

Lenguajes tecnológicos y sensibles  
en la obra *Siempre xnuncax Jamás:  
o una muñeca de nadie jugando sola*

Fernanda Mía Chávez Eyzaguirre

— Pontificia Universidad Católica del Perú

Fernanda Chávez.



Fernanda Chávez

DEPARTAMENTO  
ACADÉMICO DE  
HUMANIDADES

[15]

UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DEL PERÚ

Mat

DEPARTAMENTO  
ACADÉMICO DE  
HUMANIDADES

## Lenguajes tecnológicos y sensibles en la obra *Siempre xnuncax Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola*<sup>1</sup>

### Resumen

Este artículo explora el rol de los lenguajes tecnológicos en la reapropiación, manipulación y reinterpretación de mi archivo de la niñez, memorias y experiencia de género en la obra autoficcional de mi autoría *Siempre xnuncax Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola*. A partir del laboratorio de investigación-creación del que surgió la pieza, se explora cómo se vincularon mis películas caseras y muñecas en escena a través de la mediación tecnológica. De esta forma, se resaltan hallazgos sobre el uso de proyecciones digitales y analógicas para la interacción en vivo con el archivo de video; el rol del circuito cerrado para crear una “escena doble” y alterar la relación *performer*-archivo y archivo-público; y la implementación de la dramaturgia sonora y lumínica para terminar de construir mis devenires autofccionales como intérprete y otras convenciones escénicas. Así, se demuestra cómo el enfoque intermedial permite la reinterpretación de mi historia personal y experiencia de crecer mujer mediante la tecnología.

**Palabras clave:** Archivo, Proyecciones, Películas caseras, Circuito cerrado, Escena intermedial

## Technological and Sensory Languages in the Play *Siempre xnuncax Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola*

### Abstract

This article explores the role of technological languages in reappropriating, manipulating and reinterpreting childhood archives, memories and gender experiences in my autofictional play *Siempre xnuncax Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola* (*Always xneverx Land: or a nobody's doll playing alone*). Stemming from the research-creation lab where the project began, this paper explores how home movies and dolls interplayed on scene through technological mediation. Reported in this text are findings about digital and analog projections for live interaction with archival video; the role of closed circuits in creating a “double scene” and altering the relationship between *performer*-archive and audience-archive; as well as the implementation of sonic and lighting dramaturgy in building my autofictional transformation as a *performer* and other scenic conventions. This way, the role of intermediality is demonstrated for the reinterpretation of my personal history, and my experiences of growing up as a woman through technology.

**Keywords:** Archive, Projections, Home movies, Closed circuit, Intermedial scene.

---

1 Este artículo, y la ponencia en la que se basa, adapta secciones de mi tesis de licenciatura “Siempre xnuncax Jamás: escenificando la experiencia de crecer mujer desde las remanencias autofccionadas de Yuyi” (2024) y contiene fragmentos del guion de la conferencia performática del mismo nombre presentada en “Bitácora: ciclo de conferencias performáticas” (2024).

## INTRODUCCIÓN: FÁBULA DE INICIO

En el verano de 2023 redescubrí los archivos de video de una niña que tiene mi nombre, pero que apenas reconozco, y me asustaron los sentimientos que surgían al contemplarla, como si la conociera de otra vida y la hubiera olvidado. No sé si ustedes se han visto en videos de su infancia recientemente, pero yo no lo había hecho en muchos años y me sorprendió ver a esa niña tan viva ¿En qué momento creció? La extrañaba porque ya no la sentía en mí tan seguido, así que me pregunté cómo dejarme habitar por ella desde estas grabaciones; sobre todo, si todavía era posible asumir el reto de apaciguarla y revivirla.

### La Barbie tesista.



Fuente: Fotografía de la muestra del 28 de septiembre de 2023 por María Fernanda Escurra.

