



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Artes Escénicas**

Proyecto de investigación teórico sobre teatro, arte y cultura

**Baúl de cosas: cartografía de los archivos sexo-disidentes en la  
escena teatral**

Previo la obtención del Título de:

**Licenciada/o en Creación Teatral**

Autor/a:

Andrea Denisse Freire Figueroa

Andrea Alejandro

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación**

Yo, Andrea Denisse Freire Figueroa, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Creación Teatral. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del Comité de defensa**

Olga del Pilar López Betancur

Tutor del Proyecto Baúl de cosas: cartografía de los archivos sexo-disidentes en la escena  
teatral

Bertha del Rocío Díaz Martínez

Miembro del Comité de defensa

Sara Baranzoni

Miembro del Comité de defensa

## **Agradecimientos:**

Agradezco infinitamente a Fernando Freire y Margarita Lucero por ser lxs abuelitxs más maravillosxs/amorosxs. Muchas gracias a mis amigas, por sostener mi mano siempre. A mis compas del Laboratorio de Teatro de Objetos Documentales, gracias por animarme a concluir este proyecto. Mi más sincero agradecimiento a Gonzalo Abarca, Fernando Orozco, Purita Pelayo y Ericka Zavala por su invaluable contribución a este proyecto y a mi existencia. Gracias a Vanessa Pérez, Marcela Silva dos Santos, Bertha Díaz y Verónica Lahitte por ayudarme tan generosamente a expandir mi visión del mundo desde su labor docente. Un enorme agradecimiento y profunda admiración a mi tutora Olga López, por todo el aprendizaje, acompañamiento generoso, escucha y dedicación puestas en este trabajo y todo mi recorrido por la Universidad de las Artes.

## **Dedicatoria:**

A Pachi Coellar, Yayita, Alexandra Ocles y Mujerón. A Alicia Arizaga, mi amada bisabuelita que me formó y heredó su desparpajo ante la vida. A mi madre Yemayá y a mi tía Genito que me protegen desde las profundidades del mar. A Liz Zhingri, por ser mi compañera de vida y nutrir ampliamente este trabajo con toda su potencia vital. A Shaday Larios y Jomi Oligor por mostrarme los desvaríos objetuales. A la niña temerosa de ser demasiado intensa/mariquita que alguna vez fui. A todas mis ancestras que hicieron posible que hoy esté aquí.

## Resumen

La presente investigación tiene como punto de partida el abordaje de un archivo objetual perteneciente a mujeres trans participantes en el proceso de despenalización de la homosexualidad en Ecuador, acontecido en 1997. Esta reivindicación de la memoria histórica parte desde la fricción entre la instalación artística y el teatro de objetos documental. Esta pesquisa teoriza a la vez que redefine las nociones de teatro de objetos y archivo disidente. Este trabajo considera a los objetos como testigos de determinadas épocas y sucesos, por tanto, es posible reescribir un hito importante de la historia LGBTI+ ecuatoriana a partir de las biografías de las cosas. Este proyecto se enmarca en la definición general de teatro de objetos documental, pero también genera/fricciona unos conceptos específicos como los *objetos intensamente vivos*, *objetos imaginados*, *objetos interferidos*, *objetos migrantes*, *objetos del exilio*, *objetos suspendidos*, *objetos de despedida*, *objetos narrantes* y *objetos intensamente vividos*. Esta exploración tiene como objetivo liberar a los objetos de su función para que emerja su materialidad a fin de componer una dramaturgia donde los objetos y sus trayectorias vitales sean los protagonistas.

Palabras Clave: Archivos, Disidencia, Teatro de Objetos, Memoria.

## Abstract

This research has as its starting point the approach of an object archive belonging to trans women participants in the process of decriminalization of homosexuality in Ecuador, which took place in 1997. This vindication of historical memory starts from the friction between artistic installation and documentary object theater. This research both theorizes and redefines the notions of object theater and dissident archive. This work considers objects as witnesses of certain times and events, therefore, it is possible to rewrite an important milestone of Ecuadorian LGBTI+ history from the biographies of things. This project is framed within the general definition of documentary object theater, but also generates/fricts specific concepts such as *intensely alive objects*, *imagined objects*, *interfered objects*, *migrant objects*, *objects of exile*, *suspended objects*, *objects of farewell*, *narrating objects* and *intensely lived objects*. This exploration aims to liberate objects from their function so that their materiality emerges in order to compose a dramaturgy where objects and their vital trajectories are the protagonists.

Keywords: Archives, Dissidence, Objects Theater, Memory.

## ÍNDICE GENERAL

<b>1. Introducción</b> .....	12
<b>1.1. Presentación general del tema</b> .....	12
<b>1.2. Objetivos del proyecto</b> .....	14
<b>1.2.1. Objetivo general:</b> .....	14
<b>1.2.2. Objetivos específicos:</b> .....	14
<b>1.3. Antecedentes</b> .....	15
<b>1.3.1. Teatro de objetos: un rincón para agazaparnos.</b> .....	16
<b>1.3.2. Instalación artística: abrir la habitación para recibir visitas.</b> .....	18
<b>1.3.3. Archivos sexo-disidentes: estantes de la memoria reprimida.</b> .....	19
<b>1.4. Balance del estado del conocimiento sobre el tema o asunto de la investigación y su marco teórico</b> .....	21
<b>1.4.1. Poé(esté)tica de los objetos</b> .....	25
<b>1.4.2. Instalar los archivos/objetos/cuerpos</b> .....	28
<b>1.4.3. Desarchivar los objetos/cuerpos/materialidades</b> .....	30
<b>1.4.4. Estéticas/políticas/poéticas dialogantes</b> .....	30
<b>1.5. Metodología</b> .....	34
<b>2. Capítulo 1: La vida pública de los objetos cotidianos</b> .....	37
<b>2.1. Objeto-protagonista</b> .....	40
<b>2.2. Objeto-<i>imagen-cristal</i></b> .....	42
<b>2.3. Objeto-<i>cosa</i></b> .....	45
<b>2.4. Propositiones maquinicas de la memoria material</b> .....	47
<b>2.5. Tentativas para la contemplación material</b> .....	56
<b>2.6. Poéticas de las memorias objetuales</b> .....	64
<b>3. Capítulo 2: Archivos en insurrección: propuestas desde la indocilidad</b> .....	74

3.1.	Acuerpar los archivos .....	76
3.2.	La persistencia de lo frágil .....	81
3.3.	Lo trava es un asunto de clase .....	84
3.4.	Las maricas ni nos vamos, ni olvidamos .....	91
4.	Capítulo 3: ¿Has contemplado cómo las cosas devoran el silencio? .....	96
5.	Conclusiones.....	113
6.	Bibliografía.....	116
6.1.	Libros y artículos en revistas .....	116
6.2.	Multimedia en línea .....	119
7.	Anexos.....	121
7.1.	Reseña sobre el proceso de despenalización de homosexualidad .....	121
7.2.	Material promocional .....	125
7.3.	Registro fotográfico de <i>Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos</i> .....	128

## ÍNDICE DE IMÁGENES

<b>Figura 1.1</b> Panorámica de <i>La Máquina de la Soledad</i> en Oligor y Microscopía. San Luis Potosí, México, 2014. ....	49
<b>Figura 1.2</b> Plano detalle de <i>La Máquina de la Soledad</i> en Oligor y Microscopía. Valencia, España, 2014. Foto: Gorka Bravo. ....	52
<b>Figura 1.3</b> Plano detalle de <i>La Máquina de la Soledad</i> en Oligor y Microscopía. San Luis Potosí, México, 2014. ....	54
<b>Figura 1.1</b> Plano detalle de <i>La Máquina de la Soledad en Oligor y Microscopía</i> . Valencia, España, 2014. Foto: Eva Muñoz Rosúa. ....	56
<b>Figura 1.5</b> <i>Só en Grupo Sobrevento</i> . São Paulo, Brasil, 2015. ....	58
<b>Figura 1.6</b> <i>Só en Grupo Sobrevento</i> . São Paulo, Brasil, 2015. ....	60
<b>Figura 1.7</b> <i>Só en Grupo Sobrevento</i> . São Paulo, Brasil, 2015. ....	62
<b>Figura 1.8</b> <i>Só en Grupo Sobrevento</i> . São Paulo, Brasil, 2015. ....	63
<b>Figura 1.2</b> <i>Objetario de Buscamos en el silencio de las cosas</i> . Quito, Ecuador, 2017. Foto: Juan José Alomía y Sebastián Benalcázar. ....	67
<b>Figura 1.3</b> Registro de <i>Buscamos en el silencio de las cosas</i> . Quito, Ecuador, 2017. Foto: Juan José Alomía y Sebastián Benalcázar. ....	70
<b>Figura 1.4</b> Retrato de Marcelo Vera en Proyecto <i>Puño y Letra</i> . Bahía de Caráquez, Ecuador, 2016. Foto: Isadora Romero y Misha Vallejo. ....	73
<b>Figura 2.1</b> <i>Giuseppe Campuzano, Línea de Vida – Museo Travesti del Perú</i> , en Visible. Office and Project, Galerie de l’erg, Bruselas, 2015. Foto: Maxime Delvaux. ....	80
<b>Figura 2.2</b> Casete con grabación de conversaciones entre Néstor Perlongher y María Elena Oddone en <i>Moléculas Malucas</i> . Argentina, Buenos Aires, 1973. ....	83
<b>Figura 2.3</b> Retrato de Flavia Elizabeth Flores en <i>Archivo de la Memoria Trans Argentina</i> . Buenos Aires, Argentina, 1992. ....	89
<b>Figura 2.4</b> Retrato de Valeria Fuentes en Fondo Documental Gonzalo Abarca. Guayaquil, Ecuador, 1994. ....	93

<b>Figura 3.1 Diagrama de los ejes temáticos de <i>Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos</i>. Guayaquil, Ecuador, 2022. Autoría propia.....</b>	<b>100</b>
<b>Figura 3.2 Pruebas de color para <i>Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos</i>. Guayaquil, Ecuador, 2022. Autoría propia. ....</b>	<b>101</b>
<b>Figura 3.3 Diagrama del guion museográfico de <i>Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos</i>. Guayaquil, Ecuador, 2022. Autoría propia.....</b>	<b>102</b>
<b>Figura 3.4 Diagrama del montaje lumínico de <i>Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos</i>. Guayaquil, Ecuador, 2022. Autoría propia.....</b>	<b>103</b>
<b>Figura 3.5 Diagrama del montaje de <i>Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos</i>. Guayaquil, Ecuador, 2022. Autoría propia. ....</b>	<b>104</b>
<b>Figura 3.6 Inauguración de <i>Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos</i>. Guayaquil, Ecuador, 2022. Foto: Jonathan Rodríguez. ....</b>	<b>106</b>
<b>Figura 3.7 Detalle de iluminación en <i>Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos</i>. Guayaquil, Ecuador, 2022. Foto: Jonathan Rodríguez. ....</b>	<b>106</b>
<b>Figura 3.8 Detalle de <i>Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos</i>. Guayaquil, Ecuador, 2022. Foto: Jonathan Rodríguez.....</b>	<b>107</b>
<b>Figura 3.9 Yayita Ocles en la sede de Coccinelle. Quito, Ecuador, 1997. Foto: Asociación Nueva Coccinelli.....</b>	<b>108</b>
<b>Figura 3.10 Casetera de <i>Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos</i>. Guayaquil, Ecuador, 2022. Foto: Jonathan Rodríguez. ....</b>	<b>110</b>
<b>Figura 3.11 Registro de <i>Un altar para nuestras ancestras</i>. Guayaquil, Ecuador, 2022. Foto: Olga López. ....</b>	<b>110</b>
<b>Figura 3.12 Afiche de <i>Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos</i>. Guayaquil, Ecuador, 2022. Autoría propia.....</b>	<b>112</b>

# 1. Introducción

## 1.1. Presentación general del tema

El interés fundamental de este proyecto es recuperar las historias particulares y brindar recursos para narrativizar vivencias pasadas y presentes, a menudo dolorosas, de transfobia, homofobia, racismo y trauma. Los archivos de las poblaciones LGBTI+ pueden brindarnos poderosas oportunidades para pensar críticamente los sistemas de opresión y los mecanismos interrelacionados de lo personal y lo político. La cercanía a la materia y las afectaciones se entrelazan en estos archivos para constituir una crítica a las visiones totalizadoras de la existencia. Estos registros se sostienen en la medida en que activan no solo los deseos transgresores, sino también los placeres, fascinaciones y curiosidades. Estos archivos ofrecen nuevas aproximaciones a la historia nacional, demandan el reconocimiento de la experiencia afectiva como un modo de participación en la vida pública y propician las experimentaciones con el teatro de objetos, lo cual permite que estos archivos migren de las ciencias sociales o las metodologías activistas al campo de la creación. Este esfuerzo de recopilación busca, entonces, generar una propuesta de partitura escénica para un teatro de objetos.

Si bien es cierto que el teatro de objetos, en ocasiones, remite sus orígenes a diversas técnicas artísticas que no son escénicas, sino propias de las artes visuales como la escultura, la arquitectura, el *ready-made*<sup>1</sup> o la instalación artística, existe también un afán de pensar la escena en torno a lo objetual como un acontecimiento teatral. Remo Bodei lanza unas interrogantes que resuenan con algunas de las preguntas que rondan este trabajo y serán desarrolladas posteriormente:

¿Cómo se produce la transustanciación de los objetos en cosas? ¿Cómo se pasa de la indiferencia o la ignorancia acerca de algo a pensarlo, percibirlo,

---

<sup>1</sup> Marcel Duchamp crea el *ready-made*: un objeto que ya existe, producido tal vez en una fábrica o quizás encontrado por azar. Este artefacto es tomado por el artista quien lo modifica o lo deja intacto, y le cambia su significado. El artista hace que a un objeto común se lo piense de una manera inédita, para generar un desplazamiento de la percepción en la que radica la creación artística.

o imaginarlo como dotado de una pluralidad de sentidos, capaz de hacer emanar de sí sus propios significados?<sup>2</sup>

Mi interés se centra en problematizar y complejizar los cruces entre la instalación artística, el archivo y el teatro de objetos documentales. Nos concentraremos en el rastreo de objetos: biográficos, encontrados, desechados, disfuncionales, o bien mecanismos descompuestos, juguetes desactualizados y descontinuados. Esta vertiente del teatro es relativamente reciente y casi toda la producción teórica que hay alrededor de la escena objetual ha sido desarrollada por quienes han implementado las propuestas escénicas. Actualmente no existe un análisis del teatro de objetos documentales centrado en los archivos sexo-disidentes.

Lamentablemente en nuestro país no se ha difundido mucho el teatro de objetos -existen antecedentes de teatro de títeres, marionetas y pequeña escala-, por lo que me resulta pertinente visibilizar las distintas teatralidades objetuales y también contribuir a la documentación / análisis teórico de las dramaturgias presentes en el teatro de objetos.

---

<sup>2</sup> Remo, Bodei. *La Vida de las cosas*. Traducido por Heber Cardoso. (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2013), 37.

## **1.2. Objetivos del proyecto**

### **1.2.1. Objetivo general:**

Generar relaciones complejas entre la instalación y el teatro de objetos a partir de un archivo sexo-disidente.

### **1.2.2. Objetivos específicos:**

- Proponer un acercamiento teórico a las diferentes teatralidades cuya poética gira en torno a lo objetual en Latinoamérica.
- Analizar las implicaciones políticas/estéticas/sociales de los archivos sexo-disidentes.
- Elaborar la partitura que permitirá la relación y puesta en escena de esta fricción entre instalación y teatro de objetos.

### 1.3. Antecedentes

Las cosas no son solo cosas; llevan huellas humanas, son nuestra prolongación. Los objetos que nos acompañan desde hace tiempo son fieles, en su modalidad modesta y leal, como los animales o las plantas que nos rodean. Cada uno tiene su historia y un significado mezclado con los de las personas que los han utilizado y amado. Juntos, objetos y personas forman una especie de unidad que solo se puede desmembrar a duras penas.  
Lydia Flem - *Cómo vacié la casa de mis padres.*

Los objetos, los artefactos, las cosas dan cuenta de la materialización vital de la historia de nuestra humanidad. Su existencia es capaz de condensar, así como de revivir características de una época antigua o un pasado cercano. Es posible reconstruir y contar la historia de la humanidad usando objetos cotidianos, objetos rituales o materiales en estado puro. Con esto último nos referimos a la experimentación con materia como hielo, pantano, agua, rocas, arena, concreto, entre otros, que nos llevan a una filosofía material y un acercamiento sensible. Lo que propicia una sociología de las prácticas o bien una revisión técnica de los objetos y los artefactos. La historia material ha sido ampliamente estudiada por la arqueología, la física, la química, la arquitectura, la ingeniería, entre otras ramas del conocimiento. Igualmente, una de las derivas para pensar los objetos la encontramos en las artes y este es el enfoque que daremos a esta investigación: pensar los objetos desde/para/en las prácticas artísticas. Este trabajo parte de la premisa que los objetos pueden tener una vida autónoma, moverse, sentir y accionar. Para delimitar los antecedentes con quienes dialoga este proyecto, hemos dividido los referentes en tres ejes que son los mismos que atraviesan esta propuesta: teatro de objetos, instalación artística y archivos sexo disidentes. Realizaremos esta presentación de antecedentes en orden cronológico, asimismo iniciaremos en Europa para, finalmente, abordar las poéticas latinoamericanas que anteceden a nuestra propuesta escénica/instalativa.

### 1.3.1. Teatro de objetos: un rincón para agazaparnos.

La denominación teatro de objetos surge alrededor de 1980, pero al igual que otras disciplinas artísticas es resultado de un largo proceso de experimentación/ensayo/prueba/hallazgos/desvíos. En este punto, creemos pertinente aclarar que los referentes presentados aquí son los más relevantes para esta tesis y hemos dejado vasta parte de la genealogía por fuera para dedicarnos a desarrollar algunos aspectos fundamentales para la producción de nuestra obra.

*En la pequeña casa del campo* (1961), Tadeusz Kantor (Polonia) se aleja de la representación en palabras y explora más bien un armario a través de un juego libre de selección de palabras. Lo que da como resultado una partitura de 19 acciones mínimas de dicho objeto. En 1968, Philippe Genty (Francia) monta por primera vez *Pierrot*<sup>3</sup>, en esta obra solo aparece el titiritero con una marioneta sostenida por hilos. Pierrot mira a su alrededor, está reconociendo el mundo. Comienza a bailar hasta que divisa la pierna del titiritero, posteriormente descubre los hilos que lo mueven. Nota que depende del operador y decide romper todas las cuerdas hasta que finalmente queda tendido en el suelo. El marionetista se muestra incómodo sobre el escenario ahora que la relación con el títere ha cambiado profundamente. A pesar de que en nuestra investigación excluimos a los títeres y marionetas, nos parece vital citar esta pieza de Genty para sentar una premisa de nuestra creación: queremos dar cuenta de la rebelión de la materia y sus afectaciones con otros cuerpos. La primera vez que se acuñó el término *teatro de objetos* fue por Katy Deville (Francia), co-directora de Théâtre de Cuisine (Francia), en 1980. El término *teatro de objetos* habría surgido por la necesidad de encontrar -junto a las compañías Théâtre Manarf (Francia) y Vélo Théâtre (Francia)-, un nombre para otra mirada y otra poética aplicada a la práctica teatral y escénica. La idea era proponer una teatralidad que se liberara de toda supremacía del texto, así como también de las exigencias y convenciones de la marioneta. En 1984 se realizó un festival llamado *Micro-Macro Teatro* (Francia) cuyo eje temático eran los objetos en la escena. Este nombre surge de la necesidad de resaltar las diferencias de escala entre los objetos comúnmente pequeños, el actor/la actriz y el escenario. En el teatro de títeres, la

---

<sup>3</sup> «Marioneta», en YouTube, acceso el 27 de noviembre del 2021. De manera lateral, vale la pena recordar el legendario festival de Marionetas de Mirepoix, el cual inició funciones en 1989 hasta la actualidad.  
< <https://www.youtube.com/watch?v=98NHvN4Ixz4> >.

presencia del teatrino regulaba las alturas y profundidades, mientras que en el teatro de objetos las cosas están todo el tiempo enfrentadas a diferencias de altura, profundidad, longitud y volumen. También es antecedente para mi investigación el montaje de *La Máquina Hamlet* de Heiner Müller realizado por El Periférico de Objetos (Argentina, 1996), en donde las muñecas antiguas fueron constitutivas de la estética de la obra. En esa medida, encontramos aquí un claro ejemplo de “objetos portadores de historias”.

Microscopía y Oligor (México) montaron en el 2014 *La máquina de la soledad*, donde el encuentro con un objeto (una maleta con más de 600 cartas de amor del siglo XIX) detona una cartografía sobre los afectos y los oficios alrededor de las cartas. Por su parte, La Agencia del Solar (México - España) se dedica al trabajo de campo, una labor etnográfica con las personas y sus pertenencias. Por esta vía, ellos logran presentar la historia singular y colectiva de una pequeña comunidad como sucede en el *Caso Carpintería Lladó* (2016). Para ello, recogen objetos y devienen una especie agencia de detectives que trabajan con la noción de *mnemobjetos*,<sup>4</sup> es decir, cosas que las personas conservan con un fuerte afecto, por medio, de las cuales ellas condensan y reviven los aspectos subjetivos de una época remota o de un pasado inmediato. Los objetos son un pre-texto para reconstruir y relacionar una trayectoria vital con hechos sociales que sobrepasan al ser ínfimo. Finalmente, *Só* (2017) es un montaje de Sobrevento (Brasil) donde cinco personajes viven situaciones que los objetos delimitan para ellos. Los objetos son retratados exactamente como los objetos que son; esa literalidad termina transformándolos en elementos poéticos y metamórficos. Esta compañía teatral, a partir de este espectáculo, resemantiza el Teatro de Objetos como una vertiente del Teatro de Animación, el cual se vale de objetos cotidianos (incluidos los *ready-mades*), para así demostrar que la relación sujeto-objeto en escena es más compleja que la manipulación o la decoración.

---

<sup>4</sup> Shaday Larios Ruiz. *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. (Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas/Paso de Gato, 2018), 292.

### 1.3.2. Instalación artística: abrir la habitación para recibir visitas.

*Auschwitz* (1956-1964) es una instalación de Joseph Beuys (Alemania) compuesta por objetos de diversos referentes recopilados a partir de los restos de las víctimas de los campos de concentración. Son diseños colocados en vitrinas y su disposición remite a la organización de los objetos en museos arqueológicos o etnológicos. Se convierte a estos objetos de barbarie en piezas para contemplar. Edward Kienholz (E.E.U.U), en *Portable War Memorial* (1968), criticó la guerra de Vietnam y el estado de confort estadounidense mixturando elementos bélicos con objetos relacionados a la cultura de comida rápida. Estas dos obras nos interesan por el emplazamiento dislocado de varios objetos testigos/perpetradores de barbarie. Este lugar de enunciación que despliegan los artefactos que componen tanto *Auschwitz* como *Portable War Memorial* interpelan la noción de archivo/registro en un momento histórico determinado. *Espacio Fantasmagórico* (2018), la exposición individual de David Cevallos (Ecuador) presenta un recorrido en tres estadios donde pone en relieve acciones como archivar, ordenar, doblar, y repetir; estos gestos se materializan en objetos. En una estancia de la muestra se divisan elementos atesorados durante décadas por alguien en algún lugar, como electrodomésticos obsoletos, recuerdos de viajes o papelería antigua, que el artista resignifica introduciéndolos en el campo del arte a través de estrategias como el *ready-made*. Lo que nos interesa de esta exposición es el rol fluctuante de Cevallos, en momentos es un artesano, en otros funge de creador; realiza labores de coleccionista y archivador. Su faceta como operador de la escena siempre está supeditada a la acción de la materia. Finalmente, *Sous la lune* (2021) de Olivier de Sagazan (Francia) es una pieza performática en la cual un hombre que porta un maletín trata de avanzar en un pantano denso, pero poco a poco su objetivo va siendo modificado por esta materialidad que le propone un tiempo distinto. De esta exploración nos convoca la escucha atenta a la actividad de los cuerpos y la apertura al encuentro con los objetos desde un lugar no confortable para el humano.

### 1.3.3. Archivos sexo-disidentes: estantes de la memoria reprimida.

En esta sección nos dedicamos a contar detalladamente la forma en la que llegamos a tener en nuestras manos este archivo sexo-disidente relacionado a la despenalización de la homosexualidad en Ecuador. Para contextualizar a que nos referimos cuando hablamos de un archivo sexo-disidente, tomaremos una característica desarrollada por Ann Cvetkovich, quien nos indica que «los archivos de la disidencia sexual transmiten el trauma de la historia que acompaña la vida sexual y la formación de políticas públicas sobre el sexo».<sup>5</sup> Es por esta razón que consideramos pertinente poner sobre la mesa no solo la potencia creadora que pueda tener este archivo, sino, principalmente, la dimensión política/estética/cultural de este repositorio. En el segundo capítulo abordaremos esto a profundidad. A continuación, presentamos en orden cronológico el itinerario de recolección/sistematización de dicho cuerpo objetual.

En junio del 2016 empezamos a investigar la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador. Los primeros objetos recolectados fueron copias de la sentencia No.111-97-TC del Tribunal Constitucional; partes policiales de personas LGBTI+ detenidas; comunicados del Comité Permanente de Derechos Humanos; recortes de periódico que circularon en noviembre de 1997 y un fax anónimo con mensajes de odio hacia el colectivo Coccinelle. En marzo del 2017 Gonzalo Abarca nos muestra por primera vez su fondo documental compuesto por aproximadamente 350 archivos e iniciamos un proceso de catalogación, clasificación y enumeración de los materiales. En noviembre de dicho año, cuando se cumplirían 20 años de despenalización de la homosexualidad, Stephano Espinoza,<sup>6</sup> director de TrueQué Residencia, me invita a curar y dirigir *Registro Cuyr*. Esta edición giró en torno a reactivar archivos históricos como fotos, videos, escritos e historias orales de la lucha por la despenalización de la homosexualidad para promover la movilización y radicalización de la comunidad LGBTIQ en el presente. Este trabajo nos permitió tener entrevistas con varios participantes del proceso de la legalización de la homosexualidad en

---

<sup>5</sup> Ann Cvetkovich, *Un archivo de sentimientos, trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2018.), 24

<sup>6</sup> Stephano Espinoza Galarza (Guayaquil, 1992) ha desarrollado su trabajo artístico entre Ecuador y Estados Unidos. Estudió artes visuales en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania y obtuvo su grado en la Universidad de Nueva York en Análisis Social y Cultural con enfoque en Estudios Latinxs y Metropolitanos. Es co-creador y director de TrueQué Residencia Artística e integrante de Guayaqueer, plataforma artística y activista LGBTIQ+ feminista de Guayaquil.

el país. Desde diciembre del 2017 a julio del 2020 entrevistamos a 24 personas distribuidas de la siguiente manera: 15 tuvieron acciones clave en el proceso legal/jurídico. Aquí contamos a Fernando Pineda, Ángel Anastacio Yagual, Gaby Rojas, María Jacinta Almeida, Gonzalo Abarca, Jem Rodríguez, Ericka Zavala, Ángel Mujerón, Roberto Haro, Any Argudo, Orlando Montoya, Magia Guadalupe, Nebraska León, Estrella Estévez y Pachi Coellar. Dos de las personas entrevistadas fueron sobrevivientes a la época de mayor represión a los colectivos LGBTI+ en Ecuador: Fernando Orozco y Odalys Cayambe. Existen dos realizadores audiovisuales con trabajos sobre este mismo proceso: Lenin Soria y David Ibarra. Finalmente me acerqué a 5 activistas LGBTI+ para complementar la información: Lía Burbano, Nua Fuentes, Daría LaMaracx, Gustavo León y Elizabeth Vásquez. En noviembre del 2019 resulté beneficiario de fondos concursables estatales en la línea de apoyo para proyectos artísticos/culturales iniciales o en marcha. Esto me permitió iniciar el trabajo de restauración, conservación, digitalización y cesión de los archivos pertenecientes al fondo documental Gonzalo Abarca. Apenas en febrero del presente año pudimos acceder a los archivos e iniciar todos los trámites legales tanto para la cesión de derechos como para la representación ante el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

Paralela a esta labor con el fondo documental/objetual de Abarca, fuimos recopilando artefactos/bártulos/postales/elementos religiosos, entre otros, que nos entregaban personas participantes en el proceso de demanda por la inconstitucionalidad del art. 516 que penalizaba con prisión la homosexualidad en Ecuador. Estas cosas también forman parte del cuerpo objetual con el que trabaja este proyecto.

#### 1.4. Balance del estado del conocimiento sobre el tema / asunto de la investigación y su marco teórico

Shaday Larios, directora de Microscopía Teatro (México), describe al teatro de objetos documental como «las prácticas escénicas donde el objeto cotidiano es protagonista».<sup>7</sup> Esto propicia un cambio en el estatus del objeto, el cual se vuelve un documento, es decir, una entidad material capaz de documentar/registrar una realidad determinada de la que forma parte y lo trasciende. Pensemos en la etimología de la palabra documento, ésta proviene del vocablo latín *documentum* que significa escrito importante; cómo podemos ver, aquí aparece un adjetivo calificativo, lo cual nos permite constatar la presencia de alguien que lo percibe, describe y valora. En otras palabras, un documento contiene intrínsecamente una puesta en relación de al menos dos cuerpos, hecho similar al que debe producirse para que emerja un acontecimiento teatral. El objeto se convierte en documento del contexto en donde es construido/afectado, testimonio de múltiples interacciones sociales/políticas/estéticas/culturales que dejan de pertenecer a un tiempo lineal para volverse *pluri-temporales*, es decir, convergencias de varias épocas y tiempos cronológicos conviviendo en un objeto y/o su genealogía. Un objeto documental es una cosa que se despoja de su carácter utilitario porque ahora es informante de un pasado. Esa pérdida propicia el devenir en una materia interpeladora de un presente y/o potencial futuro, y este además se encuentra afectado por la mirada de otro cuerpo que lo encuadra/expande. Ahora reflexionemos en la etimología del término objeto, el cual nace de la expresión latina *objectum*, derivado de *obicere* que podemos traducir como poner delante (de algo), oponer o proponer. Entonces podemos decir que siempre que está presente el objeto, también lo está la fricción. Remo Bodei manifiesta lo siguiente acerca del vínculo que tenemos con los objetos:

La noción de *objectum* (o, en alemán, de *Gegenstand*, aquello que está delante de mí o en contra de mí) implica por lo tanto un desafío, una contraposición con todo cuanto le impide al sujeto su inmediata afirmación, con cuanto, precisamente, «objeta» sus pretensiones de dominio. [...] La cosa no es el objeto, el obstáculo indeterminado que tengo frente a mí y que

---

<sup>7</sup> Larios, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 249.

debo abatir o eludir, sino un nudo de relaciones en que me siento y estoy implicado, y del que quiero tener el control exclusivo.<sup>8</sup>

Aquí podemos ver como el objeto no es solo materialidad, sino que también genera una red de interacciones y afectaciones en el entorno. Esto nos sirve para delimitar nuestra postura frente al conjunto de objetos con los que nos relacionaremos: nos desplazamos del centro y de cualquier pretensión de dominio para clarificar el relato propio de este repositorio insurrecto. Esta investigación nace a partir de hacernos la siguiente pregunta ¿Qué tanto saben los objetos sobre las personas? La primera hipótesis que esbozamos es que quizás sepan más de lo que las personas saben sobre sí mismas u otros cuerpos. En la búsqueda de más aproximaciones o ampliaciones nos encontramos de nuevo con un enunciado de Bodei que referiremos a continuación:

Investimos intelectual y afectivamente los objetos, les damos sentido y cualidades sentimentales, los envolvemos en modelos de deseos o en envoltorios repugnantes, los enmarcamos en sistemas de relaciones, los incluimos en historias que podemos reconstruir y que se refieren a nosotros o a otros.<sup>9</sup>

Podemos observar que uno de los usos no utilitarios o instrumentalistas que le otorgamos a los objetos es la reconstrucción de historias y la posibilidad de referenciar el mundo a través de un cuerpo diferente del propio. Esto es posible porque los artefactos no solo son cúmulos de mecanismos, piezas o engranajes, más bien son contraparte, creada por la misma humanidad, que nos da la posibilidad de complejizar el mundo más allá de nuestras narrativas humanas. Aparece ahora otra interrogante en esta creación ¿Cómo podemos interactuar/fricciónar con elementos matéricos desde otros lugares que no sean la manipulación o el utilitarismo? Para ensanchar las hipótesis, citamos algunas de las premisas que Shaday Larios propone para dirigir la mirada «hacia la conceptualización del territorio del *teatro de objetos documentales* o de las vitalidades documentales del objeto en escena»: «Los objetos se animan por su devenir *cosa*».<sup>10</sup> Creemos fundamental comenzar por esta

---

<sup>8</sup> Bodei, *La Vida de las cosas*, 33

<sup>9</sup> Bodei, *La Vida de las cosas*, 38

<sup>10</sup> Larios, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 247.

proposición para también clarificar los diferentes escenarios en los que usaremos cosa y/u objeto. Para nuestro estudio consideramos objeto a todo elemento material que haya entablado relaciones de apego/dominio/pertenencia con sujetos mientras que las cosas son existencias materiales que se vinculan con los cuerpos de otras maneras diferentes a la posesión y subordinación. Introducimos aquí una cita de Bodei para remarcar esta diferenciación conceptual que estamos realizando:

Las cosas nos inducen, a la manera de los agonistas, a elevarnos por encima de la inconsistencia y de la mediocridad en que caeríamos si no invirtiéramos en ellas -tácitamente correspondidos- pensamientos, fantasías y afectos. Son cosas, precisamente, porque acerca de ellas razonamos, porque las conocemos y las amamos en su singularidad, porque -a diferencia de los objetos- no pretendemos servirnos de ellas sólo como instrumentos o cancelar su alteridad, y porque, finalmente, como sucede en el arte, las sustraemos a su precaria condición en el espacio y en el tiempo, transformándolas en «miniaturas de eternidad» que encierran la plenitud posible de la existencia.<sup>11</sup>

Vemos como el autor hace la diferenciación entre cosa y objeto a la que nos suscribimos para la elaboración del marco conceptual que hemos desplegado aquí. Adicional a esto, retomamos la premisa de Larios para profundizar en el devenir cosa del objeto como una condición necesaria para que surja el acontecimiento teatral/escénico. De otra manera, sin la insurrección corporal de los objetos no podríamos hablar de un teatro documental a partir de ellos, sino más bien, de un conglomerado de elementos que funcionan como decorado en la escena o son ilustrativos para un teatro ceñido a la representación. A continuación, desplegamos otra de las hipótesis formuladas por Larios sobre las cualidades físicas disparadoras de un acontecimiento: «Los atributos físicos de un objeto pueden ser las razones por las que ese objeto sea elegido como elemento de cierto tipo de denuncia social».<sup>12</sup> Este enunciado nos permite pensar desde nuestro cuerpo objetual las razones que pueden generar la formación de los archivos sexo-disidentes. Aunque en sus inicios no fueron pensados como repositorio para una obra, el tejido de relaciones que han elaborado los

---

<sup>11</sup> Bodei, *La Vida de las cosas*, 159.

