

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

Construcción de la Narrativa Textual-Material en el Dispositivo Objetual Las Ramitas de Hinojo no se Comen


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Escénicas

Autor:

Carlos Alberto Cortez Terán

Director:

María Sol Rosero Moscoso

ORCID:  0009-0001-2855-3083

Cuenca, Ecuador

2024-03-14

Resumen

El presente trabajo busca levantar información, desde los registros de creación, para sistematizar y analizar el proceso de construcción de la narrativa textual-material en el dispositivo objetual *Las Ramitas de Hinojo no se Comen*. A partir de la revisión de los archivos, diario creativo de trabajo, entrevistas, fichas de objetos, videos y diario de información objetual, se sistematizará y analizará los procedimientos creativos abordados. Se abordará, por un lado, la historia relatada desde la palabra, presente en los textos creados para el dispositivo, y, por otro, la historia que narran las materialidades desde sus características físicas. Estos dos elementos se conjugan en la construcción de una narrativa que depende de la conexión entre el elemento textual y material para conformar un dispositivo que cuenta desde la objetualidad y la palabra.

Palabras clave: teatro de objetos, narrativa, dispositivo, objeto, materialidad



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

The current work seeks to gather information, from the creation registers, to systematize and analyze the construction process of the textual-material narrative in the *Las Ramitas de Hinojo no se Comen* objectual devise. Based on the file review, the creative work diary, interviews, objects` records, videos and objectual information diary, the covered creative procedures will be systematized and analyzed. The approach will address, on one hand, the story told from the word, present in the texts created for the device, and, on the other hand, the story told by the materialities from their physical characteristics. These two elements are combined in the construction of a narrative that depends on the connection between the textual and material element to form a device that tells from objecthood and the word.

Keywords: objects theater, narrative, device, object, materiality



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Introducción	6
Capítulo I: Bases Conceptuales	9
1.1. Teatro de Objetos y Teatro de Objetos Documentales	9
a. Definición y Contextualización Histórica del Teatro de Objetos	9
b. Definición y Contextualización Histórica del Teatro de Objetos Documentales	12
1.2. Objetos, Materias y Materialidades	14
1.3. Dispositivo Objetual	16
Capítulo II: Construcción de una Narrativa Textual-Material en Las Ramitas de Hinojo no se Comen	18
2.1 La historia Relatada Desde los Objetos y Materias	18
a. Génesis de la Propuesta	18
b. El <i>Contrato de Humildad</i>	20
c. Construcción con los Objetos	23
2.2 La historia que se Relata Desde la Palabra	27
a. Cuando el Lenguaje de los Objetos no Alcanza: la Necesidad de la Palabra	27
b. Textos Emergentes: la aparición de la palabra.	28
Conclusiones	32
Referencias	34
Anexos	35

Índice de figuras

Ilustración 1	11
Ilustración 2	22
Ilustración 3	23
Ilustración 4	24
Ilustración 5	25
Ilustración 6	26
Ilustración 7	35
Ilustración 8	35
Ilustración 9	36
Ilustración 10	36
Ilustración 11	37
Ilustración 12	38
Ilustración 13	38
Ilustración 14	39
Ilustración 15	39
Ilustración 16	40
Ilustración 17	40
Ilustración 18	41
Ilustración 19	41

Introducción

El *Teatro de Objetos* es una rama del Teatro relativamente nueva. Tiene sus inicios en los años 80 y aparece este concepto en Francia, usado por primera vez por la compañía de teatro francesa *Théâtre de Cuisine*. Desde sus inicios se ha desarrollado de manera indistinta y con particularidades propias de los grupos o personas que lo realizan. Por lo tanto, no existe una sola forma de hacer Teatro de Objetos. (Martínez, 2013) Es un campo que se va construyendo con características particulares desde cada persona que lo ejecuta, por lo que esta investigación abordará específicamente los procedimientos que he podido desarrollar para la construcción de la narrativa en los objetos y el texto del dispositivo escénico *Las Ramitas de Hinojo no se Comen*. En este sentido, el presente trabajo aporta a la sistematización, análisis y reflexión sobre el *Teatro de Objetos* que, al ser un área de conocimiento escénico poco explorado aún, no cuenta con mucho material conceptual que permita asentar académicamente los conocimientos generados. Por lo tanto, esta tesis quiere aportar a ampliar ese campo investigativo–conceptual y contribuir a la construcción de conocimiento para el desarrollo del *Teatro Objetual* centrándose en la experiencia de investigación y creación realizado para la construcción del dispositivo *Las Ramitas de Hinojo no se Comen*.

