: O sea, me conjuraron a mí.*

De a pocos. Primero, la yo adulta tenía que desempolvarlas y tomarse el tiempo para reconectar con ellas para que te dejaran salir. Por eso, el juego fue vital y sagrado. Me di cuenta de que no podía simplemente sacar a mis muñecas de sus cajas luego de más de 10 años y ponerme a seguir una matriz con objetivos académicos de frente. La mente creativa de mi niña necesitaba soltarse de las inhibiciones. Era importante para mí permitirme fluir en el juego sin reglas tan prescritas, porque antes no había tenido tanta libertad para ser niña sin restricciones.

Desde allí es que decido dividir el laboratorio espacial en 2: una sección de exploraciones con búsquedas concretas y alineadas directamente con los objetivos de la investigación, y otra a la que llamé “Disecciones”, un espacio de libertad donde poder encontrar cosas sin saber de antemano qué buscar. Pensé esta sección como los momentos más cercanos al juego espontáneo de las infancias, para intentar traer la mía a la superficie y ayudarme a recuperar su creatividad inherente. Así, quedamos con la siguiente estructura de laboratorio:

**Figura 6**

*Organización interna del laboratorio*



Me encontré a mí misma entrando al Bbybúnker más de 3 veces por semana, para poder satisfacer mis necesidades de juego y de investigación a la par. Desde allí, también podía generar un espacio donde mi yo investigadora-creadora y mi yo-niña pudieran intercambiar hallazgos y consciencias para nutrir mutuamente sus búsquedas. Me gusta pensar que toda esta metodología descubierta sobre la marcha, y que responde a inquietudes particulares, se entiende mejor en las palabras que me presto a continuación:

A medida que se despliega nuestra escritura, nuestra habla, nuestro dibujo o nuestra danza, la lógica interna, inconsciente de nuestro ser comienza a transparentarse y a moldear el material. Este patrón profundo y rico es la naturaleza original que se imprime como un sello en todo lo que hacemos o somos. Vemos el carácter en la forma en que la gente camina, o baila, o se queda sentada, o escribe (Nachmanovitch, 2004, p. 44).

Sí, el objetivo metodológico siempre fue crear, pero esto resume mi objetivo inconsciente, del cual parte todo lo demás: encontrar mi propia forma de hacerlo. Esto es una tesis académica en artes escénicas y por eso me permití siempre jugar en sus bordes. Las etapas marcadas en la matriz se alimentaban de este motor para impulsarme a lograr sus objetivos específicos y darle un sentido orientado al fin supremo: mi primer unipersonal con mis propias reglas. Ahora dejaré que Yuyi desglose esta matriz con la elocuencia que reafirma nuestro ser niñas e investigadoras como facetas nuestras que van de la mano.

### ***2.3.1. Guía de Implementación del Laboratorio***

*\*Yuyi's sound\**

*Hola, yo otra vez.*

*Les voy a presentar los elementos decisivos para optar por hacer un unipersonal autoficcional desde el archivo de tu infancia, escrito, dirigido y protagonizado por ti misma:*

*Un ego gigante*

*Mucha paciencia*

*Una sólida red de soporte*

*Un tornillo menos en la cabeza*

*Síndrome de Peter Pan*

*Una cantidad industrial de muñecas*

*Fe, confianza y polvo de hadas*

*Cada elemento aquí es vital para lograr los objetivos de esta misión. Si les falta alguno, no podrán empezar.*

*Unos objetivos tomarán más tiempo en alcanzarse que otros, y batallarán más o menos en un frente del laboratorio que en otro, pero no se agobien. ¡Mejor agobien a sus padres con su agobio para dejar de agobiarse!*

*Por último, así como es difícil encontrar verbos de acción para un laboratorio de investigación-creación, es más difícil elegir qué de cuáles acciones y hallazgos se quedan para la obra y qué de cuáles se quedan en las bitácoras. ¡Pero sería aún más difícil elegir si no existieran estas bitácoras! Así que háganlas bien, porque con la memoria de pollo que manejan los adultos ahora, si no lo hacen ni sabrían qué hicieron la sesión anterior.*

*Con todo esto ya tienen las claves para hacer funcionar todo y tener la mejor obra que pueden lograr en 5 meses con nada de presupuesto e instalaciones cuestionables.*

### **2.3.2. Herramientas y Soportes: Archivo, Bitácoras, Diálogo y Registro**

Gracias, Yuyi. Sinceramente, ahora me queda poco que explicar. Así que en lugar de redundar les compartiré los elementos, herramientas y mecanismos de soporte sin los cuales no

hubiera siquiera empezado a crear, ni se diga haber llegado a la mitad del proceso, y el porqué de su importancia.

Empezamos por el núcleo de todo: mi archivo personal de la infancia. Ya les presenté algunos objetos que lo conforman, pero prefiero enlistar a todos como participantes, ya que son en sí mismos recipientes cargados de información que hablan sin necesidad de que los intervenga. En los próximos capítulos iré profundizando más en cada uno:

- Los videos contenidos en mis cassettes y CDs
- El diario de mamá
- Muñecas bebé
- Muñecas Barbie

En ellos se registró también información nueva, sensible y activable al mirarlos o tocarlos. Por ello, los considero formas de registro del laboratorio a su manera, así como vestigios específicos y reafirmación de mi crianza como niña latinoamericana.

Propiamente como registro, sin embargo, está mi bitácora en formato de video-diario. Conversar conmigo misma, como ya he comentado, es de mis más grandes pasatiempos y fuertes, al haber sido yo misma mi única compañía al crecer para dialogar. Por ello, grabar me era natural para tener un registro fresco de la experiencia del laboratorio. Al volver a los videos podía recordar qué había sentido, qué me había impulsado a hacer qué e, incluso, la energía que traía ese día. Estos video-diarios dan registro de mi estado al culminar las sesiones de laboratorio de exploración y las disecciones y condensan una nueva forma de diálogo propio.

Después está mi bitácora escrita. Decidí trabajarla en formato de cartas, a mí misma, a Pecho, a Lucero, a mis muñecas; a cualquier interlocutor con quien sintiera la necesidad de hablar para dar cuenta del lado más personal y sensorial de las sesiones. Era una necesidad mía

de sublimación de la experiencia, y terminó siendo la predecesora de mi laboratorio de escritorio.

Podrán leer fragmentos suyos a lo largo de todo el documento.

### Figura 7

*Ejemplo de extracto de mi bitácora*

Sesión (7)  
 ~ Tararón tararón tar tar tar tar ~  
 Hda, Lucero  
 Ya sé que presentarte. Creo. Me traté de ordenar para ti. Pecho me ayuda, me orienta, aunque también me hace volar. Eso me encanta y a la vez me asusta. No sé qué tanto lograré abarcar. No sé si me guste a mi misma. O a ti.  
 Mi niña quiere gustar. Le preocupa no hacerlo. En esas ando.

*Nota.* En lo siguiente, estos extractos se leerán como notas anexas al texto, no como imagen.

En cuanto al registro en foto y video de las sesiones de exploración en sí, considero que su necesidad era intrínseca, incluso si hubiera trabajado con un equipo más grande. Sirvió como la herramienta más importante para fijar momentos y elementos en el espacio. Las fotos, usualmente, las sacaba al finalizar la sesión, para registrar cómo y dónde se encontraban los objetos; las grabaciones podían hacerse por periodos continuos de hasta 30 minutos o de forma específica por ciertos momentos de la sesión. Luego de haber sido documentada toda mi vida por mis padres, auto documentarme fue la forma más directa de reapropiarme de mi narrativa.

Finalmente, todas estas herramientas me sirven ahora que estoy de noche escribiendo en soledad, pero fueron profundamente nutridas por el diálogo que pude tener con cualquier persona dispuesta a escucharme hablar de la tesis. Tener a Pecho como compañero, y posteriormente a Gabriela y Armando, me ayudaba a poner en perspectiva las acciones y a decidir nuevos rumbos que tomaba el laboratorio sobre la marcha. En el diálogo surgían ideas, inquietudes, palabras de aliento y reafirmación, y una muestra de amor y compromiso hacia mí y hacia mi proyecto sin la cual este no hubiera tenido sentido.

Encontré una palabra muy sugerente que creo que ilustra para mí todo lo que experimenté en el laboratorio entre los meses de abril y septiembre: “Galumphing<sup>5</sup>”.

[...] es la elaboración y ornamentación aparentemente inútil de la actividad. Es licenciosa, excesiva, exagerada, antieconómica. "Galumphing" es dar saltitos en lugar de caminar, tomar el camino más pintoresco en lugar del más corto, jugar a un juego cuyas reglas exigen una limitación de nuestro poder, interesarnos en los medios más que en los fines (Nachmanovitch, 2004, p. 67).

Todo mi laboratorio he estado *galumpheando*. Eso ha hecho a mi niña muy feliz, así que ahora quiero presentarles un vestigio de esa forma en que he vivido la experiencia.

---

<sup>5</sup> Palabra inventada por Lewis Carroll en "Through the Looking Glass".

### **Capítulo 3. Entender a mi Niña para Abrazarme Hoy: el Proceso de Creación de un Solo, Acompañada**

*Estamos haciendo una tesis sobre nosotras,  
hay que apoyarnos un poco.*

Ser hija única es una experiencia que solo otras hijas únicas pueden entender. Si es tu caso, y además creciste lejos de cualquier primo o prima más o menos coetáneo, una de las primeras cosas que aprendiste por instinto fue a jugar sola. A falta de niños perdidos o Alicias alrededor, tu cabeza se hizo con un millón de escenarios donde hacer coexistir a tus únicas compañeras de juego, unas muñecas que tienen el cuerpo parecido al de tu mamá, pero que no son más largas que tu brazo. Y si tus padres fueron de las primeras generaciones con acceso a grabadoras caseras que les despertaron el instinto de documentalistas, como los míos, podrás ver en los miles de fotos y videos que guarden tu infancia cómo en ninguno están ausentes esas mujeres en miniatura, que son todo lo que quieres que sean o todo lo que tú quieres ser, con quienes hablas y sobre las que cuentas historias en voz alta que solo tú entiendes. Podrás ver, además, que tú misma en esos registros no eres mucho más grande que tu brazo en la actualidad; que tú misma calificarías como muñeca también.

En este capítulo voy a identificar cómo reaparecieron y se reconstruyeron historias y recuerdos personales en torno a mi experiencia de crecer incómoda/incompletamente mujer desde el encuentro con mi archivo personal de la infancia en mis exploraciones de laboratorio. Específicamente, me centraré en el reencuentro con mis muñecas y los videos grabados por mis padres documentando mi vida y compartiré cómo empezaron a aparecer historias a través del juego con ellas y ellos a partir de mi vulnerabilidad y mis intenciones de vulnerar estos archivos. Asimismo, profundizaré en los inicios de mis juegos con las palabras, emulando las ficciones en

voz alta que creaba para mis muñecas cuando era niña, para construir un nuevo discurso escénico sobre mi experiencia de crecimiento. Jugar con muñecas, cuyo fin último es ese, y con la tecnología, entendiéndola como potencial juguete, me remitió a las sensaciones que experimentaba de niña en mis juegos en solitario, y me permitió reafirmar, a su vez, que en verdad nunca juegas sola.

En lo siguiente, profundizaré en mis 2 primeras etapas de laboratorio. En esa línea, es importante recordar que trabajé en 2 frentes, en el espacio y en el escritorio, y que el frente espacio, a su vez, tuvo 2 áreas: la sección de exploraciones y la sección de disecciones. En un primer momento, daré cuenta del proceso de reencontrarme con mi archivo, empezar a jugar con las muñecas y los videos, y del reto de volver ambas materialidades escénicas. Después, profundizaré en la segunda etapa de laboratorio, donde tangiblemente empezó a erigirse una estructura y discurso en diálogo con mis escritos y la aparición de Yuyi como personaje.

*Nota de Yuyi: Cómo pretendo aparecer, no lo sé. En el laboratorio no lo sabía y menos ahora, pero veré qué sale mientras escucho las canciones de las películas animadas de Barbie.*

Con ese aporte musical de Yuyi, podemos empezar.

### **3.1. «Esa niña soy yo»: Reencuentro y Reconocimiento de lo Fui o Fue Mío**

*Quiero que me ayudes a atraparme, a verme, a jugarme.*

*Inventar medios, escenarios y paralelos a través de lo que ves.*

En este subcapítulo, voy a reflexionar sobre los primeros instintos e impulsos que me ayudaron a encontrar una dinámica de trabajo desde el juego. A partir de allí, compartiré mis hallazgos en el laboratorio desde la consigna de experimentar e identificar los discursos sobre el género en torno a mi infancia que se reconstruyeron en escena desde la interacción con mi archivo personal. En ese sentido, haré referencia a la primera etapa del laboratorio y 3 dinámicas

importantes: el reencuentro y retorno al juego con mis muñecas desde nuestras corporalidades distintas y memorias compartidas, la interacción de mi cuerpo con la proyección de archivos de video, y el trabajo con el circuito cerrado para actualizar el archivo en el presente desde el



reconocimiento y la auto proyección.

*Nota de Yuyi: que APA nos perdone esta interrupción de la Barbie tesista sin sus formatos de figura, pero es necesaria. Fer necesita reencantar el proceso de redacción y reírse un poquito, pero más sobre la idea de reencantamiento en unas páginas.*

### ***3.1.1. Mi Vida en Muñecas: Vínculo y Reunión con Corporalidades Pequeñas en las Exploraciones de Laboratorio***

Así como no sé escribir finales, me hago un mundo en la cabeza para saber cómo comenzar, pero en esta investigación no tuve dudas: no iba a elegir un solo punto de partida, sino dos. Quería, por un lado, un espacio puramente de juego, al que entrar sin mayores directrices, solo por sentir que era un buen momento; y, por otro, uno un tanto más delimitado.

El primero lo llamé “Disecciones”, y estuvo, en esta primera etapa, completamente dedicado al juego con mis muñecas. Al no haber visto a mis Barbies hace más de una década, abrir sus cajas otra vez y volver a entrar en contacto con su materialidad desbloqueó memorias escondidas u olvidadas. No las encontré a todas, pero, a partir de las que sí, una conclusión evidente fue que ninguna se parece a mí. Perretti (2021) señala que las muñecas actúan como un alter ego donde podemos reflejarnos, depositar nuestro ser y reconocer similitudes que nos hacen vernos como una. El problema es que, de las mías, la mayoría son rubias (claramente no latinas), y de las pocas castañas que tengo, no hay ni una con pelo corto y crespo. Sin embargo, al menos, tenían algo familiar con lo que sentirme más identificada que con la Barbie Malibú, por lo que eran mis favoritas de niña.

*Nota de Yuyi: como rubia natural, y tu supuesta muñeca favorita en la obra, me siento muy triste | Lo siento. Tú también eres mi muñeca favorita, ya pronto lo aclararé.*

A partir de este reconocimiento, me preguntaba si había alguna manera en la que mis muñecas castañas se parecieran más a mí a pesar de no ser como yo del todo. Es por ello que decidí prestarles vida para que asumieran ellas mismas un reto: contar mi historia. En una propuesta maravillosa, Mariapia Bracchi plantea la investigación de los desdoblamiento del yo en *Doll-Scenette*, un repertorio casi autobiográfico de foto-escenas sobre la feminidad protagonizadas por muñecas. Esta idea de desdoblamiento me funciona para ilustrar lo que ocurrió en mi proceso. En palabras de Shaday Larios, esto implica que “la propia identidad femenina se transfigura en otras corporalidades de mujeres escala 1/12, trazando una continuidad anímica que tensa su relación con ellas” (2017). En ese sentido, desdoblarme implicó prestarles mi identidad y personalidad a mis muñecas para encontrarme en ellas, descubriendo tensiones

entre el ideal que representan/lo idealizadas que las recuerdo y la auto-percepción de mi cuerpo socialmente femenino.

Empecé explorando este ejercicio construyendo bodegones de mi vida. El bodegón en artes plásticas es un retrato de objetos inanimados, pero, desde la naturaleza escénica de mi búsqueda y la materialidad que decidí trabajar, me gusta entender los míos como un escenario en miniatura con sus propias actrices que da cuenta de un momento congelado en el tiempo. Para llegar a su imagen final, los elementos de la escena atravesaron los afectos de la artista que los creó, en este caso, yo misma. Larios lo ilustra mejor explicando la propuesta de Bracchi:

los escenarios de Doll-Scenette [...] están compuestos por juguetes para ser observados, pensados (juguetes filosóficos), representan estados mentales femeninos; pero a su vez son piezas que han sido intervenidas, jugadas por una jugadora única y colocadas en una disposición espacial y anatómica. [...] [Bracchi] se entrega a composiciones de un orden más simbólico que realista, en donde las localizaciones espacio-temporales se disuelven. Y luego viene el juego de la plasticidad corporal de las muñecas, el impulso por buscar la autonomía de su fisicalidad, anhelo quizá enraizado en la infancia (2017, párr. 7).

Jugar con muñecas era lo más cercano a no sentirme sola de pequeña. Cada una tenía un peso en las historias que creaba y buscaba activamente que se distinguieran corporalmente de mí y entre sí. Gabriela Rojas (2020) señala en su tesis que los objetos poseen vitalidad a partir de las relaciones que construimos con ellos. Son estáticos, pero en sí mismos comunican; se pueden manipular y en esas interacciones traen nuevos sentidos. Por eso, desde el instinto, decidí dejar que mis muñecas, con sus corporalidades pequeñas, que podían tener, aunque sea, un poco de

reminiscencia conmigo, se prestaran de mi cuerpo libertad para crear su versión de mi vida y proyectar mi experiencia de género en un territorio performático en miniatura.

Desde este momento empezó a gestarse en mi trabajo la semilla de la autoficción en territorios no escritos, ya que hice uso de hechos reales documentados en video o foto y de ficciones que aparecían canalizadas a través mi archivo de actrices de plástico. Podía crear a través de ellas una perspectiva nueva, mucho más rosa y mucho más bonita, de cómo recuerdo mi experiencia de crecer. Recuerdo una niña con pensamientos intrusivos sobre un fallo en su ser, por sentirse diferente y sentir que hay algo mal con ella por no querer seguir los moldes que ve en todos lados. Pero mis muñecas usan vestiditos y sonríen y son prácticamente un molde. Así, pretender reflejarme en ellas me permitió distanciarme de quién soy yo, verme como mujer, y, a la vez, entenderme más. Entender que sentía culpa por haber crecido como no quería.

En este juego, algunas muñecas se volvieron la versión ficcionalizada de mujeres importantes de mi vida y otras tantas se volvieron directamente yo, “con la debida distancia que provoca la escala” (Larios, 2017). Del mismo modo, me permití jugar con anacronismos, con imágenes que no están retratadas en ningún archivo y con unas que sí, pero desde una nueva luz que transforma el recuerdo. Crear estos escenarios pequeños me colocaba en una posición privilegiada y, a la vez, humilde. Podía decidir sobre lo que ocurría en sus confines con una visión mucho más idealizada de la realidad, alterar mis recuerdos, y, desde mi vulnerabilidad, abrazar las verdades escondidas en el mundo grande, relegándolas a ese territorio para que no interfirieran en el mío. Así, me permitieron recordar, con muchas licencias creativas, momentos en los que fui feliz y otros tantos donde la idea de crecer mujer me hacía entrar en pánico.

La creación de estos bodegones me conectó tanto con mis muñecas como conmigo misma. Me gusta pensar que, así como ellas como juguete y archivo evocan memorias, también

recuerdan. Su ser está cargado del paso del tiempo, de personalidad que les di de niña, y fueron testigos de muchos momentos que retraté con su ayuda. De esta forma, mi acercamiento a ellas respondía a la necesidad de hallarme que atraviesa la autoficción; reafirmaba experiencias y podía mostrarlas a detalle con mis actrices de plástico, que, al igual que en el trabajo de Bracchi, no dejan de ser en cierta medida yo misma (Larios, 2017). Sin embargo, el ejercicio también me ayudó a distanciarme de mis vivencias y, en cierto punto, de cómo percibo mi cuerpo, ya que cedí el control de estas y renuncié al instinto de comparar el mío con el suyo. Como trabajo colaborativo, yo les prestaba material y ellas me lo devolvían desde sus materialidades, vulnerándonos mutuamente, inspirándonos y revelando historias que, si bien no terminan de contar en sí mismas toda mi experiencia de género de niña, me permitían verla con ternura.