<sup>12</sup> Larios, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 247.

elementos protagonistas permite generar esta pieza desde sus propias características materiales y evidenciar la resistencia de las poblaciones LGBTI+ ante un orden opresivo de su propia singularidad. Larios enuncia que «el *bio-objeto*<sup>13</sup> puede ser una categoría para pensar otros modos de codependencia entre sujetos y objetos, entre poseedores y pertenencias». <sup>14</sup> Retomando a Kantor, vemos la posibilidad de hacer explícito el intercambio de los flujos materiales de los cuerpos involucrados en la escena. Esta categoría nos interesa, principalmente, para diluir los contornos de la posesión/autoría de los objetos que forman parte del archivo protagonista de la pieza. No se trata de un intento por ocultar o borrar singularidades, es un ejercicio que nos permitirá exponer la potencia de las cosas para hablar/denunciar el mundo en que se inscriben, esto sin necesidad de estar irremediabilmente ligadas a unx propietario.

En ese sentido Shaday precisa: «Las partituras objetuales son aquellas que muestran en su progresión una intencionalidad cosificante entre sujeto y objeto, son escrituras de proximidad, que se fundamentan en una intermediación matérica». <sup>15</sup> Esta proposición además de figurar en nuestro marco conceptual, también funge como una hoja de ruta para la elaboración de nuestra partitura. Deseamos articular espacios de proximidad/distancia/encuentro/desencuentro/azar/incertidumbre/exploración desde la interrelación matérica entre todos los cuerpos inmersos en la creación. Para cerrar este repaso por algunas de las proposiciones elaboradas por Larios y que nos sirven para pensar nuestro proyecto, queremos detenernos a reflexionar sobre las características de las cosas que sirven «[...] punto de partida, la matriz, para la construcción de un dispositivo escénico o performativo mayor». <sup>16</sup> Este enunciado es uno de los mapas conceptuales/prácticos/teóricos para la elaboración de nuestra obra. Pues partimos concretamente de las características de nuestro fondo objetual para producir el ejercicio escénico que acompaña estas reflexiones teóricas.

---

<sup>13</sup> Los objetos son de vital importancia en la propuesta escénica de Kantor, es ahí donde surge el bio-objeto: una fusión, competencia, entre el sujeto y el objeto en donde cada uno le cede al otro algo de su naturaleza, el/la actante cede algo de su condición de sujeto al objeto y en esta transacción el/la actante se objetiviza.

<sup>14</sup> Shaday Larios Ruiz. *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 248.

<sup>15</sup> Shaday Larios Ruiz. *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 248.

<sup>16</sup> Shaday Larios Ruiz. *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 248.

### 1.4.1. Poé(esté)tica de los objetos

Este proyecto se enmarca en la definición general de teatro de objetos documental, pero también genera/fricciona unos conceptos específicos como los *objetos intensamente vivos*, *objetos imaginados*, *objetos interferidos*, *objetos migrantes*, *objetos del exilio*, *objetos suspendidos*, *objetos de despedida*, *objetos narrantes* y *objetos intensamente vividos*. A continuación, presentaremos una clasificación afectiva de los objetos en donde se liga el archivo disidente de esta tesis con varias poéticas de objetos documentales recogidas por Larios.

Los *objetos intensamente vivos* son «aquellos que en sí mismos condensan una carga conceptual, relatorial o afectiva relevante».<sup>17</sup> En nuestro repositorio objetual podemos identificar a las bandas de reinas, coronas y efectos personales de mujeres trans que fueron asesinadas en el transcurso del proceso de la despenalización de la homosexualidad en Ecuador. Estos artículos han quedado como testimonio de una vida que fue apagada por el sistema heteropatriarcal y que sus compañeras han conservado a lo largo de dos décadas. Los *objetos imaginados* son aquellos que no existen, pero su presencia fantasmal genera interacciones en el entorno. Armando Silva afirma que «la percepción imaginaria corresponde a un nivel profundo, pero también concomitante a la del dato empírico».<sup>18</sup> Silva manifiesta que la ciudad imaginada es una construcción social, es la percepción de la ciudad por parte de un grupo de personas, lo cual también puede entenderse como un punto de vista. Hacemos el ejercicio de traslación entre la ciudad y el objeto para hablar de la potencia de lo imaginado que se entrelaza con lo real. Un ejemplo de esto en nuestro archivo es una carta de Bill Clinton enviada a la Asociación Coccinelle como parte del proceso exculpatorio. Nadie la ha visto, mucho menos leído, pero todas aseguran su existencia.

Los *objetos interferidos* son aquellos que se imaginaron, objetos mandados a hacer que implican una mirada del mundo. Se caracterizan por realizar la interferencia de un objeto conocido y canónico para poder insertar narrativas de lo menor en ese contexto. Larios afirma lo siguiente al respecto de la acción de la memoria/resistencia a través de artefactos:

---

<sup>17</sup> Jorge Vargas y Alejandro Flores en Shaday Larios Ruiz. *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 332.

<sup>18</sup> Armando Silva. *Imaginario urbanos*. (Arango Editores: Bogotá, 2006), 98.

Las prácticas vivas de la memoria a través de los objetos contrarrestan, desde sus acciones micropolíticas, la falsedad y la indiferencia de estos macrorrelatos estatales, denunciando diversas violaciones de derechos humanos y el caso omiso por parte de las autoridades para cumplir con las leyes; asimismo, estas prácticas aparecen como síntoma de la inexistencia de espacios públicos destinados a compartir el dolor colectivamente.<sup>19</sup>

En nuestro fondo objetual hay elementos como una réplica de Niño Jesús travestido y maquillado, asimismo existe una banda de reina que reza Reina VIH/SIDA 2004. Siguiendo la enunciación de Larios, podemos observar cómo estos objetos interferidos denuncian la exclusión/negación de la espiritualidad para las personas LGBTI+ y también ponen énfasis en una problemática de salud pública que ha cobrado muchas vidas sin que el Estado ecuatoriano responda oportunamente. Los *objetos migrantes* son aquellos que se mueven entre espacios/temporalidades/tejidos sociales. Álex Ayala Ugarte afirma que «un traslado también consiste en deshacer los pequeños altares cotidianos que vamos montando».<sup>20</sup> Entre los artefactos que tenemos para trabajar están un pequeño álbum, una postal y un trozo de tela negra que acompañaron a sus poseedoras por todo el periplo que debieron recorrer para llegar a Europa. Hicieron el traslado y el regreso sin separarse de ellos en ningún momento. Los *objetos del exilio* son aquellos que acompañan la historia de un cuerpo otro que ha sido desterrado y ha reconstruido a través de artefactos su propio país al que volver. Marc Augé manifiesta que un «lugar es un espacio en el cual podemos leer en parte o en su totalidad la identidad de los que lo ocupan, las relaciones que mantienen y la historia que comparten».<sup>21</sup> En el caso de las poblaciones LGBTI+ cuyos objetos conforman este repositorio, ese lugar se materializa en sus bártulos/artefactos/cosas. Ellas nunca han regresado al país, son objetos encontrados -como una libreta de cuentas-, por otras que han atesorado como testimonio del exilio, como un aliciente para la tristeza de la ausencia. Los *objetos suspendidos* son aquellos «[...] que contenían una interrupción, una ausencia que los volvía volátiles, sin gravedad».<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Larios, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 292-293.

<sup>20</sup> Álex Ayala Ugarte. *La vida de las cosas*. (Libros del K.O.: Madrid, 2015), 81.

<sup>21</sup> Marc Augé. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. (Gedisa: Barcelona, 1993.), 36

<sup>22</sup> Francisco Arrieta en Shaday Larios Ruiz. *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 345.

Éstos sobreviven a su desaparición dejando huellas e improntas en otros cuerpos, como un tocadiscos que ya no está materialmente, pero se encuentra encapsulado en una fotografía, o un esfero que ya no existe, pero la mancha de tinte perdura sobre una carta. Los *objetos de despedida* son aquellos que se entregan para cerrar algo y constituyen un vestigio de una afectación que ahora habita otro tiempo. Juan Pastor Mellado afirma lo siguiente sobre la relación entre los objetos y la memoria:

La memoria es un río habitado por peces esquivos. [...] A veces, los recuerdos brincan fuera del agua y enseñan su lomo plateado y curvo. Pero en otras ocasiones necesitamos pescarlos. Los objetos son anzuelos para pescar recuerdos. O redes barrederas para lo mismo. Son despertadores de la memoria.<sup>23</sup>

Estos artefactos son cápsulas de memoria que causan afectaciones en otros cuerpos, como una foto que en su anverso conserva un mensaje de adiós para el ser amado. Los *objetos narrantes* son todos «aquellos objetos o imágenes que tienen la potencia de un almacén de memorias dispuestas a ser narradas y experimentadas por otras personas».<sup>24</sup> Estos elementos portan una sobrecarga de contenidos, que los coloca en una posición enunciativa donde no necesitan un narrador. Están inscritos en una tradición, son dispositivos que expone su propia carga afectiva y/o signos. Los *objetos intensamente vividos* son aquellos que tienen rastros de la presencia intensiva y continuada de otro cuerpo. Bodei reflexiona acerca de los factores que propician que un artefacto esté en constante relacionamiento con otros cuerpos:

Toda generación está rodeada por un particular paisaje de objetos que definen una época gracias a las pátinas, a los signos y el aroma del tiempo de su nacimiento y de sus modificaciones. A su modo, los objetos crecen y se deterioran, como los vegetales y los animales; se cargan de años o de siglos, son cuidados, atendidos, asistidos, o descuidados, olvidados y destruidos.<sup>25</sup>

Queremos llamar la atención sobre un aspecto que aborda Bodei, él nos habla de las diferentes posibilidades que tiene una cosa plenamente vivida, sabemos que algunas de ellas

---

<sup>23</sup> Juan Pastor Mellado en Myrian Bahntje, Laura Biadiu y Silvina Lischinsky 2007. *Despertadores de la memoria. Los objetos como soportes de memoria*. [en línea] II jornadas Hum. H.A. Argentina.

<sup>24</sup> Irma Hermoso Luna y Caín Coronado en Shaday Larios Ruiz. *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 348.

<sup>25</sup> Bodei, *La Vida de las cosas*, 47.

al estropearse o descuidarse caen en el olvido y posterior abandono. Más nuestra mirada se posiciona sobre aquellos enseres que cuando presentan signos notables de menoscabo/deterioro son aún más apreciados y atesorados como las fotos viejas desgastadas por ser constantemente manipuladas.

#### **1.4.2. Instalar los archivos/objetos/cuerpos**

Ahora que hemos definido el marco conceptual relativo a los objetos y el teatro de objetos documentales, revisaremos las nociones de instalación artística y archivo sexodisidente con las que se alinea esta indagación. Nuestra propuesta arranca de la fricción entre el teatro de objetos y la instalación artística, por lo que aquí repasaremos dos hipótesis que Ana Claudia García aporta a nuestra pesquisa alrededor de lo material:

Primera hipótesis: Pensar la instalación requiere pensar(la) en el espacio. Si tuviera que caracterizar la instalación sólo en unas cuantas palabras diría que el concepto de instalación no puede pensarse sino en términos de espacio, o lo que es lo mismo: pensar la instalación requiere pensar(la) en el espacio. Por otra parte, pero en sentido complementario, el concepto de espacio en la instalación refiere a un lugar y ese lugar designa o define un espacio simbolizado.<sup>26</sup>

Pensar en/con/desde el espacio es una operación que se realiza también en las artes escénicas, más lo que nos interesa de este argumento es la apertura para imaginar al espacio como un cuerpo más que se imbrica en los flujos materiales que acontecen en la escena. El espacio, dentro de esta obra, no será un mero soporte o un elemento más, vemos al espacio, es decir, al lugar que acogerá los encuentros materiales, como la materia que contendrá o desbordará el perímetro donde se darán a cabo las interrelaciones entre todos los volúmenes. La autora previamente citada continúa:

Segunda hipótesis: en tanto forma de expresión artística, la modalidad instalacional lleva hasta el límite la confrontación entre lo literal y lo imaginario del espacio, pues trabaja, justamente, en el "entre", en el medio de estos dos conceptos. En la instalación, la espacialidad real entre los sólidos que pudieran ocupar el espacio no se valora como un "resto" inactivo

---

<sup>26</sup> Ana Claudia García 1999. *Instalaciones: El Espacio resemantizado*. En Scribd [en línea] acceso el 28 de noviembre del 2021 <https://es.scribd.com/document/425974434/11-Instalaciones-El-Espacio-Resemantizado-1>

o carente de sentido -como suele suceder, por ejemplo, con las esculturas más clásicas sobre pedestal-, por el contrario, el entre es un espacio productivo por donde podría circular el imaginario. Si hay una ficción artística en la instalación -y siempre la hay-, esa ficción no actúa para articular-espacios-entre-una-obra-y-otra (p. e. una escultura y otra, un cuadro y una escultura, etc.), eslabona, antes que nada, el sentido de una nueva relación. En esta relación nueva el dispositivo de enunciación no segrega al espectador del *locus* de la enunciación: lo incluye, el espectador queda inmerso en la obra.<sup>27</sup>

Esta conjetura nos ayuda a pensar intencionadamente el radio de acción y el territorio de quienes están espectando. Partimos de la premisa que en nuestra pieza *to*dxs *hacemos/performamos/narramos/animamos* de la misma manera *to*dxs *contemplamos/espectamos/movilizamos/detenemos/elaboramos* relacionamientos. Los espacios liminales, umbrales entre lo real/imaginario proveniente de la instalación artística y se conecta con las áreas de fusión/compenetración del *bio-objeto*. Boris Groys nos ayuda a anudar esta concomitancia indivisible que avizoramos entre espacio y materia:

A la instalación se le niega frecuentemente el estatus de una forma específica de arte, porque no resulta obvio el medio que se utiliza para la instalación. Los medios tradicionales del arte se definen todos por un soporte material específico: lienzo, piedra o película. El soporte material del medio de la instalación es el espacio en sí. Esto no quiere decir, sin embargo, que la instalación sea *inmaterial*. Por el contrario, la instalación es material *par excellence*, ya que es espacial -y estar en el espacio es la definición más general de ser material-.<sup>28</sup>

Una de las definiciones primarias de materia se expresa como todo aquello que ocupa un espacio y tiene masa. Por lo que pensamos la instalación como la suma de espacios, como varias capas materiales superponiéndose/ mezclándose/movilizándose mientras afectan y son afectadas por otros cuerpos. Es decir, mientras acontece el tránsito y los devenires; por eso creemos fundamental friccionar la instalación con el teatro de objetos para generar hendijas/trazos/líneas de fugas para la interrelación matérica.

---

<sup>27</sup> Ana Claudia García 1999. *Instalaciones: El Espacio resemantizado*.

<sup>28</sup> Boris Groys. *Antología*, trad. por Saúl Villa. (COCOM Press: Ciudad de México, 2013), 82-83.

### 1.4.3. Desarchivar los objetos/cuerpos/materialidades

Ann Cvetkovich al referirse a los archivos de la disidencia sexual argumenta que «reafirman el papel de la memoria y del afecto para compensar la negligencia institucional».<sup>29</sup> Son una muestra de lo que nunca se debe olvidar, otorgando a los archivos una historia traumática y una urgencia. Cvetkovich explica que los archivos de la disidencia sexual demuestran el profundo poder afectivo de un archivo útil, especialmente, un archivo de la sexualidad y de la vida *gay*, lesbiana y trans, que debe preservar y producir no sólo conocimiento, sino afectos. Asimismo, la autora menciona que los archivos LGBTI+ son materiales e inmateriales, que incorporan objetos que normalmente no se consideran de archivo y que, al mismo tiempo, se resisten a ser documentados o dejar registros por ser efímeros/contingentes/fugaces. Ella concluye diciendo que «la historia de las disidencias sexuales necesita de un archivo radical de las emociones»,<sup>30</sup> esto con el fin de documentar la intimidad, la sexualidad, el amor, el activismo y las luchas sociales. Desde aquí se pueden avizorar las diferentes áreas de la experiencia *queer* que son difíciles de documentar a través de los materiales de un archivo tradicional: objetos con alta carga afectiva, columnas en revistas, cartas de amor, recortes de periódicos, fotografías y documentos legales, entre otros, forman parte de un archivo disidente que no solo recopila, sino que también conecta narrativas que reconstruyen experiencias particulares e historias de la disidencia sexual a nivel local y regional. A pesar de recoger este material, el proyecto no pretende ofrecer una mirada histórica, si bien este discurso está involucrado, tampoco es únicamente político, aunque cualquier reivindicación minoritaria ya es política. Pero si es ante todo una fabulación sobre esos mundos negados, excluidos y maltratados que configuran las disidencias sexo genéricas para lograr una mirada estética de este problema.

### 1.4.4. Estéticas/políticas/poéticas dialogantes

Después de presentar el escenario conceptual de mi propuesta, es posible, por tanto, estudiar cuatro proyectos que tensionan los límites de lo objetual entre las prácticas archivísticas, la instalación artística y el teatro de objetos documentales. Estas propuestas se

---

<sup>29</sup> Cvetkovich, *Un archivo de sentimientos, trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*, 28.

<sup>30</sup> Cvetkovich, *Un archivo de sentimientos, trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*, 78.

vinculan / dialogan / complejizan / interpelan la adscripción histórica / estética / metodológica / conceptual de nuestro trabajo. Estos son *Museu das coisas banais*,<sup>31</sup> (Brasil) *Gran rifa de un fabuloso viaje a México*<sup>32</sup> (México-España), *Archivo de la Memoria Trans*,<sup>33</sup> (Argentina) *Las Maricas no olvidamos*<sup>34</sup> (Ecuador) y *Buscamos en el silencio de las cosas*<sup>35</sup> (Ecuador). *Museu das coisas banais* (MCB) es un proyecto de extensión y trabajo comunitario, vinculado al Departamento de Museología, Conservación y Restauración, del Instituto de Ciencias Humanas de la Universidad Federal de Pelotas. En el 2014 se creó un museo virtual que tiene como objetivo preservar y compartir la memoria de todas y cada una de las personas a través de sus objetos biográficos. Objetos que acompañan la vida de los sujetos y adquieren valor afectivo. El principal objetivo del MCB es interpelar la existencia y conservación de estos objetos -a menudo considerados banales-, como poseedores de memoria, historia y capaces de convertirse en objetos de museo. *Gran rifa de un fabuloso viaje a México* es un proyecto desarrollado por Teatro Ojo<sup>36</sup> y la Compañía Obskené.<sup>37</sup> Este trabajo escénico–instalativo parte de una pregunta: ¿Qué te llevarías para sentir tu hogar lejos de tu tierra? Esta premisa convoca a las personas a entregar/prestar aquellos objetos imprescindibles para rearmar su hogar luego de un exilio. Este proyecto *in-situ* busca traer al presente la memoria del exilio de ciudadanxs españoles hacia México, después de la victoria del fascismo en España en 1939. En un primer momento, se arma una instalación escénica con los objetos recolectados en la antigua sede de Càritas en Tàrrega; luego el sorteo del viaje para una persona con todos los gastos pagados a México, pero solo quienes hayan entregado objetos a la instalación pueden ser acreedores al premio. La persona ganadora del viaje recorría la ruta de los exiliados de la Guerra Civil, de Veracruz a Ciudad de México. El periplo incluía

---

<sup>31</sup> Disponible en <https://museudascoisasbanais.com.br/>

<sup>32</sup> Disponible en <https://teatroojo.mx/gran-rifa-de-un-fabuloso-viaje-a-mexico>

<sup>33</sup> Disponible en <https://archivotrans.ar/index.php>

<sup>34</sup> Disponible en <https://lasmaricasnoolvidamos.xyz/>

<sup>35</sup> Disponible en <https://enelsilenciodelascosas.wordpress.com/>

<sup>36</sup> El grupo Teatro Ojo se origina en el año 2002 en la Ciudad de México. Su práctica se ha desplazado de los territorios propiamente teatrales hacia otras formas de pensar y concebir la escena. Está integrado por Héctor Bourges, Karla Rodríguez, Laura Furlan, Patricio Villarreal, Emanuel Bourges, Fernanda Villegas y Alonso Arrieta.

<sup>37</sup> La compañía Obskené es fundada por Constanza Aguirre, Judith Pujol y Ricard Soler. Nace a mediados de 2008 con ganas de arriesgar en proyectos de creación innovadores; la creación se basa en la exploración de las diferentes disciplinas que forman las artes escénicas. Abandonan la primacía del texto, del actor o del director, para entender las artes escénicas como un auténtico trabajo en equipo. Esto se evidencia desde el principio del proceso creativo, donde cada quien trabaja a partir de su especialidad para la colectividad.

encuentros con familiares de exiliados y visitas a lugares/objetos relacionados a la migración forzada por la Guerra Civil. Esta propuesta explora memoria, exilio, hogar y desplazamiento a través de un acontecimiento teatral vehiculado por los objetos.

*El Archivo de la Memoria Trans (AMT)* es un espacio para la protección, la construcción y la reivindicación de la memoria trans. AMT inició como espacio virtual donde se compartían anécdotas, fotos, testimonios, cartas y crónicas policiales de la comunidad. En 2014, con la ayuda de la artista visual Cecilia Estalles se inicia un trabajo de recopilación y preservación para su conservación y protección. Este repositorio contiene un acervo de más de 10.000 documentos, en donde se recopila un material que comienza desde principios del siglo XX hasta finales de la década de los años 90. Su acervo agrupa una colección que incluye memorias fotográficas, fílmicas, sonoras, periodísticas y diversas piezas museográficas: documentos de identificación, pasaportes, cartas, notas, legajos policiales, artículos de revistas, diarios personales y objetos, entre otros. La misión del AMT es reunir y rescatar un acervo documental sobre la historia de vida de la comunidad trans argentina. La visión es constituirse como un referente/organismo documental y de memoria colectiva de las identidades trans. La política documental del AMT lucha contra la transfobia, trabaja en la formación educativa y la inserción social-laboral de las personas trans, así como denuncia de todo tipo de transfobia institucional o social. De la misma manera, el Archivo es un espacio cooperativo en el cual también intervienen artistas, activistas, archivistas, periodistas, historiadores, curadoras, críticas de arte, editoras, conservadoras, investigadores y docentes en un intento por idear nuevos proyectos a partir de lenguajes diversos.

*Las Maricas No Olvidamos (LMNO)* es un espacio que trabaja en la sistematización, restauración, protección, edición, producción, difusión y reivindicación de los archivos sexodisidentes en Ecuador. LMNO nació a partir de una investigación artística que comenzó con la creación de la editorial fanzinería Máquina Púrpura. Luego se convirtió en una de las ediciones de TrueQué Residencia: *Registro Cuyr* y, finalmente, se materializó como un espacio de activación de archivos sexodisidentes, gracias a la participación de activistas LGBTI+ que lograron la despenalización de la homosexualidad y otras personas sobrevivientes del artículo 516. Actualmente, este archivo contiene un acervo de más de 300 documentos que incluyen fotografías, videos, partes policiales, recortes de prensa y diarios personales. Este material data de aproximadamente 1996 hasta el 2011. La misión de LMNO

es reunir y rescatar los archivos documentales sobre la historia de vida de las poblaciones LGBTI+ ecuatorianas. Cabe resaltar que esta iniciativa fue la génesis de esta tesis, ya que a través de la concreción de este espacio se logró recopilar los objetos que formarán parte de la partitura escénica. *Buscamos en El silencio de las cosas* es una obra-instalación-documental que explora la poética de objetos encontrados en Bahía de Caráquez, después del catastrófico terremoto del 16 de abril de 2016. En ella se evidencia la memoria propia, familiar y colectiva de la ciudad. Desde los restos de casas perdidas y las historias de desplazamientos forzados por la inviabilidad del antiguo lugar, esta pieza se enfrenta a la reconstrucción desde lo que queda y lo que fue. Se propone, entonces, recordar desde las grietas, para entender cómo la materia y la memoria se transforman y se resignifican. En la obra se construye un espacio de memoria habitable y habitada por historias familiares y reflexiones sobre la vulnerabilidad, el recuerdo, la pérdida y la resistencia.

## 1.5. Metodología

Las indagaciones realizadas para concretar este trabajo parten del método de investigación cualitativo. Este enfoque permite profundizar en las características inherentes de los objetos de estudio para esta tesis, en este caso, los archivos disidentes y el teatro de objeto documental. A su vez, el planteamiento cualitativo propicia la contextualización de rasgos distintivos en el escenario conceptual que elabora esta propuesta. Las características de la metodología cualitativa se ajustan a las exploraciones realizadas en esta tesis, las cuales podemos sintetizar en los siguientes puntos: a) inductiva, a partir de la revisión de datos respectivos a los casos de estudio, se analizarán tendencias y propondremos teorías sobre ese escenario, b) holística, las personas y comunidades (poblaciones LGBTI+, creadores escénicos, artistas visuales, activistas D.D.H.H ) no son reducidas a variables separadas, sino tratadas como partes de un conglomerado de campos de acción que se entrecruzan, c) descriptiva-analítica, ya que se realiza una descripción exhaustiva del análisis interpretativo de un fenómeno o suceso enmarcado en el contexto social/temporal/espacial donde se produce. El diseño metodológico de esta pesquisa está dividido en tres bloques que describiremos a continuación:

1. Construcción conceptual de los términos archivo disidente y teatro de objetos documentales, así como una descripción de sus peculiaridades y componentes a partir del estudio del repositorio objetual de esta investigación.
2. Aproximación a fuentes vivas con un método etnográfico para revisar las dramaturgias de artistas latinoamericanos cuyas poéticas giran en torno a lo objetual.
3. Proceso de creación de la partitura/dramaturgia objetual.

Para realizar la construcción de conceptos se inició con la consulta bibliográfica/videográfica/sonora que permitió delimitar el marco teórico. Empleamos el análisis documental de registros/teorizaciones sobre poéticas dedicadas a la experimentación con archivos y objetos documentales. También se tuvo acceso al registro fotográfico y audiovisual de algunas propuestas escénicas, instalativas y activistas que nos permitieron precisar los alcances, derivas y posibilidades de los archivos disidentes como protagonistas de un teatro de objetos documental. Otra fuente a la que se recurrió fue los trabajos teóricos

sobre la escena, en particular aquellos centrados en lo objetual y, con mayor énfasis, los proyectos que incluyan las nociones de memoria, afectos y reescritura de la historia. En segundo lugar, se plantea una serie de entrevistas a colectivos teatrales como Sobrevento (BRA), Microscopía Teatro y Hnos. Oligor (MÉX - ESP). Giulianna Zambrano (ECU), cual se completa con las conversaciones sostenidas con creadores. La aproximación a estos proyectos fue a través del método etnográfico desde el cual estudiamos casos específicos con el fin de desarrollar una teoría generalizada. Optamos por implementar entrevistas dirigidas y semiestructuradas para brindar la apertura necesaria a lxs entrevistadxs, al momento de ahondar en sus experiencias/aprendizajes/experimentaciones. Las preguntas se enfocaron no solo en las particularidades de sus trabajos, sino también en la sistematización de sus procesos creativos con el propósito de obtener ideas/improntas que aportasen a la dramaturgia del ejercicio escénico que se deriva de esta pesquisa. Esta información se recopiló y analizó para evidenciar una dramaturgia objetual presente en las poéticas teatrales latinoamericanas.

En tercer lugar, trabajamos en la composición de una partitura objetual a través del método biográfico, lo cual nos permitió reconstruir fragmentos de vida ligados a los objetos. Las autobiografías, cartas, relatos de compañeras propiciaron que podamos desentrañar el ciclo de vida del objeto y la personas sumado al momento histórico/social/político en el que se inscribe su aparición/permanencia en el mundo. Este acercamiento generó que se revelen capas de complejidad que no habíamos detectado a primera vista en el repositorio objetual que compone este trabajo. Si bien es cierto que el archivo documental de esta propuesta ya ha sido previamente recolectado, en un momento decidí componer un nuevo archivo itinerante con objetos/documentos/cartas/postales que atesoran personas LGBTI+. Deseaba generar diálogos entre los vestigios que quedan de existencias que ya no habitan este mundo con posesiones u objetos preciados de personas que aún están aquí. Para armar este nuevo archivo partimos de una curaduría afectiva, aunque cabe advertir que entendemos los afectos como fuerzas que nos atraviesan e interpelan. Convocamos artistas cercanxs al fondo documental primario y a partir de la consigna “Si tuvieras que elegir una serie de objetos preciados para dar cuenta de tu existencia/potencia/afectación al mundo, ¿cuáles serían?”, les pedimos que nos donaran temporalmente sus cosas amadas para completar la partitura objetual. Esta primera idea se transformó en un montaje sonoro elaborado a partir de la

lectura de algunas crónicas de *Los fantasmas se cabrearon: crónicas de la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador* escrito por Purita Pelayo.

Posteriormente, releímos las crónicas de Pelayo para diseñar el montaje lumínico de la pieza de teatro de objetos que se combina con una instalación. El trabajo poético de Roy Sigüenza nos sirvió de inspiración para la creación de ciertas imágenes plásticas a partir de la iluminación. En el tercer capítulo abordaremos a profundidad el trabajo con la luz que ejecutamos para esta pieza escénica. La atmósfera sonora creada para este trabajo parte de un estudio exhaustivo de fuentes secundarias (documentales, reseñas y entrevistas) que abordan desde diferentes perspectivas el proceso de abolición del art. 516 que tipificaba la homosexualidad como delito en el Ecuador. Extrajimos determinados segmentos que contribuyan a la narrativa propuesta para este ejercicio artístico. El paisaje sonoro fue diseñado para otorgar a lxs espectadorxs la facultad de completar este archivo inacabado de afectos materiales/materiales afectados.

## 2. Capítulo 1. La vida pública de los objetos cotidianos

El teatro no interpreta aquí personajes ni hilos de la trama de un texto, sino que articula su lenguaje como realidad ajena, perturbadora, sobre una escena que se deja inspirar por su propia singularidad.

Hans-Thies Lehmann - *Teatro posdramático*.

Para comenzar este capítulo retomamos la genealogía del teatro de objetos que apuntamos en la sección introductoria de este trabajo. Esta deriva de las prácticas escénicas tiene su origen a finales de la década de los setenta, cuando en Francia varias compañías teatrales como Théâtre de Cuisine, Vélo Théâtre y Théâtre Manarf estaban experimentando con la animación de objetos cotidianos en escena descentrando al texto como motor de la acción. Es en medio de esas exploraciones poéticas que se esboza una propuesta escénica en donde los objetos están cargados de sus propias historias vitales. A esta posibilidad teatral se la conoce como teatro de objetos, término pronunciado por Katy Deville de Théâtre de Cuisine en 1980. Este nombre nace de la pesquisa que habían emprendido estas compañías para intentar delimitar sus obras realizadas sobre una mesa con objetos encontrados como disparadores del relato y las sensaciones. Didier Plassard expone una de las características del teatro de objetos que nos interesa resaltar en este estudio. El autor menciona que el objeto en escena provoca al menos dos bifurcaciones de la mirada en el espectador: se puede reconocer al objeto y, a la vez, es posible observar el desvío de significantes que la escena le ha dado a ese objeto.