Esa soy yo, Fer Mía, atrapada en la travesía de una tesis que gira en torno a mi experiencia de género en la infancia a partir del encuentro con mi archivo de pequeña. Entiendo el archivo desde la definición de Diana Taylor (2015) como todo resto aparentemente resistente al cambio o que lo sobrevive y da vestigio de él. En este caso, fueron mis videos y muñecas que sirvieron como núcleo creativo de *Siempre xnunca Jamás: o una muñeca de nadie jugando sola*<sup>2</sup>, montaje de investigación-creación resultado de mi laboratorio de tesis de licenciatura. En la obra, utilizo la autoficción fantástica y biográfica, además de tecnologías digitales y analógicas, para construir una experiencia escénica que actualiza mi historia de vida y reconciliarme con mi miedo a crecer como mujer desde la escena con mis archivos.

Una de las primeras preguntas que surgieron al empezar mi proyecto final de carrera fue cómo vincular estas materialidades, en esencia, tan distintas. A partir

---

2 El nombre de la obra hace referencia a la novela de J. M. Barrie, *Peter Pan*. A lo largo del montaje, se usan símbolos y personajes de esta, así como de los personajes de Lewis Carroll de *Alicia en el país de las maravillas*.

de esta inquietud, la tecnología asumió un rol fundamental para que el trabajo desde el archivo y la autoficción resaltara. De forma similar a referentes como *Ellas, nosotras* de Analucía Rodríguez (2020), *Todas esas pequeñas cosas* de Gabriela Rojas (2020) y *Doll-Scenette* de Mariapia Bracchi (2023), parto de objetos y experiencias propias, con una naturaleza y dimensiones que escapan a los del escenario, y los transformo a través de la mediación tecnológica en una escena intermedial. Así, junto a mis muñecas Barbie y películas caseras, busqué identificar qué recuerdos personales sobre mi experiencia de género en la infancia reaparecen y se reconstruyen “en el encuentro inestable de los elementos que componen en la experiencia escénica” (Sánchez, 2010, pp. 19-20): en el encuentro entre lo análogo y lo moderno.

En ese sentido, este artículo explorará el rol de los lenguajes tecnológicos utilizados en la reapropiación, manipulación y reinterpretación de mis archivos y mi historia, además de ahondar en mi lugar como investigadora desde la toma de decisiones dramáticas-espaciales y los aportes del director técnico<sup>3</sup> de la obra para construir nuevos significados a través de la tecnología. De ese modo, por medio de herramientas como proyecciones o circuito cerrado, pondré en evidencia cómo se construyó una dramaturgia con mis videos y mis muñecas y se fabularon tres proyecciones de mí misma en el escenario, potenciadas por el sonido y la luz. Con ello, compartiré cómo con la mediación tecnológica logré reconstruir mi experiencia de crecer mujer y proponer una forma de resignificarla en escena.

### “YO SOY LO QUE QUEDA DE ESA NIÑA”: PROPUESTAS DE DISCURSO DESDE LA AUTOFICCIÓN Y MIS VIDEOS

La autoficción es un código que me fascina porque ofrece un ambiguo pacto de verdad. Ana Fernández Valbuena, dramaturga e investigadora española, señala que “exige desplegar estrategias ficcionales de auto representación, y elegir qué partes de uno mostrar” (2018, p. 40), sin revelar necesariamente qué es “real” y jugando con la liminalidad. Es y no es mi historia; soy y no soy yo la que está en escena. Mi archivo evocaba memorias que podía moldear con estos fines, así que empecé a trabajar la autoficción desde el núcleo que disparó todo: mis películas caseras.