*Nota de Yuyi: es verdad que no todo es color de rosa al crecer, y menos al crecer como una mujer que no le gusta ser mujer, pero también que, al visitar la historia, tenemos la opción de volverla así de rosita. Creo que era una forma que tenías de protegerte y reírte de ti, desde lo tierno, lo que ahora es gracioso o lo identificable como feliz. Aunque en su momento no lo haya sido.*

Figura 8

*Bodegones creados en el espacio de laboratorio*



De las fotos y videos que quedan de mi historia, todo lo que puede verse es a una niña feliz, pero entre una y otro se perdieron vivencias más incómodas. Por eso, el bodegón de *Mami y yo bebé* fue el más bonito de hacer, ya que es el más fiel a todo el registro fotográfico y videográfico que tienen mis padres, en el sentido que mi nacimiento es un núcleo genuinamente repleto de felicidad para ellos. Se ve en las sonrisas de las fotos reales y, espero, en el cariño que le imprimí a su creación. Es el reflejo de una experiencia feliz que me involucra, pero porque yo la generé, no porque la anticipaba. Así, este bodegón realiza la operación de retratar la alegría real dentro del registro parcial de mi vida. Para mi montaje final, este fue el único bodegón que sobrevivió de las exploraciones iniciales para ser parte del archivo en escena, junto al de la Barbie tesista que las recibió al comenzar este acápite (que sí es un reflejo propio). Sobrevivió, mutó y se rebautizó como una versión mil veces más rosa de la experiencia, en un intento de encapsular todo/solo lo feliz que es mío, donde estoy yo, aunque no me pertenezca del todo.

### Figura 9

*“Bodegón de mi nacimiento” - versión final en el espacio de ensayos*



**Figura 10**

*Bodegón de mi nacimiento” - versión final en la muestra*



Verme reflejada en mis muñecas, desde sus tamaños, me permitió distanciarme de mí misma. Además de la auto-proyección, como señalé previamente, trabajar con ellas fue lo más cercano a tener intérpretes en mi laboratorio; las nombraba “mi mami”, “mini yo”, “barbie tesista”, como si fueran personajes externos a mí. En ese sentido, jugar me hizo feliz, pues me permitía perderme un poco en la ficción, pero también me hizo dar cuenta de lo lejos que había estado de la emoción que te genera el juego sin preocupaciones. Sentía una deuda con mis muñecas por haberlas dejado y una desilusión profunda por haber crecido.

En ese momento, se volvió claro que no había forma de hablar de mi experiencia de género en la infancia sin hablar de mi colosal miedo a crecer, presente desde que tengo memoria. Puedo reconocerlo en cómo desde pequeña rechazaba cualquier cosa asociada con la idea de “convertirme” en mujer: lloré cuando me vino la regla, cuando me obligaron a usar brasier por primera vez. Creo que he estado llorando a mi niña toda la vida y me he ahogado de miedo. En algún punto me di cuenta de que si seguía llorando tanto me iba a secar, así que, para afrontar el

trauma de crecer, me desencanté del sueño de que Peter Pan viniera a rescatarme e intenté existir lo mejor que pude. Creo que fallé.

Crecer para mí significó desencantarme de la vida, existir en un mundo donde hay ideales de género que no quiero ni puedo cumplir, donde valoran más mis capacidades que mis necesidades de juego, donde quedan pocas cosas que me emocionan de verdad. Tal vez por eso, Lucero, en lugar de rodar conmigo en la tristeza, me mandó la imposible tarea de reencantar el mundo.

*Nota de Yuyi: Aunque tal vez no fue tan imposible. | Tal vez porque ya lo estaba haciendo sin saber.*

Fecha 18 05 23

### Re-encantar el mundo

Bienvenidas a Bbylandia, la tierra donde todo es feliz. Aquí puedes patinar, jugar al fútbol, montar bici, hacer picnics y jugar con muñecas. La abuelita Moni y nena, la gatita, las guardianas del parque, cuidan que nada malo le pase ni a las niñas ni a las gatas. Me gusta aquí.

Jugar con muñecas es la mejor manera que tienen las niñas de proyectarse de grandes, y, de algún modo, también de protegerse. Perretti (2021) señala cómo desde la publicidad para juguetes se crea “una representación difundida de una infancia normal que no sufre, que sólo juega, que consume y que se encuentra libre de conflicto” (pp. 100-101). Crecer es darse cuenta de que ese ideal solo se alcanza mientras no seas tan grande para darte cuenta de la mentira; sin embargo, es también ser capaz de materializar ese ideal de alguna forma. Por esto, creé Bbylandia, el mundo perfecto para ser niña por siempre.

**Figura 11***Toma aérea de Bbylandia*

Mis muñecas actrices y sus corporalidades pequeñas han sido parte de miles de aventuras antes de que asumieran roles protagónicos en mi tesis, cortesía de una pequeña yo a la que le sobraba imaginación. Esa niña ya creció, recuerda esas historias como un lugar seguro y vio al laboratorio de tesis como un espacio propicio para traerlas de vuelta para cumplir con la tarea. Estos bodegones de naturaleza escénica me ayudaron a entender que mi acto de jugar con muñecas es, en sí mismo, una puesta en escena, con la particularidad de que mis actrices miden 20 centímetros y han sido mediadas por mi cuerpo para activar la vitalidad en los suyos de plástico. Para mí, esto también evidencia que, en efecto, ni las hijas únicas ni las solistas creando unipersonales juegan solas del todo.

Después de revisitar mi trabajo con estas corporalidades de muñeca, reafirmo el hallazgo de sus posibilidades discursivas como proyección o desdoblamiento de su dueña, al ser objetos que remanecen a mi propio cuerpo. Además, rescato su potencialidad para crear imágenes escénicas en miniatura. Los bodegones, en su pequeñez, reencantaban la realidad y la escena al plantear la posibilidad de otro escenario por descubrir, siempre estático y reconfortante, donde proyectar mi experiencia de género de niña en su cara más rosita. Esta visión servía para desmitificar tanto la narrativa paterna de felicidad constante de mi niña como la incomodidad que me acompañó durante mi experiencia creciendo mujer: ninguna de esas nociones es enteramente real o fiel; por eso, el bodegón las reencanta. En ese sentido, ellos representaban mis memorias y me permitían revalorar nociones sobre infancia, inocencia y despreocupaciones, que contrastan con la vida cotidiana en constante movimiento y significativamente abrumadora.

Conforme avanzaron las sesiones empecé a cuestionar si la miniatura era una propuesta válida para un escenario, pero profundizaré sobre eso en apartados posteriores. A continuación, quiero presentar mi trabajo en paralelo con mis videos de pequeña en un espacio de laboratorio de exploración, según yo, más parametrado.

### ***3.1.2. Relación cuerpo-video: Mi Cuerpo Presente en un Diálogo Mediado con el Pasado en Movimiento***

Este apartado trata de mis primeras sesiones de laboratorio de exploración, cuya premisa fue empezar a vincularme con mi archivo de video desde el cuerpo. En ese sentido, profundizaré sobre la relación que tuve con la tecnología audiovisual como herramienta para jugar y responder mis inquietudes. Como señalé previamente, en el verano de 2023 redescubrí toda mi infancia en horas de metraje de películas caseras. La distancia del tiempo, al no haberlas visto en al menos 10 años, sumada a verlas en la televisión tamaño pared que tienen hoy mis padres, las cargó de

nuevos sentidos que quise replicar para la investigación. Era virtual y escénicamente imposible utilizar todo el material, y tratar de elegir fragmentos me resultaba complejo por la nostalgia. Así que, además de la compañía de mis muñecas actrices, decidí recurrir a Pecho como asesor audiovisual del laboratorio (y el abrazo seguro cuando dudaba de mi proceso).

La primera tarea que le asigné fue crear un fragmento de video corto a partir de mi archivo que reflejara lo que, para él, no ha cambiado de mí. Ser testigo de este nuevo material curado por alguien con quien comparto mi vida fuera del núcleo familiar evidenció la potencia del archivo de video como evocador de sensaciones, ya que es capaz de despertar conexiones en la mente de quienes lo visualizan. Sumado a ello, la edición como práctica audiovisual, con sus propias lógicas de corte, descarte y reordenamiento, da cuenta de la visión del editor y lo que quiere contar con el material; en este contexto, es casi la contraparte digital del ejercicio de reencantar el mundo con mis muñecas.

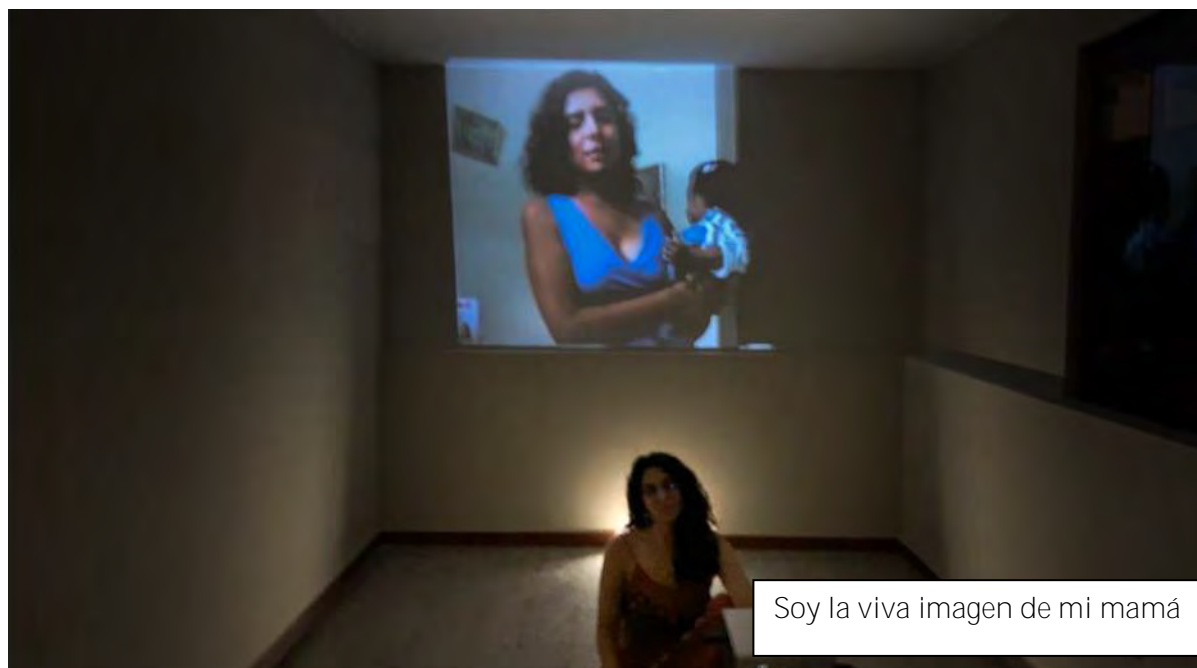
hoy me acompañas, mi amor, y puedo verme  
 como tú me ves. <sup>v</sup> Dices que mamá me mira diferente a como me  
 mira papá; que mamá me protege y me cuida,  
 que papá me admira y me presiona.  
 Creo que tú me miras como ambos.

Algo que resonó mucho conmigo, en conversaciones posteriores con Lucero, fue el descubrimiento de que lo que registraron mis padres sobre mi infancia es, al final, un registro de su propio crecimiento; respondiendo al rumbo de la tesis, es también su propio ejercicio involuntario de reencantamiento. Ellos decidieron qué, cuándo y cómo grabar el material que ha sobrevivido y construyeron la imagen que tienen y tengo de mí hoy. Así, por un lado, mis padres reencantaron la realidad al grabarla y, por el otro, Pecho se prestó sus miradas y les colocó el filtro de su curaduría para crear su propia versión reencantada de mí misma. Con esta conciencia,

yo, sola en escena, sentía la responsabilidad creativa de vincularme con estas dos historias para desencantarlas por completo y cargarlas con el sentido de mi investigación.

### Figura 12

*Primera exploración con video en el laboratorio*



La experiencia de visionado en la televisión de mis padres me generó la urgencia de ampliar las imágenes en movimiento a un tamaño lo suficientemente grande para que intervinieran de manera notoria a mi cuerpo y que pudiera evidenciarse, a su vez, mi intervención sobre ellas. A través de la proyección en la pared podía tener el mismo tamaño de mi mamá y mi papá en sus 30 e interactuar con ellos desde mi posición de hija que ahora se acerca más a su edad de ese momento que a la de mi versión pequeña que cargan en brazos. En ese sentido, era una forma de acercarme a ellos y diferenciarme de la niña que fui. Vincular mi cuerpo presente de 22 años con ese pasado en constante movimiento, implicaba entrar, hablarles, deformarlos; les tenía que afectar de alguna forma tanto como ellos me afectaban hoy, y, a su vez, volverme cómplice de su agenda de acorazar a la pequeña que retratan, aunque sea para mis

propios fines. De ese modo, intervenía el video, lo transformaba, en mi búsqueda por revelar con mi cuerpo lo que no refleja de mi experiencia de género en la infancia.

Descubrí que cada nueva propuesta era un intercambio de ida y vuelta sobre cómo vulnerarnos mutuamente el video y yo en términos de cómo me vinculo con los agentes que aparecen en el registro. La distancia bidimensional y temporal les volvía un ente separado de mí sobre quien yo jugaba un nuevo rol análogo al de mis padres de protectores de la memoria, de arcontes, a la par que transgredía sus códigos y agradecía su presencia. Pensaba en ellos y en mí misma como recuerdos móviles, de alguna forma no vinculados con nuestro ser de carne y hueso de hoy, por lo que intervenir su presencia no representaba algo inapropiado, por más que sentía una constante contradicción al momento de hacerlo. Así, constaté que eso que queda de nosotros puede romperse a la más mínima sombra, tiene huecos temporales que puedo llenar con mi cuerpo y posee otras formas de atravesar su temporalidad lejos de la contemplación, desde la decisión corporal de resaltar o de ocultar.

Hoy nos canté. Lloré en el espacio que dejaron tú y papá luego de bailar y les canté del dolor de extrañar, del miedo porque ya no bailo así y no sé si lo haré más. Les canté agradeciendo. Me hice chiquita y entré con ustedes a la sala para verles bailar, y verte en brazos de mamá después, y de Elita y de la abue; para estar contigo.

Me hice chiquita, te hice chiquita. Te llevé de viaje por el suelo, la pared, las esquinas, el techo. Te amé. Te acoraceé en una cajita de regalo, te deformé en un cartón, te pisé la luz y te bloqueé con la mesita de la abuela. Transgredí tu unidimensión y baile frente a ti, sola, con Pepe; rodé, te paré. Te todo lo que pude.

Creo que te agoté.

Este visionado intervencionista me ayudó a sumergirme en la película dirigida por mis padres y editada por partes por Pecho, pero también me ayudó a tomar distancia de ella, de mí; a que fuera consciente de que esos videos solo mostraban una yo idílica que no existe más:

Tal vez en este tipo de registros, más que en ningún otro, se evidencia la idealización de ciertas emociones placenteras asociadas a la niñez. Operan aquí sensaciones de nostalgia y melancolía hacia las remembranzas de una infancia que -más allá de cualquier constricción personal- se instala en el imaginario colectivo como un estadio feliz, idílico, de pureza, ingenuidad y cobijo en la incondicionalidad del amor parental. Este arraigo se exagera por la imposibilidad del retorno a estas raíces, a este origen perdido (Lagos Labbé & Figueroa Günther, 2008, pp. 108-109).

Trabajar con estos videos desde la vulnerabilidad y vulneración me generó un desencantamiento nostálgico hacia el pasado. Podía afectarme ver registrado mi crecimiento a la par que pensar en mi versión bebé como un ente externo al que nombrar en tercera persona como Bbyfer. De esto, derivó un entendimiento de mi cuerpo y presencia escénica como resultado tangible de esa narrativa, testigo privilegiado de ella y actor en tiempo real de su reestructura, que revela lo que fue y lo que se optó por no registrar de mi crecimiento.

**Figura 13**

*Fragmentos de exploraciones con la proyección*



En perspectiva, puedo decir que al utilizar los videos estaba diciendo más cosas de mis padres que de mí misma. Era capaz de ver sus personalidades y visiones de la vida en cómo grababan con la cámara y decidían hacerme a mí protagonista. En estas grabaciones “hay una construcción selectiva y fragmentaria de la representación de lo vivido. La subjetividad limita al recuerdo a la vez que lo enriquece de matices que se develan a la luz de la pantalla o en la imagen mental” (Acevedo & Otero, 2014, sección de Contextos históricos y su incidencia en los modos de representar, párr. 6). Mis películas familiares son una forma tangible de memorias específicas que ellos querían mantener, pero no encapsulan toda la experiencia. En definitiva, no

cuentan los miedos que surgieron en mi cabecita desde que alguien me dijo que empezaría a sangrar una vez al mes.

En el trabajo escénico, estos vacíos se evidenciaban al hacer dialogar mi cuerpo con el video desde una invitación a vulnerar y dejarme vulnerar por mis archivos, de modo que el pasado se convirtió en una ilusión móvil que cambiaba de superficie de proyección gracias a mi cuerpo en escena. Él carga en su interior todo lo que no se ve y que ahora quiero revelar, es la prueba irrefutable de mi crecimiento y el paso del tiempo que me ha moldeado hasta hoy como mujer no binaria. Así, mi yo-adulta y artista acuerpa mi género y mis experiencias y es una fuente de información que nutre con su presencia el registro parcial del pasado que se mueve incansablemente al darle *play* o *rewind* a un video. Si bien descarté muchas dinámicas con la movilidad de la imagen, su paso por mi cuerpo dejó una marca de luz indeleble que llevo conmigo a esta y a futuras investigaciones.

Ya presenté mis dos archivos principales por separado, pero, como adelanté en el apartado anterior, conforme pasaron las sesiones me surgió la inquietud sobre si estos, con sus lógicas y formatos particulares, eran, aunque sea remotamente, escénicos o aplicables a la escena. En ese sentido, el primer sí rotundo como respuesta a esa inquietud vino de una ruta imprevista que vinculaba a estos dos tipos de archivo a través de la herramienta del circuito cerrado que presento a continuación.

### ***3.1.3. «Hasta que decidí volver a entrar»: el circuito cerrado como medio para transformar y ordenar lo que (no) se ve de lejos***

Sigo luchando contra lo que es escénico y lo que no, o como hacer algo escénico. ¿Son mis muñecas escénicas? ¿Cómo logro que sí de formas más allá de jugar con ellas?

No se trata de “más allá”, sino “desde” el juego.

El trabajo con las muñecas, en sí mismo, tenía sentido; con el video, también. Pero la diferencia más grande entre ambos archivos, obviando que son materialidades distintas, es que el último es mucho más visible a la distancia que el primero. Para poder apreciar una muñeca a detalle tienes que estar en contacto cercano con ella. En ese sentido, considerando que desde el inicio de mi laboratorio tenía claro que lo que trabajara iba a desembocar en una pieza escénica, era fundamental volver a mis muñecas más visibles en el escenario si quería que resaltaran como actrices en miniatura. No estaba considerando la presencia de un público dentro de la escena, por lo que, con la cámara web de Pecho, mi laptop y mi proyector, propusimos la creación de un circuito cerrado. La meta era hacer que mis muñecas se vieran de mi tamaño para que su presencia esté en una jerarquía similar a la mía, y poder recorrer mis bodegones y Bbylandia en tiempo real junto al público como parte de la escena representada por mi cuerpo.

Para lograrlo, decidimos probar dos caminos: el primero era jugar con la perspectiva y distancia de la cámara en relación a mi cuerpo y el segundo maniobrar la cámara yo misma.

#### **Figura 14**

*Recorte de Fernanda escalada en sus muñecas*



En el primer caso, jugar con las escalas fue fundamental. Mis primeras sesiones de exploración se realizaron en el Bbybúnker, un cuarto con mucha profundidad, lo cual favoreció el descubrimiento de trucos con la perspectiva. Al colocarme lejos de la cámara en un ángulo estratégico, lo único diferente entre los 7 cuerpos de la figura anterior es el tamaño de la cabeza. De tratarse de un producto audiovisual, esa imagen bastaría para juzgar si la escala está bien ejecutada; en un escenario, sin embargo, se revelan los secretos del artilugio.

**Figura 15***Escala en el escenario*

*Nota.* Fotografía de la función del 20 de enero de 2024 por Adrián Alcocer.

Por fuerza mayor, en el escenario el público era capaz de verme a 1 metro de mis muñecas y proyectada en paralelo, pero ese desdoblamiento, lejos de incomodarme, me sugería una perspectiva distinta de mi misma y de ellas:

Con el close up se pueden seleccionar fragmentos de la escena y proyectarlos para reforzar una determinada imagen visual. Esta técnica permite fragmentar la composición visual, aislar un detalle que se quiere destacar y resaltarlo, como en un close up filmico, lo que aumenta la intensidad de la imagen sin alterar el plano general del escenario, es decir, se puede lograr la simultaneidad de planos (Alcázar, 2011, pp.133-134).