Dada la naturaleza del archivo objetual que estudiamos y desplegamos en esta tesis, nos interesa detenernos a estudiar los llamados objetos cotidianos, aquellos que como manifiesta Plassard, podemos reconocer en la escena y también nos permiten ver el extrañamiento producido por una materialidad dislocada. Shaday Larios describe a los objetos cotidianos como «potenciadores de relaciones sensibles y acciones socioculturales»<sup>38</sup>, es decir, elementos materiales que tienen capacidad de afectación, implicación y desplazamiento dentro de las dinámicas relacionales que acontecen en el

---

<sup>38</sup> Larios, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 15.

mundo. Pero, ¿por qué los bártulos se diferencian de otras especies de objetos? Jean Baudrillard nos dice lo siguiente sobre nuestra proximidad al universo objetual:

Los objetos tienen así (sobre todo los muebles), aparte de su función práctica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario. A lo cual corresponde su receptividad psicológica. Son así el reflejo de una visión del mundo en la que cada ser es concebido como un “recipiente de interioridad”, y a las relaciones como correlaciones trascendentes de las sustancias; siendo la casa misma el equivalente simbólico del cuerpo humano, cuyo poderoso esquema orgánico se generaliza después en un esquema ideal de integración de las estructuras sociales.<sup>39</sup>

Esta posibilidad de contener la interioridad y de albergar en su constitución una visión del mundo es lo que les confiere a los objetos rutinarios la facultad de generar relaciones sensibles entre materialidades. Para que las correlaciones afectivas acontezcan es necesario que el objeto sea liberado de su funcionalidad que lo restringe al terreno de lo utilitario. Larios propone la noción de *objeto vivo* como asidero material de las tensiones entre estos cuerpos:

La vitalidad que emerge del “objeto vivo” es un territorio de encuentro de muchas naturalezas entre el individuo y lo inanimado, un sitio en el que acontecen movimientos emancipatorios de las dimensiones inertes del objeto; desplazamientos que lo proyectan como poseedor de *una particular condición de existencia*, y por la que trasciende su carácter utilitario primigenio.<sup>40</sup>

Un objeto vivo es aquel que ha trascendido su carácter funcional para hacerse de una existencia propia y particular que está en constante relación con otros cuerpos humanos y no humanos. La esfera de lo inerte en el objeto se vitaliza a través de intercambios matéricos. Liberar al objeto de la finalidad para la cual fue creado no implica necesariamente que el estatus de objeto funcional haya sido desterrado y, lo que es más complejo aún, tampoco garantiza que el sujeto pueda ser afectado por el flujo de relaciones materiales. Entonces, ¿qué haría falta para que se complete la operación de liberación del objeto? Es necesario que

---

<sup>39</sup> Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*, trad. por Francisco González Aramburu (Ciudad de México: Siglo XXI, 1969), 27.

<sup>40</sup> Larios, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 16.

como sujeto/ser humano abandonemos las relaciones jerárquicas al mirar/interactuar con otras corporalidades. Para ello, se requiere un ejercicio de escucha profunda y apertura para derribar preconceptos antropocéntricos. Larios acota lo siguiente sobre la correspondencia entre el *objeto vivo* y los sujetos: «El objeto vivo objeta mi capacidad de poder sobre él y me desafía hacia liberarlo más que a derrotarlo, o al menos a pactar zonas de equidad en donde se demuestre cómo él también “me posee” y “me manipula”». <sup>41</sup> Por otro lado, Baudrillard argumenta que «la posesión nunca es la posesión de un utensilio, pues éste nos remite al mundo, sino que es siempre la del objeto *abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto*». <sup>42</sup> Entonces podemos decir que la *vitalización* del objeto cotidiano está en relación directa con las alianzas materiales entre cuerpos humanos y no humanos, con los flujos que se entablan para generar nuevos cuerpos.

Ahora volvamos a revisar la definición de teatro de objetos documental elaborada por Shaday Larios, quien lo describe como «las prácticas escénicas donde el objeto cotidiano es protagonista». <sup>43</sup> La condición ordinaria del objeto muta a un estado documental. En medio de esa mudanza de condiciones el objeto se ha hecho *cosa*, <sup>44</sup> y despojado de su carácter instrumental, el artefacto se convierte en un informante de su historia a la vez que se transforma en una materia indómita que interviene en el presente. ¿Qué sucede en el *hacer cosa* del objeto? Martin Heidegger argumenta que «hacer cosa es acercar el mundo. Acercar es la esencia de la cercanía. En la medida en que cuidamos de la cosa como cosa, habitamos la cercanía. El acercar de la cercanía es la dimensión auténtica y única del juego de espejos del mundo». <sup>45</sup> Uno de los vocablos en latín que componen la palabra cercanía es *circa*, este vocablo no se refiere solo a la proximidad en el espacio, sino también en el tiempo, por lo que podríamos decir que el *hacer cosa* del objeto involucra «tornarse *multi-temporal*: el pasado es puro presente»; <sup>46</sup> este desplazamiento temporal-espacial le permite al artefacto

---

<sup>41</sup> Larios, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 17.

<sup>42</sup> Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 97.

<sup>43</sup> Larios, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 249.

<sup>44</sup> En este primer momento, tomaremos la definición proporcionada por M. M. Rosental y P. F. Iudin en su *Diccionario filosófico* (1965), quienes definen a la cosa como cualquier parte del mundo material con existencia hasta cierto punto independiente y estable. La cosa se caracteriza por la totalidad de propiedades a través de las cuales está ligada a las otras cosas y entra en interacción con ellas.

<sup>45</sup> Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*, trad. por Eustaquio Barjau. (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994), 158.

<sup>46</sup> Larios, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 250.

*documentar* con su materialidad el contexto, además de los múltiples intercambios políticos, éticos, sociales y culturales de los que da testimonio. Aquí aparece la noción de *objeto documento* que adquiere la dimensión documental «cuando alguien lo percibe, lo descubre y lo recupera como una fuente archivística en potencia».<sup>47</sup> Es decir que la documentalidad se hace visible en el objeto a partir de una intencionalidad abocada a mostrar la potencialidad archivística que lo atañe.

A partir de estos elementos analizados anteriormente podemos elaborar la definición de teatros de objetos documental que vertebra esta investigación teórica y su deriva escénica como las prácticas escénicas donde el objeto despliega su *hacer cosa* para tornarse un documento testimonial de múltiples temporalidades. Asimismo, subrayamos tres directrices medulares del teatro de objetos documental: a) el objeto, con su recorrido vital, es el protagonista en escena; b) el objeto es *imagen-cristal* de vínculos/relaciones/alianzas materiales; c) el objeto se vitaliza por su *hacer cosa*. En los siguientes apartados nos detendremos a analizar y desarrollar cada una de estas premisas.

## 2.1. Objeto-protagonista

Las derivas escénicas que se desarrollan alrededor de las objetualidades se inscriben en el teatro *posdramático*.<sup>48</sup> La estructura aristotélica del teatro se basa en la metáfora del *bello animal* que «implica, sobre todo, una concepción de la fábula como totalidad ordenada, que sirve para garantizar una regla de encadenamiento lógico de la que se habla constantemente en la *Poética*».<sup>49</sup> La estructura dramática, que a la prostre tiene como intención la acción, es una composición bien organizada que lleva al público a la *catarsis* de sus pasiones (piedad y compasión). Bajo esa configuración clásica del quehacer teatral era impensable que un objeto o un conjunto de artefactos pudiesen ser protagonistas de una pieza

---

<sup>47</sup> Larios, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 250.

<sup>48</sup> Hans-Thies Lehmann teorizó en su libro *Teatro posdramático* sobre las características/signos/singularidades del cambio de paradigma en las artes escénicas. Cito a Jean-Pierre Sarrazac en *Léxico del drama moderno y contemporáneo* conceptualizando lo posdramático, el cual «no es ni un estilo, ni un género, ni una estética. El concepto recoge prácticas teatrales múltiples y dispares en las que el punto común es considerar que ni la \*acción, ni los \*personajes en el sentido de caracteres, ni la colisión dramática o dialéctica de los valores, ni siquiera las figuras identificables son necesarias para producir teatro.», p. 39.

<sup>49</sup> Jean-Pierre Sarrazac. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, trad. por Víctor Viviescas (Ciudad de México: Paso de Gato, 2013), 42.

escénica, mas con la crisis del teatro dramático aparece el *debilitamiento del personaje* que «es a la vez causa y consecuencia de la crisis del drama. Vector de la \*acción, soporte de la \*fábula, transportador de la identificación y garante de la \*mimesis»;<sup>50</sup> a causa de esta difuminación del personaje es posible reconstruir la noción de protagonista que ya no está anclado ni a lo humano, ni a un encadenamiento lógico de hechos a través de la palabra. Lehmann afirma que en el teatro posdramático el antropocentrismo se diluye en la escena porque ésta ya no gira en torno al drama, sino en la presencia de cuerpos humanos y no humanos. Pero ¿qué es lo que posibilita el declive de un teatro exclusivamente centrado en lo humano? En la crisis del drama, el texto -el lenguaje codificado que distingue a lo humano- pasa de ser centralidad a ser alteridad. Lehmann habla sobre este cambio de paradigma cuando enuncia que «el paso hacia el teatro posdramático es franqueado cuando todos los medios teatrales más allá del lenguaje se encuentran puestos sobre una base de igualdad con el texto, o pueden ser sistemáticamente pensados sin él».<sup>51</sup> Lo posdramático está liberado de la imposición del texto interpretado en escena como forma unívoca de hacer teatro y, por tanto, el cuerpo humano o humanizado deja de ser el único protagonista en escena. De tal modo que se produce una desjerarquización de los elementos teatrales. La estructura jerarquizada proveía de certezas y fórmulas comprobadas en el quehacer teatral, pero esta insubordinación de los medios teatrales expande la escena y las posibilidades de experimentación.

Una vez cesado el reinado del *bello animal* como forma predominante de concebir/producir teatralidades, es viable la aparición de otras posibilidades escénicas dislocadas de la dramaturgia convencional y la predominancia de cuerpos humanos. En este contexto, se empieza a hablar de la *materialidad* de la escena que Pavis describe así:

Todo lo que parece existir independientemente del espíritu, el de los artistas y el del espectador, pertenece a la materia. Pero ella está llena de todos los *materiales*, visibles o sensibles, convocados sobre la escena del teatro, o en

---

<sup>50</sup> Sarrazac, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, 167.

<sup>51</sup> Lehmann, *Teatro posdramático*, 151.

el espacio en el que tiene lugar la performance. La lista de esos materiales es infinita, y a veces sorprendente.<sup>52</sup>

El objeto es protagonista en tanto es materia que se vuelve *material* para la escena y es capaz de generar un acontecimiento teatral que no busca representar, sino complejizar los intercambios matéricos que propician la obra de arte. En las teatralidades posdramáticas se revitaliza la interacción entre cuerpos humanos y cuerpos objetuales. Dichas correspondencias eran excluidas del teatro dramático por ser consideradas poéticas específicas del teatro para niños. ¿Por qué se consideraba exclusivo del teatro para niños la correlación entre objetos y sujetos? Porque esta conexión material es factible desde la dimensión de lo lúdico y la escucha profunda: «Ya no se trata de imponer una forma a una materia sino de elaborar un material cada vez más rico, más consistente, y por ello apto para captar fuerzas cada vez más intensas».<sup>53</sup> El recorrido vital del objeto *hace visible las fuerzas* que sobrepasan las formas del artefacto y dan cuenta de la trayectoria de su existencia, dicho itinerario propicia el despliegue en escena de unas historias donde la materialidad es protagonista.

## 2.2. Objeto-imagen-cristal

Gilles Deleuze, a través de sus estudios sobre el cine, propone la noción de imagen-cristal. La imagen-cristal se despliega en tres dimensiones: lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco, el germen y el medio. Deleuze parte del esquema bergsoniano de los circuitos para describir la primera dimensión. Así: «En términos bergsonianos, el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real: hay «coalescencia» entre ambos».<sup>54</sup> La *coalescencia* es una propiedad física de la materia que le permite fundirse. Pero esta fusión, paradójicamente, hace que la imagen siga teniendo dos caras, una actual y una virtual sin confundirse. Entonces, ¿cómo es posible que los objetos sean imagen-cristal de vínculos matéricos en la escena, si lo objetivo

---

<sup>52</sup> Patrice Pavis, *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo*, trad. por Magaly Muguercia (Ciudad de México: Paso de Gato, 2016), 200.

<sup>53</sup> Pavis, *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo*, 200.

<sup>54</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. por Irene Agoff (Barcelona: Paidós, 1987), 97- 98.

(actual) y lo subjetivo<sup>55</sup> (virtual) siempre permanecen diferenciados? Esto es factible porque los objetos son espejos; Jean Baudrillard enuncia que «el objeto, de este modo, es en sentido estricto un espejo: las imágenes que nos remite no pueden menos que sucederse sin contradecirse y es un espejo perfecto, puesto que no nos envía las imágenes reales, sino las imágenes deseadas».<sup>56</sup> La indiscernibilidad propicia que aparezcan las imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-añoranza que residen en la materia del objeto, cuando esas imágenes afloran se produce el paso de lo actual/virtual a lo límpido/opaco. Deleuze indica:

Cuando la imagen virtual se torna actual, entonces es visible y límpida, como en el espejo o en la solidez del cristal terminado. Pero la imagen actual se hace virtual por su cuenta, se ve remitida a otra parte, es invisible, opaca y tenebrosa como un cristal apenas desprendido de la tierra. El par actual-virtual se prolonga, pues, inmediatamente en opaco-límpido, expresión de su intercambio. Pero basta con que las condiciones (sobre todo de temperatura) se modifiquen, para que la cara límpida se ensombrezca y la cara opaca adquiera o recobre limpidez. Se impulsa otra vez el intercambio. Hay sin duda distinción de las dos caras, pero no discernibilidad mientras las condiciones no se precisen.<sup>57</sup>

Pensemos este intercambio analizando algunas de las piezas que componen el archivo objetual de esta tesis: una tarjeta postal y una fotografía. Empecemos por la tarjeta postal; una vez en escena la materialidad del papel, la paleta de colores, los sellos y la dedicatoria se vuelven opacas y emergen con claridad las huellas dactilares de las manos que la repasaron una y otra vez, el paso del tiempo que volvió amarillas y frágiles las esquinas. Las condiciones se modifican, la imagen actual que había sido opacada ahora se vuelve límpida cuando queremos leer la dedicatoria o averiguar el grosor del papel, de pronto leemos que la tarjeta reza París, 1999. Ese dato nos remite a una imagen virtual del París de ese momento

---

<sup>55</sup> Aquí hablamos del tiempo como subjetividad que Deleuze enuncia en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* que «la sola subjetividad es el tiempo, el tiempo no cronológico captado en su fundación, e interiores al tiempo somos nosotros. no al revés. Que estemos dentro del tiempo parecería ser un lugar común, y sin embargo es la máxima paradoja. El tiempo no es lo interior en nosotros, es justo lo contrario, la interioridad en la cual somos, nos movemos, vivimos y cambiamos», p. 96. Los objetos también habitan el tiempo y es en esa interioridad en la cual se desarrolla su trayecto vital que lo convierte en objeto documental, testigo de la porción de tiempo donde se mueve.

<sup>56</sup> Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 102.

<sup>57</sup> Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 100.

y la imagen actual se diluye en una imagen-añoranza, para quien estuvo en esa ciudad o en una imagen-incógnita para quien nunca la visitó. De pronto, ya no es tan palpable la diferencia entre el objeto y su memoria material; lo cual nos lleva a pensar que «entre las dos caras distintas persistirá siempre una duda, impidiéndonos saber cuál es límpida, cuál es oscura, en atención a las condiciones».<sup>58</sup> Deleuze manifiesta que «las condiciones remiten al medio»;<sup>59</sup> por lo tanto, podemos sustentar que, la escena teatral es el medio y el germen es la creación de la obra a partir del objeto. Dos diferenciales que constituyen una individualidad: el teatro de objetos.

La palabra germen tiene su origen en la raíz protoindoeuropea *gen* que significa dar a luz, parir, engendrar algo. Ahora volvamos sobre otro elemento de este repositorio material: las fotografías. En los antecedentes narramos la manera en la que se constituyó este acervo del cual las fotografías fueron el germen, es decir el punto de arranque. No obstante, en este momento nos interesa pensar en los intercambios entre el germen y lo actual/virtual:

En efecto, por una parte, el germen es la imagen virtual que hará cristalizar un medio actualmente amorfo; pero, por la otra, éste debe tener una estructura virtualmente cristalizable con respecto a la cual el germen cumplía ahora el papel de imagen actual. También aquí lo actual y lo virtual se intercambian en una indiscernibilidad que deja subsistir cada vez la distinción.<sup>60</sup>

El estudio minucioso/sensible/lúdico de una fotografía me llevó a mirar la imagen virtual de ese retrato: pequeños y medianos objetos asomaban en toda la superficie de ese papel impreso, las formas humanas se fundían con el fondo hasta desaparecer; de repente observaba una pieza-paisaje objetual que detonó un proceso creativo. La imagen virtual se había cristalizado volviéndose tan límpida hasta el punto de ser un germen que cumplía ahora el rol de imagen virtual. Larios, también, aborda las manifestaciones de la imagen-cristal en los objetos cotidianos llevados a la escena:

---

<sup>58</sup> Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 101.

<sup>59</sup> Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 101.

<sup>60</sup> Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 105.

El hecho de extraer el objeto de su contexto y resituarlo alrededor de otros signos, lo posiciona como un objeto que abandona su cotidiano y se *transporta*, se esboza espacio posible para la revelación y la clarividencia.<sup>61</sup>

Este gesto que realiza la materia de transportar (se) es, precisamente, el mismo movimiento que se realiza en los circuitos de la imagen-cristal. Dicha traslación propicia que el objeto se revele ante nosotros y según las condiciones podamos ver opaca o cristalinamente los vínculos/relaciones/alianzas materiales que se elaboran a través de la presencia objetual en escena.

### 2.3. Objeto-cosa

Ya hemos manifestado que la *vitalización* del objeto cotidiano está en relación directa con las alianzas materiales entre cuerpos humanos y no humanos. Esta vitalidad anima al objeto cuando este concreta su *hacer cosa*; es decir cuando la materia se ha liberado del instrumentalismo para volverse un ente autónomo que se interrelaciona con el ecosistema de corporalidades que le rodea. Heidegger estipula lo siguiente acerca de los cruces entre la cosa y el objeto:

Algo autónomo puede convertirse en objeto si lo ponemos ante nosotros, ya sea en la percepción sensible inmediata, ya sea en el recuerdo que lo hace presente. Sin embargo, la cosidad de la cosa no descansa ni en el hecho de que sea un objeto representado (ante-puesto), ni en el hecho de que se puede determinar desde la objetualidad del objeto.<sup>62</sup>

La cosa puede volverse un objeto por medio de la intervención y afectación humana sobre su materialidad; sin embargo, la cosidad de la cosa no reposa en su objetualización, sino en las líneas de fuga que traza para emanciparse de cualquier servilismo utilitario. Por lo tanto, podemos decir que el objeto se vitaliza por su *hacer cosa* a través de movimientos de desterritorialización y procesos de reterritorialización. ¿Cómo esos flujos de movimientos propician la indocilidad de la materia que se vuelve *materialidad* para la escena? Deleuze y

---

<sup>61</sup> Larios, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 107.

<sup>62</sup> Heidegger, *Conferencias y artículos*, 144.

Guattari enuncian que «un organismo desterritorializado respecto al exterior se reterritorializa necesariamente en sus medios interiores».<sup>63</sup> El objeto documental dentro y fuera de escena se ha reterritorializado en su interioridad dejando que el flujo de fuerzas escape a su forma material y se expanda en el ecosistema donde está inscrito. Deleuze y Guattari grafican la correspondencia entre estos desplazamientos matéricos del siguiente modo:

¿Cómo no iban a ser relativos los movimientos de desterritorialización y los procesos de reterritorialización, a estar en constante conexión, incluidos unos en otros? La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen.<sup>64</sup>

Retomemos para el estudio, otro elemento de nuestro depósito objetual: un libro. Dicho texto se intitula *Los hombres del Triángulo Rosa: Memorias de un homosexual en los campos de concentración nazis* escrito por Heinz Heger; antes de llegar a este repositorio él perteneció a Purita Pelayo.<sup>65</sup> Este libro fue el detonante de la escritura de Purita, es el *caos-germen* de una obra testimonial. Aquí vemos en acción un dispositivo maquínico: el texto se desterritorializa al convertirse en una máquina desencadenante de la escritura y, a la vez, el trayecto vital de Purita se reterritorializa en esa escritura donde se recorren los trazos de una tortuosa despenalización de la homosexualidad. Sin embargo, esa grafía se desterritorializa, de nuevo, para formar parte de un repositorio objetual. Estos flujos están implicados los unos en los otros. Asimismo, este proceso siempre es una correspondencia entre al menos dos cuerpos como Deleuze y Guattari lo desarrollan en el siguiente fragmento:

Uno nunca se desterritorializa solo, como mínimo siempre hay dos términos, mano-objeto de uso, boca-seno, rostro-paisaje. Y cada uno de estos dos términos se reterritorializa en el otro. Por tanto, no hay que confundir la reterritorialización con el retomo a una territorialidad primitiva o más

---

<sup>63</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. por José Vázquez Pérez (Valencia: Pre-Textos, 2002), 60.

<sup>64</sup> Deleuze y Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 15.

<sup>65</sup> Purita Pelayo fue una de las mujeres trans que participaron en el proceso de despenalización de la homosexualidad en Ecuador. Es autora de la compilación de crónicas sobre este proceso titulada *Los fantasmas se cabrearon*, reeditada por Severo Editorial en el año 2021.

antigua: la reterritorialización implica, forzosamente, un conjunto de artificios por los que un elemento, a su vez desterritorializado, sirve de nueva territorialidad al otro que también ha perdido la suya.<sup>66</sup>

Es en esta medida que el *hacer cosa* de un objeto documental está directamente relacionado con los vínculos/encuentros/desencuentros/fricciones que puedan producirse con otros cuerpos que también habitan la escena. Una de las particularidades de la escena concentrada en lo objetual radica en la necesidad de encuadrar al objeto, aislarlo de su hábitat para mirarlo desde otro ángulo. Es necesario observar al objeto como si fuese la primera vez que aparece ante nosotros para que se revele la historia oculta bajo las primeras capas de funcionalidad y servilismo. Podemos decir que el *hacer cosa* del objeto no se trata de una exclusión total de lo humano, sino de un descentramiento de lo antropocéntrico para que surjan otras posibilidades escénicas a partir de una escucha horizontal. Es una operación material de las líneas de fuga que abren el territorio de la escena para que acontezca la correlación de los cuerpos. Después de presentar mi propuesta conceptual alrededor del teatro de objetos, es posible, por tanto, estudiar tres casos de piezas escénicas centradas en lo objetual desarrolladas en América Latina. El repaso y estudio de estas se realizará de forma cronológica. Iniciaremos con *La Máquina de la Soledad* (México, 2014), luego reflexionaremos sobre la fuerza de la materia con *Só* (Brasil, 2015) y, finalmente, analizaremos las tensiones entre instalación artística y teatro objetual con *Buscamos en el silencio de las cosas* (Ecuador, 2017). Estos trabajos escénicos nos servirán como ejemplos tangibles para generar un acercamiento teórico/sensible a las diferentes teatralidades cuya poética gira en torno a lo objetual que se realizan en Latinoamérica.

#### **2.4. Propositiones maquinicas de la memoria material**

*La máquina de la soledad* se estrenó en julio del 2014 en San Luis Potosí, México. El objeto protagonista de la máquina es una maleta con 600 cartas de amor del siglo XIX encontrada en el mercado de *La Lagunilla*. La valija contenía la correspondencia que durante un año intercambiaron Manuel Lara y Elisa Castañedo en San Luis Potosí. Oligor y

---

<sup>66</sup> Deleuze y Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 179-180.

Microscopía<sup>67</sup> son lxs constructores de esta máquina vibrátil de afectos. En palabras de Larios y Oligor esta pieza escénica es una investigación/homenaje al objeto-carta y al correo postal. La máquina de Teatro de México, colectivo dirigido por Juliana Faesler invita a varixs creadores escénicxs a participar en el proyecto Texto que consiste en el abordaje del argumento para la escena usando la metodología que cada unx de lxs participantes quisiera. Para ese momento, Shaday Larios había entrado en contacto con lxs escribanxs de la plazoleta Santo Domingo en el centro histórico de la Ciudad de México. Entonces, apareció la idea de trabajar con el objeto-carta y las dinámicas que pueden surgir a su alrededor. El entramado matérico siguió su curso, Shaday conoce a Jomi Oligor en Brasil, hablan sobre la idea de Larios y él decide unirse al proyecto. Se intensificó el trabajo en conjunto con lxs escribanos, lo cual derivó en una presentación preliminar en el marco del proyecto Texto. En esa primera instancia, la escribana redactaba una carta para sí misma en donde relataba su historia de vida entrecruzada con su oficio. Esto fue la semilla para el nacimiento de los primeros engranajes maquínicos.

En mitad de un paseo de domingo, Jomi y Shaday encuentran de manera fortuita en un mercado de antigüedades una maleta repleta de cartas, justamente, fue el objeto que se fijó en sus cabezas y sobre el que giraban las preguntas. Mientras Larios narra la cronología de este proceso creativo surgen una y otra vez las palabras, azar, fortuito, aparición. Esto nos remite a Tadeusz Kantor, quien describe los periplos de la materia en el correo postal:

El correo es un lugar excepcional, donde están suspendidas las leyes vitales de la utilidad. Los objetos-cartas, paquetes, bultos, envoltorios, sacos y todo su contenido existen durante cierto tiempo independientemente sin propietario, sin lugar de pertenencia, sin función, casi en el vacío, entre el remitente y el destinatario, donde uno y otro están impotentes, sin significación, privados de sus prerrogativas. Es un momento poco común en que el objeto escapa a su suerte.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Oligor y Microscopía surge de la unión de Jomi Oligor (Hnos. Oligor – Navarra) y Shaday Larios (Microscopía Teatro – México) en el 2013. Antes de este encuentro, cada unx de manera independiente, ya practicaba el teatro a través de los objetos, los juguetes, la pequeña escala, los mecanismos y la fragilidad.

<sup>68</sup> Tadeusz Kantor. *El teatro de la muerte*, trad. por Graciela Isnardi (Buenos Aires: Ediciones La Flor, 2003), 70-71.

La correspondencia entre Manuel y Elisa había quedado a su suerte, y el azar había propiciado la revelación de este acervo biográfico a Microscopía y Oligor. ¿Cómo un objeto tan biocéntrico e intrínsecamente ligado al sujeto puede llegar a *hacer cosa*? Esto es posible por el desprendimiento de su vida anterior, por la pérdida de utilidad. Una carta que no está en manos de su destinatario ya no puede cumplir su función primaria de comunicación entre remitente y receptor. Ahora, es una huella material de unos afectos entre cuerpos. En palabras de Larios, el objeto-carta es un depósito de afectos y subjetividades en constante circulación. Este aspecto de la carta nos lleva a reflexionar sobre su cosidad, unx puede asir el papel guardado en un sobre que es la misiva, pero no siempre es posible acceder a su cualidad de contenedora de fuerzas. La carta es receptáculo de afecciones siempre y cuando esté materializada sobre algún soporte.

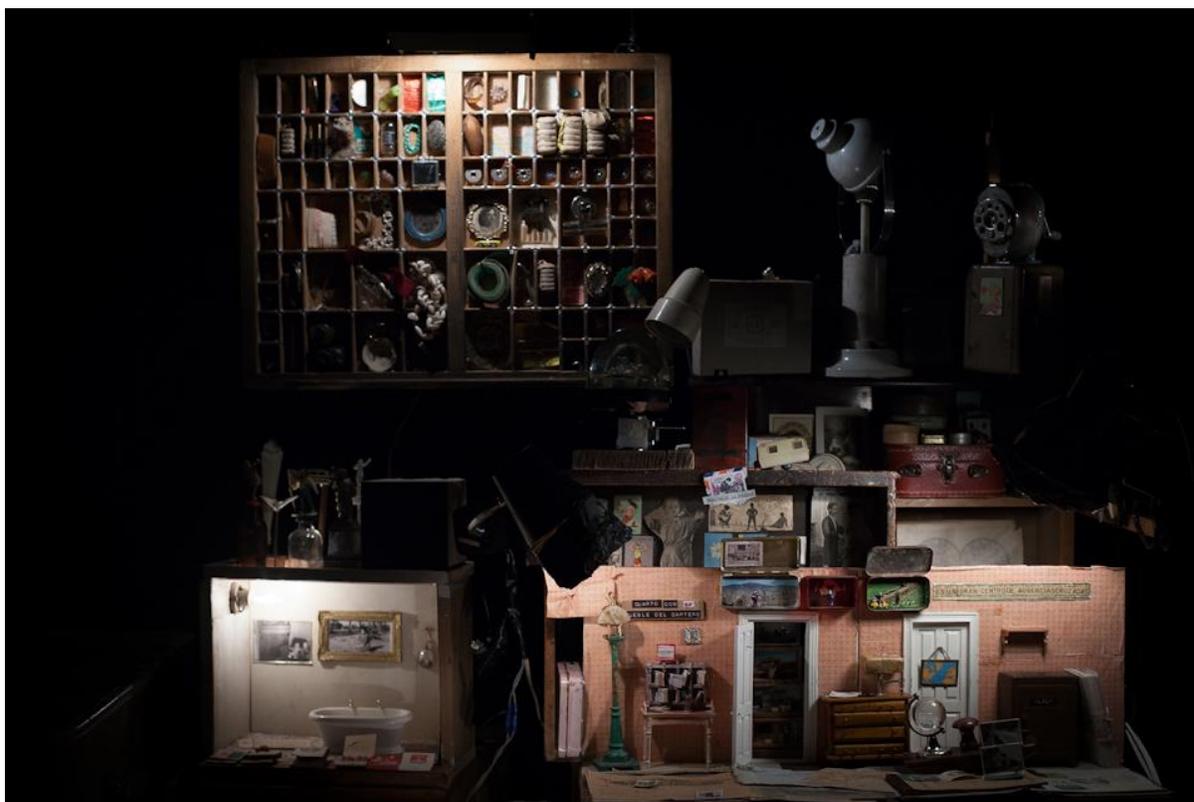


Figura 1.1 Panorámica de *La Máquina de la Soledad* en Oligor y Microscopía. San Luis Potosí, México, 2014.

Una de las manifestaciones de la indocilidad de la materia ocurre a través de los objetos biográficos desposeídos. Las misivas entre Manuel y Elisa son un cuerpo objetual desposeído que realizó una trayectoria hasta cruzar caminos con Larios y Oligor:

Nosotros creemos mucho en esto de que a veces los objetos nos encuentran a nosotros. No somos nosotros los que encontramos a los objetos y a partir de eso, pues empiezan las preguntas, aparecen un montón de preguntas sobre la ética del trabajo con la vida de las personas.<sup>69</sup>

El proyecto escénico se transformaba, cada vez más, en un dispositivo cooperativo objetual,<sup>70</sup> en el cual la dimensión ética del trabajo era muy explícita respecto a lxs escribanxs, pues estaban implicadxs en el trabajo. Cada unx aportaba y decidía cómo armar el relato para compartir en la escena expandida, pero las preguntas éticas de Microscopía y Oligor se fueron ramificando y expandiendo. Algunas de ellas fueron: ¿Cómo tratar con un objeto biográfico desposeído? ¿Qué facultad tenemos lxs creadorxs para contar la vida privada de personas que ya no están vivas? Larios y Oligor decidieron cambiar el foco de la narrativa de las historias contenidas en las cartas para enfatizar, más bien en la manera como esos objetos empezaron a habitar su vida. En lugar de exponer la privacidad concerniente a los poseedores originarios -a quienes solo habían conocido a través de los documentos encontrados-, decidieron indagar en las líneas, abordajes y derivaciones etnográficas que estos objetos proponían, en particular, en las cartas en nuestros tiempos. Estas preguntas éticas se volvieron metodológicas para ir construyendo los andamiajes de la máquina. Hacerse cosa junto al objeto les permitió ir configurando poco a poco todas las piezas de esta máquina, la cual descansa en una comunidad de ausentes que han dejado su impronta sobre el objeto-carta:

Y entonces decidimos que eso era lo que teníamos que contar: como se había dado ese encuentro entre las cartas y nosotros, y no la historia de las cartas por sí misma. No era presentar al objeto ni representarlo, sino más bien de

---

<sup>69</sup> Shaday Larios (directora de Microscopía Teatro), en conversación con el autor, enero de 2022.