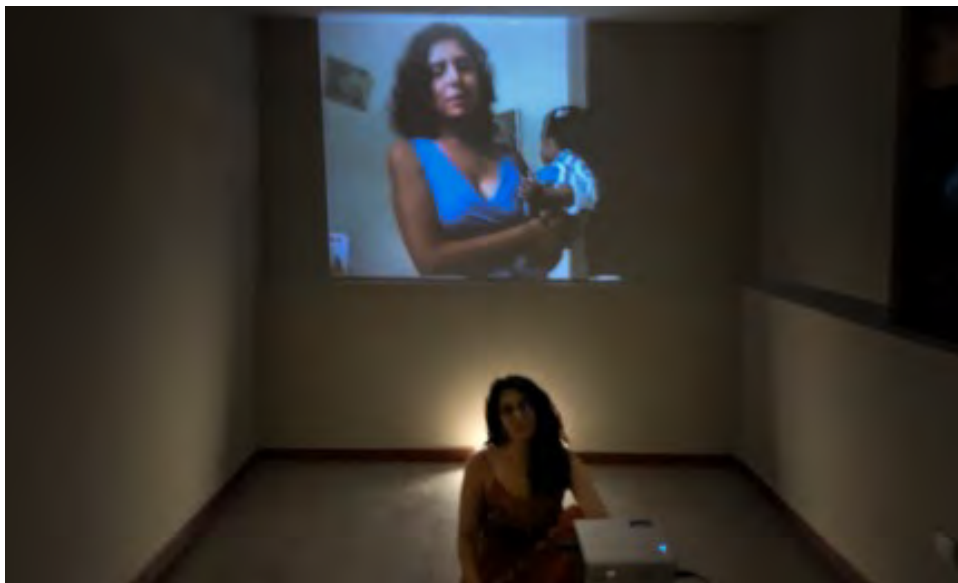
En este tipo de grabaciones “hay una construcción selectiva y fragmentaria de la representación de lo vivido. La subjetividad limita al recuerdo a la vez que lo enriquece de matices que se develan a la luz de la pantalla o en la imagen mental” (Acevedo & Otero, 2014, p. 8). Es decir, reconstruyen la memoria de forma fidedigna hasta cierto punto, pero solo se completan cuando alguien las ve y rellena sus vacíos o, en este caso, les hace preguntas en escena y las inserta en una nueva dramaturgia. Esta cualidad de mis videos encaja en la definición de autoficción de Fernández Valbuena y, debido a los retratos universales y cotidianidad que encapsulan, su presencia en escena hizo más sencillo mi objetivo de ir hacia el otro, hacia el público (Blanco, 2016).

---

3 Este rol fue desempeñado por José Miguel Pecho, artista audiovisual egresado de la PUCP.

Decidí partir de dos tipos de autoficción, clasificadas por Casas (2012) como fantástica y biográfica. La primera, utiliza historias propias permeadas 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). La segunda, emplea hechos verosímiles no siempre fácticos, pero que al enunciarse desde el yo como verdad predisponen al espectador a una apertura distinta que frente a una obra de ficción (Ortiz de Gondra & Iglesias 2019, p. 9). A partir de estas premisas, como era escénicamente imposible utilizar todo el material, creamos videos cortos de mi archivo que buscaron reflejar aquello que no había cambiado de mí, pero al mirar el resultado, parecía que cambió todo.

### Primera exploración con proyección de video: Fer y mamá.



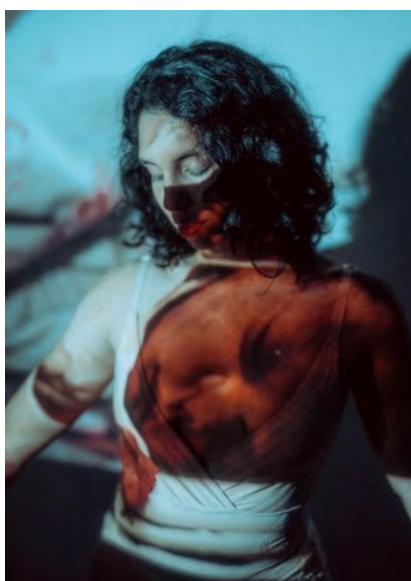
Proyectados en la pared, mis padres eran del mismo tamaño que mi cuerpo en carne y hueso y podía interactuar con ellos desde la yo que ahora se les acerca más en edad (en las grabaciones) que a la de la pequeña que cargan en brazos. En ese sentido, intervenir mis videos me permitió, en partes iguales, acercarme y diferenciarme de la niña que fui, potenciando la sensación de ser y no ser yo a la vez en mi exploración autoficcional. Como señalo en mi tesis:

Vincular mi cuerpo con ese pasado en constante movimiento implicaba entrar, hablarles, deformarlos (...), 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 (Chávez, 2024, p. 61-62).