El *Teatro de Objetos* en Ecuador tiene su despliegue con el trabajo de marionetas y títeres que presentan a figuras antropomórficas y objetos dotados de cualidades humanas. En esta línea algunos referentes son el Teatro de los Silfos (Quito), Daniel Alcoleas (Cotacachi), Titiricuenca (Cuenca), Conejo rojo (Cuenca), La rana sabia (Quito) y La Pájara pinta (Cuenca). Sin embargo, no se ha desarrollado en el país la forma documental de presentar los objetos en sus características físicas para despertar memorias desde la tangibilidad de la materia, por lo tanto, mis referentes de *Teatro de Objetos*, desde los cuales me guío para el desarrollo de este trabajo, son de carácter internacional. Tomando en cuenta esa consideración están: M.A.R (España), Hnos. Oligor (España), El Solar: Agencia de Detectives de Objetos (México-España) y Shaday Larios (México) de quien se tendrá en cuenta el concepto “Teatro de Objetos Documentales” para el desarrollo de la puesta en escena.

El dispositivo objetual *Las Ramitas de Hinojo no se Comen*, nace de mi interés por el universo material del que me he visto rodeado en mi adolescencia. Cada cosa que capturaban mis manos se convertía en un ancla a ese instante al que pertenecían. He sentido urgencia por capturar ciertos momentos que considero trascendentales en mi vida y la manera de conservarlos ha sido través de materialidades que puedo mirar, tocar, oler u

oír. Mi habitación se ha llenado de objetos; tantos, que llegué a llamarla *cuarto museo*. En esa misma habitación recolectora apareció, sin que aún supiera su propósito, el nombre con el que el dispositivo futuro se articularía. De la misma manera, es ese espacio de recuerdos tangibles el que iría dándome pistas del camino a recorrer en la escena.

Cursando el cuarto ciclo de la Carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, en la cátedra de Investigación para el Proceso de Creación en el Arte Escénico II, abordamos, junto a la docente Bertha Díaz, el tema de los objetos como potenciadores y protagonistas de la escena. Fue mi primer acercamiento a pensar la objetualidad como un lenguaje que dice por sí mismo. Antes de eso, mi idea sobre el teatro de objetos se limitaba al mundo de los títeres y las marionetas o materialidades antropomorfas a las que se les dotaba con cualidades humanas (una cuchara que sobre la escena simula una caminata, por ejemplo). En el transcurso de ese semestre pude conocer las ideas de Shaday Larios sobre los objetos y las cualidades subjetivas que poseen de acuerdo con el contexto del que provienen. Esa mirada sobre las cosas me impulsó a querer trabajar la escena desde lo que siempre, sin darme cuenta, me había rodeado y atravesado: los objetos.

Más adelante, en la materia de Dirección Escénica II, impartida por el docente Paúl San Martín, se dieron las condiciones en las que aparecen los primeros intentos de tejer una dramaturgia con objetos. Desde el rol de la dirección, compartí con Alexis Bermeo (intérprete) algunas instrucciones para crear trayectorias espaciales y partituras de movimiento. El planteamiento inicial era que, a partir de collages en papel, formas de objetos, colores o tamaños, se pudiesen escribir dichas trayectorias y partituras. El universo material empezaba a intervenir, pero aún no se posicionaba como protagonista. El resultado del proceso en este semestre fue una obra híbrida entre danza, teatro, video, objetos en una mesa y textos. Más adelante pude ver que las partes no se conjugaban muy bien y no logré un producto escénico que funcionase del todo. Sin embargo, ese periodo y su resultado sirvieron para que mi atención se centrara en un elemento que formaba parte del experimento: una mesa con tazas.