<sup>70</sup> Shaday Larios en *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil* define a los dispositivos cooperativos objetuales como «dispositivos que prueban con otras alternativas frente a las divisiones hegemónicas entre actores-espectadores, que se desarrollan fuera de los escenarios de los recintos teatrales, que se autoconstruyen conforme se realizan, cuyo acento está puesto en la fuerza emergente del acontecimiento que se produce al activarse, dispositivos que generan un sentido de comunidad a su alrededor, porque muchas veces parten de investigaciones realizadas en un territorio específico junto con sus habitantes», p. 288.

alguna manera abrir el proceso, hacer visible las vértebras que configuraban este encuentro con el objeto.<sup>71</sup>

Esos objetos documentales desposeídos y desterritorializados tenían la capacidad de hacerlos volver sobre su propia interioridad, a medida que Larios y Oligor buscaban acercarse al mundo circundante de las misivas, éstas los acercaban cada vez más a las profundidades de su materialidad. Lo azaroso del encuentro con estas misivas propició que se hiciera aún más visible la complejidad de los ciclos de vida objetuales. Esa especie de segunda vida de las cosas que siguen rondando por el mundo y nos lleva a pensar en la supervivencia de la materia más allá de la vida humana. Larios afirma que cada objeto y su circunstancia nos da las claves para saber cómo tratarlo, es un proceso que «realmente requiere una temporalidad, darse tiempo de ver qué te ocurre a ti con esos objetos de entrar en ese tiempo de las cosas».<sup>72</sup> Es ahí cuando el repertorio objetual genera y despliega sus propias preguntas de investigación y abordaje. La dramaturgia se desarrolla de manera conjunta. Aquí el texto se elabora entrelazando, tal cual como la raíz indoeuropea de la cual precede *teks* que significa juntar, ensamblar. Larios y Oligor proponen que escuchemos sensiblemente a la materia en lugar de imponer preconceptos, es un ejercicio de observación/animación en doble vía. No se trata exclusivamente de reflexionar en cómo vamos a animar al objeto, sino principalmente tener la apertura de dejarse animar por el objeto y su historia vital. Larios define la carta como una máquina de la soledad y a la vez una máquina del tiempo:

Contiene toda esta espectralidad, esta dislocación temporal. Estás ahí en un presente escribiéndole a un futuro lector hipotético, y en el momento que ese lector recibe la carta, la vuelve a activar, va a hacer presente ese tiempo pretérito en el que tu escribiste. Entonces en cada activación, en cada lectura de esa carta se anula un poco la secuencialidad del tiempo, se actualiza un pasado y al encarnarlo o pasarlo por el cuerpo, por los ojos, por las sensaciones del lector se abre un tiempo diferente. Una temporalidad que no es pasado, sino que se está acoplando a la propia realidad de la persona que lee. Es un encuentro de tiempos.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Larios, conversación.

<sup>72</sup> Larios, conversación.

<sup>73</sup> Larios, conversación.

*La máquina de la soledad* está hecha de una tecnología precaria, diminuta, antigua, que se activa cada vez que hay tinta o grafito entre las manos y nos enfrentamos a un papel sobre el que estamos dispuestos a trazar una cartografía textual de los afectos. Para Microscopía y Oligor la carta es auto-literatura porque «cuando le escribimos al otro también nos estamos escribiendo a nosotros mismos». <sup>74</sup> De ahí que las cartas sean un documento análogo a una bitácora, es decir, una casa pequeña donde se registran los sucesos, los afectos y las dinámicas relacionales de una persona. Los objetos biográficos que nos sobreviven tienen la capacidad de traernos nuevamente al presente. El acto de la lectura termina con la virtualidad del espectro y lo vuelve presente a través de la materialidad del objeto-carta. Esta obra escénica muestra al escritorio como un taller en el cual se crea una pequeña máquina en el tiempo, llamada carta: un dispositivo de la interioridad, estampado en papel, que fluctúa entre semblanzas/descripciones, una escritura en el presente que será leída en un futuro y con la esperanza de ser (co)rrespondida.



Figura 1.2 Plano detalle de *La Máquina de la Soledad* en Oligor y Microscopía. Valencia, España, 2014. Foto: Gorka Bravo.

Larios y Oligor denominan *poéticas del mueble* a la idea del mueble como microescenario y como maquinaria de la introspección. En palabras de Larios, el escritorio es el

---

<sup>74</sup> Larios, conversación.

lugar desde el cual el yo enciende la máquina de su propia soledad proyectada en la escritura dirigida al otro. Eso nos remite al logotipo de una compañía, donde vemos una silla dibujada a mano y encima de ella flotan las palabras: objetos, memoria, miniaturas, mecanismos y fragilidad. El escritorio, la mesa y la silla pertenecen a una categoría determinada de objetos: los muebles. Pareciera que los *objetos biográficos* tuvieran mayores posibilidades de acercarse a su *hacer cosa* que un enser, mucho más atado a su utilidad. No obstante, ese ejercicio de abandono total de su dimensión instrumental es una transgresión altamente poética:

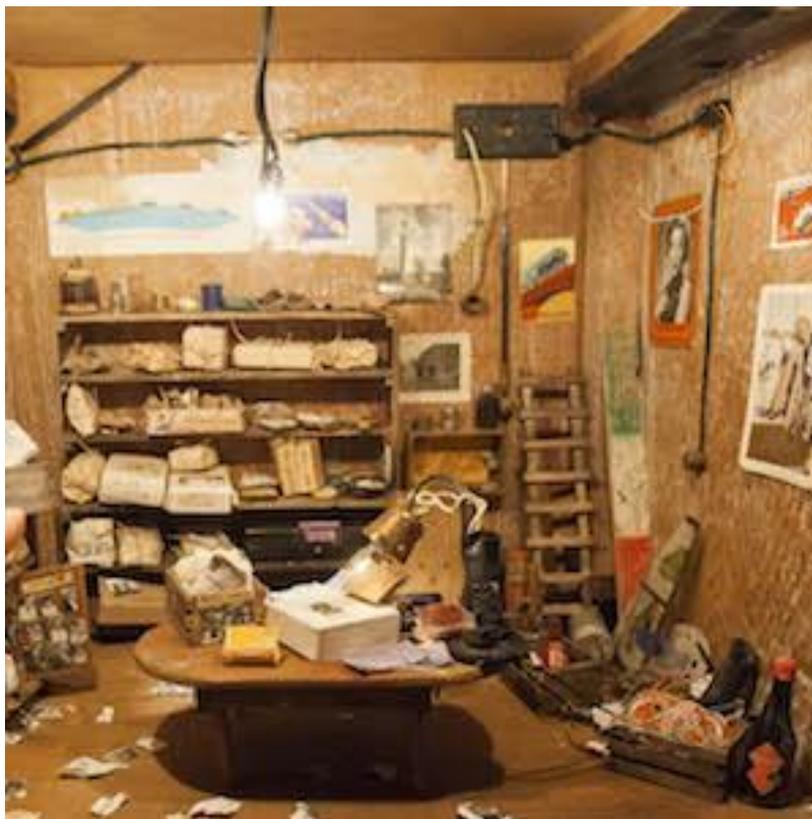
¿Qué sucede con el sujeto que libera la figura del mueble, ¿cuál es el hecho, el acontecimiento entre el ser y el *enser* que dialogan en ese acto de reivindicación de las funciones? Cuando el mueble ya no está solo sino en convivencia con un sujeto que comprende la poética singular del *enser* (su vivencia como lugar liberado del sentido del *habitus*) se abre la posibilidad de una lógica de las transfusiones materiales. El sujeto se proyecta en el enser horizontalmente y asiste a la comprensión de ese intercambio matérico.<sup>75</sup>

Ese artefacto que nos acompaña en el día a día y que ha sido construido para una función específica, posee una autonomía material que nada tiene que ver con su empleo. Cuando un mueble se hace cosa, nos acerca a su vida, a su historia, a su carácter y peculiaridad. En ese flujo matérico, el sujeto es animado por el objeto y la desinstrumentalización le permite reconocer las travesías que ha atravesado su materia prima para llegar hasta ese preciso momento. En la construcción de *La máquina de la soledad* intervienen muchos muebles/objetos liberados, que interactúan en varias escalas. Cuando ya no era posible contar con los objetos reales de las historias en escenas, se realizaron traducciones de los espacios hacia *micropaisajes documentales*, elementos en miniatura con capacidad poética de acompañar la narrativa. La pequeña escala les permitió *acuerpar* los *objetos imaginados*, visitar el sótano del cartero que secuestraba cartas, armar la casa de Antonieta donde recibía las cartas de su hijo migrante. Todas estas son historias que se entrecruzan en la obra porque tienen asidero en el objeto-carta. Aquí la miniatura sirve para expandir la escena, tal como lo expresa Gaston Bachelard acerca de los detalles de una cosa,

---

<sup>75</sup> Shaday Larios. 2017. *Poéticas del mueble*. En: Titeresante, Revista de Títeres, Sombras y Marionetas [en línea] acceso el 20 de junio del 2022. <http://www.titeresante.es/2013/02/poeticas-del-mueble/>

la cual «puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo que, como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura es uno de los refugios de la grandeza».<sup>76</sup> La pequeña escala nos propone movilizarnos, nos invita a doblarnos, es decir, a volver sobre nosotros para agudizar la mirada y mirar con atención. Nos coloca en un espacio-tiempo distinto que nos propone «un juego de intensidades en el que se extravían los contornos y las fronteras de las dualidades “interior/exterior”, “pequeño/grande” de las formas espaciales y de las identidades de las personas».<sup>77</sup> Es por eso que en esta pieza escénica los micropaisajes funcionan como evocaciones de espacios imposibles de reproducir/habitar.



**Figura 1.3 Plano detalle de *La Máquina de la Soledad* en *Oligor y Microscopía*. San Luis Potosí, México, 2014.**

---

<sup>76</sup> Gaston Bachelard. *La Poética del espacio*, trad. por Ernestina de Champourcin (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2020), 223.

<sup>77</sup> Shaday Larios. 2017. *La fuerza micrológica. Procesos escénicos de la pequeña escala*. En Titeresante, Revista de Títeres, Sombras y Marionetas [en línea] acceso el 20 de junio del 2022. <http://www.titeresante.es/2016/03/la-fuerza-microlologica-procesos-escenicos-con-la-pequena-escala-la-columna-la-brutal-pequenez-de-shaday-larios/>

*La máquina de la soledad* se fue convirtiendo en un «museo intransportable y abarrotado de cosas»;<sup>78</sup> por lo que al salir de gira con la obra fue necesario tomar decisiones estéticas/políticas/éticas sobre los objetos que emprenderían el periplo. Solo llevaban consigo los objetos irremplazables como la maleta de Manuel y Elisa, además de las cartas de los escribanos y ciertos artefactos que habían sido contruidos a pequeña escala. El resto de cosas se conseguían en el lugar adonde había viajado con la muestra. Además, esto les permitía retomar contacto con lxs amanuenses, escribanxs y carterxs de todos los lugares donde esta máquina de los afectos se movilizaba. Para Larios la inviabilidad de reproducir la obra generaba activaciones de otras dinámicas por fuera de lo que relata el acontecimiento teatral, la pieza provocaba correspondencias a su alrededor. Esta puesta en escena más que una documentación del oficio se volvió una máquina correlacional que incitaba a lxs espectadores a preguntarse por su propia relación con el objeto-carta y a la vez, generar vínculos con personas cercanas al oficio postal de una u otra manera. La imposibilidad de montar siempre la misma obra le otorgaba mucha más potencia, porque implicaba estar siempre atentxs al flujo de materia y no establecerse en certezas. Larios y Oligor echan a andar este artilugio donde ellxs se erigen como descubridores de unas temporalidades materiales, a veces sutiles, en otros momentos intensificadas; se han vuelto lectores de espacios y detectives de mapas matéricos. ¿Cómo lograron hacer perceptibles las tenues líneas de fuerza/fuga en las que se inscriben las correspondencias sujeto-objeto? A través de «las dimensiones personales y silenciosas de los objetos documentales que se hicieron *repertorio* y *espacio* por conducto de nuestra piel y nuestra vivencia de ellas, devinimos presentadores, narradores de objetualidades que ya estaban animadas por su *ser cosa*».<sup>79</sup> Esta obra es una proposición maquina que nos induce a desterritorializarnos de la prisa cotidiano para reterritorializarnos en el *tempo*-ritmo de una carta.

---

<sup>78</sup> Larios, conversación.

<sup>79</sup> Larios, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 287.

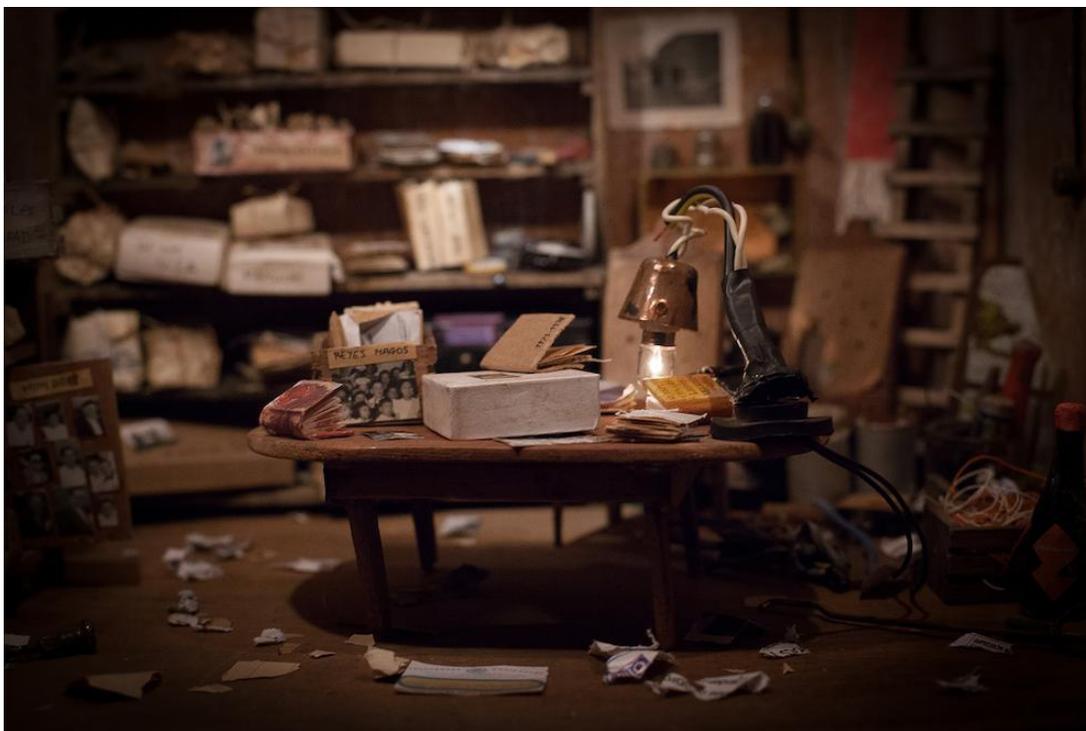


Figura 1.5 Plano detalle de *La Máquina de la Soledad en Oligor y Microscopía*. Valencia, España, 2014. Foto: Eva Muñoz Rosúa.

## 2.5. Tentativas para la contemplación material

Só se estrenó en julio del 2015 en São Paulo, Brasil. El Grupo Sobrevento<sup>80</sup> encabezado por Luiz André Cherubini y Sandra Vargas dirigió un colectivo de estudio con 30 artistas brasileñxs que realizaron intercambios con Agnès Limbos<sup>81</sup> y Antonio Catalano.<sup>82</sup> El objeto inicial de la pesquisa fue un texto que abordara el desconocimiento, el desajuste y la necesidad de relacionarse que parece cada vez más esquiva en un mundo hiperconectado, pero cada vez menos cercano a las materialidades. Dicho texto es la novela inacabada de

---

<sup>80</sup> Fundado en 1986, el grupo Sobrevento se dedica a la investigación, teórica y práctica, de la animación de marionetas, formas y objetos. Considerado internacionalmente como uno de los mayores exponentes brasileños de Teatro de Animación, desarrolla un trabajo continuo que involucra la presentación de espectáculos, realización y curaduría de festivales, además de diferentes actividades de formación y difusión del Teatro de Marionetas.

<sup>81</sup> Agnès Limbos (Huy, Bélgica; 1952) es escritora, actriz y directora. Siempre fascinada por el poder del objeto cuando se le concede una presencia real, fundó en 1984 la compañía Gare Centrale y desarrolló una investigación artística que gira en torno al teatro de objetos y al actor como manipulador.

<sup>82</sup> Antonio Catalano (Potenza, Italia; 1950) es artista premiado en la Bienal de Venecia y fundador de la Casa Degli Alfieri. Catalano huye de la idea tradicional de espectáculo, apostando por encuentros artísticos con los espectadores, propiciando en escena “más que un espectáculo, una experiencia vital”. Música, pintura, escultura, y objetos cotidianos son los ingredientes con los que el artista crea sus piezas.

Franz Kafka<sup>83</sup>: *El desaparecido o América*. Esta ficción fue escrita entre 1912 y 1914. La historia narra las desventuras de un joven alemán expulsado de su casa por haber embarazado a una muchacha trabajadora del hogar. Karl Rossmann es enviado por sus padres a Estados Unidos. Su vida como migrante estará llena de situaciones trágicas, malentendidos y problemas para adaptarse a su nuevo entorno. Para Karl, la vida se ha convertido en una maquinaria indescifrable en la cual está atrapado; él no entiende ni domina el funcionamiento de este mecanismo y eso lo hace presa fácil de situaciones desgraciadas hasta que encuentra un cartel del Teatro de Oklahoma que contrata a todos sin excepción. La novela acaba abruptamente con el primer viaje de Rossmann junto al Teatro de Oklahoma. Sobrevivió percibió que las palabras no eran suficientes o precisas para decir lo que anhelaban enunciar. Por ello, decidieron no representar el texto de Kafka, sino convertirlo en un detonante para desarrollar el tema de la deshumanización en las grandes ciudades y el mundo moderno.

*El desaparecido o América* se volvió un mapa que contenía coordenadas objetuales que cada uno de los artistas involucrados en este proyecto fue encontrando/descubriendo/fabricando. Sandra Vargas afirma que el grupo de estudio se fue transformando en un taller y laboratorio para indagar los límites y las posibilidades del teatro de objetos. En lengua portuguesa *só* es sinónimo de *isolado* que traducido al español significa solo, solitario, aislado, separado de otras personas. La palabra aislar está formada por el prefijo latín *ad* (proximidad) y la palabra isla. Aislar es poner a alguien en una isla, es decir en una porción de tierra separada del resto por el agua. En esta obra, los objetos son islas donde se ancla cada persona/personaje en medio del mar, la vulnerabilidad, la fragilidad y lo efímero de la existencia. La propuesta escénica en su fase investigativa no solo contó con objetos cotidianos, sino que también se crearon réplicas de varios objetos de madera a pequeña escala. Larios dice lo siguiente sobre el trabajo artesanal con la madera:

Los hombres que piensan con las manos transforman el tronco en objeto antropomórfico, y no sólo el «espíritu del árbol» sino también la fuerza de

---

<sup>83</sup> Franz Kafka (Praga, 1883 - Kierling, Austria, 1924) fue un autor checo cuya obra, escrita en lengua alemana, está considerada como una de las más influyentes de la literatura del siglo XX. Su obra señala el inicio de la profunda renovación que experimentaría la novela europea en las primeras décadas del siglo XX. Franz Kafka dejó definitivamente atrás el realismo decimonónico al convertir sus narraciones en parábolas de turbadora e inagotable riqueza simbólica. Protagonizadas por antihéroes extraviados en un mundo incomprensible, sus novelas reflejan una realidad en apariencia reconocible y cotidiana, pero sometida a inquietantes mutaciones.

trabajo del artesano (su presencia), queda atrapada en un contorno. Es el drama de la desobediencia matérica, el cautiverio posterior de su ser adentro de las fronteras de una forma.<sup>84</sup>

Esa conjugación de fuerzas que habita el trabajo manual con la madera se despliega en *Só*, en donde los personajes parecen estar atrapados en una frontera material. No hay para ellos mayores posibilidades de expansión que aquellas que son brindadas por las formas. Lo que alguna vez fue moldeado por sus manos, ahora es forjado por cada una de sus acciones y recorridos.



**Figura 1.5** *Só* en Grupo Sobrevento. São Paulo, Brasil, 2015.

Del laboratorio propuesto por Sobrevento germinó una pieza teatral donde cinco personajes (Sueli Andrade, Liana Yuri, Maurício Santana, Daniel Viana y Sandra Vargas), los cuales se muestran en diferentes situaciones, no secuenciales, vehiculan la presencia de objetos que, a partir de ser retratados en su materialidad, terminan convirtiéndose en elementos poéticos y metamórficos. Vargas relata que los cinco personajes, más que cinco

---

<sup>84</sup> Shaday Larios. *Detectives de objetos* (Segovia: La uña RoTa Ediciones, 2019), 45.

vidas, son cinco caminos que acaban encontrándose en su soledad. Mientras el grupo trabajaba la puesta en escena, apareció una paradoja: aquellos hallazgos que los había cautivado por parecer una posibilidad de ruptura, comenzaron a revelarse como una trampa. Estaban atrapadxs en la convención: una pieza de teatro generalmente realizada por una actriz o actor que ordena objetos sobre una mesa para contar una historia y tejer imágenes a partir de la interacción con los objetos. Entonces, decidieron moverse hacia un lugar desconocido e incómodo para ellxs, un espacio otro donde se produjeran agenciamientos entre el cuerpo actoral y los cuerpos objetuales. Rompieron el espacio de la mesa para dejar que los objetos invadieran toda la escena. Remo Bodei enuncia que para experimentar es necesario «ir contra lo obvio, quitar de las cosas el polvo de la banalidad y del olvido, que esconde su naturaleza y su historia, no sólo es posible, sino que constituye la premisa de toda investigación y descubrimiento».<sup>85</sup> El grupo decidió eliminar las palabras de la escena, pues no deseaban representar la novela de Kafka, sino impregnar la atmósfera con dicho trabajo literario. El compositor Arrigo Barnabé se encargó de crear contrapuntos y *tempo*-ritmo para quebrar o resaltar el silencio en escena. João Pimenta trabajó el vestuario pensando en las posibilidades expresivas de algunas telas y Renato Machado construyó, a través de la luz, islas que a veces flotan, otras veces se hunden, pero siempre dejan un rastro: un objeto suspendido en el aire o abandonado en el suelo que se vislumbra a penas entre la oscuridad.

---

<sup>85</sup> Bodei, *La Vida de las cosas*, 51-52.



Figura 1.6 *Só* en Grupo Sobrevento. São Paulo, Brasil, 2015.

Los personajes de la pieza son seres solitarios, transitan en medio de ruinas y los objetos les devuelven la posibilidad de relacionarse. Dichos objetos están en su *hacer cosa*, es decir, acercan al mundo, traen de vuelta la materialidad del mundo, y a su vez, estos personajes parecieran diluirse en sus interioridades. Bachelard nos habla acerca de la capacidad que tienen los objetos para propiciar en nosotrxs la posibilidad de asir el mundo: «¡Cómo se vuelve todo concreto en el mundo de un alma, cuando un objeto, cuando una simple puerta viene a dar las imágenes de la vacilación, de la tentación, del deseo, de la seguridad, de la libre acogida, del respeto!».<sup>86</sup> Los objetos son capaces de evocarnos sensaciones, son disparadores de la memoria y en *Só* también son compañeros a veces silenciosos, en otras ocasiones extremadamente ruidosos. A veces están confinados en espacios reducidos, como una casa de cartón o un taller de sastrería. Realizan acciones arduas y fatigantes -sujetos y objetos-, como calzarse una larga hilera de zapatos o cargar varias

---

<sup>86</sup> Bachelard, *La Poética del espacio*, 306.

maletas saltando de silla en silla mientras se sostiene otra pequeña silla en la mano. Todas estas tareas son realizadas con un agotamiento implícito y las materialidades están agenciadas para conseguir algo que no nos queda claro. Vargas enuncia que «se trata de una labor improductiva, un desacato al mandato de la eficacia, una rebelión de la materia».<sup>87</sup>

Estos cuerpos se muestran desesperados por salir del lugar, tratando de alcanzar un tren que pasa o tratando de subir a vehículos que nunca se detienen. Algunxs sólo tienen como compañía un pájaro en una jaula o un pez en un acuario. Otrxs desean volver a un lugar extraviado y, una vez allí, rehacer su destino solitario. Las situaciones revelan diferentes grados de conflicto interno, imposibilidad de adaptarse al entorno, una terrible sensación de ausencia y extranjería, porque su antigua casa ya no existe más. Los objetos se han vuelto una expresión material de su interioridad y, a la vez, se han vuelto casa, mapa y territorio para estas personas errantes en medio de la cotidianidad, en donde se ha abolido el espacio para los sueños. Como enuncia Samuel Beckett: «Siempre encontramos alguna cosa que nos produce la sensación de existir [...]».<sup>88</sup> El *hacer cosa* de estos objetos protagonistas vitaliza a los personajes que aparecen en la escena. *Só* es una correspondencia anímica entre materialidades humanas y objetuales.

Los objetos son contenedores/diseminadores de afectos. Un maniquí del que cuelga un abrigo de piel despliega la ausencia del ser amado; un maletín desgastado da cuenta del autoritario y desgastante mundo laboral; una tetera vieja revela la rutina machista forzosamente delegada a una mujer; una maleta hecha a medias queda como testigo de la imposibilidad de fugarse. Los objetos tienen la capacidad de reafirmar la conciencia de una persona, y la biografía no es exclusivamente un cúmulo de acciones, recorridos y situaciones, también implica nuestra relación con las cosas que nos rodean. Las cosas a las que se aferran cada una de estas cinco personas en ocasiones se muestran, en otras se subleva frente a las presiones que la vida contemporánea e, incluso, se usan para evidenciar que somos incapaces de huir. Una mochila se abre y una muchacha desaparece dentro de ella, una camiseta azul se convierte en el mar por donde navega un barquito, un trencito de juguete adquiere la dimensión de un inmenso tren cargado de pasajeros. Una pequeña caja de cartón, forrada con

---

<sup>87</sup> Vargas, conversación.

<sup>88</sup> Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, trad. por Ana María Moix. (Rosario: Editorial Último Recurso, 2006), 57.

miniaturas tales como imanes de nevera, ollas y otros utensilios, nos da acceso al claustrofóbico hogar de una persona solitaria, cuyo cuerpo ocupa un espacio desproporcionado en relación a su pequeña casa abarrotada de bártulos. Un sastre disfruta comer mariposas de papel sobre su mesa de trabajo y saborea cada uno de sus instrumentos en aras de volverse uno con la materia que le rodea.



**Figura 1.7** *Só en Grupo Sobrevento. São Paulo, Brasil, 2015.*

Bodei dice lo siguiente acerca de la permanencia de los objetos: «Ahora bien: todo lo que nos rodea y que constituye el mundo humano es obra de millares de personas (muertas y vivas) que han plasmado la realidad y nos han dejado rastros que sobreviven a su trabajo y a su desaparición física».<sup>89</sup> Esos rastros se materializan en los objetos que experimentan varios ciclos de vida y despliegan su memoria matérica en los espacios. Ellos se esconden en baúles, o bien, son expuestos en las vitrinas y se convierte en el museo de una existencia. Así, propician la evocación de recuerdos que crean imágenes cristalizables con las que se

---

<sup>89</sup> Bodei, *La Vida de las cosas*, 75.

enfrentan las ausencias. La fuerza de *Só* no está ligada exclusivamente a la manipulación, sino, más bien, es el trabajo con la memoria. Esta pieza nos hace ver más allá del objeto a través del propio objeto. Lo poético emerge de la propia materialidad, del propio encuentro de materialidades en escena. Los sujetos en escena devienen objetos y los objetos devienen sujetos. Cuando decimos esto, no nos referimos a la mimesis o representación sino a un devenir en la escena.

La mujer que pierde el aliento tratando de salvar el pez tiene un devenir-animal que no es del orden de la semejanza y que no sucede en su imaginación, por eso nos es posible señalarlo aquí. Un muchacho cuyo trabajo es reptar y cargar accede a un devenir-animal. No se trata de la identificación o la regresión/progresión, sino de alianzas. Y en esta obra, como anteriormente ya hemos dicho, los objetos son *imágenes-cristal* de vínculos/relaciones/alianzas materiales. Este trabajo escénico también indaga sobre la liminalidad entre el teatro de objetos y la instalación artística. Por eso vemos un montaje fragmentario en la cual las actrices y los actores salen de escena, pero los objetos permanecen bajo una iluminación tenue formando cuadros instalativos. Las dramaturgias de las materialidades no humanas (luz, sonido y objetos) se funden para componer un museo de la soledad. La pieza termina con la reunión de los seres solitarios bajo un árbol, mientras la iluminación delimita el lugar de todos los objetos protagonistas. El público abandona el espacio caminando entre todos los objetos y se transforma en un acompañante de la insurrección material.



**Figura 1.8** *Só* en Grupo Sobrevento. São Paulo, Brasil, 2015.

## 2.6. Poéticas de las memorias objetuales

*Buscamos en el silencio de las cosas* se estrenó en noviembre del 2017 en Quito, Ecuador. Esta obra-instalación-documental fue creada por Julianna Zambrano<sup>90</sup> en una residencia artística guiada por Oligor y Microscopía. La dirección y conceptualización estuvo a cargo de Zambrano, pero el proyecto contó con un nutrido número de colaboradores: Daniel Llanos realizó el documental, Camila Morejón se encargó del diseño de la instalación, María José Terán diseñó el vestuario, Alex Jiménez realizó el diseño de iluminación, Juan José Alomía y Sebastián Benalcázar hicieron el registro fotográfico del objetario, Isadora Romero y Misha Vallejo contribuyeron con las fotos *Polaroid* que hicieron parte del proyecto *Puño y Letra*; Andrés Noboa se encargó de la musicalización, Miguel Ángel Avilés fue asistente de montaje; Daniel Mena y Lorena Castañeda manejaron las luces y sonido en Casa Mitómana; Cristina Yépez acompañó con sus dibujos al objetario en Khôra, María del Carmen Ordóñez y Nicolás Saavedra fueron lxs responsables del montaje en Khôra. Este trabajo parte de la recolección de objetos encontrados en Bahía de Caráquez, Manabí, después del catastrófico terremoto acontecido el 16 de abril de 2016. Este proyecto parte de una hipótesis que permite pensar los restos/ ruinas y los desplazamientos forzados, así como la memoria tanto propia/familiar como colectiva de la ciudad. Zambrano se pregunta, a partir de esta pieza, cómo reconstruir desde lo que aún permanece, cómo recordar desde las grietas, o bien, cómo la memoria material puede resignificarse. La obra vuelve a construir, sobre el lugar devastado por la catástrofe, un espacio para el despliegue de la memoria. Ese lugar propicia reflexiones sobre la pérdida, el recuerdo, lo efímero y la fragilidad. En el 2018, la pieza tuvo un periplo por Casa Mitómana (Quito) en abril, luego se desplazó a Bahía de Caráquez (Manabí), el día exacto del segundo aniversario del terremoto; sin embargo, ella siguió y mutó para exhibirse en la galería Khôra (Quito), durante julio del mismo año; posteriormente, el objetario llegó a Guayaquil en noviembre de 2018 como ganadora del premio de Trayectos del inter-actos: Encuentros Públicos de Arte y, finalmente, volvió a Bahía de Caráquez durante ese mismo mes. En abril del 2019 este trabajo fue acogido en el

---

<sup>90</sup> Julianna Zambrano (Quito, Ecuador; 1984) es doctora en Literatura de la Universidad de Texas en Austin, profesora-investigadora en la Universidad San Francisco de Quito y directora/productora del proyecto *Crónicas al borde*. Sus principales campos de investigación son las conexiones entre estética, política y memoria, así como las artes y escrituras en contextos de violencia y encierro.

Encuentro Internacional Retablo Abierto en La Habana y Matanzas (Cuba), como parte del Circuito de Memoria Material.

El terremoto en Bahía, el cambio de ciudad de su abuela y contemplar la demolición de su última casa ahí en Bahía provocaron, en Giulianna Zambrano, un avivamiento del recuerdo sobre un lugar que ya no era más aquel que había conocido/habitado en su niñez y adolescencia. Su relación con la ciudad y la historia familiar se trastocó por completo, y descubrió que muchas de sus reflexiones anteriores comenzaron a asociarse con Bahía de Caráquez: «la pérdida y la permanencia de las cosas, la migración, lo residual después rupturas con el territorio y la progresión de una historia personal, nuestras fortalezas y también nuestras irremediables fragilidades, las formas de comprender lo que es una casa.»<sup>91</sup>

Zambrano trataba de esquematizar de alguna forma sus preguntas de investigación cuando se reveló «la memoria hecha objeto»,<sup>92</sup> el *objetario*<sup>93</sup> que arranca con un cuaderno. Esta libreta albergaba cartas, panfletos, páginas de otros cuadernos intercaladas entre las suyas, motas de polvo, fotografías alteradas por la humedad, *clips* y grapas oxidadas, entre otros elementos. Este objeto sobreviviente fue rescatado de los escombros ocasionados por el terremoto. Ivo Uquillas<sup>94</sup> entregó dicho cuaderno a Alejandra, hermana de Giulianna Zambrano, luego del sismo en Manabí. Alejandra le encarga la libreta a Giulianna proponiendo que ese sea el punto de partida para su investigación. Zambrano descubre que en las páginas afectadas por el paso del tiempo -la letra cursiva que marcaba el papel-, y en los signos de envejecimiento del objeto «se revelaba la historia de esa materialidad residual».<sup>95</sup> Las *cosas sobrevivientes* de catástrofes se convierten en cápsulas del tiempo que nos permiten indagar sobre hechos pasados, como era el caso de este cuaderno encontrado.