Hasta ahora me pregunto si estos videos dicen más cosas de mis padres que de mí misma, ya que son una memoria específica que ellos querían mantener, pero no encapsulan todo. Son la ilusión de un pasado que puede romperse con la más mínima sombra y tienen vacíos que puedo llenar, resaltar u ocultar con ayuda de mi cuerpo. Por lo mismo, descubrí en ellos un territorio donde la autoficción se presta de manera natural para fabular mi historia y de donde salen mis yoes, Mía, Tuya y Yuyi, a escena.

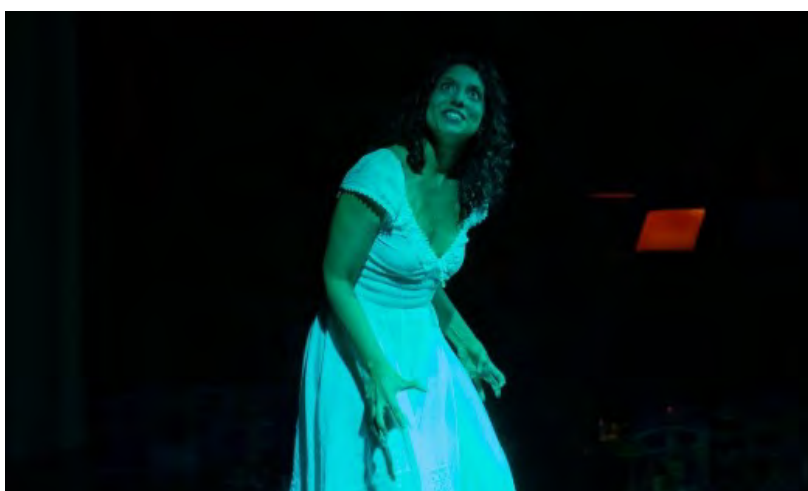
Estos tres devenires autoficcionales son el principal hallazgo de la investigación: Fernanda Mía, la narradora de la obra y la más cercana a mi yo cotidiana; Fernanda Tuya, la representación de mi oscuridad y mis miedos; y Yuyi, “mi muñeca favorita”, o una remanencia del pasado con peluca que me permitió hablar de mis traumas de infancia en torno al género sin que parezca un lamento. Mía encarnó la autoficción biográfica; Tuya y Yuyi, la fantástica, y cada una respondía a una necesidad particular de interpelar a estos archivos en escena y completarlos creando distintas relaciones cuerpo-video con sus corporalidades. Mía los presentó como hechos, podía tocarlos y los aceptaba como parte del universo de la obra, mientras que Tuya y Yuyi tenían una reacción más adversa a su presencia, dejando traslucir sus incomodidades por el pasado que ya no existe.

#### Fernanda Mía.



Fuente: Fotografía tomada por José Miguel Pecho.

#### Fernanda Tuya.



Fuente: Fotografía de la función del 20 de enero de 2024 por Adrián Alcocer.

## Yuyi.



Fuente: Fotografía tomada por José Miguel Pecho.

Lagos y Figueroa (2008) señalan que en este tipo de videos:

(...) 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 (...) 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 (pp. 108-109).

En ese sentido, la autoficción permitió sumergirme en este archivo desde la conciencia de que solo mostraba una yo idílica creada y editada por mis padres, así como reconocer este arraigo que mencionan los autores y mi deseo de sublimarlo. Con ello, empecé a entender mis videos como un intento suyo de *ficcionalarme* y a mis yoes como un intento mío de apropiarme de esa ficción. Así, el material fue curado para crear una nueva narrativa en torno a mí sin que se rompiera por completo el recuerdo, pero sí transformándolo para otros testigos y reformular mi propia historia.

Como parte de esta transformación, repliqué su calidad sonora en unos audios actuales de mis padres leyendo el diario que mi mamá llevó durante mi primer año de vida y los reproduce desde una televisión analógica. Ellos hablaban de su niña feliz, mientras Fernanda Tuya se retorció porque no existe más, creando una ilusión de diálogo intertemporal alterando las lógicas de la escena y su dramaturgia.