Para cuando estuve en séptimo ciclo de la carrera, la cátedra de Investigación del Proceso Creativo -llevada por Mashol Rosero y René Zavala- me brindó el espacio para iniciar un proceso de investigación-creación centrado completamente en el teatro de objetos. Como parte práctica del trabajo de tesis, construí un dispositivo escénico en el que los objetos con su color, forma, textura y olor particulares cuentan la historia de mi abuela. Durante el proceso creativo tuve que resolver e idear la forma en la que se contaría la historia de mi abuela. Por un lado, no conocía completamente su vida, mi familia me la contaba fragmentada y, además, debido a su pérdida de memoria por la edad, a mi abuela actualmente le es imposible contarla. Me planteé, entonces, ciertas directrices para lograr

reconstruir la historia que narra el dispositivo. Con muchos parches de por medio, se fue creando una historia que camina entre lo documental y lo fantástico, arrancando fragmentos de mis memorias de niñez, chispazos de lucidez de mi abuela -La Marina-, y, como no puede ser de otra manera, escuchando a los pocos objetos que le pertenecieron.

Pero ¿cómo se construye la narrativa textual-material del dispositivo escénico *Las Ramitas de Hinojo no se Comen*? ¿De qué manera los objetos y materialidades aportan a la creación de esta a través de procedimientos relacionados al Teatro de Objetos? Para responder a esas preguntas es necesario partir de la experiencia sistematizando y analizando los procedimientos que se han adaptado, elaborado y seguido para la construcción de la narrativa textual-material del dispositivo de Teatro de Objetos *Las Ramitas de Hinojo no se Comen*. Para esto, se recopilará y sistematizará la información de los registros del proceso de construcción del dispositivo. Se analizará dicha información y se evidenciará, por un lado, los procedimientos desarrollados para la construcción de una narrativa desde el uso de la palabra, y, por el otro, los procedimientos desarrollados para la construcción de una narrativa desde los objetos y materialidades. Este proceso de sistematización y análisis tendrá como resultado un escrito académico: la tesis en cuestión; lugar de tejido entre la práctica creativa y la investigación teórico-conceptual de referentes que han generado conocimiento sobre el Teatro de Objetos. Para esto abordaremos en un primer capítulo los conceptos base de Teatro de objetos y Teatro de Objetos Documentales sobre los cuales se configura este estudio. Entenderemos la forma en la que funcionan los objetos y materialidades en la escena revisando algunas acepciones para objeto y materialidad. Se entenderá el uso de –Dispositivo objetual- para referirme a la obra en cuestión partiendo de la definición de esos dos conceptos por separado. Por este camino, se desarrolla una segunda parte más experiencial donde se ordenarán los registros para la redacción del proceso de construcción del dispositivo objetual. De esta forma, lograr comprender como la narrativa textual-material se va creando en el proceso de creación en relación con los objetos y materialidades.

Capítulo I: Bases Conceptuales

1.1. Teatro de Objetos y Teatro de Objetos Documentales

a. Definición y Contextualización Histórica del Teatro de Objetos

El Teatro de Objetos es un área del Teatro cuyo centro de creación no es la figura humana. La persona-intérprete se integra, en esta manera de hacer teatro, como vehículo para ayudar a expresar un discurso desde los Objetos y Materias¹ presentadas. Este tipo de teatro se vuelve mayormente visual. El foco de atención no se encuentra en actores o actrices sino en los objetos puestos en escena. Contempla a los Objetos y Materias como los principales narradores y creadores de la dramaturgia. A diferencia del teatro tradicional donde, mencionó (Ferreira, 2007): "...la figura humana invade el relato casi por completo: con su sola presencia predice espontáneamente un desarrollo de infinitos usos de la palabra ligado a la naturaleza parlante de sus protagonistas." En el Teatro de Objetos el protagonismo recae en las materialidades, aunque, se verá más adelante en esta investigación, no son los únicos elementos que actúan para el funcionamiento de una puesta en escena.