El circuito cerrado me permitió trabajar una escena intermedial, o una escena doble, lo cual intuía que pasaría por mis intenciones de incluir mis videos en el escenario, pero que solo asumí como necesidad creativa tras estas pruebas. Descubrí a través de él una manera de volver a mi archivo cercano a los testigos, de acercarlos con los ojos más que con la posición de sus

butacas. La convivencia de ambos planos que señala Alcázar se me antoja disruptiva y sugerente. Desde las primeras pruebas, el encuadre de la cámara se convirtió en un escenario vertical con sus propias actrices y relaciones, una ilusión que no se esconde y que por el contrario se hacía evidente al ser yo quien posicionaba la cámara en su sitio y decidía mi ingreso a ambos planos.

Decidí escalarme con mis muñecas en un acto de humildad y gratitud hacia ellas. Me parecía justo que al ser yo quien las había abandonado por años, sea la primera en intentar acercarme a su tamaño. Sin embargo, una vez instaladas las confianzas, las invité a probar la experiencia a la inversa.

### Figura 16

*Display del circuito cerrado con la Barbie princesa*



En este experimento probamos que quien estuviera decididamente lejos fuera mi Barbie princesa, según los videos de mis padres uno de mis regalos más esperados en Navidad. Yo me encuentro en el medio de la escena y ella está escondida de mí en otro frente.

Esta aproximación a la escala permitió un juego distinto con mi muñeca. En el primer caso, la relación era directa, ya que las podía ver frente a mí y debía componer en función a su

lugar. En este, la relación estaba mediada por la pantalla y la composición vino de ambos lados, ya que encargué a Pecho que jugara con la Barbie en cámara y empecé a reaccionar a su imagen proyectada. Él, un hombre poco o nada familiarizado con la idea de jugar con muñecas, le imprimía al juego una tosquedad inusual para mí, y esto me permitió improvisar una dinámica mucho más distanciada con una muñeca que conozco muy bien, ya que no estoy acostumbrada a que nadie más la manipule y menos de esa forma que mermaba todo lo bonito que simboliza. Este hallazgo creó un sentido distinto de mi relación con el archivo objetual: manipularlo directamente en escena, ajeno a como lo hacía de niña, era una forma de pervertirlo y articularle nuevos sentidos; a su vez, era una forma de proyectarme en mi muñeca desde la mujer que soy hoy y cómo reacciono frente a estos estímulos poco gentiles.

### Figura 17

*Yuyi interactuando con la Barbie princesa en circuito cerrado*



*Nota.* Fotografía de la función del 20 de enero de 2024 por Adrián Alcocer.

Eventualmente, al probar yo misma el juego tosco con la Barbie, tomé la decisión de pregrabar esa dinámica y superponerla al audio del video que registra la Navidad en que la recibí. El

resultado se proyectaba en escena para que mi cuerpo en vivo reaccionara a él. “en la interacción los actores en vivo reconocen e interactúan con las imágenes proyectadas. En estos casos, las proyecciones se vuelven estímulos directos, o incluso, personajes” (Alcázar, 2011, p.133); de este modo, el segmento de la Barbie princesa combinaba el tiempo real y el pasado como un medio de actualización del archivo y manifestación de la mutua influencia y afectación que se genera entre las dos. Fue poderoso contrastar que, así como mi cuerpo puede tratar de entrar en una proyección, esta misma puede ser la que proyecta algo sobre él y revelar relaciones violentas hacia el símbolo de una infancia feliz para mi niña.

**Figura 18**

*Plano detalle de Bbylandia*



El segundo camino para volver a las muñecas de mi tamaño implicó que saliera de la pantalla y me convirtiera en la diosa que todo lo ve, como una genuina niña que crea escenarios para sus Barbies y los recorre para jugar. Como señalé anteriormente, los escenarios que elegí para este recorrido fueron los bodegones de mi nacimiento y de la Barbie tesista y Bbylandia. Gracias al circuito cerrado, estas corporalidades pequeñas dejaron de ser estáticas. Una fotografía es capaz de capturar detalles desde un ángulo fijo elegido, pero el video en vivo permitió que

pueda ordenar y dirigir la mirada hacia los detalles que yo quería hacer visibles direccionando la cámara en constante movimiento. Mi relación cámara-objeto les otorgaba vida y dinamismo a mis muñecas en la imagen mediada.

El circuito cerrado no solo hacía posible maximizar lo que no es visible a distancia, sino que también jugaba con el significado y los sentidos de mis Barbies. Verlas tan grandes es anti cotidiano. La experiencia hace remanencia a los comerciales de juguetes donde solo aparecen las muñecas y no personas, como si ellas fueran, nuevamente, actrices. Ese lenguaje ayuda a acercarlas no solo a nivel visual, sino empático, de autoproyección, “dado que la muñeca es presentada casi como una persona real, un personaje que les habla de su vida cotidiana, que responde sus inquietudes” (Perretti, 2021, pp. 101-102); en este caso, que refleja un ideal de niña feliz que vive en su vida diaria experiencias felices.

### Figura 19

*Presentación de Bbylandia*



*Nota.* Fotografía de la función del 20 de enero de 2024 por Adrián Alcocer.

En comparación con otros elementos del espacio, incluido mi propio cuerpo, en el momento en que la cámara enfocaba a mis muñecas ellas pasaban a ser las protagonistas, el centro de atención. Ninguna tenía voz propia; era yo, en mi intento de diosa, la que narraba sus escenas de vida en un mundo ideal donde nada malo podía pasarles ni nadie las juzgaba según un estándar de “mujer”. Su presencia maximizada generaba un discurso muy potente que las volvía de cierta forma más reales y visibles, en sentidos no solo literales, sino también poéticos.

El mundo real es violento hacia las infancias femeninas. Bbylandia es mi mundo reencantado, donde todo es feliz ¿pero qué clase de diosa sería si no me entrara el impulso irresistible de destruir mi creación? Así que decidí entrar.

#### **Figura 20**

*Destrucción de Bbylandia*



*Nota.* Fotografía de la muestra del 28 de setiembre de 2023 por Maria Fernanda Escurra.

Mi cuerpo escénico colocado a la misma distancia de la cámara que mis muñecas significó una ruptura total de la ilusión idílica que construye el circuito cerrado. El espectador se

encuentra confrontado a una escena doble entre un cuerpo en tensión de tamaño natural y unos pies gigantes en una ciudad de muñecas destruyendo todo a su paso. La dualidad de la imagen en el circuito vuelve complejo el ordenamiento de la mirada, ya que ambas escenas en simultáneo terminan de dar significado a la otra: “La redefinición de las correlaciones entre los medios y una percepción renovada resultante de esta correlación significa que se cambian las convenciones específicas de los medios previamente existentes, lo que permite explorar nuevas dimensiones de percepción y experiencia” (Kattenbelt, 2008, p. 25. Traducción propia)<sup>6</sup>. Así, la entrada de una sección de mi cuerpo y no de mi cuerpo entero en el escenario vertical, rompe la convención establecida hasta ese momento de que la proyección, Bbylandia, es intocable.

En líneas generales, el uso del circuito cerrado en las exploraciones me permitió descubrir que, jugando con las distancias y el posicionamiento de la cámara, es posible escalar, acercarse y visualizar el archivo objetual desde otras perspectivas. Esto contribuye a la auto-proyección y reconocimiento de mí misma y mis experiencias de género de niña en mi propio archivo, pero también a que el público se vincule desde estas premisas con el material vivo que se actualiza en escena con el artilugio. Asimismo, reafirmó la fuerza de la ilusión generada por una escena intermedial, en la que ocurren cosas en simultáneo que direccionan la mirada del público hacia ciertos detalles y relaciones. De este modo, pude resolver mi inquietud sobre cómo tratar lo audiovisual en relación a volver a mis muñecas “escénicas” y fue la confirmación tangible de la posibilidad de vinculación de mis dos tipos de archivo.

Me ayudaste a amoldarme a ellas, a hacerme de su tamaño, y las ayudaste a ellas a ser tan grandes como yo. Creo que me entendiste, aunque sea un

<sup>6</sup> Cita original: “the redefinition of media co-relationships and a refreshed perception resulting from the corelationship of media means that previously existing medium specific conventions are changed, which allows for new dimensions of perception and experience to be explored”.

En este sub-capítulo recorrí progresivamente los hallazgos surgidos durante la primera etapa de mi laboratorio de tesis. Por un lado, exploré la vitalidad contenida en la corporalidad en miniatura de mis muñecas para contar mi historia; por otro, la versión de mí misma documentada en video como proyección de mis padres; y finalmente, una primera forma de subversión y vínculo de estas materialidades para que cobren sentido escénico. A partir de ello, pude reconocer al archivo como un lugar de reencuentro conmigo misma y con los actores que han hecho posible que esa materialidad siga presente hoy. Desde esta reunión con el pasado, es posible identificar los discursos, historias y personas que atraviesan la vida del archivo, de sus guardianes y de quien ahora puede aferrarse a él para evocar todo aquello que late dentro suyo. A continuación, me sumergiré en la segunda etapa donde buscaba experimentar y proponer activamente un discurso escénico al enfrentarme a mi archivo personal y a mi escritura desde el reconocimiento del género.

### **3.2. «Yo Soy lo que Queda de Esa Niña»: Propuestas de Discurso Propio Desde la Autoficción**

*Fernanda Tuya un poco que no es mía.*

*Y luego está Fernanda Mía, que de tuya es un poco.*

La segunda etapa de mi laboratorio fue la más larga y continua, así como la que más retos tuvo, pues me enfrenté con la odisea consciente de escribir tanto dentro como fuera de escena. En este subcapítulo, doy cuenta de cómo, luego de haber jugado mucho, empiezo a dar pasos más firmes y entrar en modo *juego de adulta que investiga a su niña*. Así, comparto las primeras propuestas de trabajo que articulan archivo y autoficción para reconstruir y apropiarme del discurso en torno mi vivencia de género en la infancia desde mi corporalidad y mis palabras.

Para esto, compartiré tres hallazgos importantes en torno a la autoficción y cómo la nutrí desde mis archivos objetuales, visuales, sonoros, escritos y corpóreos. Primero explicaré cómo incorporé las historias escritas sobre mí misma en las exploraciones. Luego, revelaré el proceso de aparición de Yuyi y otras yoes ficcionalizadas en escena. Finalmente, quiero profundizar en mi propio entendimiento de la dramaturgia que fui creando al entrelazar texto, cuerpo y archivo. En ese sentido, daré cuenta de las exploraciones discursivas que desembocaron, eventualmente, en la obra *Siempre ×nunca× Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola*.

*Nota de Yuyi: pronto vuelvo a hacer mi aparición estelar.*

### **3.2.1. ¿Con qué Historias Llego?: las Palabras y la Voz Transformadas en la Exploración**

El primer regalo que me hizo papá, del que tengo conciencia y memoria, fue una colección de cuentos de Winnie Pooh que devoraba hasta el cansancio, así que lo declaro a él formalmente culpable de que hasta la fecha yo sea una rata de biblioteca. Mi mamá, por su parte, escribe como profesión, así que he crecido observando las peripecias de una periodista y emulando su dinámica escribiendo un sinnúmero de diarios a pesar de no poder agarrar bien el lápiz. Ellos insertaron en mí ese gusto por las palabras y las historias que me va a acompañar por el resto de mi vida. Sin embargo, encuentro en la palabra hablada uno de los territorios más intimidantes y difíciles de conquistar, por lo que en el escenario me posiciono con humildad para asumir el reto de habitarlo con mi voz. En ese sentido, me gustaría compartir la experiencia de cómo empecé a incorporar a la palabra en las exploraciones, de manera textual, hablada y en sonido, y la forma en la que salía transformada por la interacción con mi cuerpo.

Toda mi búsqueda hasta ahora ha venido guiada por un archivo que habla de mí, que cuenta mi experiencia creciendo como niña, pero que no ha sido registrado por mi persona. Sin embargo, quería seguir explorando estas historias ajenas, que han marcado profundamente mi

autopercepción y que contradicen muchas sensaciones en torno a mi vivencia de género, para transformarlas en algo propio, ya que sin ellas no podría siquiera hablar de mí hoy. Y sabía exactamente por dónde empezar: el diario de mamá. Desde que llegué a este mundo hasta que cumplí 1 año, ella se encargó diligentemente de llevar un registro escrito y fotográfico de todas mis proezas y aventuras en un cuaderno Stanford de Piolín. Este diario es de los objetos más preciados que tengo, está lleno de pasajes donde ella cuenta cómo yo crecía y cómo se enfrentaban ella y papá a ser padres primerizos. Son textos muy sencillos, y en su sencillez, muy preciosos. Tenía que hacer algo con ellos.

Lucero propuso que me escribiera una carta a mí misma usando las palabras de mi mamá. De ese diario tengo pasajes que recuerdo claramente, pero en cada relectura (porque suelo visitarlo cada cierto tiempo) encuentro algo nuevo. En esa ocasión estaba buscándome a mí en la voz autorial de mamá, algo que me reflejara aun en el presente. Fue un ejercicio de reconocer las palabras más amorosas de ella hacia mí que quería rescatar porque me hubiera gustado haberlas escrito. Todas ellas hablaban de una niña feliz.

Con carta en mano, me dispuse a investigar cómo situarla en mi cuerpo y en el espacio. Era un reto intentar levantar del papel textos que fueron escritos sin pensar necesariamente en la escena, así que, para ayudarme, busqué a quién decírselo.

**Figura 21**

*Fer y Pascuala en el espacio de ensayos*



Escogí como interlocutora a Pascuala, la última muñeca bebé que me regaló mi abuelita. Ella se volvió Bbyfer por un momento. Compartir las palabras de mi mamá con ella, como si fueran propias, generó la tan común sensación en este laboratorio de distanciamiento del material. No creo que esto haya ido en detrimento de la investigación; por el contrario, me daba la libertad de tomar estos textos de código biográfico y cargarlos de nuevas intensidades. ¿De qué manera afectaban mis palabras a Pascuala? ¿Cómo la moldeaba/intervenía/descubría con ellas? Tener una interlocutora me ayudó a asumir este texto como escénico, sin dejar de lado la intimidad que cargaba consigo; en ese sentido, descubrí la necesidad de cargarlas de acción para que tuvieran el potencial de conmover.

Decidí continuar con la búsqueda en torno a proyectarme a mí misma en mis muñecas desde este terreno, así que grabé la carta en un audio y me propuse como objetivo que las palabras, ahora omnipresentes, nos afectaran tanto a Pascuala como a mí. Se generaron dinámicas entre su cuerpo y el mío que me invitaron a asumir una corporalidad en partes de madre y en partes de titiritera; sentía una responsabilidad hacia ella de otorgarle vida y garantizar el foco sobre su pequeño cuerpo que simbolizaba a la pequeña yo. Además, despertó en mí una

conciencia de ambas como una construcción hecha por mi mamá. Ella, por ser mía, por extensión le pertenece a ella tanto como yo.

**Figura 22**

*Fer hablando con Pascuala*



**Figura 23**

*Pascuala hablándole a la cámara*



El implemento del audio en escena fue el primer acercamiento a la sonoridad que no fuera la de mis archivos de video. Al ser mi propia voz la que se escuchaba, se creó en mí una sensación de triple desdoblamiento: estaba en el aire, estaba en mi cuerpo y estaba en mi muñeca. Más adelante, durante la sistematización de la obra, Pascualita dejó de tener un rol protagónico; sin embargo, la conciencia que me trajo trabajar con ella pude incorporarla y aplicarla al resto de muñecas Barbie que sí sobrevivieron para la muestra. Asimismo, el sonido

de mi voz disociado de mi cuerpo, y la sensación generada, prevalecieron para el tratamiento de más textos de esta índole.

Sin embargo, tenía la conciencia de que las palabras de mamá no eran mías del todo. Estaban en mi posesión, pero no eran de mi autoría, y deseaba revertir eso para empezar a proponer mi propio discurso sobre la experiencia de género de mi niña. Entonces, reapareció:

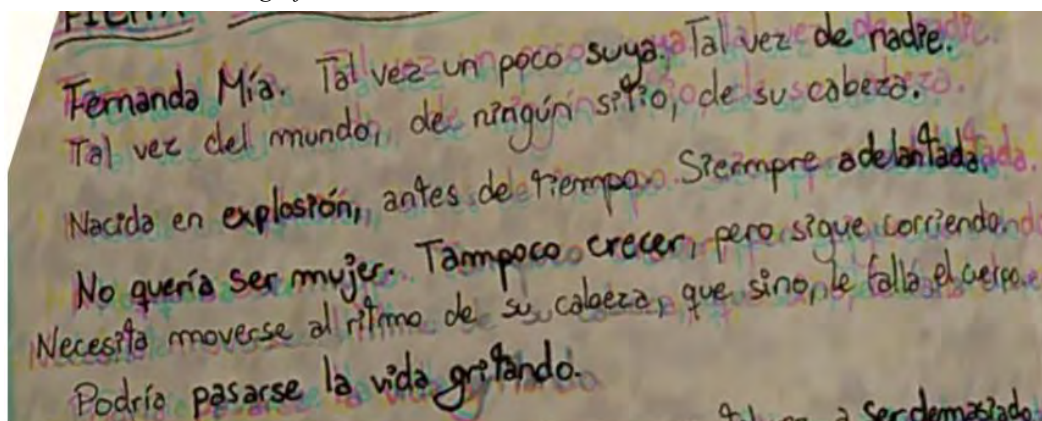
Mamá dice que la noche en la que le empezaron las contracciones, el cielo de Lima se llenó de luces: una lluvia de rayos como quien anuncia una tormenta que nunca llega en una ciudad donde nunca ocurre.

La mañana siguiente sonaron los truenos, salieron de los pulmones de una niña demasiado pequeña para hacer tanto escándalo.

Ese texto lo escribí en el 2021 y está inspirado en uno de los primeros pasajes del diario de mamá donde cuenta la víspera de mi llegada al mundo. Cuando me volví a acercar a este y otros escritos propios olvidados, descubrí que había algunos que se alinean de manera incisiva y particular dentro de lo que estaba planteando en el laboratorio. Muchos hablan de experiencias traumáticas mientras crecía, mi dolor hacia ser mujer; todo aquello que mis padres, por obvias razones, no han registrado. Eran mi aporte a la historia de Bbyfer; literalmente, mi propia versión, para revelar el discurso interno que me repitió toda la vida que no encajo.

Figura 24

*Fragmento distorsionado del Biografema*



El más resaltante de todos fue el Biografema, un ejercicio que hice con Lucero a inicios de la pandemia que refleja todo lo que no quise ser: mujer, hoy, en este lugar del mundo. Probé leyéndolo en voz alta, bailando lo que resonaba de él en mí, y, finalmente, grabando mi voz y moviéndome con su estímulo. Esta búsqueda reveló lo movilizador de las palabras y cómo desde ellas, desde la escritura corpórea, concebía a mi cuerpo: como recipiente de vivencias dolorosas y felices en torno al género. Sin embargo, para mí, lo más valioso de este texto es que demuestra que la memoria es un acto de ficción. Los seres humanos somos narradores no fidedignos, no recordamos íntegramente, y, en el ejercicio de recordar, ficcionamos. El Biografema no da cuenta de todo, sino se completa con y completa otras historias. La estudiosa Beatriz Sarlo señala que es necesario tomar la palabra desde un lugar de lo femenino y plantear la escucha sistemática de los “discursos de memoria” (como se cita en Fernández, 2018, pp. 17-18). Así, mis textos resucitaron experiencias que articulé y contrasté con la narrativa creada por mamá sobre mí para contar con ambas mi experiencia de género en la infancia.

No puedo cerrar el acápite de las palabras sin hablar del himno personal de mi papá y yo: *Mi niña bonita*, de Lucho Barrios. Cuenta la leyenda que es la primera canción que escuché en mi vida, pues papá me recibió con ella a todo volumen cuando regresé a casa del hospital

después de que mamá dio a luz. Hay videos que certifican que la canción se escuchaba en *loop* numerosas veces al día en mi casa mientras él bailaba conmigo, a un volumen no apto para personas que disfrutan del silencio y la quietud, pero conforme fui creciendo, eso se perdió. Siempre supe que quería incluir la canción aquí, que yo la tenía que cantar para él. Solo que, durante las exploraciones, descubrí que también la cantaba para mí misma.