### Aparición de mis padres en la televisión.



Exploré el mismo proceso con la voz de Yuyi, quien, en un punto, desaparece de escena y regresa en forma de estos audios. El sonido propio de la televisión junto a la edición adicional creó una distancia entre los dos devenires de mí misma que quedaban en escena y ella, de modo que, junto a mis padres, se vuelve parte de un pasado que no sé cómo afrontar (Chávez, 2024, p. 107), como los propios videos que los hicieron aparecer en un inicio dentro de la propuesta escénica.

### Yuyi en la televisión.



Fuente: Fotografía de la muestra del 28 de septiembre de 2023 por Maria Fernanda Ecurra.

A partir de estos hallazgos, decidí manejar dos proyecciones en el montaje final con propósitos dramáticos distintos. La primera, en grande, al fondo del escenario, traía a escena un archivo susceptible a ser intervenido en tiempo real con mi cuerpo, principalmente por Fernanda Mía y Yuyi. La segunda, desde la televisión, proyectó un pasado tan manipulado que ya no es palpable, representando mi proceso de crecimiento de forma acelerada, atormentando a Fernanda Tuya.

### Proyección grande en escena.



Fuente: Fotografía de la muestra del 28 de septiembre de 2023 por Maria Fernanda Escurra.

De este modo, mis películas caseras aportaron en resignificar mis vivencias como niña en escena, a modo de lienzo en movimiento, para trabajar la autoficción y lo que puede completarse de mi historia a través de ella. Además, jugaron un rol imprescindible en la creación de una escena intermedial donde coexisten el pasado, el tiempo de la escena y tres formas distintas de vincularse con el archivo. Sin embargo, ellas no fueron lo único que se proyectó en esta escena doble.

### MI VIDA EN MUÑECAS: VÍNCULO Y REUNIÓN CON CORPORALIDADES PEQUEÑAS A TRAVÉS DEL CIRCUITO CERRADO

Entrar otra vez en contacto con mis muñecas en el laboratorio me demostró algo evidente: ninguna se parece a mí. Carina Perretti Matera (2021) señala que estas funcionan como un *alter ego* donde las niñas pueden reflejarse y reconocer similitudes que las hacen verse como una. No sé cuántas personas pueden decir que se ven reflejadas en sus Barbie, pero, de las mías, la mayoría son rubias y, de las pocas castañas que tengo, ninguna tiene mi cabello. Sin embargo, para certificar la afirmación de Perretti Matera, decidí utilizar un circuito cerrado e intentar encajar con estas últimas que me representan mejor que Barbie Malibú.

Jugar con las escalas y la posición de mi cuerpo en relación a los suyos me permitió acercarme al tamaño de mis muñecas, de modo que “el encuadre de la cámara se convirtió en un escenario vertical con sus propias actrices y relaciones” (Chávez, 2024, p. 68) que influían en la escena total como un nuevo foco de interacción.

Además, el circuito cerrado ayudó al público a entrar en contacto con mis muñecas a distancia, por lo que la escena intermedial funcionó como una escena doble donde mis actrices en miniatura se apreciaban a detalle junto a mi cuerpo, creando simultaneidad de planos. En el escenario, el público me ve a un metro de ellas, pero así, la única diferencia entre nosotras es que solo yo tengo lentes:

#### Fernanda escalada en sus muñecas.



#### Escala en el escenario.



Fuente: Fotografía de la función del 20 de enero de 2024 por Adrián Alcocer.

El artilugio se evidencia al ser yo quien posiciona la cámara y decide mi ingreso a ambos planos. De este modo, al seleccionar qué se quiere destacar en la proyección, se "...aumenta la intensidad de la imagen sin alterar el plano general del escenario" (Alcázar, 2011, pp.133-134). Esta convivencia sugiere una relación distinta entre mis muñecas y yo: estamos en una jerarquía y tamaño similares, pero mi aparición simultánea dentro y fuera del encuadre contrasta las diferencias entre nuestros cuerpos. Este desdoblamiento y ruptura de la ilusión permite ver lo que nos une, y lo que no, y ayudó a construir la fisicalidad de Yuyi. Además, se insertó en el código

de la proyección grande, al ser mis muñecas archivos que intervenía en tiempo real para construir la historia que Fernanda Mía quería contar.