---

<sup>91</sup> «Las preguntas, los caminos y las cosas», en la web oficial de *Buscamos en el silencio de las cosas*, acceso el 23 de junio del 2022, <https://ensilenciodelascosas.wordpress.com/2017/07/24/las-preguntas-los-caminos-y-las-cosas/>

<sup>92</sup> Giulianna Zambrano (directora de *Buscamos en el silencio de las cosas*), en conversación con el autor, enero de 2022.

<sup>93</sup> En su ensayo *Objetarios 1. Cuba Material. Archivo de la materialidad cubana*, Shaday Larios define a un objetario como un espacio físico o virtual, en el que convergen distintas formas de la materialidad cotidiana, con el propósito de comprender y analizar un cierto estado socio-político dentro de un contexto delimitado.

<sup>94</sup> Ivo Uquillas Bermeo (Santa Ana, Manabí; 1956) es pintor, poeta y escultor manabita. Entre sus obras más importantes está el monumento a *Eloy Alfaro* en el parque Central de Santa Ana, *Mural del Estadio Reales Tamarindos*, *Monumento a Pescadores y Tejedoras* y el *Mausoleo del General Eloy Alfaro* en la Sede de la Asamblea Nacional Constituyente de Montecristi.

<sup>95</sup> Zambrano, conversación.

Dicho artículo contenía una cartografía de una ciudad que ya no existía más y ahora es una cápsula de tiempo-espacio que vehicularía la primera fase de investigación de esta pieza escénica/installativa. Zambrano decidió ir a Bahía, realizó derivas guiadas por su memoria a partir de un mapa de la ciudad. Marcó cada lugar afectivo que podía recordar: las calles donde vivió su familia, los lugares donde trabajó, los sitios donde comía, las rutas por donde transitaba, los espacios del juego/baile/encuentro. Situar todas sus remembranzas ligadas a Bahía en un mapa territorial y afectivo le permitió «expandir los límites y dejarse llevar por los tránsitos».<sup>96</sup> Esas andanzas por las calles de Bahía, en algunas ocasiones, terminaban en la escombrera de la ciudad que Zambrano define como el «el lugar de despojo de la identidad».<sup>97</sup> Ahí se encontraban los objetos arrumados, extraviados, desposeídos y desplazados de lo que alguna vez fue su función y/o hábitat. La escombrera estaba repleta de *objetos pobres-precarios* que «son objetos de desecho, o pedazos de objetos de desecho que le otorgan su lugar sugerente, significativo, a las cualidades de su materia gastada».<sup>98</sup> En su búsqueda, Zambrano encontró varios *objetos pobres*, uno de ellos es un maletín encontrado en el lote vacío donde antes se erigía el Hotel Italia. El maletín ya no se abría ni cerraba; era un sobreviviente de la demolición y un testigo de lo que fue el hotel. Esta cosa ya no sirve, es decir, ya no tiene utilidad, pero su materialidad empecinada a persistir le ha conferido un nuevo ciclo de vida. Otro objeto encontrado en el mismo lote fue un fragmento de la estatuilla del Señor de la Misericordia partido por la mitad. Zambrano logró identificarlo al ver la figura en otra casa y preguntar el nombre de la imagen religiosa. Larios afirma que «los objetos que sobreviven a una catástrofe pueden representar un testimonio singular de ese hecho».<sup>99</sup> Los objetos religiosos tienen una fuerte carga de significado unívoco que es muy difícil de eludir; sin embargo, cuando sufren modificaciones materiales, es posible que acontezca su *hacer cosa*. El despojo de su completitud le otorga la posibilidad de ser testimoniante de su contexto, pues, una figurilla agrietada nos habla también de «las heridas del paisaje».<sup>100</sup>

---

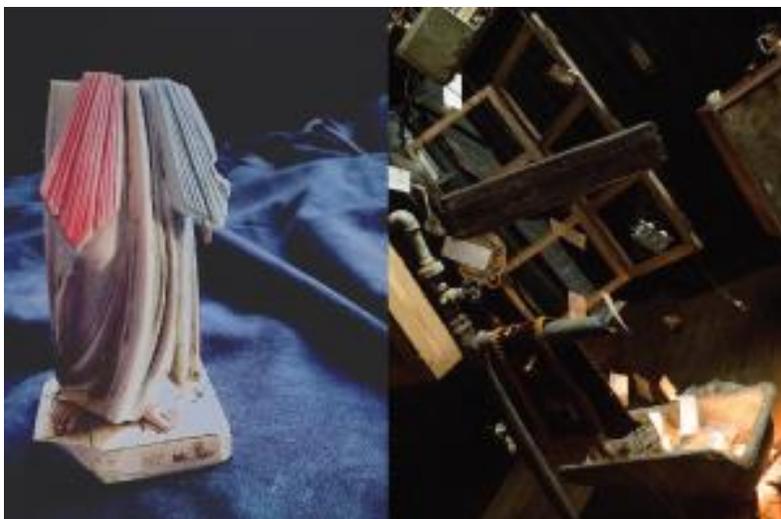
<sup>96</sup> Zambrano, conversación.

<sup>97</sup> Zambrano, conversación.

<sup>98</sup> Larios, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 248.

<sup>99</sup> Larios, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 247.

<sup>100</sup> Zambrano, conversación.



**Figura 1.6** *Objetario de Buscamos en el silencio de las cosas*. Quito, Ecuador, 2017. Foto: Juan José Alomía y Sebastián Benalcázar.

Por sugerencia de Shaday Larios, Zambrano comenzó a desenmarañar la historia material de los muebles de madera de los pisos de la casa demolida de su abuela. Estos fueron hechos por su tío con los restos de una casa construida en 1930. Zambrano enuncia que esa materia proviene de un árbol que se ha transformado. Esto me remite a Larios cuando manifiesta que «quizá nunca sabremos qué árbol exacto habrá tenido que morir para amueblar nuestra tentación, nuestra necesidad de objeto».<sup>101</sup> Esa interpelación material que venía de la memoria familiar termina desplegándose en una memoria colectiva de Bahía a través de los objetos. Zambrano encontró en las escombreras, lotes vacíos, ruinas, casas a punto de caerse, una rememoración matérica post-catástrofe. Lo que inició como una actividad investigativa personal, poco a poco se fue transformando en un dispositivo cooperativo objetual en el que existe una relación directa con una comunidad específica, cuya colaboración es medular para el proceso creativo. Es en ese sentido que, Zambrano invita a la comunidad de Bahía a colaborar en la conformación del objetario. Cada cosa que fue llegando a este almacén de afectos materiales poseía una semblanza que describe su recorrido vital, su origen y su *hacer cosa*. Zambrano comenzó a frecuentar San Roque, la zona más afectada por el temblor. Ahí conoció a Virginia Pallarosa, quien regresaba a lo que había sido su morada para ver si recuperaba algo entre las ruinas. La vivienda se cayó por completo, pero a la semana siguiente

---

<sup>101</sup> Larios. *Detectives de objetos*, 46.

del desastre, ella encontró bajo los escombros un plato totalmente intacto y prestó el enser para las muestras con la condición de que se lo devolvieran porque se había convertido en un amuleto de buena suerte.

En otra ocasión, Giulianna Zambrano subió a la loma de San Roque junto a Yesenia Pallarosa para buscar algún artículo sobreviviente a la tragedia; después de remover piedras y pedazos de concreto hallaron un par de aretes. Yesenia dice que siempre prefirió usar aretes de gran tamaño, éstos eran grandes y habían sido dorados. Al momento del encuentro se ven más cobrizos, luego de soportar por quince meses las inclemencias del clima, el paso de los días y la interacción con otros elementos. Esto nos remite a la permanencia de los objetos que esboza Shaday Larios en su diario de campo:

Los objetos no habitan las líneas rectas,  
su fuerza presente afecta al mismo tiempo  
lo que fue, lo que será.  
se mueven en ciclos  
que nos sobrevivirán,  
son testigos  
de vidas que vienen y se van.<sup>102</sup>

Estos objetos se resisten a desaparecer, se mueven a su propio ritmo. Resucitan del olvido al ser rescatados y desempolvados para liberar su *coseidad* al ser descotidianizados. Se sobreponen a las adversidades para dar cuenta de los desastres naturales, las necropolíticas, los exilios, el descuido estatal y la opresión histórica de algunas vidas. La recolección de objetos abandonados/desposeídos, sumada a la desaparición de ciertos inmuebles en el mapa territorial y afectivo que Zambrano había creado como estrategia metodológica para reactivar la memoria, propició la persistente aparición de preguntas relacionadas a «la historia contenida en los espacios arquitectónicos, en la memoria que resguardan y en los objetos que los habitan».<sup>103</sup> Estas interrogantes se materializaron en la

---

<sup>102</sup> Larios. *Detectives de objetos*, 182.

<sup>103</sup> Zambrano, conversación.

imagen de la casa, específicamente en las esquinas de la casa: «Una esquina de una casa es un marco de memoria».<sup>104</sup> Para Zambrano, una esquina es un repositorio de afectos, de flujos, de intensidades y, a la vez, es capaz de contener las historias múltiples de una persona/poblado. Esta hipótesis de la contención brindada por la casa -en contraposición con la zozobra presente en la vastedad del paisaje-, nos remite a una de las características del hábitat que desglosa Bachelard: «La casa en la vida del ser humano elimina contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el ser humano sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano».<sup>105</sup> *Buscamos en el silencio de las cosas* nos convoca a pensar en las sutilezas, en los trazos más infra-leves, en la yuxtaposición de tiempos que se hacen presente después de una hecatombe. En este punto de la investigación, la catástrofe es desencadenante de intercambios materiales. Tal y como Larios aborda este término para pensar la escena objetual post catástrofe:

La catástrofe entendida desde la esencia de motilidad inherente a su etimología (“voltar hacia abajo”), una fuerza que desordena perjudicialmente un cierto estado de las cosas, y por la cual, el vínculo habitual entre sujeto y objeto cotidiano sufre un trastorno, una metamorfosis.<sup>106</sup>

La perturbación del orden suscita la ruptura de jerarquía entre sujeto y objeto, marca un quiebre en la correlación y nos obliga a mirar detenidamente lo que ha dejado de ser nuestra posesión, quizás porque se ha averiado, extraviado o liberado de toda instrumentalización, para devenir materia que se funde con el mundo. La materia liberada y descotidianizada que compone el objetario de *Buscamos en el silencio de las cosas*, le fue mostrando poco a poco a Giulianna Zambrano lo que necesitaba en este nuevo ciclo vital: una nueva casa que diera cuenta del momento en donde ellas quedaron suspendidas/desposeídas/emancipadas. Después de escuchar atentamente a las materialidades, Zambrano pudo apalabrar su propia hipótesis sobre las moradas: «Una casa es un lugar para habitar, un espacio con objetos que se vuelven memoria».<sup>107</sup> Lo que había

---

<sup>104</sup> Zambrano, conversación.

<sup>105</sup> Bachelard. *La Poética del espacio*, 43.

<sup>106</sup> Larios, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, 293.

<sup>107</sup> Giulianna Zambrano Murillo, «Buscamos en el silencio de las cosas», *post(s)* n.º 5 (2019): 207.

comenzado como añoranza por la casa de la abuela -donde vivió parte de su existencia-, fue volviéndose un contenedor de afectos y una nueva estancia para estas cosas que testifican la supervivencia y las conmociones. Luego de los primeros acercamientos escénicos en Quito, el cuerpo objetual post catástrofe de Bahía emprendió un periplo de regreso a su lugar de origen. Zambrano relata que la muestra desarrollada durante noviembre del 2018 tuvo lugar en un centro comunitario adscrito al Centro de Salud Pública de Bahía de Caráquez. El espacio invitaba a reflexionar sobre la importancia del duelo colectivo para lidiar con el trauma y restaurar la salud emocional. El teatro de objetos documentales ayuda a restituir el tejido social lastimado después de una adversidad, ya que se contraponen a la desidia estatal, a los relatos oficiales donde no caben singularidades y, principalmente, otorgan a las comunidades un espacio colectivo para compartir el dolor, la desazón y la incertidumbre.

El gesto de regresar los objetos a la zona cero significó aperturar un espacio comunitario para atravesar colectivamente el dolor. *Buscamos en el silencio de las cosas* una memoria personal que se expande hasta volverse colectiva, no desde un sentido totalizador, sino, más bien, como sitio para la convergencia de historias múltiples que se contraponen al discurso oficial sobre el estado de las cosas en Manabí luego del terremoto en 2016.



**Figura 1.7** Registro de *Buscamos en el silencio de las cosas*. Quito, Ecuador, 2017. Foto: Juan José Alomía y Sebastián Benalcázar.

Este objetario es maleable y ha mutado en varias ocasiones. Él se ha ampliado con cada presentación en Bahía y a la vez se ha disminuido porque los objetos han vuelto a acompañar la vida de quienes les poseían antes de la catástrofe. El paso de un espacio a otro implicó modificaciones en el dispositivo instalativo, probablemente, la más radical sea la reconfiguración que implementó Zambrano para su presentación en el Circuito de la Memoria Material realizado en Cuba. Zambrano relata que en esta conferencia performática alrededor de *Buscamos en el silencio de las cosas* decidió hablar sobre las costuras y el revés de la obra para develar ese instante de afectación material que nos permite *hacer cosa* junto al objeto, es decir, acercarnos a la piel del mundo.

Isadora Romero<sup>108</sup> y Misha Vallejo<sup>109</sup> viajaron a Manabí una semana después del sismo de 7.8 grados en la escala de Richter que duró 52 segundo; tiempo que fue suficiente para devastar gran parte de la costa ecuatoriana, principalmente, Manabí y Esmeraldas. Los artistas indicados previamente propusieron un espacio de contención y escucha atenta a través de las fotografías, para lo cual, viajaron con cámaras *polaroid* que revelan fotos en un minuto. El resultado fue el proyecto *Puño y Letra* que consiste en una colección de *polaroids*, en donde lxs sobrevivientes retratadxs escriben lo que quieran contar. En palabras de Romero, las imágenes son un retrato de un instante tan fugaz como el momento en el cual el mundo conocido se vino abajo. Aunque la premisa de *Puño y Letra* se enfocaba en los sujetos, la calamidad había trastocado de tal manera el estado de las cosas que las fronteras entre sujeto y objeto eran muy difusas. La materia está muy presente en las instantáneas, ya sea en forma de imagen o de trazo escrito sobre el papel fotográfico. Larios teoriza sobre la caracterización de los objetos que han atravesado un cataclismo: «Los efectos de la catástrofe son irreversibles, de ahí que tampoco los objetos retornen a su servilismo doméstico».<sup>110</sup> La escritura sobre la imagen pareciera ser una especie de conjuro para el porvenir de la materia: en las fotos dejaron escritos sus deseos de encontrar algún objeto determinado, de volver a la

---

<sup>108</sup> Isadora Romero (Quito, Ecuador; 1987) es una narradora visual independiente radicada en Quito. Su trabajo se enfoca en identidades humanas, género y temas ambientales. Ha expuesto su trabajo en Argentina, Brasil, Colombia, España y Francia.

<sup>109</sup> Misha Vallejo (Riobamba, Ecuador; 1985) es un narrador audiovisual cuyo trabajo se encuentra en la frontera entre el lenguaje documental y el artístico. Ha expuesto su trabajo en Argentina, Brasil, Colombia, España y Francia.

<sup>110</sup> Shaday Larios Ruiz. *Escenarios Post-Catástrofe: Filosofía escénica del desastre* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2010), 31.

casa, o bien, algunas veces posan con algún enser que lograron rescatar. Bodei enuncia la importancia de los objetos en la conformación de nuestra identidad frágil:

También son múltiples nuestras relaciones con las cosas, insertos como estamos en una peculiar mezcla de relaciones e investiduras objetuales, que contribuyen a dar consistencia a nuestra identidad. Nos constituimos por medio de las cosas y nos situamos en el mismo horizonte que ellas.<sup>111</sup>

En este proyecto tanto el relato visual como escrito da cuenta de las investiduras objetuales en las que se encuentran sumergidas cada una de las personas retratadas. Además, la presencia y/o ausencia de algún artefacto determinado se traza un horizonte y un futuro por venir. *Puño y Letra* le entregó al objetario de *Buscamos en el silencio de las cosas* cinco *polaroids* capturadas en Bahía de Caráquez y seis fotos de la ciudad, luego del sismo. Zambrano describe estas fotografías como «objetos, imágenes palpables, de memoria, que también tratan de hacernos escuchar. Una imagen que se vela con el tiempo, la catarsis de la escritura que intenta dejar una marca, la fuerza del retrato, el silencio audible de las imágenes de una ciudad después de un terremoto de 7.8 grados».<sup>112</sup> Así es como *Buscamos en el silencio de las cosas* es una obra escénica instalativa hecha con fragmentos de objetos, pedazos de historias de vida, pero, sobre todo, está facturada con las alianzas materiales que acontecen luego de la tragedia.

Después de hacer este recorrido por los tres trabajos anteriormente descritos, es posible observar cómo en todos y cada uno de ellos surgen las características fundamentales del teatro de *objetos documental*. Así vemos: a) el objeto con su recorrido vital. Las cartas, son protagonistas en *La máquina de la soledad*; en *Só* determinados objetos movilizan a los sujetos y en *Buscamos en el silencio de las cosas* se conforma un objetario de la catástrofe; b) el objeto es imagen-cristal de vínculos/relaciones/alianzas materiales. En estos tres proyectos los objetos están desterritorializados de la cotidianidad y reterritorializados en espejos de correspondencias entre diversas materialidades; y finalmente, c) el objeto se vitaliza por su hacer cosa. Las cartas, los objetos ligados a un personaje y el objetario de la

---

<sup>111</sup> Bodei, *La vida de las cosas*, 73-74.

<sup>112</sup> «Puño y letra de Isadora Romero y Misha Vallejo en la búsqueda en el silencio de las cosas», en la web oficial de *Buscamos en el silencio de las cosas*, acceso el 24 de junio del 2022, <https://enelsilenciodelascosas.wordpress.com/2017/10/20/puno-y-letra-de-isadora-romero-y-misha-vallejo-en-la-busqueda-en-el-silencio-de-las-cosas/>

hecatombe han sido liberados de sus funciones primarias -instrumentos diseñados para ciertas tareas- trascienden lo meramente servil y mecánico para volverse entes capaces de generar sus propias poéticas.



Figura 1.8 Retrato de Marcelo Vera en Proyecto *Puño y Letra*. Bahía de Caráquez, Ecuador, 2016. Foto: Isadora Romero y Misha Vallejo.

### 3. Capítulo 2. Archivos en insurrección: propuestas desde la indocilidad

Cultivo y olvido: entre ambos procesos se despliega pues nuestro presente, enrostrándonos a cada paso que los debates políticos, éticos, estéticos y pragmáticos en torno a nuestra manera de estar juntos, pasan por el ámbito de la(s) memoria(s). Digámoslo más explícitamente: Identidades y alteridades, universalismos y particularismos, globalizaciones y localismos, no son más que los efectos duales en los cuales queremos apresar esa «potencia misteriosa» de la enigmática diosa *mnemosyne* que tenía y tiene aún el poder de singularizarnos como humanos.

Jairo Montoya Gómez - “Olvido y/o cultivo: el pathos de nuestras memorias.”

Para iniciar este capítulo proponemos una definición del concepto archivo disidente como un cúmulo de materiales diversos (fotografías, cartas, enseres, objetos personales, entre otros), cuya conformación se escapa de las lógicas institucionales/estatales y las clasificaciones tradicionales de la archivística, y termina por evidenciar memorias micro-macro de individuos y colectivos que no han sido reconocidos o han sido olvidados por la historia oficial. En otras palabras, los archivos disidentes son un desacato matérico a la organización predominante de los grandes relatos, los cuales se escriben a partir de archivos canónicos ligados a la constitución de los Estados y a una memoria puntual. Mientras que aquellos provienen de lo afectivo, del azar y del deseo minoritario de recogerlos y conservarlos. En ese sentido, podemos subrayar tres características fundamentales de estos repositorios: a) son archivos que pertenecen a grupos históricamente excluidos y marginados. No es posible que un archivo disidente provenga de las memorias hegemónicas, en ese sentido, acogen los devenires minoritarios; b) son archivos *afectivos*, en el sentido spinozista del término, es decir, son cuerpos objetuales capaces de afectar y ser afectados por las relaciones/tensiones/encuentros que puedan generarse con otras materias; c) son repositorios lábiles cuya mayor potencia es la posibilidad constante de ser volubles, de reinventarse y reorganizarse sin la rigidez de lo oficial. No se trata de repositorios totalizadores o definitivos, más bien, son espacios moldeables cuya principal preocupación no está en los soportes o las técnicas de conservación, sino en la (re) construcción de historias invisibilizadas.

Los relatos oficiales que fundamentaban una Historia con mayúscula han sido agrietados -así como los rígidos cimientos de lo institucional-, por un rumor múltiple que permite la exploración de otras historias y el sonido de otras voces. Proliferaciones menores/disidentes/particulares que propician la revisión de cronologías, periodizaciones, metodologías y áreas de investigación concernientes a los archivos otros. Este cambio de paradigma trajo consigo ampliaciones en los depósitos documentales, dispuestos ahora a acoger nuevos elementos, diversificar los materiales y actualizar las reglas de manejo y validación. Cabe recordar que a través de los estudios decoloniales superamos el grafocentrismo y alcanzamos otra mirada sobre los diversos registros que proporcionan las tradiciones orales. Por su parte, los movimientos antirracistas/feministas/LGBTI+ han expandido la noción de archivo incorporando toda una serie de materiales antes descartados por triviales o por pertenecer al ámbito de lo privado; lo digital, a su vez, suscitó una reorganización definitiva de la materialidad del archivo, que nos interpela a repensar las formas convencionales de documentar, conservar y transmitir información y conocimiento. Es gracias a estos movimientos que el paisaje del archivo se ha vuelto una tierra poblada por otras (in) disciplinas, además, de la historia y/o la archivística. Esto genera reconfiguraciones en los oficios cercanos a las tareas de registro y ensancha los campos de trabajo que se entrelazan con las activaciones de la memoria.

Igualmente, el surgimiento de archivos disidentes ha motivado una reflexión continua y expansiva de los bordes de los archivos nacionales y los modos de existencia que los repositorios visibilizan. Ellos dirigen la mirada sobre lo que se ha dejado sepultado o desplazado para, así, abrirse a nuevos procedimientos elaborados por las ciencias sociales y las prácticas artísticas. Estos saberes reactualizan la perspectiva histórica y retoman aristas que no han sido contadas. Finalmente, cuestionan la necesidad de atesorar/almacenar presente en nuestras sociedades y el tipo selectivo de memoria que a partir de allí se conserva. En particular, Latinoamérica es un espacio significativo para analizar todas estas temáticas por el carácter imaginado de sus culturas nacionales, por el latrocinio/desaparición que experimentaron sus archivos precolombinos, por las búsquedas de memoria, reparación y justicia que han llevado adelante distintas iniciativas ciudadanas. Esto es una mínima respuesta a las grandes deudas que los gobiernos aún mantienen con las tradiciones orales de las comunidades indígenas, con la diáspora africana que sobrevivió al proceso de

esclavización, con la explotación infligida a las clases obreras, con la exclusión y privación de derechos a las mujeres, con los crímenes de lesa humanidad en contra de las disidencias sexo genéricas.

Lo anterior, evidencia el contexto y la importancia de los archivos sexo disidentes y nos permite evocar tres casos de repositorios divergentes desarrollados en América Latina. El repaso y estudio de estos trabajos se realizará de forma cronológica e iniciaremos con *Museo Travesti del Perú* (Perú, 2003). Luego reflexionaremos sobre las nuevas metodologías archivísticas con *Moléculas Malucas* (Argentina, 2020) y, finalmente, analizaremos una propuesta sonora relevante, *El Podcast del Archivo de la Memoria Trans* (Argentina, 2021). Estas iniciativas servirán como ejemplos tangibles para resaltar las implicaciones políticas/estéticas/sociales de los archivos sexo-disidentes.

### 3.1. Acuerpar los archivos

El *Museo Travesti del Perú* (MTP) es creado por Giuseppe Campuzano<sup>113</sup> en Lima, Perú, durante el mes de noviembre de 2003. Este museo es un dispositivo itinerante y móvil que nace con el fin de recopilar una historia propia del travesti peruano. Campuzano plantea que «mover lo travesti del margen al centro de la discusión en un proyecto de museo es una forma de plantear una nueva historia del Perú».<sup>114</sup> El Museo Travesti es un espacio para repensar la historia nacional del Perú y a diferencia de un museo institucional, su valía no recae en la cantidad o el avalúo de las piezas que custodia, más bien, es un mecanismo para movilizar los cimientos de los supuestos en torno a sexualidad, género, clase y cuerpo. Esta galería rodante no pretende aglutinar obras y/o piezas, sino activar discusiones/exploraciones acerca de las interrogantes/hipótesis que sostienen las obras expuestas. El acervo del MTP está distribuido en tres instancias: Muestrario, Glosario y Archivo. En el primer estadio se articulan objetos artísticos/antropológicos, documentos legales y testimonios orales en narraciones que desbaratan la linealidad histórica tradicional. En un segundo momento, a

---

<sup>113</sup> Giuseppe Campuzano (Perú, 1969-2013) fue un filósofo, investigador y artista multidisciplinario que investigó sobre la historia del travestismo en Perú, el desarrollo de la sexualidad y las construcciones de identidad. Es autor del libro *Museo Travesti del Perú* (2003-2008).

<sup>114</sup> Giuseppe Campuzano, «El Museo Travesti del Perú», *Decisio: Saberes para la acción en educación de adultos*, n.º 20 (2008): 50.

través de la palabra, se mapean los términos usados para describir las existencias travestis desde los inicios de la humanidad y, finalmente, está presente un archivo de recortes de prensa que evidencian los tonos y expresiones de los diarios con los que se han documentado los sucesos de cualquier índole que involucren a personas LGBTI+ en Perú. Este compendio de notas periodísticas abarca la década del sesenta hasta los primeros años del siglo XXI; es a partir de esta compilación que se elaboran obituarios para conmemorar y honrar las muertes travestis.

A diferencia de las grandes instituciones que representan legitimidad para ciertos discursos, este artefacto/artificio travestido en museo no procura representar a las minorías porque cree que las poblaciones travestis no son un bloque hegemónico que se pueda universalizar bajo un relato único. Este proyecto que inicia a través del deseo de Campuzano por narrar su travesía travesti, deviene una herramienta para contar la historia colectiva de las disidencias en Perú. Los artilugios presentes en MTP ponen de manifiesto el carácter performativo de la reconstrucción de las historias nacionales, asimismo, cuestiona el lugar preponderante de las narrativas heterosexuales, bajo las cuales se suprime toda diferencia y se anula cualquier otra posibilidad de exploración sexual fuera de esos parámetros. En este punto del análisis, traemos a colación las reflexiones de Fefa Vila Núñez, a propósito de las relaciones entre poder, memoria y archivo:

Si el archivo se instituye como una instancia privilegiada para mediar entre la memoria y el poder, será preciso ejercitarse en desmontar la autoridad que selecciona y excluye aquello digno de conservarse (...) para alimentar nuestras luchas actuales. Quizá así sea posible subvertir la matriz patriarcal implícita en el proyecto moderno del archivo y desedipizarlo para reactivar las experiencias de una historia que podamos llamar nuestra.<sup>115</sup>

MTP elabora una historia política/sexual/identitaria en torno a lo travesti, que por su volatilidad desarma mitos fundacionales que sostienen la fantasía institucional de un Estado-Nación mayoritariamente heterosexual y cisgénero. Esta propuesta se interna en búsquedas decoloniales para denunciar la matriz colonial que sostiene las lógicas de marginación.

---

<sup>115</sup> Fefa Vila Núñez, *El porvenir de la revuelta: Memoria y deseo LGTBIQ* (Madrid: Madrid Destino, 2017), 10.

Durante muchos años, imágenes, palabras y relatos fueron ordenados/exhibidos como verdad innegable de una historia de la sexualidad peruana que se niega a reconocer otras prácticas. Es por eso que Campuzano decide usar esas mismas herramientas para forjar otras narraciones:

Museo «falso» —como el apelativo de «falsa mujer» con que este lenguaje maniqueo nos adjetiva. Museo embozado, cuyas máscaras —la artesanía, la fotocopia, la gigantografía, el «banner», esos sistemas de producción en masa— no ocultan, sino, al contrario, muestran. No camuflan, sino travisten.<sup>116</sup>

MTP resemantiza el concepto de museo, porque no es un lugar fijo, más bien, funciona como un aquí y ahora que se puede desplegar en un quiosco de frutas, en una plaza, en la sala de un departamento. Inclusive puede tomarse otros museos temporalmente, instalar allí un repertorio de acciones desde donde se dinamita la centralidad de unos relatos, para así sentir y dejar aparecer otros tonos que han sido acallados durante siglos. La apuesta ética de Campuzano pone en relieve la humanidad de las personas travestis al alejarse del estereotipo de parodia o representación de este colectivo; más bien, nos propone realizar un recorrido por la cotidianidad de una persona sexodisidente. Por eso, a través de las piezas del museo podemos ver los oficios, las costumbres, los objetos preciados y hasta contemplar los rituales de las fiestas patronales. Desde el 2004 el MTP realiza exhibiciones itinerantes de obras de arte e información sobre las y los travestis desde tiempos precolombinos hasta la época actual. Aquí es importante recalcar que, a pesar de la muerte de Campuzano en el 2011, el museo ha seguido con su periplo por el mundo. Al inicio, el museo itinerante recorría exclusivamente Perú; sin embargo, se fueron ensanchando los recorridos hasta salir al plano internacional. El MTP se instalaba en plazas, parques, mercados, centros culturales, museos renombrados, quioscos callejeros, auditorios de universidades, calles conocidas por la presencia de trabajo sexual trans y galerías. Las piezas mostraban el día a día de las personas travestis en el espacio público, su familia, su entorno laboral/educativo y sus lugares de intimidad. Este repositorio no busca modelar una identidad travesti inquebrantable, más bien, propone «trasladar el/la travesti desde la periferia hasta el núcleo de la discusión para así,

---

<sup>116</sup> Giuseppe Campuzano, *Museo Travesti Del Perú (2003 - 2008)*, (Lima: Laika Comunicaciones, 2008), 6.

desde su circunstancia, hacer visible su tradición histórica y repensar la historia peruana». <sup>117</sup> Esto solo fue posible con la participación activa de la población travesti que ha entregado piezas a este repositorio. A partir de esta acción, se activan los archivos para la observación y la escucha atenta en lugar del prejuicio. MTP se ha constituido en un paraje para el diálogo ciudadano, el activismo político y el aprendizaje horizontal. Para lograr esto, el MTP ha recorrido un largo camino en el cual ha sido necesario desestructurar la noción de museo, reorganizar con una mirada crítica/estética/política las piezas y añadir aquellos cuerpos que han sido omitidos y borrados de la historia.

El MTP también se preocupa por identificar piezas travestis que están catalogadas en otros fondos documentales; esto permite sacar a flote discursos anteriores que fueron ensombrecidos por las normativas imperantes y los intereses oficiales. Para ejemplificar este eje de trabajo, podemos hablar de una cerámica de la cultura moche que pertenece al Museo Larco; esta pieza orfebre ilustra una escena ritual en la cual un personaje ataviado con ropas de ambos sexos realiza prácticas sexuales con un ser sobrenatural; esta escultura está catalogada como *huaco moralizante*, es decir, son obras que señalan lo socialmente prohibido en épocas precolombinas. El MTP rebate esta posición totalizadora y punitiva de las prácticas sexuales diversas, ayudándose de estudios antropológicos que dan cuenta de la celebración de sexualidades diversas en la cultura Moche. Para Campuzano lo travesti está conectado a una cosmovisión anterior a la colonización occidental. Por su parte, Alejandra Castillo manifiesta lo siguiente sobre el abordaje de la identidad en el trabajo del MTP:

Campuzano define el gesto travesti como un acto relacional con una identidad previa (mestiza, colonizada) y su posterior cuestionamiento y transformación. De ahí que lo propio de toda identidad, según su definición sea la inestabilidad. La máscara travestida en identidad y ésta en máscara, experiencia sin fin del desajuste barroco como un “estado de furia, una economía de la acumulación extravagante, una amenaza a la administración racional del lenguaje”. <sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Campuzano, «El Museo Travesti del Perú», 51

<sup>118</sup> Alejandra Castillo, *Imagen, cuerpo* (Adrogué: Ediciones La Cebra, 2015), 25.

Lo travesti escapa de la regularización, es del orden del exceso y del despliegue de la extravagancia. No está anclado a binarios como hombre/mujer, bien/mal, natural/artificial, se escapa al canon y devela lo insuficiente, categoría da cuenta de las corporalidades que habitan este mundo. La identidad-frágil travesti vuelve difuso y traspasable los límites entre sexo y género, pone de manifiesto el carácter de construcción social/energética/performativa que atraviesan las expresiones/manifestaciones de género.



**Figura 2.1** Giuseppe Campuzano, *Línea de Vida* – Museo Travesti del Perú, en Visible. Office and Project, Galerie de l'erg, Bruselas, 2015. Foto: Maxime Delvaux.