Es mi niña bonita

Con su carita de rosa

Es mi niña bonita

Cada día más preciosa

¡Ay! es mi niña bonita

Hecha de nardo y clavel

Es mi niña bonita

Es mi niña bonita

Cuánto la llegué a querer

Si un día se casa mi niña

Vestida de blanco armiño

Me acordaré que soñaba

Con que al nacer fuera un niño

Por eso rezo y le pido

Al señor del gran poder

Que el hombre que se la lleve

La sepa siempre querer

En retrospectiva, el ejercicio de cantar es la prueba más irrefutable de que las palabras cambian de sentido dependiendo de quién las enuncia y hacia quién. Estando sola en el laboratorio, con muñecas como únicas compañeras de escena, escuchar la letra de la canción saliendo de mí me hizo dar cuenta de la potencia que cargan a nivel personal y cómo resuenan conmigo hoy. Las palabras vibraron en mis cuerdas vocales y el resto de mi cuerpo y se convirtieron en una suerte de plegaria: recuerda que eres querida, que tienes que quererte; tal vez ser mujer te daba miedo y no querías serlo, pero ahora estás más en paz. Cantarla al centro del escenario, con solo un acompañamiento musical y enfrentada a mi papá (quien, obviamente, se sentó en primera fila en la primera función), fue prueba de la fuerza que reside en la misma vulnerabilidad y de que la vulnerabilidad transforma. *Mi niña bonita* dejó de ser el canto de un padre a su hija y se convirtió en un canto de mí misma a mi propia niña, a quien ahora me encargo de proteger.

Concluyo este apartado reafirmando mi fe en el poder transformador y afectivo de las palabras. A su vez, rescato de estas exploraciones la potencialidad que tienen todas de ser material escénico, por más que su propósito original no haya sido tal, pues tienen en su centro una capacidad innata de afectación y evocación poderosa. Tan poderosa que fueron capaces de convocar a más de una Fernanda en escena para hablar de su niña.

### ***3.2.2. Convoco a las Yoes que Quieran Salir: la Aparición en Escena de las Ficciones de Mí Misma y la Creación de una Narrativa Autoficcionalada***

*Hola otra vez.*

*Este es el momento en el que Fer por fin decidió darme rienda suelta para aparecer en el laboratorio. Se estaba conteniendo, pero a mí nadie se me resiste mucho. Soy una niña muy engreída y manipulo a todos a mi antojo para que me hagan caso. Iba a salir.*

*Por si ya se olvidaron cómo me presente, lo cual me parece una falta de respeto, yo soy una versión ficcionalizada de Fer de niña, pero no soy la única que salió a ayudarla a explorar su propio discurso de género. Pero sí fui la originaria, y de eso quiero que quede registro. Desde mí se articularon las demás presencias que aparecen en escena: Fernanda Tuya y Fernanda Mía. Así que ahora, con Fer compartiremos cómo fuimos apareciendo una a una dentro de la autoficción que se fue gestando, con nuestras diferencias de voz, cuerpo, identidad y propósito, y el proceso de decidir desdoblarnos en 3 para dar cuenta de diferentes emociones o experiencias en torno a la experiencia de crecer mujer.*

*Por cierto, es hora de que formalmente me presente en foto:*



**Figura 25***Yuyi*

*Nota:* Fotografía tomada por José Miguel Pecho.

Nadie más que mi mamá me llama Yuyi y no me parecía justo al sonar tan bonito, así que decidí reclamar su lugar. No estaba muy segura de cómo hasta que Lucero me dio la excusa perfecta. Luego de mostrarle Bbylandia por primera vez, me sugirió que trajera una muñeca de carne al espacio para que lo habite, la versión más identificable de muñeca que pudiera crear, rubia cómo Barbie. Vertí en ella toda la personalidad de una niña engreída y chonguera, como una parodia de mí misma. Conforme pasaban los ensayos, se volvió, también, los vestigios de lo que fui, atravesada por un miedo y una conciencia demasiado grandes para un objeto que no debería tener vida propia.

Yuyi tiene la personalidad de una niña porque una niña le está prestando su personalidad. De las tres yoes en escena, puedo decir que es, a partes iguales, la única ficticia y la única real dentro de la autoficción. Es un vestigio del pasado con peluca. Es, también, la única que tiene nombre y acción como si fuera un personaje. Yuyi recuerda constantemente cosas que yo hacía y, aunque afirme lo contrario, hace todo lo posible para que juegue con ella otra vez. Su lugar en escena es el de la fantasía y la risa, un lugar seguro. Representa esa infancia idealizada que no comprende por qué de la nada Fer está tan triste, que no asocia su ausencia en el juego con la incomodidad que le causa estar creciendo en un cuerpo de mujer. Yuyi es mi niña que quiere mantenerse viva y jugar a pesar de que su contraparte adulta esté desencantada del mundo.

Sus apariciones fueron improvisadas e inspiradas en mi comportamiento de pequeña, que mi cuerpo recordaba sin necesidad de un soporte escrito, pues eran memorias corpóreas que afloraban con los estímulos visuales y auditivos del laboratorio. Esta escritura en escena articulaba fragmentos en busca de un nuevo sentido de verdad, que se complejizaba bajo los filtros de un pacto de verosimilitud ambiguo. Explorar y jugar con ella fue la confirmación de que la que necesitaba hablar en este proceso era mi niña, pero necesitaba ayuda. Llevar al extremo ciertas características de mi yo más pequeña, sirvió como un velo de protección, para mí y para el público, en el código autoficcional. De esa forma, podía mostrar la tristeza por haber crecido mujer con un corte cómico que resonara más allá de la pena y el miedo.

Cuando la niña crezca Yuyi dejará de ser,  
O cuando el miedo a crecer haga que la niña cambie.

Algo que pude descubrir en escena es que a la gente le era fácil conectar con Yuyi. Era querible, graciosa, como un respiro de inocencia necesario para distanciarse del dolor de mi experiencia de género al crecer, encarnado por la otra yo que tanto miedo me daba presentar:

**Figura 26***Fernanda Tuya*

*Nota.* Fotografía tomada por José Miguel Pecho.

Fernanda Tuya encarna la autoficción fantástica en este proyecto, ya que de su cuerpo solo se manifiestan fábulas que tratan de darle sentido al trauma. Se aferra a Peter Pan y a Alicia para intentar acercar al resto a su historia. Más conocida en la obra como La bebé trueno, es la versión poética de mi oscuridad. La descubrí en el trabajo con textos de autoría propia, que, debido a su carga dolorosa, modificaban mi cuerpo en ángulos extraños, contorsiones y voces fuertes en un intento de volverlos más impersonales. Ella mira todo de lejos, recuerda, está molesta. Es la encarnación de todos los miedos e inconformidades que crecer como mujer

significó para mí. Descubrí que Tuya es, en el fondo, mi verdadera contribución al proyecto. Yuyi tiene demasiados elementos que la vinculan con mi mamá, casi como un subproducto de ella, inspirada en su imagen que tiene de mí. Pero a Tuya la he creado a través del tiempo, en mi soledad, de mis malas experiencias y de miedos que no comparto. Por eso se encorva, por haber tenido que estar siempre escondida; por eso grita, porque ha tenido que estar siempre callada.

¿Cómo modulo a estas dos yoes opuestas entre sí? Conmigo misma.

### Figura 27

*Fernanda Mía*



*Nota.* Fotografía de la muestra del 28 de setiembre de 2023 por Maria Fernanda Ecurra.

Mi nombre es Fernanda Mía. Eso digo en escena y a todo a quien me escuche. Mía es la voz autorial, la narradora; es la yo menos ficticia en el escenario. Descubrí que hablarle al

público generaba una transparencia de tú a tú, que no solo me infundía confianza a mí, sino en mí. El público conectaba conmigo si me veía con mis lentes y usando mis gestos más cotidianos, privilegio que me da la autoficción biográfica al permitir enunciarme como yo misma. Soy yo, tan transparente como puedo serlo frente a 40 pares de ojos indiscretos; es decir, lo suficiente. Estoy revelando secretos y miedos sin pedir permiso, tratando de camuflarme detrás de una muñeca/niña inocente y una bebé trueno desquiciada, y estar desnuda requiere o muy poca vergüenza o mucha vulnerabilidad; Fernanda Mía tiene ambas, lo que permite que sus otras yoes sean tomadas en serio en sus palabras. Cada una de estas voces me permitió explorar una faceta mía. Yuyi y Tuya me protegían desde la ficción y Mía me desnudaba el artificio, por lo que articularlas entre sí y entre todo lo demás se convirtió en el reto dramático del laboratorio.

*Nota de Yuyi: una intervención colorida para aclarar que yo fui el inicio de todo lo demás. Importante recordarlo. | Sí, sí. Todo regresa a ti.*

No creo haberlo mencionado antes, pero me cuesta enunciarme como dramaturga. Casi todos los textos que consumo y creo no están pensados para levantarse del papel, pero, para propósitos de la investigación, debía hacerles entrar en esa dinámica. Asimismo, los demás elementos del laboratorio, especialmente las proyecciones que utilizo (y sus medios) para dar cuenta del pasado, el presente y mis muñecas, demandaban su lugar dramático en el sentido amplio. Por lo que, en vínculo con mis tres yoes, empecé a aproximarme a la dramaturgia desde el reto metodológico de escribir en dos frentes: en el escritorio para ser luego explorado en el espacio, y en el espacio para pasar luego a convertirse en texto.

Como primer hallazgo en esta lógica, está la conciencia de que mis sesiones de laboratorio eran propuestas de escritura corpórea autoficcional para y en el espacio. Tirso Causillas señala que “Podríamos decir que la autoficción escénica se moviliza desde el

inconsciente, desde la pulsión hacia la comprensión, sabiendo que no es posible conocerse por completo, que siempre hay fisuras en el proceso de simbolización” (2021, p. 11). Como señalé previamente, mi versión de la historia en contraste con la de mi mamá y mi papá es lo que completa mi experiencia de género, y mi búsqueda autoficcional responde más a la necesidad de encontrarle sentido que a que sea expresamente real. Se busca la verdad, mas no desde un foco de no-mentira, sino de construcción.

Desde allí, reconozco el rol de mi cuerpo como eje de la creación dramática, ya que mis escritos eran transformados por él y él mismo erigía sus propias voces que me llevaban luego a escribir pensando en la escena. Era la primera vez que me aproximaba a la escritura pensando en el rol del cuerpo desde las palabras, involucrándolo en el texto o como foco de este, y pude reconocer que la escritura corpórea de Sánchez y la “experiencia”, según la define Constant, van de la mano, residen en mi cuerpo. En ese sentido, decidí ser más consciente de qué fragmentos de las sesiones registraba en mi bitácora y cómo lo hacía, cómo aparecía mi voz y corporalidad pensando en su potencial para configurar textos que trasladar a la escena.

Tomar conciencia de las palabras como una herramienta que potenciaba la acción escénica me ayudó a perderle miedo a la idea de dramaturgia aristotélica y a revertirla. Desde mi laboratorio de escritorio, decidí escapar de la presión por escribir una obra con inicio-nudo-desenlace y personajes sin que eso significara sacrificar su potencial emocional. Podría decirse que *Siempre* ×nunca× *Jamás* posee una estructura creada desde la fluidez más que desde la obligación, lo cual resulta poético. En cierto modo, mi entretejido de yoes es un ejercicio de enunciación que parte de reconocermé más tranquila habitando un cuerpo que fluye dentro y fuera del binarismo, es un reflejo de mi ser mujer no binaria hoy que atraviesa la dicotomía.

*Nota de Yuyi: entonces, ¿no hay personajes si todas somos tú? | Si hay, somos nosotras fluyendo.*

Dejando de lado las palabras como la única forma de dramaturgia, esta experiencia me ayudó a descubrir el potencial de mis videos en esta área. Martínez (2018) señala que “cómo se usa el medio contribuye a cómo el contenido es interrelacionado con el resto de elementos de la escena” (p. 142). A partir de esta noción y de la aparición de mis tres yoes en escena, decidí manejar dos proyecciones. La primera en grande, al fondo del escenario, ya que, como descubrí en el laboratorio, tenía el potencial de traer al aquí y ahora de la escena a mi archivo, susceptible a ser manipulado e intervenido en tiempo real. En ese sentido, no solo se proyectaba el circuito cerrado, sino también videos de mi pasado que afectaban directamente mi versión de las cosas, pero que yo también podía intervenir con mi cuerpo frente suyo.

### **Figura 28**

*Momento del Biografema*



*Nota.* Fotografía de la muestra del 28 de setiembre de 2023 por Maria Fernanda Ecurra.

Por su parte, la segunda proyección decidí trabajarla desde una televisión antigua. Aquí se proyectaba el archivo que hacía referencia a un pasado que sigue presente, pero que, en las

exploraciones, no había descubierto cómo actualizar. En ese sentido, se creaba una convergencia de tiempos, uno de los cuales era un pasado confinado y acelerado que irrumpía en el presente con mucho peso e injerencia. Al ser una superficie de proyección peculiar, la televisión también era un medio para dirigir la mirada del espectador hacia ella como divergencia para cambios de escena mientras que ayudaba a la progresión de los sucesos en el espacio. Aparecieron videos, pero también voces que rompían con el tiempo escénico y a la vez influenciaban lo que ocurría en el escenario, pero sin que yo, como intérprete, pudiera pretender afectarlos de forma directa. De ese modo, como una continuación de las premisas de reencantamiento trabajadas con los bodegones, la historia que elegía contar se convertía en una llena de anacronismos que mostraban mi vida de lejos y retrataban mi experiencia de género en su esencia: distorsionada.

#### **Figura 29**

*Instalación de la televisión en escena*



*Nota.* Fotografía de la muestra del 28 de setiembre de 2023 por Maria Fernanda Escurra.

Técnica y sensorialmente, en lo pequeño estaba aquello sagrado que no podía/sabía cómo tocar y en grande aquello que puedo tratar de manipular para crear una nueva narrativa. De este

modo, fue posible la creación de una escena intermedial y reafirmé la potencialidad del teatro de incorporar diferentes medios sin que estos pierdan su naturaleza, solo que articulados de ese modo generan nuevos sentires escénicos y complejizan su capacidad de transmisión sensorial (Kattenbelt, 2008).

A partir de lo anterior, se evidencia que el vínculo cuerpo-palabra y cuerpo-escena se ve modificado por la naturaleza de los textos y materiales que traigo al espacio de exploración, en pro de la creación de una dramaturgia que trasciende la escritura de escritorio. Los textos que fueron levantados de la página son distintos a aquellos que surgieron desde el cuerpo en el espacio y ambos generan diálogos complejos para potenciar la experiencia escénica y completan el discurso del otro. Pero, finalmente, todos ellos dan cuenta de mi forma de entender, desde la autoficción, mi experiencia de género en la infancia.

En líneas generales, de este capítulo concluyo que el aproximamiento desde el juego hacia objetos pensados para jugar y hacia los que no (en el sentido infantil de la palabra), me ayudó a aperturarme al material y dejarme vulnerar por él para descubrir nuevos estímulos creativos que emplear en mi búsqueda por resignificar mi historia. Además, estos primeros momentos me ayudaron a descansar del texto escrito para vivenciar desde el cuerpo lo que evoca el archivo hoy en mi ser adulta para un trabajo de escritura en el espacio. En ese sentido, a continuación, daré cuenta de la sistematización de estos hallazgos en forma de mi montaje final.

**Capítulo 4. «Hoy me Presto Esta Historia»: Resignificar mi Experiencia de Género a través del Montaje *Siempre ×nunca× Jamás: o una Muñeca de Nadie Jugando Sola***

*Mañana nuestro y voy a pasar, si pasa y si encuentro,  
este orden con desconcierto.*

En este capítulo, me centraré en compartirles el proceso de sistematización de las experiencias de mi laboratorio de tesis en la obra *Siempre ×nunca× Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola*. En ese sentido, les comparto mis reflexiones sobre experimentar y proponer cómo se resignifica mi experiencia de género en la infancia en la creación del montaje durante la tercera etapa de laboratorio y las funciones.

En lo siguiente, reafirmo el uso de la autoficción como lugar de enunciación para crear un territorio seguro para compartir mis experiencias en papel y en escena, así como las decisiones dentro de la dramaturgia para crear el universo de sentido de la pieza. Por ello, me centro en el proceso de resignificar escénicamente mis vivencias y percepciones sobre la performance de género desde el texto curado para el escenario y desde la escena misma. Primero, compartiré los hallazgos en torno a sistematizar las exploraciones corpóreas desde mi dramaturgia y voz autorial escenificada y analizaré, con distancia, ciertas decisiones de discurso. Después, abordaré el trabajo con el lenguaje sonoro y lumínico y explicaré las dinámicas creativas que desarrollamos con Pecho para trabajar su dramaturgia y nutrir la versión de mi historia que quería contar.

**4.1. Una Propuesta de Orden: la Autoficción como Medio para Revisitarme y Abrazarme**

*Ya me siento bien al empezar.*

*Ya me siento mejor para continuar.*

Uno de los asideros principales de esta investigación fue la premisa de trabajar desde un código autoficcional. Me inquietaba la posibilidad de quedar completamente expuesta ante un público, por lo que decidí trabajar este recurso como un mecanismo de cuidado tanto para mí como para quienes fueran testigos de la experiencia escénica que buscaba gestar. La curaduría ficticia que atraviesa el pacto de verdad funcionó en este proceso como un ejercicio creativo y consciente de articulación de fragmentos de historia en una propuesta de orden fluido, además de como protección a mi vulnerabilidad como persona y artista. Por ello, en este subcapítulo profundizaré en mi experiencia creando este orden autoficcional a partir de las preguntas/hallazgos que surgieron durante el proceso de escritura y ensayo de la pieza desde mi lugar como dramaturga y voz autorial proyectada en escena.

Al comenzar la tercera etapa del laboratorio me enfrenté a un material bastante amplio. Como premisa, tenía que resignificar mis vivencias y percepciones sobre los discursos de género en mi infancia que hayan aparecido en escena y sistematizarlos en una obra, lo cual, tras tres meses de laboratorio, implicaba revisitar todas las semillas que sembré y ver de cuáles de sus frutos quería alimentarme. Tenía mucho de dónde escoger para tratar de articular algo con sentido y al mismo tiempo me costaba encontrarle ese sentido al material.

Al principio, pensé en trabajar un formato de cuadros sin un conector argumental fluido, ya que sentía que los estímulos eran demasiado diversos en su tipo como para tratar de encajarlos. De las artes plásticas ya me había prestado el término bodegón y para esta parte del proceso pensaba utilizar la premisa de collage para justificar la presencia de partes aparentemente inconexas en una sola composición. Sin embargo, decidí finalmente que sí me interesaba trabajar una continuidad dramática, aunque no respondiera necesariamente a las características estándar de una obra en formato aristotélico. La gran cuestión era cómo.

*Nota de Yuyi: ¿una pista? Ya lo sabías, solo que a veces te falta confianza.*

Una vez sentada en mi laboratorio de escritorio, en lugar de solo ordenar los momentos de exploraciones más destacables, me propuse curar el material para que lo atravesara un hilo conductor de inicio a fin, y ese hilo era la yo que daba testimonio sobre su proceso de forma distendida. Como señala Valdez:

Este modo de generar ficción sobre uno mismo tiene el potencial de trabajar desde la lógica de la fragmentación de nuestro self y memoria, lo que permite que el creador indague y juegue con la manera en la que genera sentido y se estructura su identidad. Como resultado, las piezas artísticas presentan la disolución de los límites entre realidad y ficción, así como los identitarios a través de recursos estéticos y poéticos (2022, p. 22).

Es aquí que aparece con fuerza la presencia de Fernanda Mía como voz autorial en la obra, que establece las convenciones y resuelve inquietudes sobre el mismo proceso del que da cuenta, que conecta los momentos disociados con preguntas y le habla al público de frente, omitiendo la cuarta pared sin mayores convenciones que la de que es la actriz-autora compartiendo en escena su presencia. Como reflexionan Ortiz de Gondra e Iglesias:

Cuando uno confiesa a los espectadores, ‘esta es mi verdad, esto es lo que me pasó’, inmediatamente el espectador se sitúa en un lugar diferente al que se coloca cuando va a ver un espectáculo que entiende que es pura ficción (2019, p. 9).

De ese modo, al trasladar la voz de Mía del laboratorio de escritorio a la escena, descubrí su función como conexión creativa de los fragmentos que sistematicé y como escenificación de mí misma de la forma más cercana a mi yo real posible, para crear un pacto de verdad con el público que me permitiera aperturarme desde la vulnerabilidad.

A través de la autoficción, me enfrentaba al reto de crear un “personaje” que se parezca a mi yo autora sin ser completamente yo, y que pudiera hablar, a su vez, de una experiencia más grande que sí misma, que apelara al colectivo desde la experiencia de crecer mujer. Fernanda Mía es mi nombre, y coincidentemente hay una Fernanda Mía que se presenta como tal en escena, pero ella no soy yo, es una convención específica de mí, una que busca con todas sus fuerzas ser entendida y que la escuchen, y que sabe, en su rol de autora, que para ello necesita apelar a la otra que pueda leerla o ser testigo de ella.