Así como yo me volví de su tamaño, invité a mis muñecas a que se vuelvan del mío. Instruí al director técnico para que jugara con mi Barbie princesa, mi favorita de niña, permitiéndome reaccionar en vivo a lo que propusiera. “En estos casos, las proyecciones se vuelven estímulos directos, o incluso, personajes” (Alcázar, 2011, p.133). Él, como un titiritero, le otorgó su personalidad a ella. No obstante, al estar poco familiarizado con muñecas en su infancia, su manipulación era tosca y le articuló otra identidad y sentidos a la Barbie princesa, lo que creó una forma de proyectarme en ella desde cómo reacciono frente a acciones violentas masculinas. Así, Yuyi salía a escena para suavizar esta incomodidad por ver el juego inocente del pasado desplazado por uno que pervierte a la muñeca, como un medio de actualización del archivo que evidencia la mutua afectación entre las dos.

#### Yuyi interactuando con la Barbie princesa.



Fuente: Fotografía de la función del 20 de enero de 2024 por Adrián Alcocer.

Por otro lado, me pregunté si había una forma en la que mis muñecas castañas se parecieran más a mí, en lugar de buscar yo encajar con ellas, así que les planteé el reto de contar mi historia. Por ejemplo, en la miniescena siguiente, en la que me represento a mí misma con mi madre.

### Bodegón de mi nacimiento.



A estas miniescenas las llamé bodegones, que entiendo como “un escenario en miniatura con sus propias actrices que da cuenta de un momento congelado en el tiempo” (Chávez, 2024, p. 51). Crearlas me permitió recordar momentos importantes de mi vida con muchas licencias creativas desde las que continué trabajando la autoficción, transformando el recuerdo según las posibilidades de mis actrices miniatura que se “volvían escénicas” gracias a la proyección. “Los bodegones (...) 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*” (Chávez, 2024, p. 59). Sin embargo, sirvieron también para desmitificar tanto los archivos en los que se basan, como mis memorias de incomodidad sobre mi experiencia creciendo mujer.

En ese sentido, mis muñecas efectivamente se convirtieron en un *alter ego* de mí misma, creando la posibilidad de que Mía, otro *alter ego* dentro de la autoficción, presente los bodegones como una reconstrucción de su historia que intersecta ambas narrativas. Este hallazgo me permitió distanciarme de quién soy, pero, a su vez, entenderme más; asimismo, me invitó a *reencantar* el mundo de otros modos. Por eso creé Bbylandia, el mundo perfecto para ser niña por siempre.

### Bbylandia.



Fuente: Fotografía de la función del 20 de enero de 2024 por Adrián Alcocer.

Gracias al circuito cerrado pude recorrer este mundo que creé con mis muñecas Barbie, tal como cuando era niña, para que el público entrara en él conmigo a ver sus maravillas. Asimismo, fue posible lograr que estas corporalidades pequeñas dejaran de ser estáticas y ganaran dinamismo al recorrerlas como Fernanda Mía con la cámara. Sin embargo, otorgarle tanta vitalidad a Bbylandia me invitó a entrar en este mundo de otras formas. Como el juego con escalas no favorecía que mi cuerpo se mezclara armónicamente con él, tomé la decisión de romper esta ilusión idílica ingresando en primer plano, como una fuerza destructiva que arrasa con lo que queda de la felicidad de mi niña: Fernanda Tuya.

### Destrucción de Bbylandia.



Fuente: Fotografía de la muestra del 28 de septiembre de 2023 por María Fernanda Escurra.

De este modo, las nuevas relaciones que crea el circuito cerrado como escenario y la potencia dramática de mis muñecas se intercalan con la presencia de mis yoes y mis videos con el fin de potenciar la dramaturgia autoficcional de la obra. Para alterar la relación archivo-cuerpo en escena, este dispositivo proponía nuevas formas de entrar a mi historia y dejar que mis muñecas también le otorguen nuevos sentidos a lo que se traslucía hacia el público. Sin embargo, consideré que la dramaturgia espacial estaba incompleta si no exploraba otras formas de llenar la atmósfera. Es aquí donde entran en acción la iluminación y el sonido.