El MTP desarrolla metodologías artivistas, pues a través del arte y de procesos históricos, se reivindica la lucha por los derechos sexuales. La multiplicidad de ejes que convergen en este archivo disidente promueve la participación de personas marginadas como generadoras de cultura y contribuye al reconocimiento de la agencia que tienen los grupos históricamente excluidos para narrar/documentar/registrar sus versiones de la historia. Un punto importante a resaltar en la labor del MTP es la puesta en cuestión de la categoría hombre-mujer a través de la resemantización de lo travesti. Esto devela que esta división no

sólo es problemática para las identidades travestis/trans, sino para otras personas cuyas expresiones de vida no caben dentro de estos cánones. Este museo travestido produce lugares de enunciación que nos exigen trabajar en la construcción de museos otros, andamiajes curatoriales que susciten revueltas de lo establecido y potencien nuevas derivas para crear, experimentar y dejarse permear por otras historias posibles.

### **3.2. La persistencia de lo frágil**

*Moléculas Malucas: Archivos y memorias fuera del margen* nace del deseo de documentar las historias de los feminismos y las disidencias sexuales en Argentina y América Latina. Juan Queiroz y Mabel Belluci convocan, en marzo del 2020, a más personas para darle forma a este proyecto de archivos disidentes y rescate de memorias de los márgenes; el equipo editorial lo completan Marcelo Ernesto Ferreyra, Ivana Tintilay y Marce Butierrez. Un rasgo común que poseen todxs es el trabajo continuado con los archivos, ya que sus prácticas activistas han priorizado la preservación de documentos y materiales que dan cuenta de las luchas de los diversos movimientos sociales en Latinoamérica. La idea primaria era editar una revista semestral que contuviera reflexiones/presentaciones de diversos repositorios disidentes, sin embargo, a causa de la pandemia de COVID-19 fue necesario replantear el proyecto, el cual se transformó en una plataforma *web* especializada en recuperar historias/memorias/objetos concernientes a las variopintas resistencias en América Latina.

El nombre del proyecto es un homenaje al pequeño espacio de pensamiento formado por los argentinos Néstor Perlongher y Jorge Belouqui en San Pablo, en 1982; la visita de Félix Guattari a Brasil es el detonante para crear este espacio que alentara la revolución molecular de la que habían escuchado hablar a Suely Rolnik y Félix Guattari. Esta revolución partía de la alteración de la vida cotidiana a través de prácticas contrahegemónicas y una apuesta estética-política para incidir en la sociedad. Es en ese mismo sentido, que toman la palabra *maluca* del portugués para denotar la posibilidad de fuga de un sistema racional e infalible a través de la locura o la divergencia. *Maluca* puede ser traducida como loca, irracional, enferma o desviada de su propósito.

*Moléculas Malucas* aborda documentaciones/materiales/archivos de varias aristas de la defensa de los derechos humanos y se interesa por registrar las luchas LGBTI+, indígenas, feministas, negras, contraculturales, migrantes, proletarias, entre otras. Tienen como referencia a *Third World Gay Revolution*, quienes propugnaban, en 1970, por la necesidad de señalar la homofobia/transfobia imperante en las izquierdas tradicionales y, también, denunciaban el racismo/clasismo dentro de los movimientos LGBTI+. Así, uno de sus ejes de trabajo consistía en articular las militancias para denotar las opresiones múltiples que puede padecer una persona que sufre al mismo tiempo de racismo, clasismo y discriminación por su identidad sexual. En esta revista se exponían saberes, recorridos y estrategias activistas con la finalidad de regresar la mirada a la acción e intención política detrás de los diferentes movimientos sociales. Citamos a una de sus creadoras, Mónica Belluci, hablando acerca de la memoria:

En consecuencia, el trabajo de la memoria no se agota en recapitular los recuerdos, requiere de una interpelación a los archivos para que emerja a la superficie un resultado regido por las tonalidades propias de los acontecimientos históricos y sus protagonistas.<sup>119</sup>

Este archivo digitalizado tiene un trabajo de mediación que pone en contexto los materiales preservados, su relevancia histórica y, a su vez, esboza algunas posibilidades de activación en el presente. Cada colección disponible en este repositorio se encuentra acompañada de ensayos teóricos, entrevistas, transcripciones o testimonios en primera persona. No se trata de una mera exhibición de los archivos que han logrado recopilar, sino una puesta en fricción de esos materiales con el periodo histórico en el que se inscribieron y, también, con la época actual cuando son revisitados. Este proyecto tiene entre sus ejes de trabajo colocar de manera pública y accesible diversos materiales para lograr dicho cometido, además de trabajar en la preservación de sus propios materiales. Se interesan, igualmente, en la libre difusión de archivos independientes e institucionales, cuyas iniciativas buscan preservar fuentes primarias que testimonian rebeldías y resistencias. Destacan el archivo *Librepensadoras Liberacionistas* de Mabel Bellucci, *El Archivo Personal de Memoria trans/travesti* de Ivana Tintilay, *Archivos Desviados* de Juan Queiroz; *Los Fondos*

---

<sup>119</sup> «Editorial», en la web oficial de Moléculas Malucas, publicado el 19 de agosto del 2021, <https://www.moleculasmalucas.com/post/moleculas-malucas-editorial>

*Documentales* de Marcelo Ernesto Ferreyra, Marcelo Reiseman, Sara Torres, María Elena Oddone y Marcelo Benítez pertenecientes al Programa de Memorias Políticas Feministas y sexo-genéricas Sexo y Revolución del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI). *El Archivo de la Memoria Trans* y el Departamento de Archivos del Fondo Editorial Sarmiento de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.



**Figura 2.2** Casete con grabación de conversaciones entre Néstor Perlongher y María Elena Oddone en *Moléculas Malucas*. Argentina, Buenos Aires, 1973.

*Moléculas Malucas* escoge el formato de revista para brindar acceso a materiales de documentación histórica en torno a la resistencia de las poblaciones oprimidas y sus estrategias de desobediencia político-sexual. En este repositorio, los archivos no son colecciones antiguas e inertes, sino que mantienen diálogos activos con las coyunturas actuales. En este espacio también se da cabida a los archivos incompletos, a los escasos e imprecisos por su naturaleza lábil. En ese sentido, se confirma lo indicado previamente y es que los archivos que documentan existencias por fuera de las normas han quedado enterrados bajo la predominancia de una cultura hegemónica masculina y cisheterosexual. Este ocultamiento ha provocado que todo rezago material de las existencias disidentes atraviese períodos de destrucción o sean susceptibles a desaparecer. En la mayoría de los casos, estas poblaciones preservaban objetos/papeles/documentos preciados, mientras sobrellevaban el rechazo familiar/social, junto al acecho permanente de la muerte por la persecución estatal dispuesta a castigar todo aquello que se saliera de la heteronorma. Un ejemplo expuesto en

un artículo editado en *Moléculas Malucas* evidencia que el *corpus* principal de la documentación del Frente de Liberación Homosexual (FLH, 1971-1976) fue destruido por motivos de seguridad durante la última dictadura cívico-militar en Argentina.

La democratización de archivos es otra característica de esta propuesta editorial archivística, que recoge gran parte de los materiales relacionados a los movimientos sociales en América Latina y el Caribe que, habitualmente, se encuentran en instituciones académicas de Estados Unidos, Canadá y Europa. Por lo que respecta a *Moléculas Malucas*, este colectivo se piensa como un espacio de recuperación y reproducción de esas fuentes que no están al alcance de todas las personas. Esta iniciativa trata de asegurar el acceso a investigadorxs, activistas, artistas y público en general a estos acervos disidentes. Este proyecto agita las estanterías privadas e institucionales propiciando que la potencia política de los archivos disidentes circule e invite a la reflexión/acción. Citamos aquí este fragmento de la presentación del proyecto que contiene sus deseos y motivaciones para preservar estos repositorios por fuera de la norma:

Que nuestras memorias desviadas dejen de ser el fetiche de aventuras antropológicas cis-heterosexuales, que circulen dentro de nuestras comunidades para que puedan ser releídas y resignificadas y así poder elaborar nuevas estrategias de fortalecimiento en torno a nuestras demandas aún vigentes.<sup>120</sup>

*Moléculas Malucas* es una apuesta ética por politizar los archivos y liberarlos de la institucionalidad para que vuelvan a las manos, ojos y existencias de las poblaciones históricamente oprimidas y marginalizadas.

### **3.3. Lo trava es un asunto de clase**

En la introducción de esta tesis ya hablamos del *Archivo de la Memoria Trans* (AMT) como una estética/política/poética dialogante con nuestra propuesta de activación de archivos sexodisidentes. En este tramo del texto, examinaremos una de sus últimas estrategias de conservación/circulación de su repositorio: *El Podcast del Archivo de la Memoria Trans, una*

---

<sup>120</sup> «Editorial», en la web oficial de Moléculas Malucas, publicado el 19 de agosto del 2021, <https://www.moleculasmalucas.com/post/moleculas-malucas-editorial>

*mirada travesti/trans de la historia argentina*. En este caso, Claudia Pía Baudracco<sup>121</sup> y María Belén Correa<sup>122</sup> deseaban un espacio para contar anécdotas, mostrar fotos/postales/cartas y visibilizar las experiencias de sus compañeras sobrevivientes de la represión argentina perpetrada contra las minorías sexuales. Preservar la memoria de las vidas que sufrieron la brutalidad policial, el genocidio de la dictadura, la desidia del Estado y el silencio cómplice de la ciudadanía ante los atropellos, fueron algunos de los disparadores para volverse a encontrar y planear este homenaje. Pía no alcanza a ver concretado el proyecto, la partida de Pía alienta a María Belén para no retrasar más el arranque de este archivo. Desde el destierro funda el AMT, cuyo equipo de trabajo está conformado por María Belén Correa, Cecilia Estalles, Carmen Ibarra, Cecilia Saurí, Magali Muñiz, Carolina Figueredo, Carla Pericles, Teté Vega, Luciano Goldin y Luis Juárez. Son las mujeres trans sobrevivientes quienes han creado su propio archivo. El AMT capacita a todas estas mujeres a quienes la educación formal les fue negada por tener una identidad disidente. Ellas recopilan, catalogan, organizan y restauran fotografías que ellas mismas realizaron o documentos que les pertenecen. Reconstruyen con sus propias manos una parte de la historia trans/travesti argentina. Este repositorio existe y se sostiene por la labor/voluntad/generosidad de las distintas compañeras trans que donaron y/o prestaron sus cajas y álbumes familiares. Aquí vemos materializada la frase de Rolnik y Guattari: minorías del mundo uníos.

La protección del material resguardado por el AMT no se basa en almacenar/organizar información, más bien, promueve reelaboraciones/relecturas de sus contenidos y presentaciones. El Archivo es un dispositivo vivo que se piensa como catalizador del legado de quienes ya no están y es amplificador de las voces que buscan vencer el olvido y el silencio al que fueron sometidas durante décadas. Es un proyecto expansivo, abierto al trabajo colaborativo, mutable y que cree en la potencia de la micropolítica. Recordemos a Cecilia Saurí hablando sobre el trabajo del Archivo:

---

<sup>121</sup> Claudia Pía Baudracco (Argentina, 1970-2012) fue una reconocida activista trans por los derechos y reconocimiento de la identidad LGBTI+. El 25 de junio de 1993 fundó junto a otras activistas, la Asociación de Travestis de Argentina y desempeñó el cargo de coordinadora hasta 1995.

<sup>122</sup> María Belén Correa (Argentina, 1973) es una reconocida activista travesti por los derechos de las minorías sexuales. Presidenta de la Asociación de Travestis de Argentina desde 1995 hasta el 2001. Durante su exilio en Nueva York fundó, junto a Paty Betancourt, la Red Latinoamericana y del Caribe de Personas Trans (Redlactrans) en 2004.

Nuestra labor porta un sello “invisible” sobre un nuevo espíritu de investigación que linda los bordes, las áreas marginales anulando la solemnidad y la pretendida “verificación de verdad” que pretende el archivo como dispositivo institucional porque percibimos que es menester “exiliarse intelectualmente”; es decir, crear un imaginario político más amplio que el impuesto. Es ahora, el momento, de que los grupos subalternos coopten espacios de producción y legitimación del saber.<sup>123</sup>

El *podcast* funciona como una expansión del archivo, es una forma de ensanchar el imaginario político alrededor de lo travesti/trans como enuncia Saurí. Este universo sonoro compuesto por más de quince testimonios, aborda diferentes ejes temáticos tales como la infancia, el exilio, la organización social, la dictadura, el cabaret y las estrategias *travas* para vivir la ciudadanía en un país que las negaba y desaparecía. Julieta González “La Trachyn”, Raquel Leiva, Miguel Ángel Gómez, Flavia Flores, Mónica Mayo, Cuki López, Jorge Pérez “Evelyn”, Magali Muñiz, Kouka Esperanza García, Carmen Ibarra Marcial, María Belén Correa, Lara Bertolini, Marlene Wayar, Zoe López García, Danilo Salomón, Giovi Novello, Luciana Soto y Carolina Alejandra Figueredo son las personas que a lo largo de esta primera temporada nos llevan a recorrer Argentina fuera de los archivos oficiales. El *podcast* es una producción del Archivo de la Memoria Trans, el Centro Cultural Kirchner y FutuRöck. La ficha técnica del programa incluye a Camila Sosa Villada como narradora, María Belén Correa, Cecilia Estalles y Marcos Aramburú se encargan de la producción general y artística, Suzy Qiú y Agustín Gennoni producen los episodios, Antonio Boyadjian edita y musicaliza mientras que Naty Menstrual se encarga de las locuciones. La primera temporada de este archivo sonoro está compuesto por doce capítulos distribuidos de la siguiente manera:

1. Capítulo 0 - Prólogo: Quiénes somos.
2. Capítulo 1: La Dictadura Eterna - Parte 1
3. Capítulo 1: La Dictadura Eterna - Parte 2
4. Capítulo 2: Cabaret: Solo mis recuerdos - Parte 1
5. Capítulo 2: Cabaret: Solo mis recuerdos - Parte 2

---

<sup>123</sup> María Cecilia Saurí, «Archivo de la Memoria Trans: cruces entre estética, memoria y género.» (conferencia XI Seminario Internacional Políticas de la Memoria: memorias subalternas, memorias rebeldes, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 8 de noviembre de 2018).

6. Capítulo 3: Exilio: Todo por ser mariposa - Parte 1
7. Capítulo 3: Exilio: Todo por ser mariposa - Parte 2
8. Capítulo 4: El acorazado travesti - Parte 1
9. Capítulo 4: El acorazado travesti - Parte 2
10. Capítulo 5: La infancia y el cuerpo - Parte 1
11. Capítulo 5: La infancia y el cuerpo - Parte 2
12. Epílogo

Para iniciar el estudio detallado de los episodios queremos citar textualmente a Camila Sosa narrando la importancia y el contexto donde nace este repositorio sonoro disidente:

No vamos a hablar de años ni de fechas exactas, en nuestros relatos se mezclan los tiempos, las etapas, los procesos porque nunca el colectivo trans estuvo atravesado por la cronología cis. Mientras se terminaba la dictadura militar, en las calles se festejaban los aires de libertad y llegaba la primavera democrática, a las travestis el invierno nos duró varias décadas más. Entonces, contamos la historia como queremos, como la vivimos, como la recordamos porque fuimos nosotras y nosotros quienes nos ocupamos de recuperar lo que quisieron borrar y lo juntamos todo e hicimos un archivo.<sup>124</sup>

Tal y como manifiesta Camila, este trabajo sonoro no es una cronología inequívoca de la historia trans/travesti/marica de Argentina, en contrapartida, es un acercamiento sensible a otras temporalidades que vivían los cuerpos disidentes en sociedades obstinadas en negar su presencia en la esfera pública y privada. El 19 de noviembre del 2021 se estrenó la primera entrega del *podcast* donde podemos escuchar como introducción la presentación de todas las personas que oiremos a lo largo de este proyecto sónico, seguido de la declaración de intenciones que narra Sosa que hemos citado aquí y, se finaliza, con reflexiones/pensamientos de las compañeras acerca de la memoria, la ritualidad, la clase y la pertinencia de volver cuerpos dicentes a los archivos. La dictadura militar del 24 de marzo de 1976 es un parteaguas en la historia nacional argentina; sin embargo para las mujeres trans la posibilidad, el derecho a vivir y existir no fue cortado en el 76, sino muchísimo antes; la

---

<sup>124</sup> Camila Sosa Villada, "Prólogo: quienes somos", video de YouTube, a partir del podcast Archivo de la Memoria Trans, 2021, 03:03, <https://www.youtube.com/watch?v=nVeztEumqXw>

dictadura acabó en 1983 pero no finalizó para todas las ciudadanas de ese país. La represión y la tortura se intensificaron para el colectivo trans y la extorsión policial era el pan de cada día. A pesar de la vuelta a la democracia, la existencia de dos edictos policiales, vigentes desde 1889, que penalizaban vestirse de manera inadecuada para su sexo y perturbar la vía pública, fueron disparadores de atropellos y laceraciones contra la colectividad trans. En la segunda parte del episodio aparece la fatídica masacre de la Panamericana. No se trata de un evento aislado ocurrido en un día, sino de asesinatos provocados cotidianamente a mujeres trans trabajadoras sexuales, durante los años ochenta. Estas muertes eran ejecutadas por las fuerzas policiales que extorsionaban, golpeaban, atropellaban o permitían que homofóbicos asesinaran a sangre fría a trabajadoras sexuales. Magali Muñoz relata cómo Sandra “La Patrullero” era una pieza clave para avisar a las compañeras de la llegada de la policía e iniciar la huida para no terminar presas o asesinadas de manera cruenta. Los apodos que tenían las mujeres trans daban cuenta de alguna anécdota, alguna habilidad especial o del lugar de origen: Marcela la Chaqueña, Silvia Vermont de Fiorito, Jaqueline La Paraguaya, Adriana La Obelisco, Marcela la Rompecoches, La Negra Chapa de Cartón, La boquita de miel, La cinco pesos, La tachito de mugre, La come queso, La consuelo, La corchito erótico, Claudia la oreja podrida, entre otras. Son reseñas de la complicidad, de los afectos y de la pertenencia.

La calle era un lugar mortífero para las personas trans, por lo que algunas mujeres encontraron en los cabarets un lugar para sobrevivir, brillar, ser ovacionadas y volverse inmortales. Mientras duraban el *show* estaban a salvo, entre escarcha, plumas, vestidos de seda, labiales llamativas y perfumes extravagantes; pero después de la función, al bajarse del escenario podían ser detenidas por las mismas causas que a las compañeras que trabajaban en las calles. Aunque era una solución pasajera, al menos les permitía estar seguras por unos minutos antes de que cayera el velo de la noche y la impunidad, vestida de fuerza del orden, saliera al acecho de sus vidas. En ocasiones, el cabaret no era suficiente para salvaguardar la existencia, por lo que algunas se fueron para no volver. Unas fueron obligadas a irse en contra de su propia voluntad, otras fueron desterradas por atreverse a decir que el abuso tenía que terminar. Las historias travestis/trans, casi sin excepción, incluyen momentos atravesados por el exilio. A veces, este exilio comienza a muy temprana edad: escaparse del hogar familiar, el cual no está dispuesto a aceptar nuestras identidades, huir de los barrios donde

ya no hay cabida para nosotras por ser las “raras y enfermas” e, incluso, compañeras que tuvieron que escapar de un país dispuesto a aniquilar sus andares por el mundo. Kouka Esperanza García, Carmen Ibarra Marcial, Belén Correa y Jorge Pérez "Evelyn" dejaron todo atrás y se aventuraron a llegar a un país desconocido. En este capítulo nos hablan acerca de cómo atravesaron la nostalgia lejos de su país, la sensación de extrañamiento producida por el cambio de cultura al migrar y, sobre todo, la sensación de haber nacido en un país que ya no existe más y al que no es posible regresar. Algunas compañeras luego del exilio regresan a tramitar su DNI porque la Ley de Identidad de Género fue aprobada en el 2012. Esa vuelta al país les permitía reclamar la reparación histórica que les debía el gobierno argentino por ser sobrevivientes a una etapa de agravio a los derechos fundamentales.



**Figura 2.3 Retrato de Flavia Elizabeth Flores en *Archivo de la Memoria Trans Argentina*. Buenos Aires, Argentina, 1992.**

Antes del dictamen aprobatorio de la Ley 26.743 que reconoce el derecho a tener la identidad sexual autopercebida en el documento nacional, así como el acceso a la atención sanitaria integral de personas trans, el activismo LGBTI pasó por varios hitos, como la creación de Maricas Unidas Argentinas (M.U.A) en 1985, el Frente Travesti en 1986 y la

Asociación de Travestis Argentinas (A.T.A) en 1993. En la década de los 90 el movimiento travesti alcanzaría su madurez organizativa: millares de *travas* forjando una colectividad, ensanchando los márgenes de las luchas sociales en la sociedad civil y decididas a detener la vulneración de sus derechos. Marlene Wayar en este episodio sobre el acorazado travesti describe cómo colectivamente la sociedad llegó a entender que ellas eran parte de las personas oprimidas por el sistema y que el enemigo común es el patriarcado, los fundamentalismos religiosos, el pensamiento/accionario de la derecha. Wayar afirma que todo el pueblo argentino, durante la crisis del 2001, palpó por primera vez la realidad travesti. Las madres de la Plaza de Mayo se enteraron que sus hijxs no eran lxs únicxs desaparecidxs, sino que existieron centenares de travestis que nunca volvieron a sus casas antes, durante y después de la dictadura militar. Las asambleas barriales fueron el espacio donde recuperaron su lugar como ciudadanas, ahí se encontraron con otrxs vecinxs. Era un momento de claridad social que tuvo como punto más alto -para la población trans-, lograr que se incluyeran entre las demandas de la ciudadanía, los derechos de la población LGBTI+. El estallido social se tomó las calles el 19 de diciembre del 2001; un cacerolazo masivo avanzaba desde todos los rincones de la ciudad hacia la Plaza de Mayo. Escuchemos el testimonio de Marlene acerca de ese día:

Los viejos nos gritaban desde los balcones: Vayan ustedes porque nosotros no podemos. La gente te abrazaba y te pasaba la botella de agua, era como la sensación de no me estás leyendo que soy travesti. Era que no importaba, había una energía muy particular.<sup>125</sup>

Este episodio es clave para pensar la participación política, en términos amplios, de las poblaciones LGBTI; las disidencias sexo-genéricas están atravesadas por diferentes intersecciones como la clase, la etnia, las diversidades funcionales, la regularización migratoria, entre otras. Esta interseccionalidad suscita que las identidades diversas sientan la necesidad de incluirse en las distintas luchas sociales. En el último capítulo que trata sobre la infancia y el cuerpo, podemos escuchar una charla intergeneracional entre las sobrevivientes y las juventudes trans hablando sobre la relación que tenían con su cuerpo en

---

<sup>125</sup> Marlene Wayar, "El acorazado travesti - Parte 2 ", video de YouTube, a partir del *podcast Archivo de la Memoria Trans*, 2021, 12:15, [https://www.youtube.com/watch?v=tYTE\\_H9Xeeo](https://www.youtube.com/watch?v=tYTE_H9Xeeo)

la niñez y cómo ese vínculo se ha ido transformando con el paso de los años. Para cerrar esta sección dedicada a *El Podcast del Archivo de la Memoria Trans, una mirada travesti/trans de la historia argentina*, citamos a María Belén Correa en su intervención durante el epílogo:

Durante este *podcast* escuchamos historias duras, tristes, historias que nunca antes habían sido contadas. Historias totalmente borradas en los relatos oficiales. Todo este *podcast* es la ampliación de nuestro archivo, pero también una clara muestra de nuestro derecho a exigir, de nuestro derecho a pedir por una ley de reparación histórica, una indemnización. Una ley integral por todas las personas trans que sobrevivieron a décadas y décadas de persecución estatal.<sup>126</sup>

La propuesta sonora del AMT es una forma de activar los archivos, traer al presente los hechos pasados, contados por sus protagonistas para regalárselos a unas sucesoras que pueden fraguar insurrecciones futuras.

Luego de hacer este recorrido por diferentes experiencias de acervos disidentes en América Latina, profundizaremos más sobre la conformación del archivo divergente que es el objeto de estudio de esta tesis.

### **3.4. Las maricas ni nos vamos, ni olvidamos**

*Las Maricas No Olvidamos* (LMNO) nace de una investigación artística que comenzó con la producción y difusión de un primer *fanzine* llamado Máquina Púrpura.<sup>127</sup> Publicación independiente que aborda lo torcido, la estética abyecta, el pensamiento transfeminista/anarquista, el antiespecismo y las disidencias sexo-genéricas. En 2015, comencé a notar que, en la escena de las autopublicaciones, *fanzines* y fotolibros existía muy poco espacio dedicado a cuestiones reivindicativas de la igualdad de género, disidencia sexual o visibilización de corporalidades que no respondían a cánones tradicionalistas. El poco material al que se podía acceder asociaba la mujer exclusivamente con menstruación y ginecología natural, mientras que la disidencia sexual se reducía únicamente al imaginario

---

<sup>126</sup> María Belén Correa, "Epílogo: Todavía falta ", video de YouTube, a partir del *podcast Archivo de la Memoria Trans*, 2021, 00:47, <https://www.youtube.com/watch?v=0ZVDqs2xEzk>

<sup>127</sup> Este *fanzine* fue conceptualizado por Antonella Zamora, Nua Fuentes y Andrea Alejandro Freire.

de hombre *gay*, así como la transición de género como un proceso siempre tortuoso y que trataba de engañar; estas razones nos llevaron a crear un *fanzine* que pudiese mostrar la belleza de los cuerpos transgresores y las variadas dinámicas de construcción de género/sexualidad/performatividad que no solo respondieran al género binario y a la heteronormatividad. Con el pasar de los años, este *fanzine* pasó a ser una casa editorial *fanzinera* que actualmente tiene un catálogo de 20 publicaciones. A raíz de ese proceso editorial, reconocimos la necesidad de sistematizar el proceso jurídico/social/organizativo que propició la despenalización de la homosexualidad en Ecuador. En mitad del proceso investigativo fui recopilando una serie de objetos, unos donados por sobrevivientes de la penalización, algunos heredados después del fallecimiento de lxs protagonistas de la despenalización a la vez que otras cosas fueron llegando al acervo ocultas entre otros objetos. Al principio mi mayor interés estaba depositado en los archivos fotográficos, en los documentos legales, en los recortes de periódico y en la recolección de testimonios orales para la realización de un fotolibro sobre la despenalización de la homosexualidad. Sin embargo, varias circunstancias diversificaron el objetivo principal de LMNO. Uno de los mayores detonantes para decidir preservar el legado objetual de estas personas tan importantes en la historia de la consecución de los derechos fundamentales en nuestro país, fue la historia de Jeannette, una mujer trans cuyo estado de salud se fue deteriorando progresivamente, pero ningún miembro de su familia apareció hasta que ella se encontraba en agonía. Sus familiares fueron a su departamento para tomar únicamente las pertenencias que podían vender. En la autopsia le extrajeron las prótesis de los pechos y le vistieron con terno y corbata para su velorio. Las pocas fotos y cartas que guardaba en una caja de cartón, fueron tiradas a la basura y sus vestidos y enseres personales incinerados. Logré rescatar una vieja peinilla que la vi usar durante el tiempo que la conocí. Este borramiento deliberado motivó la recopilación y preservación de memorias objetuales.

Lamentablemente, el desarrollo del proyecto estuvo atravesado por la pandemia de COVID-19 teniendo repercusiones directas, como la imposibilidad de hacer investigación de campo durante casi un año y, lo más triste, el fallecimiento de seis personas claves para el desarrollo de este proceso, quienes fueron parte fundamental de la campaña de recolección de firmas para lograr la despenalización de la homosexualidad. A Esto se suman las condiciones precarias en las que subsisten muchas personas que lograron legalizar la

homosexualidad. Eso hizo que se retrase la fase de investigación o que se realice a través de fuentes secundarias para completar la información que ya no pudimos obtener de primera mano por las causas previamente mencionadas. Este trabajo se ha desarrollado bajo la incertidumbre y la fragilidad de las vidas de quienes pertenecemos a las disidencias sexuales. A pesar que la población LGBTI+ es reconocida actualmente dentro de nuestra Constitución como uno de los grupos vulnerables y de atención prioritaria, esto no se cumple cabalmente. Lo cual se traduce en vidas precarizadas, cuya mayor urgencia no está en el registro de un hito importante para la memoria LGBTI+, sino en la urgencia de sostenerse vitalmente. Eso también está presente en este proyecto, pues debido a todas las restricciones, la imposibilidad de viajar a distintas ciudades, la destrucción por parte de familiares de toda documentación o la sensación de que las historias menores no son tan importantes, hace que las mismas personas involucradas en estos procesos de transformación social no consideren vital preservar, almacenar y circular los registros de las luchas sociales.



**Figura 2.4 Retrato de Valeria Fuentes en Fondo Documental Gonzalo Abarca. Guayaquil, Ecuador, 1994.**

El trabajo de restauración, conservación, digitalización y cesión de los archivos también fue un proceso atravesado por la catástrofe y la incertidumbre, puesto que el titular del fondo documental Gonzalo Abarca enfermó gravemente y por un momento pensé que no lograría realizar los productos proyectados. Afortunadamente Gonzalo se recuperó y comenzamos una carrera a contrarreloj para restaurar los archivos, digitalizarlos y, posteriormente, hacer una selección del repositorio documental para la página *web*, así como incluir los archivos en el fondo nacional de fotografía y diagramar una publicación que relate el proceso de despenalización de la homosexualidad. Apenas en febrero del 2021 pudimos acceder a los archivos e iniciar todos los trámites legales, tanto para la cesión de derechos, como para la representación ante el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. A la par de este proceso seguían apareciendo más y más objetos. Unos venían dentro de cajas con documentos, algunos me eran entregados por compañeras trans que volvían del exilio y traían en sus maletas algún objeto que le perteneció a personas LGBTI+ exiliadas por la represión -que jamás pudo volver-, y otros eran donados por lxs protagonistas de la despenalización en medio de alguna entrevista para el fotolibro.

Este repositorio es inacabado ya que sigue en proceso y continúa recibiendo otros objetos de personas que han desaparecido, han sido desterradas, desalojadas, desplazadas, exiliadas o incluso han muerto. Objetos que se han ido encontrando o traslapando con otros objetos: cartas escondidas en mitad de un álbum de fotos, fragmentos de cajas musicales en el fondo de un baúl con documentos legales, prendedores en medio de un retazo de tela vieja, entre otros. Las cosas también han tropezado con personas que las juntan y guardan en sus maletas para no olvidar a esa amiga ya no está. Este archivo objetual captura pequeños instantes de plenitud, de duelo, de dolor, de alegría y privacidad.

Estos cuatro casos de estudio nos permiten mirar cómo funcionan los aparatos de la memoria en poblaciones históricamente vulneradas. Estas propuestas irrumpen en la oficialidad para insertar momentos/particularidades de la historia que han sido sistemáticamente borrados. Castillo manifiesta que «retrazar el relato es siempre hacer de la historia un terreno en disputa».<sup>128</sup> Los repositorios analizados en este capítulo pugnan por recuperar una memoria histórica que no se considera vital ni fundamental para completar los

---

<sup>128</sup> Castillo. *Imagen, cuerpo*, 81.

relatos nacionales. Para cerrar esta sección subrayaremos las premisas de los archivos disidentes que se hacen presentes en *Museo Travesti del Perú*, *Moléculas Malucas: Archivos y memorias fuera del margen*, *El Podcast del Archivo de la Memoria Trans*, *una mirada travesti/trans de la historia argentina* y *Las Maricas No Olvidamos*. En primer lugar, podemos observar que estos fondos documentales pertenecen a grupos históricamente excluidos y marginados. En segundo lugar, son archivos *afectivos* que se han ido modificando/afectando/transformando por los encuentros con otras materias.

El *Museo Travesti del Perú* continua su itinerancia a pesar del fallecimiento de Campuzano, *Moléculas Malucas: Archivos y memorias fuera del margen* no se ha detenido en la recopilación y recuperación de fondos documentales, sino que se proyecta como una plataforma crítica y de elaboración teórica/práctica alrededor de los archivos disidentes. *Archivo de la Memoria Trans* encarnó en las voces de sus protagonistas las historias, hizo hablar a las fotografías generando el *podcast* que repasamos previamente. Finalmente, *Las Maricas No Olvidamos* es una sistematización del proceso de la despenalización de la homosexualidad en Ecuador, así como una plataforma de restauración, protección, edición, producción, difusión y reivindicación de los archivos sexo-disidentes en Ecuador. Todas estas propuestas albergan la potencialidad de ser volubles, reinventarse y volverse a organizar a fin de contribuir a una mayor visibilización de las micropolíticas que componen el mundo.

#### 4. Capítulo 3: ¿Has contemplado cómo las cosas devoran el silencio?

¿Cuántas casas quedaran vacías cada día en esta ciudad?

¿Mis cosas, qué precio les pondrán a mis cosas?

¿Qué precio le pondría yo a mis cosas, tú a tus cosas?

¿A dónde irán mis cosas cuando yo ya no esté aquí?