*Nota de Yuyi: Fernanda Mía cuenta su historia para crearla y para que le crean, pero sabe que tiene que dejarnos hablar a las otras dos para eso. Nos deja, siempre vigilando.*

Me atrevería a decir que el desdoblamiento de mis yoes escénicos en tres, y el poder conceptualizarlas ahora de esa forma, permite cuidar mi sensibilidad desde el proceso mismo de escritura autoficcional. El ir hacia otro desde tu testimonio es una necesidad y un reto a partes iguales, que te coloca en una posición de alta vulnerabilidad frente al público testigo, por lo que el código autoficcional funcionó para mí como una primera barrera de protección frente a la exposición. Del mismo modo, esta decisión responde al objetivo principal de mi búsqueda: hallarme a mí misma. Solo puedo encontrarme exponiendo(me), pero eso no significa que esté desprotegida. Mis yoes me sostienen. En ese sentido, como dramaturga e intérprete de la pieza, mis mecanismos de cuidado fueron ellas y las articulé conscientemente desde la decisión de qué contar y cómo contarlos en el texto.

*Nota de Yuyi: las tres queríamos salir y ayudarte, aunque tal vez mi forma de hacerlo podía ponerte triste. Yo no existo en realidad, Tuya y Mía sí. Son tu parte oscura y tu parte que muestras al mundo real. Yo soy lo que quisieras no haber dejado de ser.*

Que cada una de mis yoes manejara un código distinto de autoficción servía también para desviar y canalizar la tensión de ciertos pasajes de la historia que sistematicé. Fernanda Mía utilizaba un código biográfico en primera persona y daba cuenta de sentires e inquietudes que su contraparte homónima en el mundo real le imbuyó al escribirla, pero su meta principal es poner orden en su cabeza, lo que implica a veces acallar otras partes tuyas o intentar conciliarlas. Por su parte, la enunciación de Fernanda Tuya está atravesada por recursos fantásticos, en forma de fábulas o cuentos que canalizan las partes más oscuras de mi miedo a crecer y mis inconformidades frente a los discursos de género. No quiere callarse: grita que no quiere ser mujer, que odia a los niños perdidos de Peter Pan por haberla abandonado, que (¿ella? ¿su vida?) es una pesadilla, y en el camino, destruye. Destruye todo lo que un día le hizo feliz porque ella ya no lo está; está destruida por ella misma, por su miedo.

Enunciar esa oscuridad en voz alta como si fuera una Fernanda cotidiana implicaba afrontar conversaciones incómodas después y una responsabilidad sobre aquello que pudiera interpretarse del bolondrón de caos. Por ello, otorgarle a Tuya su propia personalidad distintiva me permitió entenderla, y que el público la entienda, en el peor de los casos, como un alter ego que no encapsula la totalidad de la experiencia; que es, justamente, solo miedo encarnado. De esta forma, al cuestionar y volcar en escena mi lado más visceral como Fernanda Tuya, le permitía a Fernanda Mía recomponerse para poder volver a sincerarse sin máscaras, para que no se quede con ese dolor dentro, lo suelte e intente calmarse y calmar a las otras.

Finalmente, Yuyi es un personaje con todas las letras, aunque no por ello menos autorreferencial. Escribirla corporalmente en las exploraciones, con su enunciación añorada y su corporalidad de muñeca, me parecía una estrategia idónea para que no se convirtiera en una enunciación desde el yo egocéntrico. Yuyi en sí misma, como la representación de una niña, es

egocéntrica, pero su sinceridad sin tapujos la volvía entrañable y cercana, más que distante. Era el medio para lograr que el público nos quiera a todas. Podría haber hablado sin peluca y sin voz impostada, pero esos recursos creados en escena y curados en papel me permitieron otorgarle una profundidad dramática vulnerable sin que eso significara una retahíla de hechos personales que me dejara al descubierto y desprotegida. Así como con Fernanda Mía, para Yuyi y Fernanda Tuya planteé relaciones diferenciadas con el archivo en la escena según la personalidad de cada una, de forma que, cuando tomé la decisión de hacerlas interactuar entre las tres, cada una fuera distintiva y representara una parte de mi discurso interno sobre mi experiencia de género en la infancia.

Mi proceso de escritura contemplaba el texto desde estas premisas, pero además tomaba conciencia de las marcaciones de cuerpo y las proyecciones en el espacio. En este frente, señalaba qué se proyectaba y en qué soporte, si en la tele o en grande, de manera que se cumpliera el propósito otorgado a cada uno: de proyectar un pasado sin tocar o un archivo actualizado e intervenible. Así, mi archivo de video trascendía el rol de marcar tiempos o espacios concretos y tenía un fin dramático en sí mismo. Martínez (2018) señala que “En el teatro intermedia el medio audiovisual no solo ilustra o apoya la dramaturgia espectacular, sino que resulta inherente al núcleo de convicción dramática, donde ni el material en vivo ni el filmado tendría sentido completo sin el otro” (p. 153), por lo que me interesaba integrar en el texto la convención de las apariciones y los propósitos de los videos. De este modo, tras pulir la parte textual de la obra, junto a Pecho se consolidaron tres piezas: *Fer growing up 1*, *Biografema* y *Fer growing up 2*<sup>7</sup>, uno proyectado en la tele y dos en pantalla grande respectivamente.

---

<sup>7</sup> Pueden visualizar los videos en el Anexo 2 de este documento.

El principal hallazgo detrás de la curación de estos videos es la forma particular en cómo afectaban a mi sensibilidad en la escena, pues cumplían propósitos dramáticos diferentes. El primero fungía el rol de conector entre 2 momentos de la obra y de acompañante/distractor visual para realizar el cambio de vestimenta a Yuyi, creando un foco múltiple en escena pasando desapercibida. Así, el televisor y su contenido colaboraban a ordenar la mirada del espectador mientras, de forma poética, eran testigos de mi crecimiento. Las imágenes compilan el paso de una yo pequeña a una niña más grande en un video acelerado y potenciado por el sonido del tic tac de un reloj, que finaliza con inquietudes alrededor de la idea de crecer mujer. Descubrí que, al no ver directamente este video en escena, podía distanciarme de su impacto emocional, pero contrasté, tras conversar con personas del público, el enganche que generaba esta progresión, irrumpiendo la continuidad de la propuesta y despertando un hilo de pensamientos de auto-proyección en muchas personas: podían ver su propio crecimiento en mis videos.

*Nota de Yuyi: ¿cómo suenan las pesadillas para ti? Así suena este momento dentro de la televisión. Como cuando dicen que al morir ves toda tu vida pasar frente a tus ojos, solo que aquí te ves perder la infancia.*

El Biografema, por su parte, terminó incorporando el texto del mismo nombre recitado por mi voz de 22 años superpuesto al video original de *Mi niña bonita* donde bailo con mi papá. Este archivo fue intervenido de forma distinta a Fer growing up 1 y 2, que compilan y recortan momentos selectos del material, pues se concentra en un video y transforma su significado con la presencia de una voz que no pertenece ni al tiempo de la grabación ni al de la escena en el convivio. Al estar en la proyección grande, descubrí con mi cuerpo que podía acercarme e intervenir el recuerdo con mi sombra sobre la pantalla, por lo que el archivo se actualizaba una

segunda vez con mi voz y mi presencia. Una yo grande acaricia a una pequeña y le cuenta todo en lo que se convertirá una vez que su cabeza se dé cuenta de que va a crecer mujer.

Finalmente, *Fer growing up 2*, como señalé, es también una compilación de videos, pero al estar posicionada dramaturgicamente al final de la obra carga un significado distinto. Para efectos, se proyecta en grande, lo que significaba que era un archivo actualizable en el presente, y con su ritmo más acompasado me daba tiempo de incorporarlo e incorporarme en él. Lo construimos con Pecho bajo el concepto de que crecer es inevitable, pero eso no significa que no haya momentos felices en el camino, pues, al final, mi niña me ha ayudado a disfrutarlos. En la primera pasada de la obra con este video, descubrí la necesidad de recoger del escenario retazos de Yuyi y Fernanda Tuya que durante la obra habían quedado desperdigados por doquier, y que esta era mi forma de habitarlas desde la Fernanda Mía de hoy.

*Nota de Yuyi: ¿la escena final de Barbie: The Movie? Eso, pero versión Fernanda.*

Este material fue curado con el fin de protegerme, pero también de proteger a mis papás, creadores de esta narrativa original, para que no se maltrataran sus intenciones al retratarme, pero sí se transformaran para aquellas personas que fueran testigos de la experiencia. De forma tangible, percibía a los videos como mi herramienta clave para apelar a una colectividad y que resonaran con un público que no fuera mi familia, ya que las películas familiares, de por sí, poseen esta posibilidad intrínseca por los retratos muchas veces universales que cargan. Además, su presencia transformaba las lógicas del espacio y de su dramaturgia particular. De este modo, las secuencias de video, curadas y editadas, no solo aportaban a mi viaje en escena para resignificar mis vivencias como niña, sino que jugaban un rol imprescindible en él.

Compartir la experiencia de mi laboratorio a través de un producto artístico consolida mi búsqueda personal de enfrentarme a un otro que me colocara intrínsecamente en una posición de

vulnerabilidad, no como invitación para dañar, sino para vislumbrar el núcleo de donde parte mi investigación: una apertura hacia mi experiencia de género en la infancia. De este modo, desde mi primera versión de la obra propuse un trabajo que me permitiera abordar mi historia personal con un nuevo matiz, en pro de interpelar a otras personas con mi discurso y plantear nuevas formas de aproximarse al archivo de la infancia y los discursos de género adscritos inconscientemente a estos desde las artes escénicas.

Junior Condori (2018) entiende la vulnerabilidad en escena como un estado de desprotección emocional y afectación frente a un otro, dentro de un proceso cuidado en favor de utilizar ese núcleo creativo. El autor señala que “la vulnerabilidad del actor o performer es la afectación de los recuerdos, traumas y experiencias pasadas en su propio ser” (p. 21) y, en esa línea, reconozco que en el centro de mis intenciones creativas se encontraba partir de la vulnerabilidad para crear. Según lo veo, estar vulnerable es estar expuesto. En el trabajo autorreferencial no es una exposición a riesgo, sino una caída de las barreras de protección más obtusas que creamos alrededor de nuestra historia para descubrir a dónde podemos llegar con y para el público. Tenemos agencia en decidir el grado de vulnerabilidad al que nos exponemos, y, finalmente, podemos habitarla y apropiarla; en ese sentido, usar la autoficción como código de escritura fue mi reclamo de agencia desde el cuidado y la creatividad, pero era necesario contrastar su utilidad tanto en el frente del cuidado como en el dramático.

*Hay descubriste que tienes una joya de 40 minutos  
y hay mucho allí para disfrutar.*

Para descubrir si había logrado moldear decentemente mi sistematización en la obra, presenté una primera pasada completa el 13 de julio de 2023. Quise mantener un público reducido y de confianza pues era la primera vez que compartía pasajes y sentires tan personales

en torno a mi vivencia de género en la infancia, además que confiaba en que las devoluciones que me hicieran sumarían positivamente a la evolución de la pieza.

La muestra consistía de una primera versión de *Siempre ×nunca× Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola*, cuando ni nombre tenía, y constaba de 4 partes: Fábula de inicio, Bbylandia, La ruptura y Bbyfer. Contaba, además, con las primeras versiones de Fer growing up 1 y 2, el video de *Mi niña bonita* original y la voz del Biografema como sonido. Por más que hubiera pasado todos los fragmentos de la obra varias veces, era la primera vez que hacía todo de corrido, lo que supuso un reto interpretativo considerando que el corte final del texto sugería unos 40 minutos de duración. La experiencia fue como una pasada al desnudo, casi literal y figurativamente. Poner a prueba mis mecanismos de cuidado autoficcionales, en forma de relatos fantásticos, resultó ser una acción escénica demandante, donde mi vulnerabilidad estaba al centro, pero también lo estaba la urgencia de crear tensión para el avance de la obra. Comprendí que solo el ensayo me ayudaría a cargar la obra de emociones.

Luego de esta primera pasada, me enfrenté a un debate crucial para la sistematización de la experiencia, ya que mi amiga Mariale, una de las testigos, me comentó que sentía un falso final. Para esta ocasión había planteado que *Mi niña bonita* apareciera dentro de la obra, siendo cantada por mí mientras observaba el video de mi padre y yo bailando en el televisor; luego continuaba con un monólogo final que terminaba con mi video de Fer growing up 2. Al ser *Mi niña bonita* un video con tanto significado, y sumada la cualidad mágica que se crea en escena cuando una persona rompe a cantar, el momento generaba una potencia dramática que daba sensación de cierre, solo para ser rota de nuevo por el texto posterior y el final oficial. Así, debía decidir si sacar *Mi niña bonita* o sacrificar el final original.

Para mí, *Mi niña bonita* era un regalo que tenía que hacerle a mi papá, me quedó clarísimo que debía hacerlo luego de ver por primera vez el video de nosotros bailando la canción. Si bien, durante las exploraciones, la singularidad de este archivo se centraba en su capacidad de actualizarse como una canción que yo cantaba a mi niña, en el centro de ese hallazgo se hallaba un deseo más profundo de conectar con él desde esa memoria, y no quería renunciar a eso. En ese sentido, Lucero me dijo que la clave para pensar esta disyuntiva no tenía tanto que ver con qué cortar, sino con cómo ayudar a que ese material siguiera vigente de otras formas. No se trata de suprimir momentos, sino de preguntarse cómo contarlos. Finalmente, decidí que mi final iba a ser *Mi niña bonita*, respetando el deseo de entregarle el canto a mi papá, pero poniendo como propósito principal mi necesidad de cantarme a mí misma para que a nivel dramático se genere una sensación de integridad y de comprensión de que mi niña vive en mí. De ese modo, el sentimiento del archivo no se disocia de la potencia dramática, sino que necesita otros caminos para integrarse a esta.

*Nota de Yuyi: de todas formas, es un canto a ti, a mí, a papá y a todas las niñas del público. | A todas las niñas bonitas con miedo a crecer.*

En esta etapa realicé revisiones constantes al texto hasta el día del estreno y ajusté momentos en línea con las reflexiones que encontraba con cada nueva pasada, sobre todo la más importante: que el archivo que usé cuenta no solo mi historia, sino la de mis padres, y que parte de todo el proceso era mi manera de devolverles este material con el mismo amor con el que lo crearon. Al visitar los discursos de género percibibles en mi infancia, estaba dando cuenta de su enfoque, ya que de este me basé para construir mi experiencia hoy, y a este hallazgo le debía el honor de crear una experiencia que interpelara más allá de mi núcleo familiar. Tal vez mi

identidad la construyeron ellos y la reconstruí yo, pero la de mis yoes en escena iba a ser una experiencia compartida de la que cada quien podía llevarse un pedazo, sea la niña feliz o no.

En este apartado he compartido los retos de fusionar dramáticamente los fragmentos que surgieron en el laboratorio. Mi voz autorial se presenta, así, al servicio de una narrativa autoficcional que curaba mi historia para protegerme y guio el proceso de sistematización del laboratorio y resignificación de mis experiencias en torno al género en la infancia. A continuación, nutriré estos hallazgos con aquellos descubiertos en diálogo con otros territorios dramáticos: el sonido y la luz.

#### **4.2. «El Mundo que Creé al Crecer Lejos de Nunca Jamás»: Diálogo con Diferentes Lenguajes Sensibles para Crear Sentidos**

*Somos 2 creativos creando con poco muchas cosas.*

Desde las primeras sesiones de laboratorio tenía presente que la experiencia que buscaba crear necesitaba nutrirse de otros lenguajes que potenciaran el encuentro con las materialidades de mi archivo en una dramaturgia integrada. Así, el trabajo con la tecnología y el audiovisual, con la asesoría de Pecho, se volvió una primera ruta para responder a esta necesidad e inquietud de la investigación. Sin embargo, la naturaleza misma de esta demandó la articulación con otros elementos para crear la atmósfera escénica deseada tanto por mí, la directora, como por el ojo de director de fotografía de mi compañero para perfilar mi búsqueda de sentido. En este subcapítulo, daré cuenta de la creación que realizamos juntos de los componentes dramáticos de sonido y luz que ayudaron a la construcción de sentido de *Siempre ×nunca× Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola.*

#### ***4.2.1. El Diseño Sonoro: Sesiones de Magia para Entrar en Otro Tiempo***

Pensar la dramaturgia en el sentido amplio implicó que también buscara maneras de entrecruzar los formatos elegidos para encontrar pulsiones dramáticas dentro de estos. En ese sentido, como primer eje dramático no textual, me gustaría dar cuenta de mi acercamiento al sonido desde el comienzo de las exploraciones, como voz, ruido y música, y del desarrollo del diseño sonoro, o sonoturgia, en el estudio de Pecho, donde dimos forma al universo auditivo de la obra. Pablo Iglesias (2016) describe la sonoturgia como:

el conjunto de hipótesis conceptuales y formales que fundamentan, establecen la intención y analizan el desarrollo y el efecto de los materiales sonoros, que se manifiestan en el espacio y el tiempo de la representación, en relación a los planteamientos de la puesta en escena donde se integran. [...] [Es] el garante de la correcta integración y el progreso del espacio sonoro, y al mismo tiempo, de la constante reevaluación de su efecto al servicio del conjunto escénico (pp. 6-7).

Esta definición me permite comprender todo mi proceso en relación a la sonoridad como parte de un trabajo dramático. Mi deseo fue que el universo escénico planteado en las exploraciones y en el papel fuera favorecido por una atmósfera sonora que afectara el inconsciente del espectador de forma sutil, pero a la vez específica, que evocara y emulara las sensaciones que el archivo que convoqué en el escenario despertaba en mí como intérprete para que las vivieran. Esto implicó trabajar una curaduría del sonido que escapara de lo meramente colocado.

Como primer estímulo, mis propios archivos de video tenían una sonoridad grumosa distintiva de las cintas de inicios del 2000. A esto se sumaba mucha información vocal proveniente de indicaciones de mis padres hacia una yo pequeña para que mire a la cámara o

reportando mis aventuras como narración omnipresente. Esta calidad sonora generaba una sensación de pasado y de nostalgia, lo que me llevó a buscar su sentido como audio separado del video y a explorar la transposición de grabaciones recientes a un formato de reproducción que evocara esta sonoridad, para vulnerarlas. Los primeros experimentos los realicé con mis padres, a quienes les pedí que grabaran unos audios leyendo fragmentos del diario de mamá que yo seleccioné. Luego, estos audios pasaron por un proceso de diseño que les agregara una textura de grabadora antigua y, para sellar la búsqueda, decidimos reproducirlos desde el audio de la televisión para que se articularan en un diálogo de ida vuelta entre ellos y yo en escena.

La propuesta reveló que la voz del archivo de video de mis padres y la de este tiempo suenan casi igual, creando una ilusión de tiempos que colindan. De ese modo, el sonido diegético, desde dentro de la escena, consiguió aterrizar al espectador en la carga emocional contenida y potenciaba la idea de un diálogo inter-temporal donde el pasado afecta al presente y me vulnera. Mis padres hablaban con amor de su niña feliz mientras una Fernanda Tuya se retorció quejándose de que no existe más. Estos nuevos archivos de audio me generaron inquietudes. Emocionalmente me impactaban, pero ¿algo grabado hace dos semanas tenía el mismo peso que algo grabado hace veinte años? Por más que algo sea “actual”, si no ocurre en el aquí y ahora de la escena ¿puedo otorgarle una carga de pasado? Iglesias señala la diferencia entre “sonidos pasados, que pertenecen a un tiempo pretérito al momento cuando se exhiben; [y] sonidos presentes, que se originan y son propios del instante cuando se manifiesten” (2016, p. 14), pero, ¿en qué medida podía clasificar estos audios en una u otra categoría?

A partir de estas reflexiones, decidí, también, extrapolar mi propia voz a este territorio difuso de archivo que da cuenta de un pasado más reciente, ya que me interesaba explorar el efecto de actualidad-pasada sobre mí misma. Específicamente, decidí que Yuyi, tras desaparecer

en escena, trasladara su voz a la tele, por lo que mi voz pasó el mismo proceso de ecualización y diseño que las grabaciones de mis padres.

**Figura 30**

*Fernanda Mía interactuando con Yuyi en la tele*



*Nota.* Fotografía de la muestra del 28 de setiembre de 2023 por Maria Fernanda Ecurra.