## REVISITAR PARA RESIGNIFICAR: DIÁLOGO CON DIFERENTES LENGUAJES PARA CREAR SENTIDOS

Mi primera aproximación a la sonoridad fue gracias a mis películas caseras que, como mencioné, emulé en múltiples audios actuales. No obstante, descubrí otras fuentes que evocaban esta atmósfera y recuerdo, como la melodía del castillo de la Barbie princesa. Sin embargo, se tenía que forzar la apertura del juguete para que sonara, por lo que, para no arriesgar fallas técnicas, grabé su sonido. Con el archivo a resguardo, viramos la manipulación decididamente a lo tosco y descubrimos, al tocar la zona donde se encuentra el motor musical del castillo, que era posible modificar la canción de forma disonante. Esto transformó la melodía feliz en el sonido de un juguete descompuesto, que grabamos también para probar en escena.

El primer audio dio cuenta de un mundo *reencantado* como Bbylandia, y, el segundo, de cuando finalmente lo destruía. Esto se convirtió en un eje dramático clave en la propuesta y sirvió para diferenciar a Fernanda Mía y Fernanda Tuya. El juego sonoro es una analogía de la ruptura entre el pasado y el presente: Yuyi, la presidenta de Bbylandia, es feliz; Fernanda Tuya está destruida; Fernanda Mía convive con ambas. Esta última funciona como un puente y “el sonido del castillo, de esta forma, las unía a las dos [Yuyi y Tuya] en un mismo núcleo, como dos caras de la misma vida, dos experiencias contrarias que coexisten” (Chávez, 2024, p. 109).

Entender mi experiencia de género en escena a través de mis tres yoes suponía encontrar formas no solo corporales o textuales de diferenciarlas. Por ello, los cambios en la atmósfera sonora ayudaron a hacer más evidente la ruptura entre todas y a sumergirse y salir del pasado al tiempo de la escena según cada una lo demandara. Sin embargo, la dramaturgia lumínica era vital para redondear esto y encontrar nuevas formas de afectación para mí como intérprete que encarna el viaje. En ese sentido, “...iluminar la obra, mi cuerpo y mis archivos significó una curaduría de qué partes quería yo, conscientemente, resaltar del todo” (Chávez, 2024, p. 111).

Las apariciones de Fernanda Tuya, donde predominó la autoficción fantástica, se diferenciaron de las de Fernanda Mía y Yuyi por del uso de colores llamativos y antinaturalistas que generaron una atmósfera de misterio y fantasía, simulando el extrañamiento que me acompañó al crecer y no sentirme aceptada entre otras niñas. Para Juan Carlos Manuel Nario González (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, los colores seleccionados situaron a Tuya en un espacio distinto al de Fernanda Mía o Yuyi cuando se dirigen al público. Las tres le hablan de frente, pero la primera los confronta, mientras que las demás buscan la conexión que ella da por perdida.

### Monólogo de Fernanda Tuya.



Fuente: Fotografía de la muestra del 28 de septiembre de 2023 por María Fernanda Escurra.

Del mismo modo, manipular ciertas fuentes de luz me otorgó una sensación de control en escena, pero someterme a cambios efectuados por mi director técnico en cabina me dejó indefensa. Esto se volvió una metáfora corpórea de cómo los discursos que enuncio y que dice el resto sobre mí afectan la forma en que me aproximo a mi experiencia de género y sus remanencias (Chávez, 2024, p. 113). Corporalmente, había estudiado la dicotomía entre Fernanda Mía y Fernanda Tuya cuando interactúan entre sí, pero colorear estas rupturas con una luz omnisciente potenció su lucha por dominar a la otra, enfrentarla o calmarla sobre eso que le duele. 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.

De este modo, la iluminación funcionó como generadora de sentido y atmósferas dramáticas que potenciaban la narrativa autoficcional que construí alrededor de mi cuerpo y archivo. Así, junto a todo lo demás, creé mi propio mundo lejos de *Nunca Jamás*.