En el Teatro de Objetos, se conoce como *manipulador* a la persona que hace posible el tránsito de los objetos en el espacio escénico. La palabra hace referencia a las acciones que el sujeto en escena realiza para dotar de expresividad a los objetos. Larios (2021) respecto a esto explicó: "La manipulación es el canal de expresión del objeto, pero también del que cuenta su historia, es decir, del manipulador." Sin embargo, esta palabra denota pasividad en los objetos que están sujetos a la manipulación para ser animados. La manipulación es una imposición para accionar al objeto, que considerándolo incapaz de accionar por sí mismo, se resta su potencial protagónico. Este entendimiento sobre la materialidad establece una jerarquía que no es de mi interés para el trabajo con objetos. Por lo tanto, en adelante, el sujeto que acompaña a los objetos en escena será nombrado *intermediario*.²

En la década de los 80's varias compañías de teatro radicadas en Francia e Italia empiezan a desarrollar su trabajo escénico con objetos. Existe en esos años una abundancia de materialidades que compañías como Théâtre Manarf (Francia), Teatro delle Bricciole (Italia),

¹ El uso de la terminología para referirme a los *objetos* será detallado más adelante en la sección 1.2 *Objetos, materias y materialidades*, del presente capítulo.

² Esta denominación toma en cuenta el carácter *vivo* de los objetos y su potencial capacidad para narrar.

Piccoli Principi (Italia) y Vélo Théâtre (Francia), deciden aprovechar. En ese período, las personas que integran la compañía francesa Théâtre de Cuisine, empiezan a denominar al trabajo desarrollado tanto por ellos/as como por las otras compañías, como Teatro de Objetos. El origen de esta práctica teatral no se encuentra en un solo autor o compañía. Cada grupo, compañía y persona desarrolla sus propias metodologías para la creación de espectáculos con objetos. Sin embargo, el origen del concepto compuesto de Teatro de Objetos es identificable. Se otorga su puesta en uso a Katy Deville quien, junto a Christian Carrignon, es fundadora del Théâtre de Cuisine. Pero no es en el momento de la creación del concepto cuando empieza a existir el Teatro de Objetos. Esta definición es consecuencia del uso de materialidades en el teatro que se da antes de 1980. El mismo director artístico de dicha compañía, Christian Carrignon, reconoce en su conferencia-espectáculo *Théâtre d'objet: mode d'emploi*, el trabajo que Gyula Molnár realizó desde 1976. Molnár se dedicó al teatro con el uso de objetos y creó obras como Pequeños suicidios, El sonámbulo y Gagarín. Dichas obras fueron categorizadas por su mismo autor como *Espectáculos para Mesa*, haciendo referencia a la función de ese mueble como escenario para los montajes. Estas obras datan de antes de la aparición del concepto compuesto de *Teatro de Objetos*, por lo que el establecimiento de éste se da no solamente a partir de los trabajos de la época, sino también como consecuencia del trabajo que ya se hacía previo a 1980. Para Pequeños suicidios, Molnár centró la atención en los objetos delimitando el espacio escénico a una mesa y haciendo que la persona-vehículo, quién se encontraba alrededor de ese pequeño escenario, se moviera lo menos posible. El espectáculo requería ser visto de cerca debido a las pequeñas materialidades presentadas sobre una mesa por lo que el público se situaba a escasos metros del espacio escénico para poder apreciar cada detalle. La narración ocurre casi sin palabras y cuenta la historia del espacio y el tiempo en tres actos que transcurren en imágenes creadas con pequeñas materialidades. (titeresante, 2012)

Ilustración 1

Fotografía de la obra *Pequeños Suicidios*



Nota. Tomado de Rocamora Teatre

(<https://www.rocamorateatre.com/es/suicidios/fotos-pequenos-suicidios-molnar-espectaculo-teatro-objetos.html>) Uso libre