Antes de esta decisión, dramáticamente la desaparición de Yuyi ocurría solo al desprenderme de todo el vestuario que la caracteriza, pero no sentía que esa acción bastara para cerrar su aporte y su sentido en la obra. No podía dejar que mi niña muriera tan pronto. Ya he señalado que el sonido de la televisión genera una textura que suena a pasado, por lo que este insumo, además de colaborar en marcar un cambio entre mi voz en vivo y la pregrabada, creó una distancia entre las dos proyecciones de mí misma que quedaban en escena y Yuyi. La construcción de sentido que desprendí de este dispositivo dramático, en línea con la carga conceptual que le otorgué a las proyecciones que salen en la televisión, fue que ella, al igual que mis padres, ahora es parte de un pasado que no sé cómo afrontar, que inevitablemente me afecta

en el presente, por más que no tenga una forma viable de afectarla de vuelta. Yuyi habla de cosas bellas que solo tienen sentido si no creces, si no te das cuenta de que tienes que hacerlo como señorita. Tuya la odia y Mía quiere protegerla por lo mismo.

*Nota de Yuyi: Si pudieran escucharme hablar ahora, probablemente sonaría como uno de esos audios de la tele.*

El contraste entre el audio de la televisión y el de los parlantes del escenario era bastante potente. En ese sentido, diseñamos aquellos que salieran desde los últimos con otras cualidades. La voz del Biografema, por ejemplo, se pensó a nivel de diseño de audio desde lo envolvente, aprovechando la propiedad estéreo que ofrecía el sistema de sonido de donde se hicieron las muestras. Ya que en la proyección grande se encontraban los archivos que podía afectar con mi cuerpo, la calidad de sonido diferenciada daba la sensación de que la voz venía de muchos lados, no de un sitio específico. La fuente intangible creaba en mí la urgencia de afectar el único indicador de ese archivo de audio: su contraparte en video con mi niña presente. De ese modo, decidir qué soporte se utilizaba para escuchar qué elemento de la escena audiovisual formó parte de la construcción dramática de la atmósfera sonora de la obra, y le infringió otras formas de actualizar mi experiencia de género en el escenario desde la vulneración y mi vulnerabilidad.

El siguiente contacto que tuve con el sonido me lo brindaron mis juguetes. Descubrí que el castillo de la Barbie princesa, que recibí hace 20 años y que estuvo muy presente en mi infancia, todavía sonaba.

*Nota de Yuyi: imaginen unas trompetas con muchas florituras que botan notas color rosa. Así suena el castillito.*

La llave que permitía abrirlo la perdí hace años, y era tras esta apertura que se escuchaba la música. Sin embargo, forzando a que se abrieran sus puertecitas, descubrimos que aún quería

gritar su canción. Pecho, con un poco de fuerza bruta, lo abrió luego de, al menos, diez años; de alguna manera la batería sobrevivió al paso del tiempo y estaba esperando la posición exacta para girar los goznes del juguete y sonar. Pero, con esa fuerza bruta, también descubrió una manera de percutir la canción. Luego de manipular el juguete de muchas formas, encontramos un sonido bastante destruido e inquietante. Presionando en ciertos puntos del castillo, éramos capaces de hacer variar la melodía feliz a una de un juguete descompuesto por el paso del tiempo.

*Nota de Yuyi: imaginen cómo sonaría el castillo de un videojuego de terror. Ahí lo tienen.*

Grabamos el sonido original del castillo y el sonido descompuesto para probarlos dentro de mis exploraciones. Así, como evocador de momentos gratos de juego, el primero daba cuenta de un mundo reencantado como Bbylandia, y el castillo fallando de cuando finalmente lo destruía. Este juego sonoro, descubrí, contenía un eje dramático que daba cuenta de la ruptura entre el pasado y el presente, y esta sonoridad en específico se volvió distintiva de mi propuesta. Yuyi es feliz, Fernanda Tuya está destruida. El sonido del castillo, de esta forma, las unía a las dos en un mismo núcleo, como dos caras de la misma vida, dos experiencias contrarias que coexisten.

Finalmente, me interesaba que las sonoridades o musicalidades que acompañaran mi acción en escena ayudaran a redondearla y que no fueran intercambiables por otras piezas. Desde las primeras exploraciones, probamos canciones y audios referenciales que emitían las sensaciones que buscábamos en cada momento de la obra, de forma que, cuando llegamos al estudio de Pecho, ambos teníamos claro cómo debía sonar. Luego de la primera pasada completa, nos pasamos dos días enteros estudiando los sonidos de mi infancia, los soundtracks

de Harry Potter y Peter Pan y los sentires que nos evocaba la obra todavía sonoramente vacía para averiguar cómo potenciar esos momentos. Desde allí, Pecho, como artista musical que también es, empezó a proponer una nueva música.

Construimos un diálogo bastante retador. Como alguien que solo sabe tocar la flauta, me posicioné como receptora activa que reaccionaba a los estímulos que me brindaba el músico. Descubrimos un lenguaje común donde, si bien yo no manejaba términos técnicos, podía comunicar las sensaciones que buscaba y que Pecho me devolvía en cada nueva improvisación. Mientras él experimentaba con sus teclas, yo pasaba los textos y encontraba en el sonido un nuevo estímulo que los completaba y potenciaba, sobre todo los momentos de autoficción fantástica donde mi miedo a crecer mujer y el desagrado hacia la experiencia eran más obvias.

*De pronto es un universo más fértil de lo que pensaba.*

Un momento muy valioso de este laboratorio de sonido fue la creación de “La Ruptura”, cuando Fernanda Mía, Fernanda Tuya y Yuyi se enfrentan. Tuya intenta consumirnos a las otras dos en su dolor, Yuyi trata de salvarse y recordar cuando éramos felices y Mía quiere evitar que las dos se destruyan. Es una pelea de versiones de una misma experiencia con una mediadora que no sabe cómo acallar a la voz de sus miedos para que no la (se) vulnere más. Uno de los principales retos que había estado enfrentando durante el proceso de ensayos era que dependía únicamente de mí escalar la tensión para llegar a este punto de quiebre, por lo que la música se convirtió en un apoyo para este propósito. Hicimos muchas pasadas donde mutuamente, música y palabra, nos afectábamos. Puede decirse que descubrimos una danza sonora donde la música servía de soporte, más no de protagonista, y donde la voz como sonido solo es potente, pero con el estímulo correcto, se carga y se transforma.

De este proceso y los posteriores ensayos con los audios oficiales, resalto el hallazgo del nivel de conexión que se creó entre Pecho y yo. La música me daba claves para entrar a nuevos espacios e intercambiar entre los códigos biográficos y fantásticos dentro de la obra, y mi voz le daba a Pecho un asidero para saber cómo avanzar. Repasar en qué momento y desde dónde ingresaba cada sonido involucró a Pecho a un nivel corporal de atención al milímetro, era casi como si desde su posición de técnico se convirtiera en un Dios cuya contraparte escénica reaccionaba para crear nuevos paisajes sonoros que potenciaban la resignificación de mi historia. El sonido, así, vulneraba la escena para otorgarle nuevos sentidos. A continuación, les presentaré cómo se pintaron estos paisajes con la luz.

#### ***4.2.2. El Diseño Lumínico: Pintar la Escena con Nuevas Capas***

En este apartado elaboro sobre la importancia de la luz en el proceso de investigación, cómo estuvo presente desde el comienzo y se pensaron diversos pasajes de las exploraciones para ser coloreados y finiquitados por ella. Entender mi experiencia de género en escena implicó atravesar el proceso de reconocermé en manos de otros seres que han regulado esa vivencia, representados ahora en quienes manejaban mi luz; en ese sentido, iluminar la obra, mi cuerpo y mis archivos significó una curaduría de qué partes quería yo, conscientemente, resaltar del todo.

Pecho es director de fotografía y siempre me dice que su trabajo consiste en pintar con la luz. Por mi parte, siempre he creído firmemente que esta funciona como un elemento dramático que ayuda a la construcción del sentido de una obra. La iluminación no solo hace que la escena sea visible, sino que decide la manera en la que la vemos, ya que carga en sí misma un potencial dramático. Como señala Camargo (2018), “es el tipo de luz que constituye un

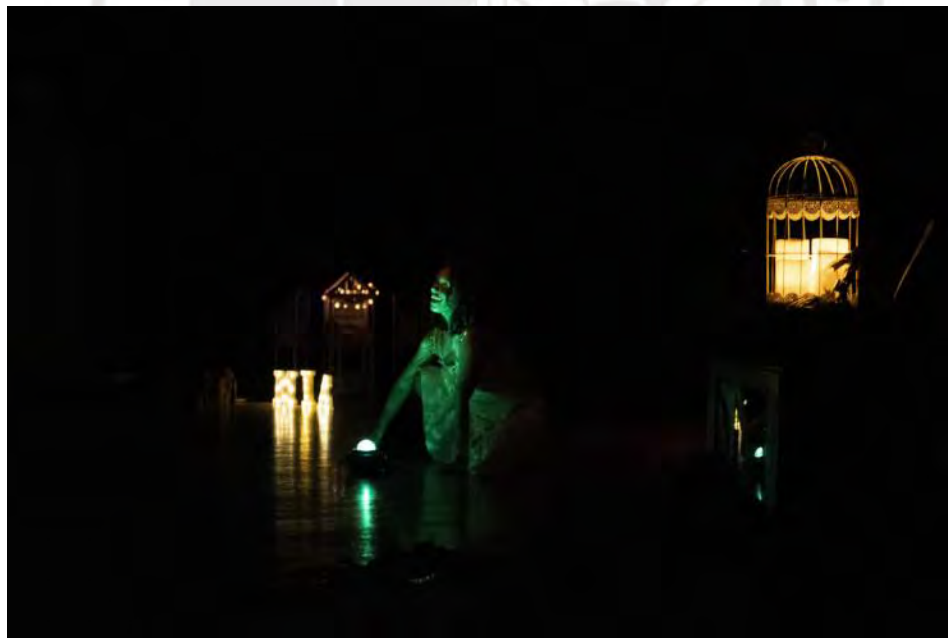
ambiente que influye y transforma a los participantes. No es una luz solo para los ojos, sino para provocar subjetividades” (p. 220. Traducción propia)<sup>8</sup>.

Al final toda mi historia está escrita en colores.

Algo que se volvió evidente desde el principio de las exploraciones fue que los momentos donde predominaba la autoficción fantástica eran los que se iban a llevar mayor cantidad de recursos lumínicos. Esta decisión respalda la intención de hacer estos pasajes lo más mágicos posible para que se diferenciaron de aquellos donde aparecían Fernanda Mía y Yuyi, pero también de acrecentar los conflictos que atravesé mientras crecía inconforme e incómodamente como niña. Así, Fernanda Tuya fue la beneficiaria de las artimañas lumínicas para crear su propia atmósfera.

### Figura 31

*Fábula de inicio: El cielo de Lima se llenó de luces*



*Nota.* Fotografía de la muestra del 28 de setiembre de 2023 por Maria Fernanda Escurra.

<sup>8</sup> Cita original: É o tipo de luz constitutiva de um ambiente que influencia e transforma os participantes. Não é uma luz apenas para os olhos, mas para provocar subjetividades.

La “Fábula de inicio”, como bauticé la primera parte de la puesta, es el ejemplo más evidente de estos recursos para crear un ambiente mágico y fabuloso. Descubrimos que el uso de colores llamativos y antinaturalistas, generaban sobre mi cuerpo y el espacio una atmósfera de misterio. Para Nario (2021), “el color es de los principales estímulos que afectan física, emocional, psicológica y culturalmente a la persona [...] es la herramienta más efectiva y dramática de la luz” (p. 31). En ese sentido, la decisión de emplear colores en lugar de luces cálidas estándar buscaba remitir una sensación de fantasía en lugar de conversación de tú a tú, como ocurre cuando Fernanda Mía se dirige al público. Del mismo modo, me pintaban de una manera extraña; si quieren, *queer*<sup>9</sup>, como se refiere a las identidades fuera de la norma, lo que reafirmaba el extrañamiento que me acompañó al crecer y no sentirme aceptada entre otras niñas. Al final, Fernanda Tuya se refugia en el color porque no encaja y con él vulnera todo.

La primera escena tenía energía de cuento de suspenso que potenciaba la inflexión de mi voz. Estas luces de colores eran tanto accionadas por mí, como en el caso del proyector de fiesta que me alumbra desde abajo, como generadas por los tachos de luz. Poder manipular ciertas fuentes de iluminación me daba la sensación de control, mientras que, genuinamente como un peón en tablero de ajedrez, someterme a los cambios de luz efectuados desde la consola me dejaban sintiéndome indefensa. Este contraste se volvió una metáfora corpórea de cómo los discursos que digo sobre mí misma y que dice el resto de mí misma pesan diferente y afectan la manera en que me aproximo a mi experiencia de género y sus remanencias presentes en mi cuerpo y archivo.

---

<sup>9</sup> Término anglosajón empleado dentro de la comunidad LGBTIQ+ como sombrilla para el colectivo, o para referirse a una identidad fuera de la normativa sexo-género tradicional (binaria y heterosexual).

**Figura 32**

*Fábula de inicio: Los niños perdidos me engañaron*



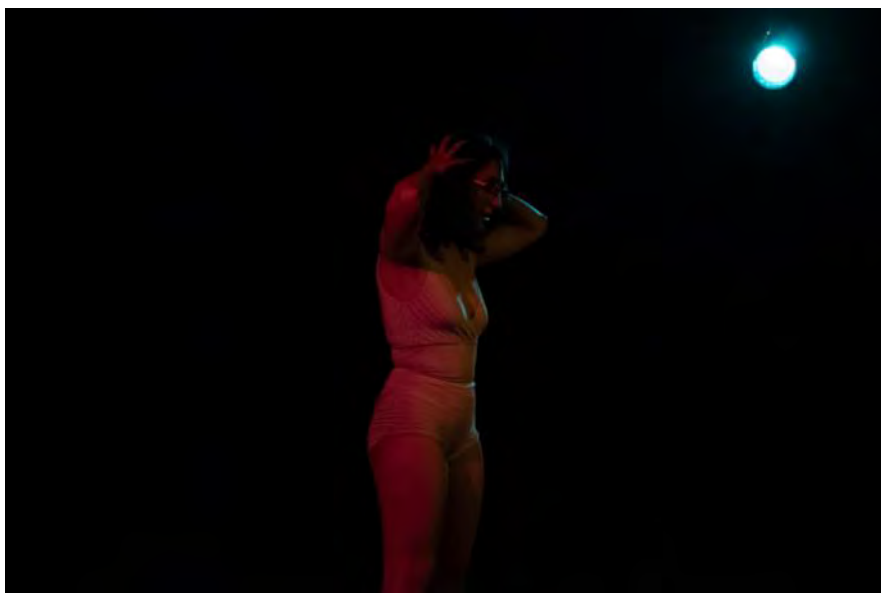
*Nota.* Fotografía de la muestra del 28 de setiembre de 2023 por Maria Fernanda Escorra.

Los cambios en la iluminación ayudaron, también, a potenciar la idea de cambios de personaje y contribuyeron mucho a mi construcción y diferenciación de personalidades en escena durante la obra, al ser la luz un recurso que irrumpe para alterar la percepción espacial y la curiosidad en los testigos (Camargo 2018, p. 220). Corporalmente, había estudiado la dicotomía entre Fernanda Mía y Fernanda Tuya cuando interactúan entre sí. Estas rupturas fueron coloreadas tanto por tensiones corporales como por una luz omnisciente que me controlaba desde arriba y, metafóricamente, me quitaba control sobre mis cambios. Así, logramos encapsular la sensación de que dentro de mi cuerpo conviven dos fuerzas que se oponen y que los momentos fantásticos se sintieran como tal. A nivel de luz, investigamos con contrastes que dieran cuenta de las idas y venidas entre ambas. A nivel personal, este juego lumínico reflejaba el incesante discurso interno que me acompañó por muchos años al sentirme incapaz de encasillarme en un lado u otro del espectro binario.

*Nota de Yuyi: el discurso a veces vuelve, pero estamos bien. No tenemos que ser como la Alicia del conejo, no tenemos que encajar. | Es una pena que tuviste que desaparecer tanto tiempo para que lo entienda.*

**Figura 33**

*Ruptura: Fernanda Mía calmando a sus otras yoes*



*Nota.* Fotografía de la muestra del 28 de setiembre de 2023 por Maria Fernanda Escurra.

**Figura 34**

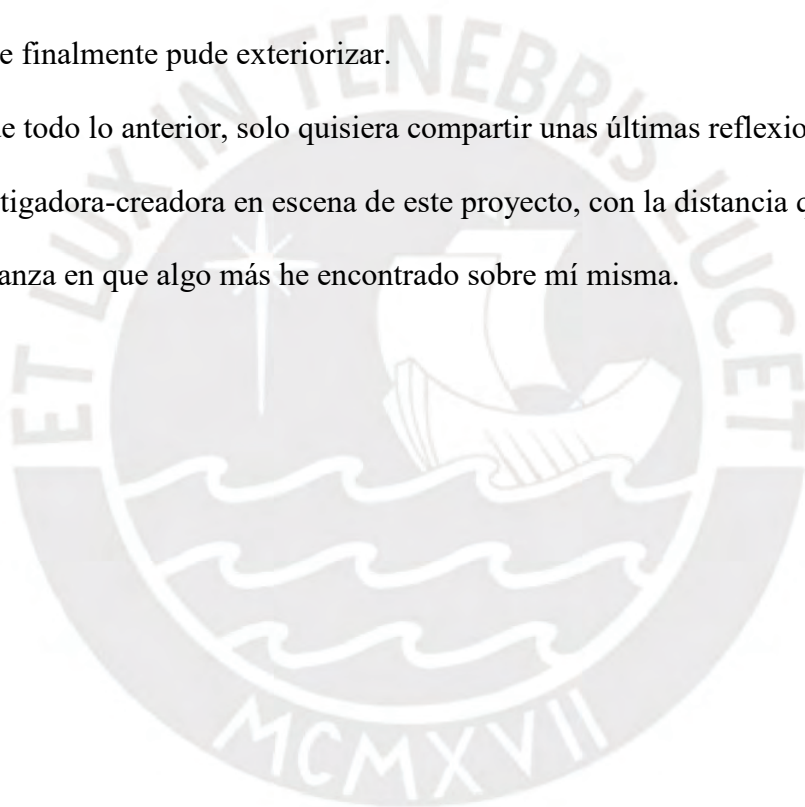
*Ruptura: Fernanda Tuya frente a los restos de Yuyi*



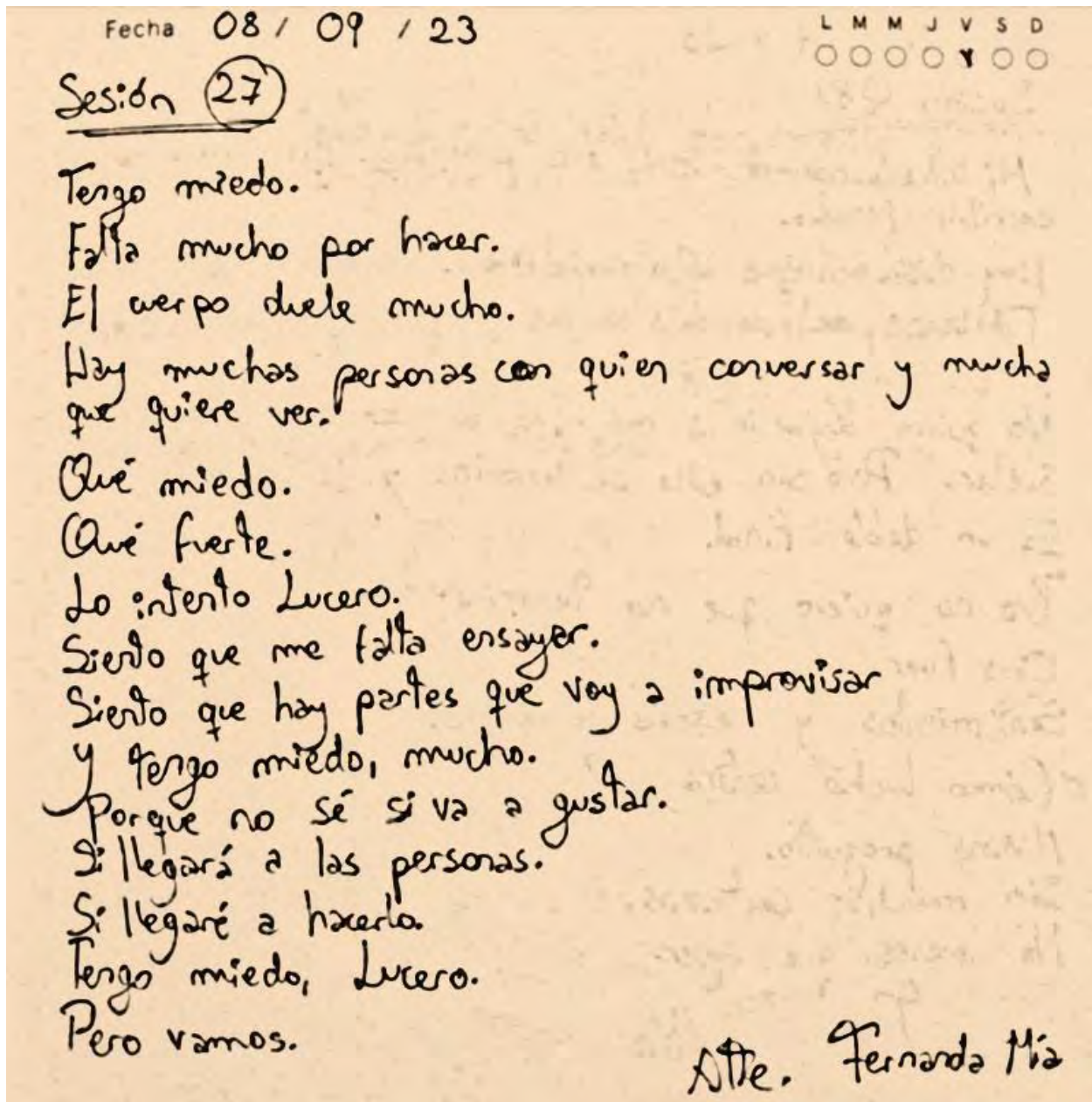
*Nota.* Fotografía de la muestra del 28 de setiembre de 2023 por Maria Fernanda Escurra.