### CONCLUSIONES

En conclusión, mi búsqueda ha sido guiada por un archivo que habla de mí, que yo no he registrado, pero que pude moldear dramáticamente a través de la tecnología. Mis muñecas no las compré yo, mis videos no los filmé, pero no sé si podría hablar de mí sin ellos, y no sé si otras vías hubieran permitido adentrarme

y compartir lo que quería contar con el mismo resultado, partiendo del mismo núcleo para resignificar mi experiencia de género en la infancia y mi miedo a crecer y transformarlos en algo mío.

Como resultado de los lenguajes tecnológicos que ayudaron a construir mi proyecto final de carrera, pude trabajar varias capas y escenarios dentro de una misma propuesta. Mis archivos se proyectan en grande para interactuar con ellos en tiempo real y en una televisión antigua para dejarlos afectarme, representando el pasado que sigue presente pero no completamente comprendido; el circuito cerrado crea una escena doble que altera mi relación con mis muñecas como *alter egos* de mí misma y distorsiona mis memorias a través de su presencia; y la manipulación del sonido y la luz representan la ruptura entre el pasado y el presente y diferencian los momentos de autoficción fantástica de la biográfica, destacando la sensación de conflicto que viví al crecer como niña encarnada en mis tres yoes.

Este enfoque intermedial permite una reflexión profunda sobre el crecimiento, el género y la reinterpretación de mi historia personal mediante la tecnología, a la vez que revela los medios y herramientas para transformarlo y dirigirlo hacia otras personas. Mis padres decidieron qué sobreviviría y construyeron la imagen que tienen y tengo de mí hoy a través del video y la incapacidad de deshacerse de mis muñecas. *Reencantaron* la realidad y crearon una versión *reencantada* de mí al guardarla y grabarla, y yo la tomé prestada para *desencantarla* por completo. Fernanda Mía, Fernanda Tuya y Yuyi surgieron de esta mediación tecnológica para reinterpretar mi historia personal y experiencia de crecer mujer y no elegiría hacerlo de otra forma.

## REFERENCIAS

- Acevedo, C., & Otero, C. (6-8 de agosto de 2014). *Miradas desestabilizadas: tránsitos entre memoria y experiencia. Cambios en la construcción de la subjetividad en el cine casero en Chile*. [Ponencia]. ALAIC, Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/10/GI4-Acevedo-Otero.pdf>
- Alcázar, J. (2011). *La cuarta dimensión del teatro: tiempo, espacio y vídeo en la escena moderna*. Centro Cultural del Bosque del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Blanco, S. (2016). La autoficción: una ingeniería del yo. *Revista Temporales*. <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>
- Bracchi, M. (2023). *Doll-Scenette*. <https://www.doll-scenette.com/>
- Casas, A. (Comp.) (2012). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Arco Libros.
- Chávez, F. (2024). *Siempre x nunca x Jamás: escenificando la experiencia de crecer mujer las remanencias autoficcionaladas de Yuyi*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional de la PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/e32bbdf8-a3ec-40d3-9dfc-3c75edd09be9>
- Fernández Valbuena, A. (2018). *III Premio de Investigación José Monleón. Las prosopopeyas de María Velasco (Autoficción y teatro) (9a ed.)*. Academia de las Artes Escénicas de España. <https://academiadelasartesescenicas.es/archivos/files/publicaciones/prosopopeyas/Prosopopeyas.html>
- Lagos, P., & Figueroa, A. (2017). Patrimonio audiovisual y memoria regional. Una aproximación al film de familia. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (15), 97-113. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2008.n15-07>
- Martín, A. (2016). Mundos imposibles: autoficción. *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 161-195.
- Nario González, J. C. M. (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>
- Ortiz De Gondra, B. & Iglesias, P. (2019). Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado. En G. Laín Corona, R. Santiago Nogales, (Coords.) & J. Romera Castillo (Hom.), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018): En homenaje al profesor José Romera Castillo* (pp. 215-230). Visor Libros.
- Perretti Matera, C. (2021). Infancia y género: cómo ser niña según la publicidad de muñecas. *Argonautas: Revista de Educación y Ciencias Sociales*, 11(16), 94-108. <https://n2t.net/ark:/32496/ARECS.v11i16.24>

- 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.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.