Shaday Larios – *Detectives de objetos*

Este capítulo final es una sistematización del proceso de partitura dramaturgica/instalativa que se generó a partir del campo de relaciones entre los objetos de este repositorio material. Se trata de una bitácora que recoge los tránsitos, las derivas, los delirios objetuales, los intentos fallidos por asir entre mis manos o entre palabras todo el despliegue de una existencia que, ahora, se encarna en cosas que atesoro en el baúl que contiene un fragmento de la historia LGBTI+ de este país. El vocablo bitácora, etimológicamente, se compone del término francés *habitable* que significa habitar y también de la raíz latina *habitaculum* que se traduce como casa pequeña. Es decir, *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos* se trata de cohabitar nuestra casa pequeña y disidente junto con las cosas que albergamos. Desde el inicio de este proceso siempre había estado en estrecho contacto con el archivo objetual, con mayor frecuencia, con las fotografías gracias a un trabajo previo con ese fondo documental. Durante este primer acercamiento, me sentí como un ser errante sobre la geografía de objetos, otras veces como un navegante sobre el mar de cosas, en ocasiones, me convertí en un intruso fisgoneando por una hendidura de un armario repleto de cosas heredadas, aunque también, fui un restaurador de objetos que posibilitó que estos tuviesen otra vida, en un sitio distinto al forjado por las manos de sus primeras dueñas.

En el transcurso de la entrevista que Shaday Larios me concedió, ella dijo algo que marcó profundamente mi mirada hacia esta pieza escénica/muestra instalativa: «Realmente es ver cómo el objeto te anima a ti, no es tanto la pregunta por cómo tú vas a animar al objeto. Es más bien, un ejercicio de escucha y un trabajo de campo donde observas qué es lo que te

sucede a ti con el objeto».<sup>129</sup> La relación con las historias que preceden a las cosas que conforman el cuerpo de esta muestra, me llevó a plantearme varias preguntas, una de las que más se repetía con fuerza y frecuencia es ¿A dónde irán mis cosas cuando yo ya no esté aquí? Esta interrogante surgió de la presencia de estas entidades, las cuales pertenecieron a personas que ya no caminan sobre esta tierra. Quince, diez, cinco años después estas cosas habían vuelto del exilio, aunque sus poseedoras jamás lo hicieron y, ahora, dentro de un pequeño baúl habita un mausoleo. Mientras las contemplo y paso mis manos por sus bordes, dibujo su emplazamiento en la muestra, a la vez que me pregunto: ¿Los objetos mueren? ¿Será posible sobreponernos a la muerte a través de nuestros objetos? ¿Cómo dar cuenta de los recorridos vitales contenidos en las cosas? Mientras más tiempo pasaba estudiando/escuchando/mirando los elementos de la pieza, más se suscitaban cosas extrañas entre los objetos y yo; estos invadían mis sueños, me remitían al rostro de sus anteriores dueñas, se volvían una especie de proyector que recreaba una y otra vez el momento en que ellos mismos habían llegado a mis manos. Estas sensaciones se presentaban a pesar del tejido temporal, ya que con algunos había convivido años o meses, mientras que otros estaban conmigo solo hace unos días.

Las capas de temporalidades superpuestas en las cosas fue una de las inquietudes principales de esta investigación. Me interesa poder destejer/deshilachar todas las dimensiones temporales/espaciales que estaban coexistiendo sobre mi mesa de trabajo. Acontece la aparición de lo espectral: la secuencialidad del tiempo era interrumpida abruptamente por un encuentro de tiempos. Sostener un objeto que había sido creado/fabricado mucho tiempo antes de que yo mismo naciera, me provocaba pensar una y otra vez en lo ritual. Una de las primeras decisiones acerca de la exposición fue levantar un altar para las que ya no están y elaborar una ceremonia con sus pertenencias. Algunas de las cosas presentes hoy en este trabajo fueron lanzadas, abandonadas, regaladas a otras personas, e, inclusive, eliminados, como sus propias poseedoras –por un sistema patriarcal/machista que elimina las diferencias-, sin embargo, desde su ausencia forman parte de este archivo. La figura del altar, el ritual y lo espectral atraviesan esta puesta en escena, gracias a la persistencia de estas cosas que sobrevivieron al deceso de sus poseedoras que, viviendo en

---

<sup>129</sup> Larios, entrevista.

otro tiempo, morando en otro espacio geográfico, hicieron posible esta investigación que deriva en una instalación teatral. Dejarme animar por los objetos, dejarme atravesar por sus propias preguntas, escuchar sus recorridos y, sobre todo, leer sus insurrecciones matéricas son decisiones estéticas/éticas/políticas/afectivas que vertebran este proceso creativo. Este trabajo de investigación y su metamorfosis en obra artística tiene como objetivo central generar relaciones complejas entre la instalación y el teatro de objetos a partir de un archivo sexo-disidente.

Anteriormente, ya he manifestado que me sentía abrumado por la cantidad y densidad de este cuerpo objetual, por lo que muy instintivamente comencé a pensar en la iluminación de la obra, hacer que la propia luz se vuelva un personaje que revelase poco a poco la potencia de otras cosas. ¿Cómo pintar el espacio con luz? ¿Cómo arrojar luz sobre una comunidad ausente? ¿Cómo diseñar una dramaturgia lumínica potenciadora de la significancia de las cosas? Repetidamente sentí la imagen de estar en las sombras o en la oscuridad para referirse a poblaciones históricamente oprimidas, pero ¿qué acontece cuando la luz baña a aquello que se había mantenido en secreto? Decidí elaborar un dispositivo lumínico bajo la premisa de que la luz fuese el alma de los objetos y, por otro lado, crear una atmósfera de secreto que debía ser desenmarañada por lxs espectadorxs. Se emplearon lámparas, pequeños focos, luminarias cálidas, bombillas coloridas y luces teatrales a fin de componer un cuerpo lumínico que se relaciona con los otros cuerpos de la escena.

En la conversación que tuvimos con Julianna Zambrano, ella lanzó una pregunta que me quedó rondando: «¿Cómo una memoria personal puede decir tanto de lo público?». <sup>130</sup> Esa incógnita la fueron respondiendo los objetos al crearse campos de relaciones entre ellos, en su *hacer cosa* fueron hilvanando los tiempos, los espacios, los relatos, las épocas, las congruencias y las disimilitudes. Otra propuesta que estuvo rondando esta pieza fue poner a dialogar este archivo objetual perteneciente a personas que participaron del proceso de despenalización de la homosexualidad con un archivo objetual contemporáneo perteneciente a amigxs artistas disidentes. Esa idea se transformó en otra expresividad presente en la escena: un archivo sonoro. En el repositorio existe un gran material de audio que he trabajado para que sea un paisaje sonoro, dónde podemos escuchar la voz de muchas personas LGBTI+

---

<sup>130</sup> Zambrano, conversación.

que lucharon por derogar el artículo 516 del Código Penal que las tipificaba como delincuentes. Esta geografía sonora se completa con las voces de artistas disidentes como María Auxiliadora Balladares, Liz Zhingri y Mayro Romero leyendo fragmentos del libro *Los fantasmas se cabrearon: crónicas de la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador* escrito por Purita Pelayo.

Este repositorio objetual es vasto y variado por lo que debía hacer una selección para propiciar una poética material que no se vea atrapada por la saturación del espacio. A medida que analizaba las posibilidades conceptuales para la selección fueron surgiendo verbos como desbordar, persistir, resistir y sobrevivir. Siguiendo estas palabras, el compendio material se reducía, pero aun así no terminaba de encontrar un eje narrativo que vehiculara toda la puesta en escena. Escoger periodos puntuales que le otorguen a la pieza la facultad de hacer sentir los cuerpos propició, finalmente, que se ajustara el engranaje de esta máquina vibrátil de memorias. Los tres estadios que elegí, están concatenados con tres verbos, dando forma, así, a los ejes narrativos de esta obra. La noche, el exilio y el goce, tres momentos alrededor de los cuales se organizaron los objetos, mientras se ligaban a tres verbos: desbordar, partir y persistir, respectivamente. En las últimas semanas, previas a la inauguración de esta muestra, un profundo silencio creativo rondaba por el espacio de trabajo, pasaba largas horas contemplando en silencio los objetos y releendo mis apuntes/bocetos para clarificar las directrices poéticas/dramatúrgicas/museográficas de esta propuesta. A la vez que ejecutaba estas acciones comencé a cuestionarme sobre el título del ejercicio escénico, para lo cual rebusqué entre las crónicas de Purita, entre los incontables minutos de entrevistas hasta que tomé entre mis manos el poemario *Habilidad con los caballos, poesía reunida 1990-2020* escrito por Roy Sigüenza. Atravesando sus páginas sin rumbo fijo llegué hasta el compilado de poemas intitulado *Ocúpate de la noche*, en el cual consta el poema *Oído en la calle* que reza lo siguiente «¿Has visto la noche devorando un hombre...?». La imagen de la noche tiene mucha fuerza en este trabajo, ya que era el mínimo reducto del día que habitaban las mujeres trans. Esto se enfatiza en uno de los estadios y se materializa en el trabajo lumínico; entonces, se instaló como un fotograma en mi pensamiento el verbo devorar. Poco a poco fui notando que las cosas destruían el silencio, no tanto de manera figurada sino concreta, como el *walkman* que conseguí para reproducir los cassettes y, de repente, se acciona rompiendo la quietud. Su persistencia matérica -que los convierte en testigos de una época-, fulmina el

silenciamiento al que fueron sometidos por décadas enteras los cuerpos de sus convivientes humanas. Esta amalgama de encuentro y disyuntiva produce el surgimiento del nombre para este ejercicio escénico, *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*.

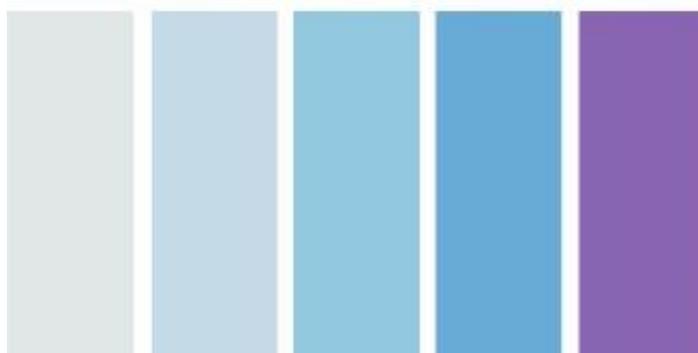


**Figura 3.1** Diagrama de los ejes temáticos de *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*. Guayaquil, Ecuador, 2022. Autoría propia.

A partir de la definición de estos núcleos fue posible realizar el inventario de objetos que aparecen en escena. Los elementos se dividieron en cada uno de los ejes temáticos. En el espacio de la noche se encuentran dos réplicas de bandas para reinas, Virreina Coccinelle 97-98 y Srta. Abanicos 97, tres muñecas quinceañeras de porcelana, un abanico, una maleta de *cassettes*, una miniatura de cuna y ropas del Divino Niño. En la sección del goce se encuentra un rompecabezas de 1500 piezas, un manga, una estatuilla de Buda, un nacimiento de Jesús en pequeña escala, algunas monedas antiguas, hojas de flores conservadas en resina, un imán para refrigerador en forma de teléfono, un cofre de madera, un libro sobre *Art Nouveau*, una muñeca de madera en diminuta escala, tres anillos, tres lápices para maquillar cejas, tres recipientes diminutos con apliques para uñas, un folleto con imágenes de muñecas fabricadas en Rusia, una guitarra en pequeña escala y un cofre hecho en porcelana. Finalmente, el apartado del exilio contiene un candado, delfines de porcelana en escala, billetes antiguos, estampillas postales de varios países; los libros *Los hombres del Triángulo Rosa* y *Archivo de la Memoria Trans Argentina*, un álbum con 40 fotos, un vaso traído de Cuba, un pedazo de red para pescar, un zafiro, una semilla guardada en un frasco, una tarjeta

postal y un cofre hecho en porcelana. Estas cosas son devoradoras del silencio y están dispuestas a generar unos estallidos sonoros impredecibles en los otros cuerpos con los que se interrelacionan.

Una vez delimitado el cuerpo objetual, la siguiente fase consistió en distribuir sobre el espacio el mobiliario escogido para mostrar los objetos. Usé cuatro mesas de madera de diferentes alturas y formas, dos pedestales y un taburete de madera. Decidí usar mobiliario de madera que remita a la idea de hogar, la mayoría de estos objetos se desecharon, sobrevivieron al destierro o permanecieron arrumados en algún armario o baúl. Por lo que al mostrarlos en este ejercicio quería darles una casa para habitar. Deseaba construir pequeñas escenas con cierto mueblaje iluminado de determinadas formas, en medio de ese proceso fui resolviendo crear pequeños ecosistemas para los objetos. Esta idea parte de una pregunta que Jean Baudrillard esboza en uno de sus textos: «¿Puede clasificarse la inmensa vegetación de los objetos como una flora o una fauna, con sus especies tropicales, polares, sus bruscas mutaciones, sus especies que están a punto de desaparecer?». <sup>131</sup> En primera instancia había clasificado a este repositorio objetual bajo tres ejes narrativos, mas ahora necesitaba encontrar un elemento que genere diferencia y repetición a lo largo de la instalación. La utilización de enseres cotidianos potencia la cercanía con los objetos expuestos; las diferentes alturas de las mesas y taburetes provocaban un desplazamiento físico/emocional/afectivo de lxs *spectatores*. Así es como se consolidó el empleo de mesas, pedestales y taburetes de madera como una posibilidad de crear correspondencias entre los ecosistemas objetuales.



**Figura 3.2 Pruebas de color para *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*. Guayaquil, Ecuador, 2022.**

**Autoría propia.**

---

<sup>131</sup> Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 1.

### Plano museográfico

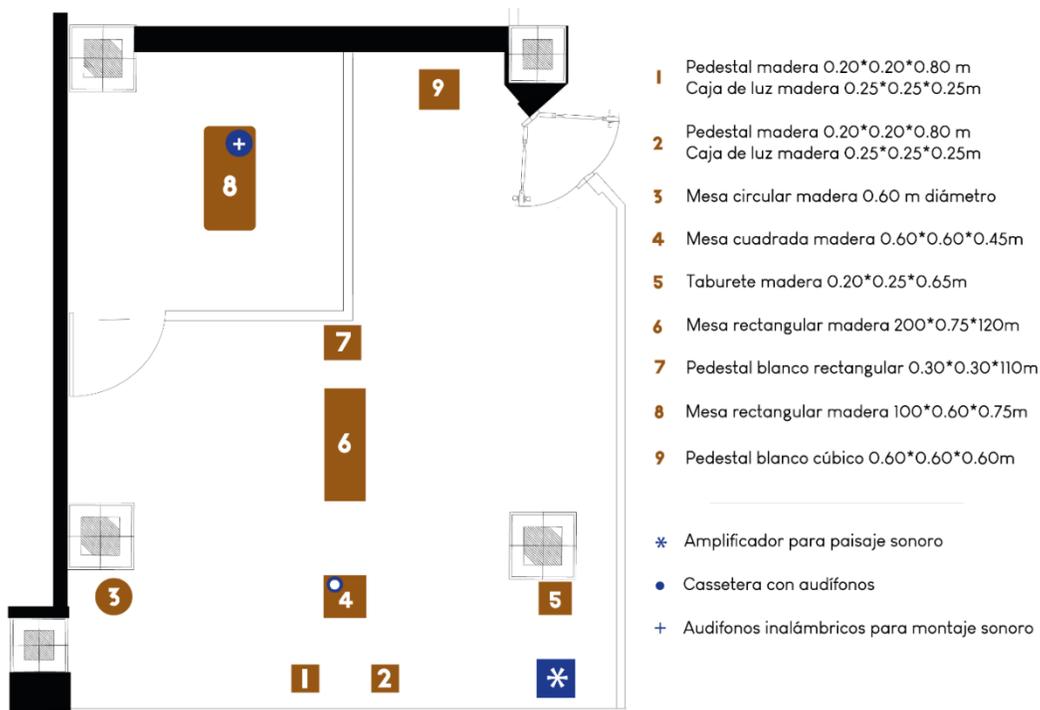


Figura 3.3 Diagrama del guion museográfico de *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*. Guayaquil, Ecuador, 2022. Autoría propia.

Uno de los mayores retos en el desarrollo de este ejercicio fue la iluminación. La instalación se exhibiría en un espacio que no es una galería ni una sala de teatro, por lo que debía transformar ese lugar en un hábitat adecuado para los objetos. La luz es el elemento primordial para la creación de imágenes en este trabajo; se resolvió arrojar luz no solo sobre los objetos, sino también esculpir las tres instancias conceptuales en el espacio. Interesaba volver material la luz, volverla coprotagonista de las narrativas desplegadas en la muestra. El montaje lumínico parte de cinco premisas: 1) construcción de atmósferas, 2) afectación anímica, 3) composición del espacio, 4) revelación de la forma y 5) visibilidad selectiva. A través de la temperatura, intensidad y significantes del color buscaba crear un clima determinado. En el estadio de la noche, la atmosfera era azulada para transformar el espacio, otorgarle mayor profundidad, sigilo y misticismo. Mientras que en la instancia concerniente al goce predominaba una amalgama de rosa con amarillo, ambos tonos cálidos, que modificaban la percepción respecto al anterior momento. En el apartado del exilio la colorización era roja para comunicar la sensación de movimiento, pasión y violencia. La

premisas de la afectación anímica incidieron en la decisión de usar lámparas cálidas (ámbar y amarillo) para generar puntos de luz que difuminen las atmósferas, además en consonancia con el empleo de mueblaje casero estas bombillas invitaban aproximarse a los objetos que deliberadamente requerían mucha cercanía para percibirse. La tercera premisa es producir plásticamente la escena a través de la luz para suscitar un efecto pictórico en el ambiente. Buscaba recrear algunos de los tonos presentes en los objetos: azules, sepías, rojos y ocres. Otra particularidad del diseño de iluminación está relacionado a la revelación de la forma, pues me propongo modelar los contornos de los objetos con luz para revelar su carácter, ciclo de vida y realzar su lugar en el espacio-tiempo. Por último, el montaje lumínico se fundamenta en la visualidad selectiva, es decir, mostrar a los *espectadores* el carácter cambiante de la escena. Ciertos objetos se encontraban en la sombra o a contraluz, entonces, se requería la participación de quién miraba para arrojar más o menos luz sobre ciertas cosas. Implicarse, ponerse en acción, involucrarse con la escena y moverse para apreciar los detalles del cuerpo objetual. Por medio de la iluminación propiciaba la continua interacción entre cuerpos humanos y no humanos.

#### Montaje lumínico

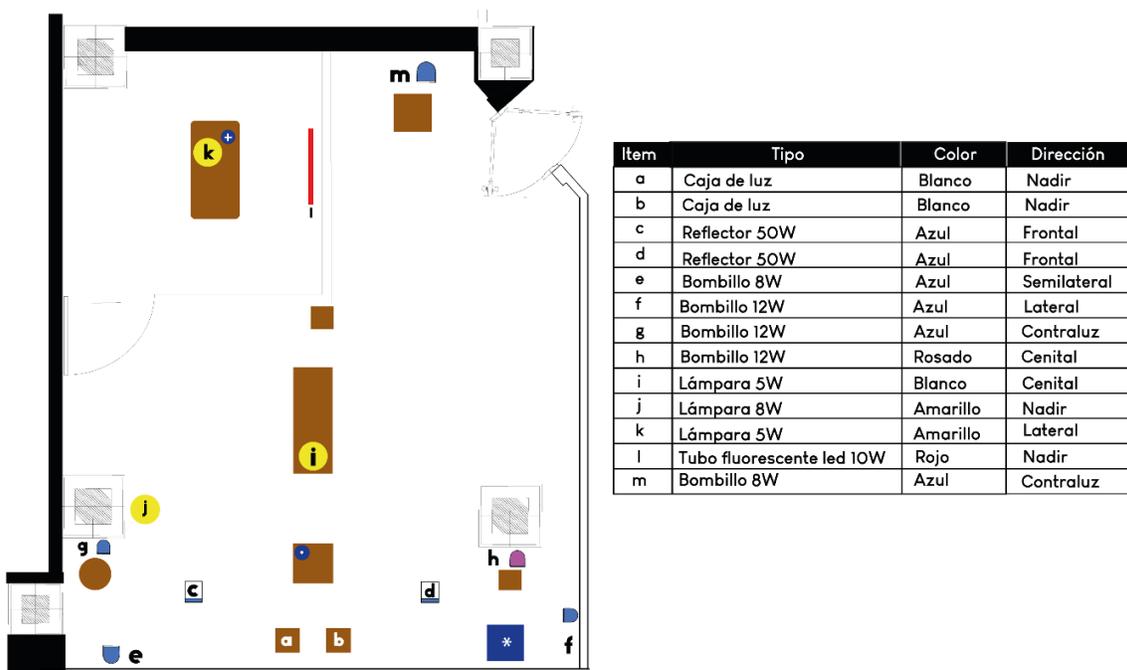


Figura 3.4 Diagrama del montaje lumínico de *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*. Guayaquil, Ecuador, 2022. Autoría propia.

El ensamblaje final de la pieza instalativa se realizó durante cuatro días. Para el montaje lumínico fui asistido por Jonathan Rodríguez y, en el montaje general, colaboraron Lisbeth Carvajal, Adriana Ríos y Roger Pincay. Daya Ortiz Duran y Nikita Félix coordinaron las sesiones de montaje. La exposición se inauguró el 11 de agosto del 2022 con una intervención de *voguing*/danza contemporánea por parte de José Poveda. Realizamos una publicación en formato *fanzine* que incluía una introducción de la muestra, el texto curatorial –ambos textos escritos por Olga López-, y una corta reseña del proceso de despenalización. Alrededor de 120 personas acudieron a la apertura de este trabajo. Gonzalo Abarca, figura clave en el proceso de despenalización de la homosexualidad, nos acompañó en el estreno de esta instalación objetual.

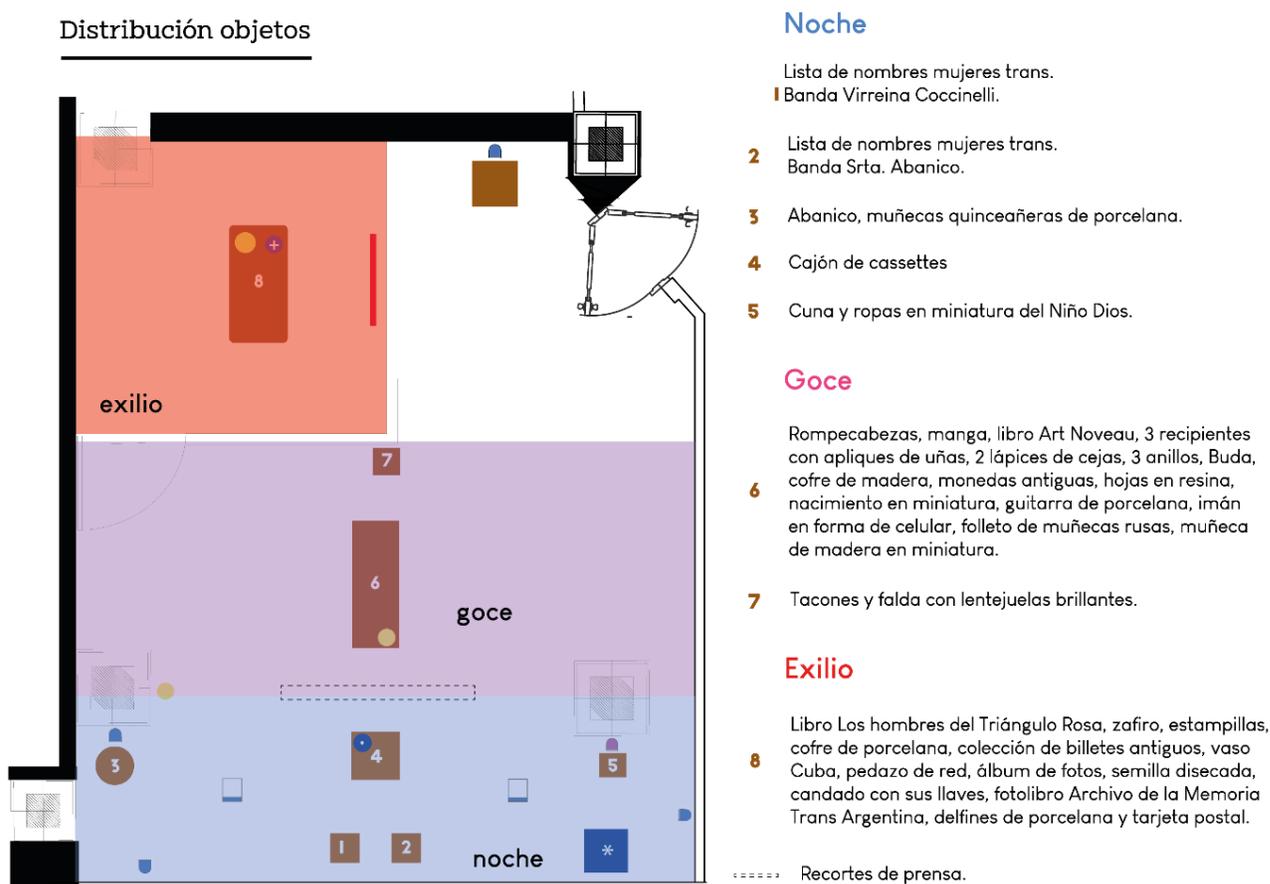


Figura 3.5 Diagrama del montaje de *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*. Guayaquil, Ecuador, 2022. Autoría propia.

A continuación, transcribo el texto curatorial escrito por Olga López para *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*: En esta muestra se propone un encuentro novedoso entre los archivos disidentes y el teatro de objetos. Con los primeros se cuestiona la idea del archivo tradicional que ha construido una memoria desde una visión hegemónica y, por tanto, apuntaba a un tipo de historia, para indagar, más bien, por los documentos olvidados, los archivos de los otros y, así, evidenciar sus exclusiones, luchas y deseos. Visibilizar una historia fragmentada, temporalidades alternas, memorias que necesitan con urgencia ser reivindicadas. Con el segundo nos inscribimos en un teatro posdramático que ya no tiene en cuenta el texto, los actores/actrices, ni cuenta con un tensor dramático de principio, nudo y desenlace. A diferencia de esto, el teatro de objetos construye un campo afectivo desde una materialidad, desde reconocer que los objetos tienen maneras de componer juegos sensibles para una poética, para otras teatralidades.

La novedad se instala aquí desde estas dos interpelaciones por los archivos y por el teatro que permiten el encuentro con los archivos disidentes de las mujeres trans del Ecuador y con un teatro de objetos construido a partir de estos mismos archivos. Una materialidad que fue llegando aleatoriamente a las manos de Andrea Alejandro Freire, quien reinventa sus encuentros. La mejor manera para escuchar las historias menores, excluidas, negadas u olvidadas pareciera ser el teatro de objetos, el cual puede devenir una composición alegórica de un tiempo deshilachado, oculto tras un relato de un tiempo lineal.

Los cuerpos de las mujeres trans se despliegan en materiales diversos como fotografías, objetos queridos, música de viaje y de la vida nocturna, libros, postales, billetes, entre otros. Cada uno de estos modos de existencia-cosa es un fragmento de memoria. Es presencia de un cuerpo ausente o desaparecido. Es la insistencia por hacer presencia, como un fantasma, como un halo, para decirle a la sociedad ecuatoriana que, a pesar de la discriminación y de la marginación, sus cuerpos siguen más vivos que nunca, sus resistencias importan y no los olvidamos. Acciones como las de este artista permiten que estas cosas “banales” se activen y se vuelvan monumentos de aquellas que lucharon solo por el derecho a existir.



Figura 3.6 Inauguración de *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*. Guayaquil, Ecuador, 2022.

Foto: Jonathan Rodríguez.



Figura 3.7 Detalle de iluminación en *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*. Guayaquil, Ecuador, 2022. Foto: Jonathan Rodríguez.

Considero pertinente reproducir en esta bitácora el texto de presentación de la muestra elaborado por Olga López: Una biografía es la escritura de la vida de alguien, sus acontecimientos más importantes; sin embargo, si hablamos de la biografía del objeto, nos enfrentamos con otra situación. Sentimos, en este caso, que el objeto no es un ser pasivo; si lo despojados de su carácter utilitario, vemos aparecer elementos multimodales: las marcas de quienes los han poseído, los tipos de materiales que los constituyen, las huellas del tiempo, las relaciones inéditas que pueden entablar con otros objetos desde la paradoja, la semejanza, la variación. Tal y como en su momento lo expuso Liliana Porter, quien despoja al objeto de su contexto para mostrarlo en su crudeza y reforzar su capacidad expresiva, esto mismo vemos en la presente muestra: los objetos expuestos de las mujeres trans nos dejan avizorar sus sueños, sus viajes, sus economías precarias, sus cuerpos gozosos expuestos a diversos riesgos, su cotidianidad en una confrontación diaria y agobiante con el maltrato y la muerte.

Como el fragmento de red que encontraremos en esta muestra, Andrea Alejandro busca construir una gran red con la cual atrapar y diseñar esta biografía de los objetos trans del Ecuador.



**Figura 3.8** Detalle de *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*. Guayaquil, Ecuador, 2022. Foto: Jonathan Rodríguez.

La instalación artística al igual que la partitura objetual se ha descrito en los párrafos anteriores. Ahora hablaré de las acciones performativas que ensancharon la frontera disciplinar en este trabajo. Para iniciar hablaremos del *performance* realizado por José Poveda, quien puso en fricción estilos de danza disimiles entre sí como el ballet y el *voguing*. Las nociones de noche, exilio, goce habitaron el cuerpo del bailarín que borró las fronteras entre una categoría de la danza y otra. Su presencia en la escena era vital para homenajear a Yayita Ocles, Alexandra Ocles y La Mujerón, mujeres trans negras que además de la transfobia, tuvieron que luchar con el racismo. Su pieza performática intervenía el altar objetual en que se había constituido la muestra para llevarnos a recorrer el fulgor de la noche, donde las mujeres trans se convierten en reina y festejan su existencia.



**Figura 3.9** Yayita Ocles en la sede de Coccinelle. Quito, Ecuador, 1997. Foto: Asociación Nueva Coccinelli.

Los días 15 y 16 de agosto realicé visitas guiadas junto a Gonzalo Abarca, este momento configuró otras capas de alianzas materiales. Las personas que asistieron a las visitas relataban sus propias biografías a partir del encuentro con uno o varios objetos que les resultaban familiares. Durante este proceso, Abarca trajo más objetos para el repositorio. Su presencia ayudó a crear personajes a través de la narración oral de anécdotas y a reconocer las pertenencias de una u otra mujer trans que él conoció. La casetera fue un elemento disparador de multi-temporalidades. Varias personas que asistieron a esta exposición nunca habían usado una casetera o escuchado un *cassette*. Eso propició una relación con los objetos personales de gestoras de la despenalización, sumado al encuentro con toda la tecnología/estética de toda una época. El 17 de agosto Yuliana Ortiz Ruano guio una lectura colectiva de *Los fantasmas se cabrearon: crónicas de la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador* escrito por Purita Pelayo y *Habilidad con los caballos, poesía reunida 1990-2020* de Roy Sigüenza.<sup>132</sup> Ortiz nos llevó a cabalgar por la poética de Sigüenza, quien escribió poesía homoerótica durante los años noventa; mientras transcurría el proceso de abolición del artículo 516. Sigüenza al igual que Pelayo no dejaron que el sistema patriarcal/machista/homofóbico los privara de surcar las calles, aunque sea durante la oscuridad de la noche: «Iré, qué importa, caballo sea la noche».<sup>133</sup> El 18 de agosto ejecuté una pieza de danza *butoh* intitulada *Un altar para nuestras ancestras*. Con ella se buscaba recordar a cada una de las mujeres trans asesinadas antes, durante y después del proceso de legalización de la homosexualidad. Finalmente, la muestra cerró el 19 de agosto con un conversatorio sobre este hito en la historia LGBTI+ ecuatoriana a cargo de Ericka Zavala y Fernando Orozco, sobrevivientes de la represión estatal a las poblaciones diversas en las décadas de los 80s y 90s. Billy Navarrete, secretario ejecutivo del Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos (CIDH) relató cómo se vivió después del proceso de despenalización en Guayaquil. El proyecto expositivo se clausuró luego de 6 días de activaciones/derivadas/alianzas materiales. Un total de 254 personas fueron parte de esta activación de archivos disidentes.