En este subcapítulo indagué en la luz como elemento generador de sentido y atmósferas dramáticas que potenciaban la narrativa autoficcional que construí alrededor de mi cuerpo y mi archivo. Esta capa de composición sumaba a mi búsqueda por resignificar mi experiencia de género en la infancia al agregarle el toque fantástico a las apariciones de Fernanda Tuya en contraste a Mía y Yuyi, cuyos vínculos con el archivo y la memoria son de corte más biográfico y directo. Además, le agregaba extrañeza, dualidad y confrontación, todas sensaciones que convivieron en mi cabeza mientras intentaba vivir en un mundo sin entender mi ser mujer de manera plena, que finalmente pude exteriorizar.

A la luz de todo lo anterior, solo quisiera compartir unas últimas reflexiones sobre mi lugar como investigadora-creadora en escena de este proyecto, con la distancia que me otorga el tiempo y la confianza en que algo más he encontrado sobre mí misma.



A Modo de Epílogo o Conclusiones: Cómo Escribir, Dirigir, Documentar y Protagonizar un  
Unipersonal sin Morir en el Intento



Mi investigación utiliza a mi niña como insumo creativo, es la artista y la musa detrás de todo. Ella vive dentro de mí y constantemente hago el trabajo de dejarla salir para sobrellevar la experiencia de ser mujer hoy, en un mundo pensado para vulnerarnos y reprimir nuestro deseo de

ser libres y felices, por lo que surgió de manera natural su presencia en esta investigación. Se abrió paso para que la vean.

En varios momentos he expresado mi miedo a que este proyecto sea percibido como egocéntrico; después de todo, para las niñas y niños el mundo gira a su alrededor. Esto se refuerza considerando que fui el centro alrededor del que mis padres erigieron su propia narrativa: mientras la niña esté protegida, nada malo le pasará; mientras más vestigios queden de ella, estará más contenida. Sin embargo, al dejarla libre en este espacio me di cuenta del daño que le había hecho al no dejarla salir ni crecer en el mundo real. De este modo, mi experiencia de género en la infancia actuó como núcleo de creación para un montaje autoficcional que refleja todo eso que guardé junto a mi niña y su archivo: el miedo, los reclamos, la insatisfacción, la tristeza y la añoranza.

La imagen que tengo de mí misma fue creada por mis papás, sigue viva en todas las muñecas y cintas de video que sobreviven hasta hoy, y la sigo nutriendo para alimentar una ilusión de seguridad, pero lo único seguro fuera de esta burbuja familiar es lo inseguro, es que crecer es una realidad inevitable. Trabajar como directora, dramaturga e intérprete de esta obra que parte de mi niña implicó darme cuenta de que, así como me inspira y me devuelve la alegría e inocencia de lo seguro, yo a cambio debo honrarla protegiéndola, aunque tal vez no de la forma en la que hasta este punto de mi vida lo había planteado. No la proteje escondiéndola, sino dejando que se enfrente al mundo, para que reclame su lugar. Y la protejo creando.

Trabajar un laboratorio de investigación conmigo como única intérprete, como remanencia de mis juegos en solitario de pequeña, me ayudó a descubrir que ni entonces ni ahora estaba tan sola del todo. Aproximarme otra vez a la materialidad de mis muñecas y a la versión más joven de mí misma y de mis padres inmortalizada en los videos me demostró el potencial

que tiene el archivo ya no solo para evocar memorias, sino para reconfortar. Creo que mientras sea capaz de recordar e inventar nuevas historias al aproximarme a él, ninguna hija única ni investigadora escénica solista se encontrará sola en su espacio de juegos. De este modo, mi búsqueda metodológica, que responde por completo a la necesidad de hallarme en lo que queda de mí, encontró en el archivo y la autoficción creada desde él herramientas útiles para mirar mi experiencia de género con una nueva luz.

Un punto central en esta búsqueda se encuentra en explorar mi miedo a crecer, que existe desde que tengo memoria. Ahora, tras 22 años coexistiendo con la inevitabilidad del paso del tiempo, puedo entender que ese miedo trasciende el deseo de una infancia eterna y aterriza más en la necesidad de no perder la ilusión en el mundo y la posibilidad de expresarme de forma auténtica y segura, aun cuando pareciera que hay un patrón que debo seguir. Crecer no debería implicar desencantarse del mundo, así como mantener viva a tu niña interior no implica regodearse en el egocentrismo y el miedo. Al abordar mi experiencia de género en la infancia, entendí que esta fue percutida por un discurso muy fuerte de que el crecimiento te cambia y te incomoda, y si bien el cambio es inevitable, no implica el olvido de la imagen feliz (del mundo, de ti) que tus padres crearon, sino su integración en la que decidas construir como adulta. Descubrí que crecer no era el problema ni la fuente misma del miedo, sino el discurso en torno a crecer mujer que me pesa hasta hoy, aunque cada día menos que antes.

La forma en que reaparecen y se reconstruyen mis historias y recuerdos personales en torno a mi experiencia de género es a través de mis muñecas y mis videos, en el juego con sus posibilidades. ¿Cómo aparecen? Desde un foco idealizado que tengo la urgencia y necesidad de transformar en escena. Acercarme al trabajo con mi archivo desde mi vulnerabilidad me permitió aperturarme a él y que él se apertura a mí. Este no da cuenta de mi experiencia completa, es un

vestigio del paso del tiempo y de una imagen específica que preservan mis padres hasta hoy, pero también es una ventana que puede revelar, con un poco de ayuda de la artista investigadora, esos discursos que atraviesan a la pequeña que encapsulan y que atraviesan su cabeza. Así, jugar con mis muñecas, las proyecciones y el circuito cerrado me permitió acercar lo escondido al público con artificios que fusionaban su materialidad y potenciaban su sentido escénico y sensible.

La creación de *Siempre ×nunca× Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola* fue una propuesta de orden al caos de mi cabeza y a estos juegos en el laboratorio. A través de la autoficción, la música y la luz como pilares dramáticos fui capaz de experimentar y proponer cómo se resignifica mi experiencia de género en la infancia. Partir de lo fantástico para volver poético el miedo y mi propia oscuridad me permitió también abrazarla y entender su origen. Lo biográfico, me sirvió para vincularme con el otro desde el reconocimiento de mi verdad. En el discurso de mis tres voces puede encontrar respuestas sobre mí misma y acercar al público a mi experiencia de forma más envolvente, construyendo a su alrededor un universo de color y sonoridad. Yuyi, desde la ficción, era la voz del pasado feliz e ignorante de lo que implica crecer; Tuya, desde lo fantástico, era una pesadilla; Mía, desde lo biográfico, una mediadora entre ambos polos. Cada una distintiva dentro de la dramaturgia del texto y el espacio.

En mi escritura y en mi cuerpo hay remanencias de la imagen que crearon mis padres de mí, un deseo de honrarla y aferrarme a ella, un miedo a desmoronarla porque es todo lo que conozco, por lo que en escena toda yo estaba en tensión. Con el esfuerzo de colocarme los lentes de directora y no solo de intérprete, descubrí la necesidad de transformar esta tensión en potencia y no limitante, de liberarla para atravesar los momentos que buscaba resignificar. Escribir en palabras y escribir en escena son procesos que no están dissociados, pero el segundo completa mi

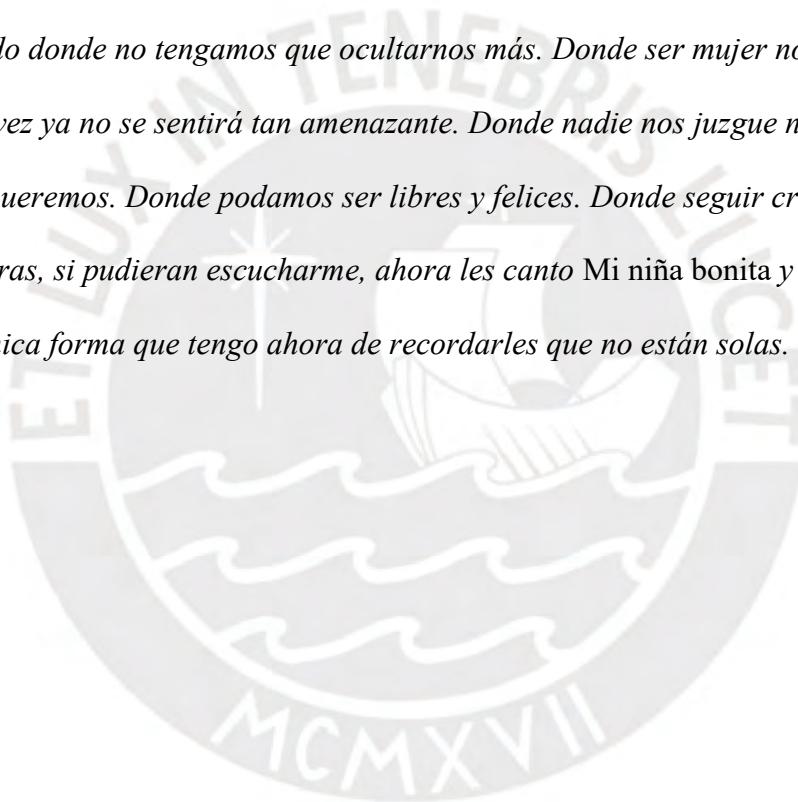
búsqueda de sobrevivir la experiencia de crecer mujer y transformarla en algo nuevo para mí, para mis padres y para quienes me acompañaran en las butacas.

Existir hoy como mujer no binaria es una pesadilla, que solo puede atravesarse desde la reconciliación con la experiencia de haber crecido como una niña en pleno caos. Las experiencias del cuerpo, la incomodidad y el dolor no se quitan, pero resignificarlas desde la fantasía y lo biográfico, en un formato autoficcional, es un abrazo para afrontar la vida y sincerarme con el temor. Para recordarme que, en medio de todo, tal vez no dejé de ser una niña feliz. El trabajo de exploraciones, curaduría, estructuración dramática y finalmente de colocarme al centro del escenario para compartir mi vulnerabilidad me ayudó a llegar al hallazgo que comparto en uno de los textos finales de la obra: ¿Qué pasa cuando crezco? No pasa nada. Regreso a mi niña para abrazarla y resignificarla hoy, para reafirmar la incertidumbre de esa certeza y nuestro derecho a existir en esa libertad y amor.

A partir de todo lo anterior, reafirmo que la muestra es una parte más del proceso y no necesariamente su resultado, es una búsqueda que persiste en el tiempo y que encontraba nuevos caminos en cada presentación. En el proceso mismo de salir ante un público, seguía investigando. Presentarme sola en escena fue un reto que me planteé desde el inicio y fue fructífero, maravilloso y aterrador realizarlo, pero sigo pensando que era la única manera de terminar de resignificar el dolor que mi niña traía consigo. Crecer da miedo, pero no hace daño. Y si el mundo te daña, tienes el derecho de darle todo el amor que puedas a tu niña para que se quede contigo y se sienta segura de salir si lo necesita, o cuando lo necesitas tú.

*Una última nota de Yuyi: Tal vez, a falta de Peter Pan, Fer me creó. Y a falta de alguna Alicia alrededor, se hizo amiga de los conejos blancos para sentir que encajaba en algún lugar. Sé que hay más como ella. Más niñas asustadas que no entienden por qué crecer les está*

*doliendo mientras otras chicas abrazan los cuerpos de mujer que les empiezan a nacer, que sienten que hay algo mal con su cabeza y tuvieron que callarla para no llorar, que su género les es incómodo y ajeno, insuficiente, que aprendieron precariamente a encajar. Más niñas que van creciendo y entendiendo que seguir con vida para algunas es un milagro, una suerte, un privilegio, mientras otras tantas mueren por una violencia centrada en ellas y sus cuerpos. Para todas esas niñas ya crecidas que puedan leerme: no se escondan. Griten. Escapen del encierro. Cuantas más salgamos en libertad, cuantos más escenarios conquistemos, más cerca estaremos de crear un mundo donde no tengamos que ocultarnos más. Donde ser mujer no implique llorar tanto porque tal vez ya no se sentirá tan amenazante. Donde nadie nos juzgue ni nos obligue a crecer como no queremos. Donde podamos ser libres y felices. Donde seguir creando al jugar. Para todas nosotras, si pudieran escucharme, ahora les canto Mi niña bonita y les abrazo el corazón. Es la única forma que tengo ahora de recordarles que no están solas.*



### Referencias bibliográficas

- Acevedo, C., & Otero, C. (2014). Miradas desestabilizadas: tránsitos entre memoria y experiencia. Cambios en la construcción de la subjetividad en el cine casero en Chile.
- Alcázar, J. (2011). *La cuarta dimensión del teatro: tiempo, espacio y vídeo en la escena moderna*. INBA, CITRU.
- Alcázar, J. (2015). La performance autobiográfica. La intimidad como práctica escénica. *Efímera Revista*, 6(9).
- Blanco, S. (2016). *La autoficción: una ingeniería del yo*. Revista Temporales.  
<https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>
- Bonomini, S. (2020). Paso doble de Mirella Carbone: un conjuro autobiográfico para el cuerpo, doblez del silencio, un homenaje. *Conexión*, 13, 59–82.  
<https://doi.org/10.18800/conexion.202001.003>
- Bonomini, S. (2021). Vidha Virilha: posibilidades afectivas a partir de la performance *Viril o por una performance queer de la masculinidad* de Ana Luisa Santos. *Publicación Del III Seminario Internacional de Artes Escénicas: El Cuerpo y El Espacio En La Creación Escénica*. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/182289>
- Butler, J., & Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314.
- Camargo, R. G. (2018). A escrita e a não escrita da luz. *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, 1(31), 216-224. <https://doi.org/10.5965/1414573101312018216>

- Casas, A. (2012). *El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual*. En Casas (comp.) *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 9-42). Arco Libros.
- Causillas, T. (2021). *Autoficción, ética y lo real: las implicancias éticas del trabajo autoficcional escénico desde el planteamiento ético psicoanalítico*. [Tesis de bachillerato, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional de la PUCP.  
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/22666>
- Causillas, T. (2022). *Juzgado de Familia Número 6. La construcción de una representación escénica de la relación estructural entre la mujer y la ley desde la experiencia personal autoficcionalada*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional de la PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/22858>
- Condori, J. (2018). *Vulnerabilidad en escena: memoria comparada del proceso creativo del performer a partir de cuatro montajes testimoniales peruanos*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional de la PUCP.  
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/147965>
- Constant, C. (2020). Estudiar el cuerpo: apuesta por una transdisciplinariedad feminista. En P. Hoyos González, M. Plascencia González, & T. Gallardo Núñez (Eds.), *Mil y un cuerpos. Activaciones y activismos desde las artes escénicas* (pp. 124–136). Universidad Autónoma de Chiapas.
- Derrida, J. & Vidarte, F. (1996). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.

- Fernández, A. (2018). *III Premio de Investigación José Monleón. Las prosopopeyas de María Velasco (Autoficción y teatro)* (9.a ed.). Academia de las Artes Escénicas de España. <https://academiadelasartescenicass.es/archivos/files/publicaciones/prosopopeyas/Prosopopeyas.html>
- Iglesias, P. (2016). El espacio sonoro y el diseñador de sonido: arte y oficio. In *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (pp. 80-101). Verbum.
- Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in theatre and performance: Definitions, perceptions and medial relationships. *Cultura, lenguaje y representación: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, 19-29.
- Lagos, P., & Figueroa, A. (2008). Patrimonio audiovisual y memoria regional. Una aproximación al film de familia. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (15), 97-113.
- Larios, S. (2017, 8 septiembre). *Doll-Scenette, desdoblamiento foto-escénico con muñecas, por Shaday Larios - Titeresante*. Titeresante. <http://www.titeresante.es/2017/09/doll-scenette-desdoblamiento-foto-escenico-con-munecas-por-shaday-larios/>
- Lola Arias. (2012). *Melancolía y manifestaciones*. <https://lolaarias.com/es/melancholy-and-demonstrations/>
- Martín, A. (2016). Mundos imposibles: autoficción. *Actio nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 161-195.
- Mason, K. (2018). Gendered Embodiment. En B. J. Risman, C. M. Froyum, & W. J. Scarborough (Eds.), *Handbook of the Sociology of Gender* (95–107). Springer International Publishing.

- Nachmanovitch, S. (2004). *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. Paidós.
- Nario, J. (2021). *Principios y posibilidades del arte de la iluminación escénica: perspectivas de tres diseñadores en la ciudad de Lima*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional de la PUCP.  
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/21052>
- Orchard, C. (2018). *Performance para la resignificación de una experiencia autobiográfica cardinal: una expedición hacia el interior de uno mismo*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional de la PUCP.  
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/147976>
- Ortiz De Gondra, B. & Iglesias, P. (2019). *Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado*. En Corona (coord.), Nogales (coord.) & Romera (hom.), *Teatro, (auto) biografía y autoficción (2000-2018): En homenaje al profesor José Romera Castillo* (pp. 215-230). Visor Libros.
- Perretti, C. (2021). Infancia y género: cómo ser niña según la publicidad de muñecas. *Argonautas: Revista de Educación y Ciencias Sociales*, 11(16), 94-108.
- Queiroz, L. (2020). *Yo no quiero ser hombre, yo no quiero ser mujer, yo quiero que veas que soy un ser fantástico: el uso de dispositivos escénicos para la construcción performática del yo alternativo en la escena drag limeña*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional de la PUCP.  
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/16671>
- Rodríguez, A. (2020). *ELLAS, NOSOTRAS. Estrategias de la autoficción y su interacción con el archivo familiar en escena para la reconstrucción de memorias familiares sobre*

- experiencias de migración andina a la ciudad de Lima*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional de la PUCP.  
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/16923>
- Rojas, G. (2020). *Todas esas pequeñas cosas: La escenificación de la vitalidad de los objetos a partir de su relación con el trabajo de la actriz en una experiencia escénica sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional de la PUCP.  
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/16903>
- Sánchez, J. (2010). Dramaturgia en el campo expandido. En M. Bellisco y M. J. Cifuentes (Eds.), *Repensar la dramaturgia: Errancia y Transformación* (pp. 19-37). Cendeac; Centro Párraga.
- Sánchez, J. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes la Revista*, 12(19), 36-51.
- Spychaj, M. (2014). *EL TEATRO DEL OPRIMIDO/A DESDE UN ENFOQUE DE GÉNERO. Dos casos de estudio: Madalena -Teatro das Oprimidas y Grupo Marias do Brasil* [Tesis de maestría, Universidad de Granada]. Repositorio de la Universidad de Granada.  
<https://digibug.ugr.es/handle/10481/34030>
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Úbeda, P. (2019). ENTRE LA BELLEZA Y LA LEY: LA ESCRITURA CORPÓREA EN QUÉ HARÉ YO CON ESTA ESPADA DE ANGÉLICA LIDDELL. *Tonos Digital*, (36), 1-14.

<https://www.proquest.com/scholarly-journals/entre-la-belleza-y-ley-escritura-corporea-en-qué/docview/2185461045/se-2>

Valdez, S. (2022). *Mudanza Líquida – Work in progress. El arquetipo del niño como detonante y articulador para la creación de narrativas sobre el duelo en un proceso escénico autoficcional*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú].

Repositorio institucional de la PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/23863>



## Anexos

### **Anexo 1. Muestra de la obra *Siempre ×nunca× Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola***

Enlace directo a la grabación de la muestra del 30 de setiembre de 2023 en el salón Z111 de la

PUCP:

<https://youtu.be/qA3q0n--DQw>



## Anexo 2. Videos finales empleados en escena

A continuación, presento los enlaces donde visitar el material audiovisual presente en la dramaturgia de la escena:

- **Fer growing up 1:** <https://youtu.be/yxYLBByYJAYw>
- **Biografema:** [https://youtu.be/Ht-qHKGT\\_W0](https://youtu.be/Ht-qHKGT_W0)
- **Fer growing up 2:** <https://youtu.be/vSxPXE5f2Y0>



**Anexo 3. Versión final del texto de la obra *Siempre ×nunca× Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola***

**PRIMERA PARTE: FÁBULA DE INICIO**

**FERNANDA TUYA**

A mí me enseñaron a contar los cuentos con el clásico “había una vez”, pero creo que no tiene sentido usar un indicador pasado para contar una historia que aún no termina y probablemente no termine nunca.

Mamá dice que la noche en la que le empezaron las contracciones, el cielo de Lima se llenó de luces: una lluvia de rayos como quien anuncia una tormenta que nunca llega en una ciudad donde nunca ocurre. La mañana siguiente sonaron los truenos, salieron de los pulmones de una niña demasiado pequeña para hacer tanto escándalo.

Esa niña soy yo, o tal vez yo soy lo que queda de esa niña. Lo que sé es que para todas las yoes que soy y que fui, la que ahora les habla es una auténtica pesadilla.

Los niños perdidos me engañaron para que bajara de las nubes con ellos y luego, malvados, se regresaron dejándome sola. Yo había estado muy feliz jugando con Peter y tenían miedo de que les usurpara su lugar como sucesores de Nunca Jamás, así que desviaron mi lucecita, me empujaron y se regresaron volando como rayos donde Peter. Yo, la bebé trueno, estaba atormentada. Y empecé a llover. Con mi llanto destruí sin saber el País de Nunca Jamás, maté a Peter Pan y a los niños perdidos y lo que quedó de ellos aterrizó en mi cara. Cuando me di cuenta yo ya no tenía a donde volver. Estaba rodeada de niñas llamadas Alicia que perseguían unos conejos blancos que nunca aparecían. Pasé de ser la bebé que escupe truenos por la boca a una muchacha con asteroides en las mejillas.

Mis lunares son el vestigio de mi injusta condena, de cómo crecí contra mi voluntad. Esos niños, por engañarme, se condenaron solitos, pero en el camino condenaron a Peter y me condenaron a mí. Cada punto en mi rostro es un niño que maté, y es un año luz que me obligan a vivir acá. Yo no quería crecer y ahora me toca, para colmo, seguir viviendo para siempre.

Como dije, una auténtica pesadilla.

**FERNANDA MÍA**

La historia de la bebé trueno, o Bbyfer para sus amigas, no es mía. En realidad la hicieron mis padres. Mamá escribió todo un diario sobre mi primer año de vida y junto a papá un poco que documentaron casi todos los demás. Ellos, de alguna forma, se comieron todas mis tormentas

para que sea una niña feliz, o tan feliz como una puede serlo sabiendo que está creciendo, y que está creciendo para ser mujer. La historia que ellos crearon está un poquito entrecortada y no es más grande que una caja de cassettes, unos álbumes de fotos y una cantidad industrial de muñecas. Yo no me acuerdo de mucho; y ellos, por más que grabaron y guardaron todo, saben muy poco de lo que vino después. Así que hoy aprovecho eso para dejar de contar esta historia como una pesadilla y contarla como un sueño. Yo soy Fernanda Mía, y hoy recurro a las yoes que quieran salir cuando las necesite para mostrarles el mundo que creé al crecer como una niña lejos de Nunca Jamás.

## **SEGUNDA PARTE: BBYLANDIA**

*Suena el castillo encantado*

### **FERNANDA MÍA**

Bienvenidas a Bbylandia, la tierra donde todo es feliz. Aquí puedes patinar sin que te levanten la falda, jugar al fútbol sin que te miren raro, montar bici donde y cuando quieras, jugar en los columpios o en el pasamanos y que te llegue que vean el calzón, hacer picnics y jugar con muñecas. La abuelita Moni y nena, la gatita, las guardianas, se relajan y disfrutan mucho que nada malo le pasa ni a las niñas ni a las gatas. Me gusta aquí.

Bbylandia es un lugar mágico, donde las niñas pueden ser muñecas y las muñecas, a veces, pueden ser yo.

Por ejemplo, ahí estoy, con mami, cuando aprendí a reír. Aquí, cuando (no) aprendí a encajar.

Ahora me la paso sentada frente a una computadora atrapada en la travesía de la tesis. Chiquita, sentada y asustada. Todo era más fácil antes. En Bbylandia.

### **FERNANDA TUYA**

O eso parecía, hasta que decidí volver.

*Suena la falla mientras entro a Bbylandia. Recojo una muñeca, me la guardo. Cojo la cámara.*

Yo no quería ser mujer, nunca aprendí a crecer.

*Cierro la cámara y la llevo a su nueva locación. Se proyecta “Fer growing up I” y me convierto en Yuyi.*

### **YUYI**

Hola, hola. Yo soy Yuyi. Soy la presidenta de Bbylandia y la muñeca favorita de Fer. Pero no gobierno sola, nonono, tengo a mi consejo democrático de muñecas con quienes hacemos de Bbylandia un mejor lugar cada día. A mí me gusta mucho gobernar, pero lo que más amo en todo

el mundo es jugar. Sí sí sí. Puedo jugar todo el día. Incluso cuando Fer no me coge, yo ya estoy pensando en nuevas formas para jugar. El problema es que Fer hace un tiempo que no juega ni conmigo y me aburro. Mi congreso democrático de muñecas dice que no debería jugar sola, que es peligroso, pero esta es mi dictadura democrática y no me importa. Están que me quieren vacar por eso, pero si Fer ya casi no juega conmigo, mucho menos con mi congreso, así que lo mismo es. (*Yuyi se sacude*) Por eso, hoy declaro el juego libre y obligatorio en Bbylandia.

*Segmento de la Barbie Princesa. Fer juega muy raro con una muñeca y un Ken*

Qué raro. Fer no me hace caso. ¿Y qué hace con ese Ken? Los Ken están prohibidos aquí. ¿Fer qué está haciendo que no me coge a mi? ¿Y quién es esa princesa? Bbylandia es una dictadura democrática, no una monarquía. Yo soy la presidenta. ¿Por qué Fer hace que ese Ken raro juegue ese juego raro con esa princesa rara? Aquí todas somos lesbianas (*Yuyi se sacude*) Así no se juega. Le voy a decir a mamá.

¿Será que Fer se está olvidando de jugar como se debe? Debo hacer algo para ayudarla, eso no es posible. Ya no juega tanto conmigo, pero qué pasa si un día me agarra y me hace jugar mal con un Ken. No no no. (*Yuyi piensa la idea un poco, se sacude*) Ay no no no. Papá ya no puede protegerla. Tengo que enseñarle a jugar otra vez. Tiene que jugar bien conmigo. Tal vez si me pongo a saltar venga, o si le pongo una de esas canciones raras que ahora escucha cuando baila... Ahhhh ya sé.

*Suena My Sharonna, Yuyi baila*

Fer me enseñó a bailar así. Ella baila desde chiquita esa canción así, justo así. Hace tiempo no la baila, pero seguro que si se lo muestro se acuerda, sí. De paso que se acuerda de jugar conmigo, que hace como...hace mucho tiempo no lo hace. Últimamente

**FERNANDA TUYA**

Hace 10 años

**YUYI**

Últimamente, solo llega al cuarto y se pone a llorar, que porque no le gustan las falditas,

**FERNANDA TUYA**

no me dejan moverme bien

**YUYI**

que le está creciendo no sé qué

**FERNANDA TUYA**

no quiero tener las tetas grandes

**YUYI**

que está sangrando por no sé donde

**FERNANDA TUYA**

y ahora sangraré todos los meses

**YUYI**

que su Crush no le hace caso, Y ya ni juega de tanta queja. (*Yuyi se sacude*) Pero no importa. Yo he decidido jugar sola. Ya luego si Fer quiere, va a venir.

**FERNANDA TUYA**

La bebé trueno siempre llega, llueve y se mata. Pero siempre, siempre, vive para siempre.

*Yuyi se sacude. Se saca la peluca. Cuando habla es otra, es distinta.*

**FERNANDA TUYA**

Bbyfer es la bebé más bella de la tierra. Es una linda niña, pero súper mañosa. Manipula a todos a su antojo. Papá dice que abusa... que es muy pero muy bonita.

Es chiquita, pero ponzoñosa. No llora. Grita. Con todas las fuerzas que su condición de bebé le puede dar. Papá le ha comprado un CD de música clásica a ver si se calma un poco porque llora como si la estuvieran matando.

**MAMÁ (en off)**

A mí me causó mucha risa tu llanto porque no era otro indicio más que estabas viva.

**FERNANDA TUYA**

Llora mucho, es verdad. Es tan pequeñita y frágil, pero qué preciosa se ha vuelto... ha descubierto la sonrisa y ríe cada vez que le hacen gracia. Ya se carcajea a mandíbula suelta. Es pura risa. La gente tiene que hacer con ella. Les causa mucha gracia su soltura y cómo disfruta de cada minuto que pasa.

**PAPÁ (en off)**

Cómo te reías... eres un sol.

**FERNANDA TUYA**

Todavía se sigue riendo. Es muy feliz. Aún no se sienta, pero es una niña muy inquieta, sobre todo con las piernas que la mueve como locomotora. Ya le cansaron sus carruseles. Se aburre pronto. Rápido. Prefiere explorar cosas nuevas. También da muchos más pasitos y el problema es que quiere estar todo el tiempo caminando... Se cansa de estar sentada.

**PAPÁ (en off)**

Pero cómo te encanta que te cargue y te lleve a todos lados en mis hombros, así ves a todos al tamaño que mereces.

**FERNANDA TUYA**

Se merece todo. Es una niña muy lista. No habla, pero nada se le escapa. Así de chiquita como es, toma decisiones y a veces con sus actitudes dices un “no” contundente. Tiene un genio definido y una personalidad que no tiene miedo a nada.

**MAMÁ (en off)**

Eres mi ángel.

Como siempre fuiste muy valiente. Tu padre me dice siempre que cuando crezcas ya ni te acordarás de este episodio de tu vida. Dios quiera que así sea. Seguramente que así será, pero te aseguro que yo lo recordaré por el resto de mi vida... Llorabas porque no te sentías libre.

*Yuyi se pone mal la peluca. Habla.*

**YUYI**

Yo ya no lloro mamá. Y Fer va a jugar conmigo. *(Yuyi se sacude)* Aunque ese no es el punto. Yo juego sola. Recuerda. Haz memoria para entenderte. Recuerdo. *(Yuyi se sacude)* Primero, bailo.

**FERNANDA TUYA**

Después, te guardo en una caja.

**YUYI**

En una cajita, te sigo hasta que te escapas.

**FERNANDA TUYA**

Encuentro tus ojos, los miro para que los veas.

**FERNANDA MÍA**

No. No quiero guardarte, me visto de ti, te abrazo, dejo que me habites y hablo con tu voz. Sales. Finalmente te doy a luz.

**FERNANDA TUYA**

Recuerda. Haces memoria para entenderte. Recuerdo.

*Suena la falla. Yuyi, falla.*

**TERCERA PARTE: LA RUPTURA**

**FERNANDA DE NADIE (en off)** mientras **FERNANDA MÍA** baila el biografema.

Fernanda Mía. Tal vez un poco suya. Tal vez de nadie.

Tal vez del mundo, de ningún sitio, de su cabeza.

Nacida en explosión, antes de tiempo. Siempre adelantada.

No quería ser mujer. Tampoco crecer, pero sigue corriendo.

Necesita moverse al ritmo de su cabeza, que si no, le falla el cuerpo.

Podría pasarse la vida gritando.

Le tiene miedo al tiempo. A no ser, o, tal vez, a ser demasiado.

Siempre está al borde de la vida.

Sueña con un futuro brillante tan seguido como con una infancia feliz.

A veces no quiere existir.

No lo quería, pero nació mujer. Y tal vez aún le duele, pero sigue corriendo. Y sigue sangrando y amando y gritando.

Podría pasarse la vida soñando.

Y tal vez se tiene más miedo a sí misma que a otra cosa.

### **FERNANDA MÍA**

Tal vez todos los sueños terminan como pesadillas al final. El temor más grande de una muñeca es que dejen de jugar con ella, así que Yuyi decide jugar sola. Sin embargo, si las muñecas estuvieran destinadas a hacer lo que les plazca, hubieran, entonces, nacido con vida propia. ¿Qué harían entonces? ¿Serían igual que nosotras, sus niñas? ¿Llorarían? ¿Pedirían libertad? ¿Querrían crecer?

Yuyi es una muñeca, pero tiene la personalidad de una niña porque una niña le está prestando su personalidad. Cuando la niña crezca Yuyi dejará de ser, o cuando el miedo a crecer haga que la niña cambie. Hay muchas cosas que me dice Yuyi que ya no entiendo y otras tantas que me muestra que recién empiezo a recordar. ¿Qué pasa en el momento en el que Fer la olvida? ¿Qué pasa en el momento en el que crezco, en el que dejo de ser niña y me convierto en...?

### **FERNANDA TUYA**

Alicia. Total y que una parte de mí ya es rubia. Alicia, la que no encaja. La que no crece o crece demasiado. Si hubiera encontrado antes el agujero del conejo blanco tal vez la alcanzaba.

Como Alicia, yo ya no entro en Bbylandia. Parece que la condena de la vida eterna viene con la de destruir también todos los mundos donde soy feliz. Pero yo ya no lloro. Alicia lloró y no consiguió nada, yo lloré y cometí homicidio involuntario de niños.

Alicia no tenía control de su propia cabeza. Yo sí. De mis emociones no. De mi cabeza sí. Alicia sabía hacer amigas mucho mejor que yo. Y sí, no controlaba su cabeza, pero al menos con ayuda podía volver a entrar y salir de sus rutas dementes y no se la voló de cuajo la reina de corazones. Si en algo nos parecemos es que Alicia y yo odiamos las monarquías. Dictaduras democráticas, como la de Peter, esas sí. Pero una donde igual no te condenen a vivir como no quieres. Como mujer, como asesina, sin conocer a Alicia por no haber encontrado el agujero un poco antes. Si alcanzaba al conejo tal vez entraba con ella. Pude haber tenido una amiga, puede no haber jugado sola. Pudieron haberme gustado los vestidos y las falditas y no tendría que haber aprendido a no llorar porque no habría tenido razones porque sería más feliz. Y sería niña, mujer, Alicia, Fernanda, Fernanda Alicia, una muñeca de carne que encaja aunque crezca y crezca y crezca. Que sea una pesadilla. Que no le importa que en realidad sea un niño perdido empujado y condenado a ser niña.

**FERNANDA MÍA**

No, basta. Hoy no somos pesadilla. No tienes que ser Alicia, no tienes que encajar.

**YUYI**

Recuerda, haces memoria para entenderte.

**FERNANDA MÍA**

Recuerdo.

**FERNANDA TUYA**

Recuerdo. Veo mi vida de lejos, recuerdo al revés. Veo todo desde el agujero del conejo blanco, hacia arriba a mis asteroides: los años luz que me quedan, uno por cada niño que maté y próximamente uno más por la bebé trueno que aplasto.

**FERNANDA MÍA**

No, nadie aplasta. Nadie mata a Yuyi.

**YUYI**

No puedes. Soy los vestigios de la niña que soy y que fui. Que eres.

**FERNANDA TUYA**

No eres ni fuiste, no eres vestigio de nadie. Eres nadie. NADIE. NADIE

**FERNANDA MÍA**

Es nuestra, es nosotras. Es Mía. Es Tuya. Existe. Hoy vino a jugar. Hoy la traje de vuelta.

**YUYI**

Hoy ha sido un día muy especial para mi porque por primera vez papá me enseñó y me habló sobre la luna. Tienes un papá con un corazón enorme, Fer.

**FERNANDA TUYA**

Tan enorme que te aguanta. Tan enorme que no te aplasta a ti, sino a tus pesadillas. O sea, me aplasta a mí.

**FERNANDA MÍA**

Nadie. Aplasta. A. Nadie. Hoy no somos pesadilla. Recuerda a Alicia. Alicia despertó.

**FERNANDA TUYA**

Alicia creció. Yo no aprendí a hacerlo. Disculpa por matarte, Peter. No pretendía llorar tan fuerte.

**YUYI**

Está bien. A mamá no le importa que llores. Solo le importa que juegues. Juega conmigo.

**FERNANDA TUYA**

Ya no juegas. Ya no encajas.

**FERNANDA MÍA**

Tú tampoco. Pero te regreso aquí para ayudarte a intentarlo. Hay de ti en tus muñecas y en tus videos. Hay de ti en cómo te recuerdo, en lo que guardo de ti. En lo que te queda de Peter en los lunares, en lo que pudiste ser de Alicia. Hoy te hablo porque siempre quiero regresar a lo perdido y recordar lo que me queda. Y ambas cosas eres tú.

**FERNANDA TUYA**

No soy tuya ni de nadie. Soy la historia de una muerte y de mi vida que dura por siempre. De cómo crecí por culpa de los niños como una niña.

**YUYI**

Ser niña no está mal. Cada día que pasa, evolucionas, cambias. Te pones más bonita.

**FERNANDA TUYA**

No quiero. No quiero crecer. No quiero ser mujer. Me escapo y me escondo y soy libre escondida. Corro en círculos para no salir. No salgas de aquí, Peter. No dejes que sepan que estás vivo porque va a acabarse y no quiero que se acabe. Mi llanto quema, duele y arde, arde arde arde. No quiero estar vacía. No quiero quedarme sola. No quiero vivir para siempre. No quiero ser mujer, quiero ser libre para quedarme jugando, para no tener miedo de que me lastimen, quiero a mi mamá y a mi papá, y que nada nos pase. No quiero no ser una niña. Quédate

conmigo y descansa, Peter, escondámonos del mundo otro rato. Quiero que tu presencia borre esas nubes negras de mi cabeza. No quiero volver a ser la bebé trueno, no quiero volver a llover. No te vayas.

### **YUYI**

No eres tormenta, aleja esas nubes. No me mates. Trata de recordar cuando aún eras más pequeñita y vulnerable y reías conmigo. Reías por mí. A veces te miro y me da cierta tristeza ver cómo vas creciendo y solo llueves.

No puedo irme. Tengo que re-enseñarte a jugar. He jugado mucho, he vuelto a probar nuestras historias. Te las he presentado, a las que se parecen a mí y a las que no. Las que creaste tú, las que crearon mamá y papá. Mamá me mira diferente a como me mira papá, mamá me protege y me cuida y papá me admira y me presume. Pero tú me miras como ambos. Creo que me entendiste, aunque sea un poco, cuando te dije que incluso las niñas que se parecen a mí nunca fueron como yo del todo. Y tampoco tienes que serlo tú.

*Se desconecta la tele*

### **FERNANDA TUYA**

No soy Alicia. Nunca fui Peter Pan. ¿Entonces qué pasa? ¿Qué pasa en el momento en el que crezco?

*Se proyecta "Fer growing up 2", yo lo persigo hasta que aterriza en mi pecho.*

### **CUARTA PARTE: BBYFER**

#### **FERNANDA MÍA**

No pasa nada. Solo haz crecido, Bbyfer.

Tal vez, a falta de Peter, te creé, y a falta de Alicia me hice amiga del conejo. Tal vez mamá y papá no criaron una tormenta. Tal vez si fuiste una niña feliz. Tal vez fuimos niñas felices.

A mí me enseñaron a contar los cuentos con el clásico "había una vez". Y tal vez eso ahora no tiene sentido, tal vez esta tormenta no termine nunca. Pero por ahora no tengo mucho más que contar. Siento que no puedo darte el amor que mereces, Bbyfer, pero te doy el amor que te puedo dar. Y espero que sea suficiente para que te quedes.

*La tele se prende. "Mi niña bonita" se proyecta en off.*

**FERNANDA MÍA** canta "Mi niña bonita".

*Apagón.*