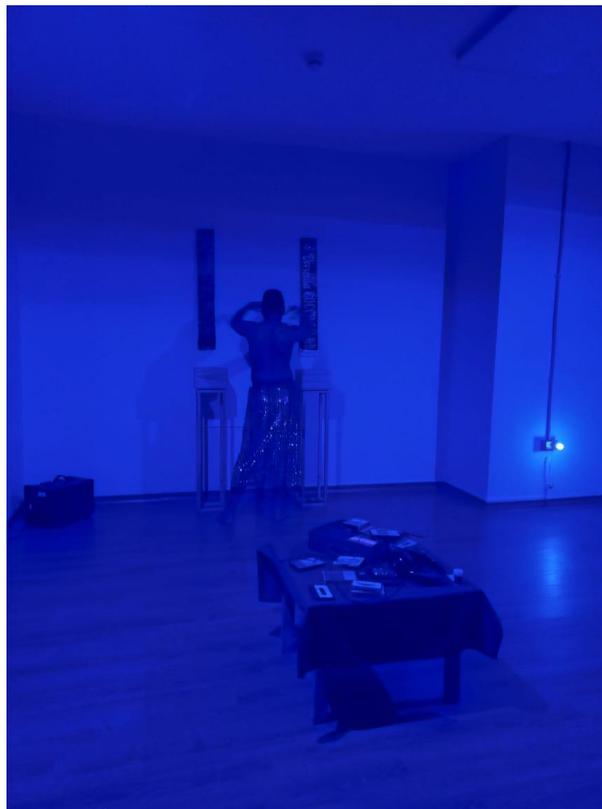
---

<sup>132</sup> Roy Sigüenza (Portovelo, 1958) es un escritor y cronista ecuatoriano, considerado como uno de los poetas más destacados de las últimas décadas en Ecuador. Su primera obra fue el poemario *Cabeza quemada*, que publicó en 1990 en formato de *plaque*. Con *Habilidad con los caballos* suman dos las obras antológicas dedicadas a la poesía de Sigüenza. La primera lleva por título *Del abrazadero y otros lugares*. El libro que reúne los textos publicados entre 1990 y el 2005.

<sup>133</sup> Roy Sigüenza, *Habilidad con los caballos, poesía reunida 1990-2020*. (Quito: Severo Editorial, 2020), 67.



**Figura 3.10** Casetera de *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*. Guayaquil, Ecuador, 2022. Foto: Jonathan Rodríguez.



**Figura 3.11** Registro de *Un altar para nuestras ancestras*. Guayaquil, Ecuador, 2022. Foto: Olga López.

Creo que así como es importante nombrar las cosas, los objetos, también es vital nombrar las personas que ya no caminan entre nosotrxs y cuyos objetos/voces/reminiscencias componen esta exposición: Ángel Anastacio Yagual, Danesa Tómalá, Gabriela Poma, Joffre Córdoba, La China Cacao, Orlando Montoya, Pachi Coellar, Satanacha Moreira, Soraya, Valeria Fuentes, Yayita Ocles, Fernando Pineda, Gaby Rojas, María Jacinta Almeida, Alicia, Gaby, Laura, Panchita, Ruby, Vicky, Casquete, Calandra, Rita, Patricia Ponce, María Fernanda, Ricitos, Maily, Andrea, Panchita, Cathy, La Chiquita, Thalía, Maricela, Pily, Mafer, Angelita, Peluca. También deseo nombrar a todas las compañeras trans, cuyos nombres conocemos, que hicieron posible la despenalización de la homosexualidad y sufrieron toda la violencia estatal represiva: Tránsito (La reina de El Guambra), Angelita Zamora, La femenina María, Leidy, La mulatita guapa, Madonna (Gabriela), La negra Marcia, La Tongolele, Martha Sánchez de Esmeraldas, Perlita, La Lambada, La Siete Pisos, La Carapachito, La Cuencana, Chabela, La Chueca, La vieja Mónica, La Machete, La comadre Puta, Yadira (La mano de trinche), Nebraska León Gurumendi, Jossenka Zambrano Panta, La enana Vicky, Carla de Pichincha, Gabriela, la cuatro pelo, Erika, la reina, Pimpinela, La flaca Melissa, La Simpson, Estrella, la gorda de Babahoyo, La Pajarito, La Pancha de Chone, Amparito Puga, La Pay, Peggy, María Fernanda, la gaga, Ximena Ruiz Velasco, Franklin, la picuda, La Guaguasa, Tita, Carmita Cando, Alberta, la militar, La Samurái, La Marco, La Carapacho, Coralito, de Santo Domingo, La Rubí, La colombiana, Samy Tijeras, La mini puta, Jacinta de Chone, Eva de La Marín, La flaca Verónica, La Tafur, Paloma de Esmeraldas – Ámbar, Henry Rodríguez, Gabriela, la cuchara, Priscila Palacios, Alexis, Ninoska, Sorayda de chúpate la plata, Mireya, la fea, Leydi de Machala, Magaly Rocafuerte, Erika Sarango, Mayli Bermúdez, La Mujerón, La negra Morelia de Quinindé, Rizo, Mireya, la guapa, La Vera de Quevedo, La imperdible feíta, Jennifer, la gallo ronco, Alex, la bruja, La comadre Yadira y La Chabela. Repetimos sus nombres como motor de lucha para recordar a quienes lograron esta hazaña en pro de los derechos LGBTI+ en Ecuador, y que no los olvidemos sin la justa reparación/indemnización que se merecen.

Para cerrar este capítulo, deseo agradecer la enorme confianza depositada en mí por Gonzalo Abarca, Alexis Ponce, Any Argudo, Ericka Zavala, Sonia Tafur, Fernando Orozco, Magia Guadalupe, Estrellita Estévez, Jessenia Vivanco y Mujerón que me han permitido contar en palabras e imágenes una parte de su valiosísima historia. Sin el trabajo, lucha y

dedicación de todas ellas, yo no estaría hoy aquí redactando esta bitácora del proceso que me ha permitido tejer esta instalación que conmemora/celebra sus vidas y nos hace pensar sobre la permanencia de los objetos.



Figura 3.12 Afiche de *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*. Guayaquil, Ecuador, 2022. Autoría propia.

## 5. Conclusiones

El proceso de despenalización de la homosexualidad en Ecuador, acaecido en 1997, tiene pocos documentos o archivos que se puedan referenciar al momento del análisis. Mas en esta misma singularidad radica la gran potencialidad de estos repositorios lábiles: al ser frágiles y volátiles nos permiten ensayar otras maneras de conservación, además de las formas estandarizadas por la archivística y los relatos oficiales del Estado-nación. Los archivos disidentes son una cartografía de la desidia estatal, de la opresión sistemática ejercida por un régimen machista/misógino/transfóbico, y a la vez, son muestras materiales de libertad/experimentación/per(re)sistencia. En esta propuesta, también, se planteó una hipótesis de actualización de los vínculos entre arte y política, además de revisitar desde otras aristas una correspondencia presente hace algún tiempo ya en las prácticas artísticas: la activación de archivos. La modernidad occidental se fundamenta sobre la minorización de todas las expresiones que considera su alteridad. Ahora, dichos procedimientos no impiden manifestaciones culturales no hegemónicas, sino, más bien, invitan a asimilarlas para despojarlas de sus potencias singulares y borrar toda la violencia ejercida sobre las poblaciones históricamente vulneradas. Este proyecto busca problematizar la incidencia de una versión blanqueada/oficialista en la producción de subjetividad/creación/pensamiento. ¿Hasta qué punto se puede considerar este repositorio disidente como material disparador de propuestas artísticas en lugar de documentos para la memoria histórica? Esta pesquisa/ejercicio artístico intenta difuminar las fronteras entre arte y política a través de la resignificación de un repositorio disidente. Las similitudes y diferencias entre acción política y acción artística activan interferencias en las categorías, dichas interrupciones favorecen la creación de zonas liminales capaces de crear las condiciones necesarias para que la materialidad del archivo pueda activar experiencias sensibles en el presente, que no tratan de ser una imitación del pasado, pero que sí conservan la misma vigorosidad crítica y disruptiva de la norma.

No me interesa rememorar estos sucesos condensados en el cuerpo objetual de este estudio como un ejercicio arqueológico que desea desempolvar estos episodios poco legibles/documentados, sino pensarlos/activarlos como entes materiales que interpelan nuestro presente. Esta tesis se pregunta, además, por los alcances del inventario: ¿Cómo

inventariar poéticas y no únicamente objetos y documentos? Las poéticas centradas en lo objetual no solo implican una determinada forma de producción, principalmente, reflejan una postura estética/política/afectiva frente a los materiales que merecen ser conservados/restaurados/exhibidos. Estos objetos cotidianos nacieron de una producción en serie, pero sus trayectos de vida los han vuelto particulares, testigos materiales del paso del tiempo. Abren la posibilidad de contemplar las dinámicas acontecidas entre disímiles geografías, periodos y cuerpos.

A manera de cierre, recogeremos las conclusiones que hemos ido esbozando a lo largo de estos tres capítulos. Para iniciar, ponderamos la definición de teatro de objetos documental que hemos desarrollado durante esta investigación teórica y su deriva escénica como prácticas donde el objeto despliega su *hacer cosa* para tornarse un documento testimonial de múltiples temporalidades. Asimismo, recalamos, lo que consideramos, tres directrices medulares del teatro de objetos documental, a) el objeto, con su recorrido vital, es el protagonista en escena, b) el objeto es *imagen-cristal* de vínculos/relaciones/alianzas materiales y, c) el objeto se vitaliza por su *hacer cosa*. El recorrido vital del objeto *hace visible las fuerzas* que sobrepasan las formas del artefacto y dan cuenta de la trayectoria de su existencia. Dicho itinerario propicia el despliegue en escena de unas historias donde la materialidad es protagonista, los objetos revelan ante nuestros ojos diversas correspondencias materiales que acontecen a nuestro alrededor y, es así como, el *hacer cosa* de los enseres nos permite tener una comprensión del mundo.

En este trabajo hemos conceptualizado los archivos disidentes como un cúmulo de materiales diversos (fotografías, cartas, enseres, objetos personales, entre otros), cuya conformación escapa a las lógicas institucionales/estatales y a las clasificaciones tradicionales de la archivística. Así, termina por evidenciar memorias micro y macro de individuos y colectivos que no han sido reconocidos o han sido olvidados por la historia oficial. Además, describimos tres características fundamentales de estos repositorios: a) son archivos que pertenecen a grupos históricamente excluidos y marginados. No es posible que un archivo disidente provenga de las memorias hegemónicas en nuestras sociedades y, en ese mismo sentido acogen los devenires minoritarios; b) son archivos *afectivos*, en el sentido

spinozista del término, es decir, son cuerpos objetuales capaces de afectar y ser afectados por las relaciones/tensiones/encuentros que puedan generarse con otras materias; c) son repositorios lábiles cuya mayor potencia es la posibilidad constante de ser volubles, de reinventarse y reorganizarse sin la rigidez de lo oficial.

La deriva escénica de este proyecto nos permite sumar otras reflexiones acerca de nuestro objetivo central: Generar relaciones complejas entre la instalación y el teatro de objetos a partir de un archivo sexo-disidente. En primer lugar, es posible argumentar que la historia LGBTI+ no es un asunto de interés exclusivo de las poblaciones sexo-disidentes. En segundo lugar, es posible constatar que las nociones de interseccionalidad, defensa activa de los derechos humanos y empatía suscitan que se cree un genuino interés por escuchar/conocer todas las aristas de la historia. En tercer lugar, ya no se trata de identidades molares estáticas, sino de reconocimiento de la fluidez de los constructos sociales a partir de agrupaciones moleculares activas como las que encontramos en estos archivos y que nosotros activamos desde otra diferencia: el teatro y la instalación centrados en los objetos y los cuerpos ausentes de las mujeres trans.

Así, todxs aquellxs que no encarnamos el orden dominante del mundo, hemos sufrido una serie de vulneraciones a partir de una misma raíz de opresión que luego se ramifica según ciertos rasgos como el género, la etnia y la clase, entre otras. Po ello, es posible acentuar la capacidad de los objetos para hablar de múltiples biografías y ser capaces de interpelarnos sobre nuestros propios ciclos de vida, aun con cosas que no nos pertenecen. Uno de los atributos de las cosas es su permanencia, más allá de la vida humana. Aperturarse a dimensionar la magnitud de la persistencia material nos permite constatar, una vez más, nuestra finitud y, por lo tanto, desligadxs de una falsa supremacía antropocéntrica, podemos observar con mayor claridad todas las correspondencias/interrelaciones que nos circundan. Deseamos que este trabajo contribuya a la proliferación de diversas iniciativas, activación de archivos y modos disidentes para ponerlos en circulación.

## 6. Bibliografía

### 6.1. Libros y artículos en revistas

- Alvarado, Ana. *El teatro de objetos, manual dramaturgico - 1a ed.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro, 2015.
- Appadurai, Arjun. *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías.* México: Grijaldo, S.A. de C.V. 1991.
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Gedisa: Barcelona, 1993.
- Ayala Ugarte, Álex. *La vida de las cosas.* Libros del K.O.: Madrid, 2015.
- Baal-Teshuva, Jacob. *Alexander Calder (Calder 1898-1976).* Berlín: Taschen Verlag, 1998.
- Bahntje, m., Biadiu, I., y Lischinsky, S. 2007. Despertadores de la memoria. Los objetos como soportes de memoria. [en línea] II jornadas Hum. H.A. Argentina.
- Bachelard, Gaston. *La Poética del espacio.* Traducido por Ernestina de Champourcin (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2020), 223.
- Baudrillard, Jean, Abraham Moles. *Los Objetos.* Buenos Aires: Ed. Tiempo Compartido, 1994.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los Objetos.* Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1999.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot.* Traducido por Ana María Moix. Rosario: Editorial Último Recurso, 2006.
- Bennet, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things.* Carolina del Norte: Duke University Press, 2010.
- Bodei, Remo. *La Vida de las cosas.* Traducido por Heber Cardoso. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2013.
- Carvalho, Tobias. *As coisas.* Rio de Janeiro: Record, 2018.
- Castillo, Alejandra. *Imagen, cuerpo.* Adrogué: Ediciones La Cebra, 2015.
- Castillo, Alejandra, y Cristian Gómez-Moya (eds.) *Arte, archivo y tecnología.* Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2012.

- Campuzano, Giuseppe. *Museo Travesti Del Perú (2003 - 2008)*. Lima: Laika Comunicaciones, 2008.
- Campuzano, Giuseppe. «El Museo Travesti del Perú», *Decisio: Saberes para la acción en educación de adultos*, n.º 20, 2008. Recuperado de: [https://www.crefal.org/decisio/images/pdf/decisio\\_20/decisio20\\_saber8.pdf](https://www.crefal.org/decisio/images/pdf/decisio_20/decisio20_saber8.pdf)
- Conner, Steven. *Parafernalia, la curiosa historia de nuestros objetos cotidianos*. Barcelona: Planeta, 2012.
- Cvetkovich, Ann. *Un archivo de sentimientos, trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2018.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1987.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Editorial Universidad Iberoamericana, 2000.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones, 2013.
- Didier Plassard, «Entre l'homme et la chose», *Agôn* n° 4: L'objet. (2011): 112-128.
- Fefa Vila Núñez, *El porvenir de la revuelta: Memoria y deseo LGTBIQ* (Madrid: Madrid Destino, 2017), 10.
- Flem, Lydia. *Cómo vacié la casa de mis padres*. Traducido por Eskarne Mujika Gallastegi. Guipúzcoa: Alberdania, 2006.
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.
- García, Ana Claudia. *Instalaciones: El Espacio resemantizado*. En Scribd [en línea], 1999. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/425974434/11-Instalaciones-El-Espacio-Resemantizado-1>
- Genty, Philippe. *Paisajes interiores*. Traducido por Gerardo Raúl Losada. Buenos Aires: UNSAM Edita, 2015.
- Groys, Boris. *Antología*, trad. por Saúl Villa. COCOM Press: Ciudad de México, 2013.
- Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*. Traducido por Eustaquio Barjau. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

- Kantor, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Traducido por Graciela Isnardi. Buenos Aires: Ediciones La Flor, 2003.
- Larios Ruiz, Shaday. *Escenarios post-catástrofe: filosofía escénica del desastre*. Cuadernos de Ensayo Teatral, n.º 19. Ciudad de México: Paso de Gato, 2010.
- Larios Ruiz, Shaday. *Los objetos en la guerra, el armario de Tadeusz Kantor*. Ciudad de México: Paso de Gato. Dossier: Teatro de objetos: inventario de rebeliones materiales, 2016.
- Larios Ruiz, Shaday. *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas/Paso de Gato, 2018.
- Larios Ruiz, Shaday. *Detectives de objetos*. Segovia: La uÑa RoTa Ediciones, 2019.
- Larios Ruiz, Shaday. «El objeto ‘post-catástrofe’ y la ‘catastrofización’ de la materia. Preguntas y evidencias para un teatro de objetos documentales». En *Titeresante, Revista de Títeres, Sombras y Marionetas* [en línea], 2014. Recuperado de: <http://www.titeresante.es/2014/05/el-objeto-post-catastrofe-y-la-catastrofizacion-de-la-materia-preguntas-y-evidencias-para-un-teatro-de-objetos-documental-por-shaday-larios/>
- Larios Ruiz, Shaday. «Objetarios 1. Cuba material. Archivo de la materialidad cubana». En *Titeresante, Revista de Títeres, Sombras y Marionetas* [en línea], 2016. Recuperado de: <http://www.titeresante.es/2016/07/objetarios-1-cuba-material-archivo-de-la-materialidad-cubana-por-shaday-larios/>
- Larios Ruiz, Shaday. «La fuerza micrológica. Procesos escénicos de la pequeña escala». En *Titeresante, Revista de Títeres, Sombras y Marionetas* [en línea], 2017. Recuperado de: <http://www.titeresante.es/2016/03/la-fuerza-micrologica-procesos-escenicos-con-la-pequena-escala-la-columna-la-brutal-pequenez-de-shaday-larios/>
- Larios Ruiz, Shaday. «Poéticas del mueble». En *Titeresante, Revista de Títeres, Sombras y Marionetas* [en línea], 2017. Recuperado de: <http://www.titeresante.es/2013/02/poeticas-del-mueble/>
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducido por Diana González. Ciudad de México: Paso de Gato, 2013.
- Morin, Violete. “El objeto biográfico”, en *Los objetos*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo (Comunicaciones), 1971.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo*. Traducido por Magaly Muguercia. Ciudad de México: Paso de Gato, 2016.

- Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro, imágenes, gestos, voces*. Traducido por Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.
- Pelayo, Purita. *Los fantasmas se cabrearon: crónicas de la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador*. Quito: Severo Editorial, 2021.
- Perec, Georges. *Las cosas, Una historia de los años sesenta*. Barcelona: Editorial Seix Barral. 1967.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducido por Víctor Viviescas. Ciudad de México: Paso de Gato, 2013.
- Saurí, María Cecilia. «Archivo de la Memoria Trans: cruces entre estética, memoria y género.» *Conferencia XI Seminario Internacional Políticas de la Memoria: memorias subalternas, memorias rebeldes*. Recuperado de: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar>.
- Sigüenza, Roy. *Habilidad con los caballos, poesía reunida 1990-2020*. Quito: Severo Editorial, 2020.
- Silva, Armando. *Imaginarios urbanos*. Arango Editores: Bogotá, 2006.
- Zambrano Murillo, Giulianna. «Buscamos en el silencio de las cosas», *post(s)* n.º 5 [en línea], 2019. Recuperado de: <https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/posts/article/view/1536>.

## 6.2. Multimedia en línea

- Correa, María Belén «Epílogo: Todavía falta». Podcast Archivo de la Memoria Trans realizado en 2021. Video de YouTube, 12:03, <https://www.youtube.com/watch?v=0ZVDqs2xEzk>
- D'Ayala Valva, Sebastiano. «Transvestites also cry». Documental rodado en 2011. Video de YouTube, 54:34, <https://youtu.be/pz6-doc9blA>
- D'Ayala Valva, Sebastiano. «Ángel». Documental rodado en 2011. Video de YouTube, 62:03, <https://youtu.be/pz6-doc9blA>
- Fundación Regional de Asesoría en Derechos Humanos (INREDH) «Reseña despenalización de la homosexualidad en Ecuador». Documental rodado en 2017. Video de YouTube, 14:35, <https://youtu.be/zJqg3xEKsII>
- Genty, Philippe. «Marioneta». Registro de una pieza teatral en 1968. Video de YouTube, 6:26, <https://www.youtube.com/watch?v=98NHvN4Ixz4>

Mogrovejo, Pablo. «En Primera Plana». Documental rodado en 2013. Video de YouTube, 21:35, <https://youtu.be/ApvxtCMpOtE>

Ríos, Dominique. «Reivindicando la Corona». Documental rodado en 2021. Video de YouTube, 32:53, <https://youtu.be/RSstm2qMMtc>

Wayar, Marlene. «El acorazado travesti - Parte 2», Podcast Archivo de la Memoria Trans realizado en 2021. Video de YouTube, 18:30, [https://www.youtube.com/watch?v=tYTE\\_H9Xeeo](https://www.youtube.com/watch?v=tYTE_H9Xeeo)

## **7. Anexos**

### **7.1. Reseña sobre el proceso de despenalización de homosexualidad**

#### **Antecedentes**

Amigos por la Vida y FEDAEPS (Fundación Ecuatoriana de Ayuda, Educación y Prevención del Sida) son las organizaciones que inician en la lucha por los derechos de las comunidades LGBTTI+ del Ecuador. Un reporte de la Comisión de Derechos Humanos de la OEA (Organización de Estados Americanos) en 1994 prende las alarmas al detallar las permanentes violaciones de derechos humanos y constitucionales de lxs ciudadanxs LGBTTI+ del Ecuador.

Este informe hacía hincapié en los abusos de los escuadrones volantes (escuadrones de la muerte), autorizados por el entonces presidente de la República León Febres Cordero. Febres Cordero incitaba a los escuadrones a matar a los “indeseables”, “la población podrida” del país. El Art. 516 era la justificación de todos estos atropellos, pues las poblaciones LGBTTI+ incurrían en un delito con su sola existencia según el Código Penal vigente en ese momento.

Estos ejercicios de poder y control se enseñaban principalmente con las vidas de las mujeres trans, mujeres lesbianas y hombres gais.

#### **El detonante**

El viernes 13 de junio de 1997 Diego Crespo, jefe de policía de Azuay, ordena una redada en el Bar Abanicos donde se celebraba el certamen de la Miss Austro o “reina gay”, un certamen clandestino de chicas trans, personas travestis y hombres gais. Los policías arrestaron a 14 por “intento de delito contra la moral pública”, esa noche Brigitte Sandoval (Pachi) había sido coronada como la reina. Esa misma noche fue encarcelada y agredida sexualmente dentro de la Oficina de Investigación del Delito (OID).

La obligaron a permanecer en la celda con el vestido que había sido coronada y siendo víctima de vejámenes y abusos. El diario El Tiempo de Cuenca, con fecha 26 de junio de 1997, recogió información sobre lo que ocurrió en las cárceles de la Oficina de Investigación

del Delito (OID): “En el calabozo, uno de ellos (refiriéndose a Brigitte) fue violado mientras su compañero convulsionaba en medio de frecuentes ataques de epilepsia. Los agentes de policía que se encontraban de turno se limitaban a observar y a vender preservativos a 5.000 sucres cada uno (...) ‘Yo iba vestido de mujer, no me permitieron que me cambie de ropa, nos ingresaron a un calabozo donde estaban presuntos delincuentes, uno de ellos me violó’, eso es lo único que recuerda Pachi, luego, perdió la conciencia (...). Cuando despertó, encontró a su amigo en medio de un ataque epiléptico. Solicitó que lo saquen, pero los policías se negaron. ‘Déjenle que se muera, un maricón menos, mucho mejor’, dijo uno de los uniformados”.

Pachi al salir en libertad denunció el hecho públicamente, es así que en el país se desató una ola de protestas y solidaridad. Estos acontecimientos son cruciales para la lucha de la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador.

Así es como los organismos de derechos humanos impulsan una campaña, con alcance internacional, para derogar la penalización de la homosexualidad, al mismo tiempo piden investigar los crímenes de odio por orientación sexual que tenían como víctimas a las ciudadanas trans; muchas de ellas eran trabajadoras sexuales del sector de la Mariscal de la ciudad de Quito.

### **El proceso de despenalización**

Nacen varios movimientos LGBT: Amigos por la Vida de Guayaquil, FEDAEPS, Triángulo Andino de Quito, SOGA de Manabí, también se unieron varios ciudadanos de Cuenca y por último se unieron a la lucha las ciudadanas trans trabajadoras sexuales del sector de la Mariscal pertenecientes a Coccinelli, cabe recalcar que esta fue la primera organización homosexual que fue reconocida oficialmente y con vida jurídica luego de la despenalización.

Orlando Montoya, director de la Fundación Equidad lideraba la lucha por los derechos LGBTI en Quito y centraban sus actividades en gestionar la libertad de compañeras que eran detenidas ilegalmente por miembros de la policía nacional. Orlando comentó que la principal oposición a la despenalización fue la Iglesia católica: “Hubo gente que incluso nos amenazó de muerte, pero no detuvimos esta lucha porque estábamos convencidos de nuestra postura”.

En Guayaquil, la policía también realizaba “batidas” ilegales especialmente en la calle 9 de octubre y en bares gay. La casa de Ángel (Mujerón) en la ciudadela Martha de Roldós, terminó convertida en la central del movimiento ciudadano.

Se decide presentar una demanda para que el artículo 516 del Código Penal sea declarado inconstitucional. Para esto pedían 1.000 firmas y copias de cédulas de quienes firmaban.

Varixs activistas realizaron la recolección de firmas en discotecas, bares, de puerta en puerta sensibilizando a la comunidad para que apoyen con su firma y copia de cédula, en esta campaña hay que destacar la participación pública de las ciudadanas trans del grupo Coccinelli en las ciudades de Quito y Guayaquil, que es su mayoría eran trabajadoras sexuales. Es importante resaltar que la mayoría de firmas fueron provenientes de mujeres cisgénero.

### **Abolición del primer inciso**

En septiembre del 1997, el doctor Ernesto López, que actuó como defensor de las demandantes, presentó alrededor de 1450 firmas ante el Tribunal Constitucional y el 25 de noviembre de ese mismo año se declaró inconstitucional el primer inciso del artículo 516, por considerar que violentaba los derechos de los ciudadanos homosexuales del Ecuador.

En el fallo del Tribunal, la decisión de despenalizar se sustenta en que “... en el terreno científico, no se ha definido si la conducta homosexual es una conducta desviada o se produce por la acción de los genes del individuo, más bien la teoría médica se inclina por definir que se trata de una disfunción o hiperfunción del sistema endócrino, que determina que esta conducta anormal debe ser objeto de tratamiento médico, no tanto como enfermedad, antes que objeto de sanción penal.”

Esta mirada de la homosexualidad como una enfermedad ha sido la base de otras vulneraciones a los derechos humanos como es la creación de “clínicas de deshomosexualización”. En la sentencia del TC también se afirma que “... es claro que, si no debe ser una conducta jurídicamente punible, la protección de la familia y de los menores, exige que no sea una conducta socialmente exaltable.” Dentro de las declaraciones también se menciona que “Los homosexuales son ante todo titulares de todos los derechos de la persona humana y, por tanto, tienen derecho a ejercerlos en condiciones de plena igualdad,

lo cual no supone la identidad absoluta sino una equivalencia proporcional entre dos o más entes, es decir sus derechos gozan de protección, siempre que en la exteriorización de su conducta no lesionen los derechos de otros, tal como ocurre con todas las demás personas.”

Como podemos observar la despenalización de la homosexualidad estuvo plagada de discursos moralistas, aleccionadores y en tono de advertencia hacia las poblaciones LGBTI+ que debe cuidar sus formas. Poco después de la despenalización, en 1998 se realizó el primer desfile del orgullo gay en Quito. En Guayaquil, los festivales del orgullo GLBTI empezaron en 2006.

Nueva Coccinelle presentó el 17 de mayo del 2019 una denuncia en contra del Estado ecuatoriano por el delito de lesa humanidad y el de persecución ocurrido en la década de los 80 y 90. El informe de la Comisión de la Verdad reconoció que las graves violaciones de derechos humanos cometidas por el Estado desde 1984 hasta 2008 tenían como víctimas también a las poblaciones LGBTI+. Sin embargo, las denuncias concernientes a los atropellos a las disidencias sexo genéricas no fueron exhaustivas y detalladas, por esta razón la denuncia presentada por Nueva Coccinelli busca impulsar la investigación, judicialización y sanción a los responsables de las torturas, detenciones arbitrarias, desapariciones forzadas e incluso, posibles ejecuciones extrajudiciales contra la comunidad.

Hasta el día de hoy el proceso avanza lentamente y no tenemos reparación para nuestras hermanas trans.

**Fuente:** Testimonios orales de Gonzalo Abarca, Ericka Zavala, Orlando Montoya, María Jacinta Almeida, Pachi Coellar, Alexis Ponce, Billy Navarrete, Karina Rashell, Anastacio Yagual, Mujerón, Fernando Orozco y Fernando Pineda.

## 7.2. Material promocional

Programación de *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*



**archivos disidentes:  
poéticas para un  
teatro de objetos**

**15 y 16 agosto 2022 \* 17.00**  
visita guiada performática

**17 agosto 2022 \* 18.00**  
un altar para nuestras ancestas: danza butoh

**18 agosto 2022 \* 18.00**  
club de lectura por Yuliana Ortiz Ruano y  
Roy Siguenza

**19 agosto 2022 \* 18.00**  
conversatorio sobre la despenalización de  
la homosexualidad en Ecuador  
invitadx: Ericka Zavala y Fernando Orpzo

LA Universidad de las Artes

MZL4 CENTRO DE PRODUCCIÓN E INNOVACIÓN

Promocionales *de Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*



Universidad de las Artes

MZL4  
CENTRO DE PRODUCCIÓN  
E INNOVACIÓN

**archivos disidentes:  
poéticas para un teatro de objetos**

andrea alejandro freire  
proyecto de titulación

project room 2 · Mz14  
9 de octubre y panamá

17 agosto 2022 · 18.00

un altar para nuestras ancestas: danza butoh



**archivos disidentes:  
poéticas para un teatro de objetos**

proyecto de titulación: andrea alejandro freire

18 agosto 2022 + 18.00

**Lecturas maricas: Roy Siguenza + Yuliana Ortiz Ruano**

project room 2 + Mz14 + 9 de octubre y panamá

Universidad de las Artes

MZL4  
CENTRO DE PRODUCCIÓN  
E INNOVACIÓN

Promocionales *de Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*



**archivos disidentes:**  
**poéticas para un teatro de objetos**

proyecto de titulación: andrea alejandro freire

**19 agosto 2022 · 18.00**

despenalización de la homosexualidad en ecuador:  
**Ericka Zavala y Fernando Orozco**

project room 2 **Mz14** 9 de octubre y panamá

Universidad de las Artes

MZ14 CENTRO DE PRODUCCIÓN E INNOVACIÓN



¿has contemplado cómo las cosas devoran el silencio? ✦

Las cosas devoran el silencio? ✦

### 7.3. Registro fotográfico de *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*

Fanzines de *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*



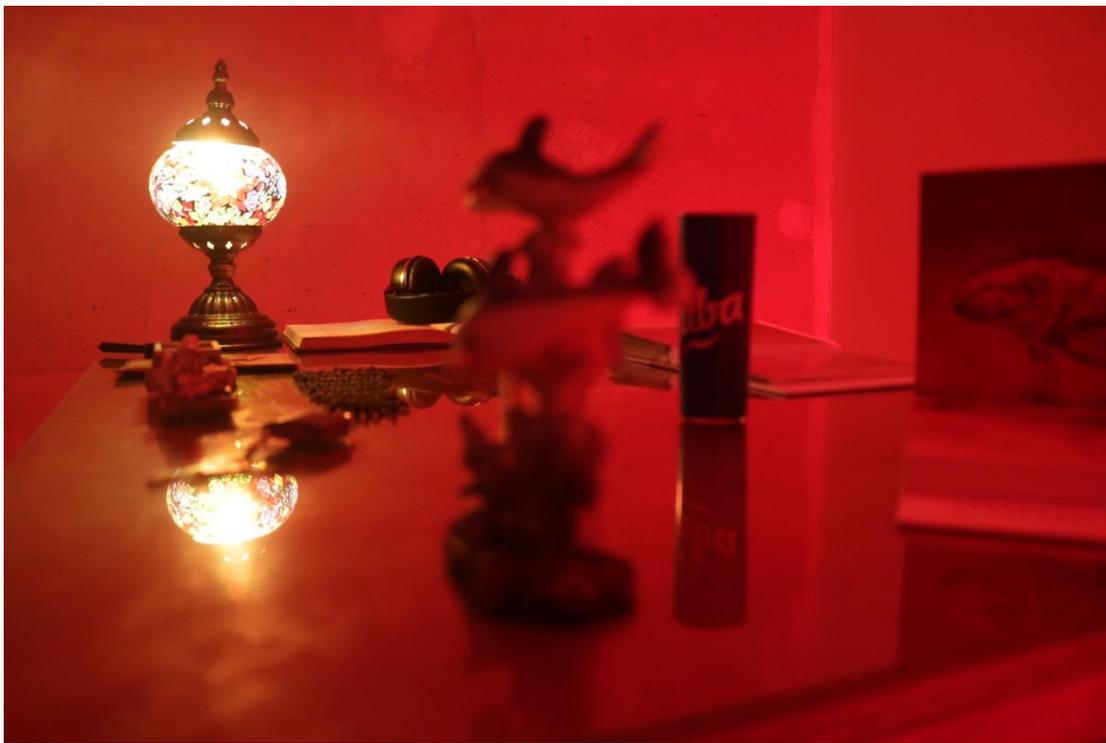
Plano detalle de *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*



Recortes de prensa *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*



Sección Exilio de *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*



Plano detalle de *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*



Gonzalo Abarca en *Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos*