Para entender el porqué de la llegada de los objetos a la escena y la importancia que se les otorga, es necesario revisar el contexto sociohistórico de la época. Al término de la Segunda Guerra Mundial le siguen Los Gloriosos Treinta, un periodo en el que Europa y Estados Unidos experimentan una época de abundancia. Los años de crecimiento económico que se dan entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la década de los años 70's, instala en el mundo occidental una aparente sensación de bienestar. Se vive un auge económico en el que resulta muy común adquirir un coche, un televisor y demás bienes de consumo (Martínez, 2013). Sin embargo, hacia los años ochenta, muchas personas detectan lo ilusorio de ese bienestar basado en el consumo acumulativo. El Teatro de Objetos aparece, entonces, como reflejo de una época en la que existe una fuerte presencia de objetos de consumo y su supremacía en la vida diaria. Para Carrignon (2013), es el descubrimiento de esa ilusión de bienestar que da paso a la aparición de objetos en escena, como una necesidad de ironizar la sociedad de consumo, la acumulación y el ansia de posesión.

Los objetos de consumo empiezan a tener tanta relevancia en la vida diaria que las materialidades empiezan estar íntimamente relacionadas con lo que hacemos y, tal vez, con lo que somos. Al respecto Cristian Carrignon (2013) mencionó:

En Francia, la gente comenzó a acumular bienes desde la Primera Guerra Mundial (1914-18), por lo que existe una relación entre la necesidad de la acumulación y la guerra, hasta el punto de que un hombre que ha desaparecido puede ser representado por los objetos que deja atrás.

Por lo tanto, los objetos se vuelven un registro tangible donde las historias que suceden alrededor de ellos se impregnan en su materialidad. Si alguien está representado en los objetos que le pertenecieron, entonces es posible contar desde las memorias materiales las historias de las que fueron parte. Para que esto suceda el o los Objetos saldrán de su condición de consumo o su entorno cotidiano para tornarse un objeto poético. Respecto a esto Larios (2021) explicó: “el objeto cotidiano se poetiza porque se dota de una sustancia lírica que produce en él la sensación de eternidad, en el sentido de que está fuera de las sucesiones del principio de razón. Entonces los objetos ya no responden a una lógica de uso en el que pasan desapercibidos. El objeto cotidiano adquiere una particularidad que exige atención e invita a ser mirado como objeto único.

En este sentido los objetos y quienes los poseen se necesitan mutuamente. Como seres humanos necesitamos las materialidades de forma utilitaria. Se necesita la escoba para barrer y esta cobra sentido en tanto es usada para ese fin. Es en esa dinámica en que la relación entre personas y materialidades va tejiendo memorias en las superficies de los objetos. Les otorgamos subjetividades que luego pueden ser leídas como en un documento. Es esa consideración de narradores potenciales lo que permite abrir un espacio de investigación y observación alrededor de ellos para otorgarles su dimensión poética.

b. Definición y Contextualización Histórica del Teatro de Objetos Documentales

El Teatro de Objetos Documentales (TOD) es un concepto creado en el año 2013 por Shaday Larios. Doctorada en Artes escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona y licenciada en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato, S.Larios funda en el 2004 el grupo de escena con objetos Microscopía Teatro. Más adelante se asociaría con Jomi Oligor y Xavier Bobés de España para crear una agencia de detectives de objetos. Junto al colectivo El Solar, Agencia de Detectives de Objetos se dedica a explorar los vínculos entre barrio, memoria, escena y objetos cotidianos (Rumbau, 2020). Crea junto a Oligor obras enmarcadas en el Teatro de Objetos Documentales como: La Máquina de la Soledad y La

Melancolía del Turista que se construyen en el primer caso, desde el encuentro de una maleta llena de cartas en un mercado de antigüedades y en el segundo, desde la recopilación de objetos cotidianos en las playas de Acapulco y Cuba.

A partir de estas indagaciones sobre la poética de los Objetos, sus significados y su capacidad metafórica en escena, presente dentro del Teatro de Objetos, el TOD nace para poder denominar una práctica teatral que no solo tiene a los *objetos* como protagonistas, sino que los considera documentos en potencia. Entonces las *materialidades* son vistas como contenedores de información respecto al tiempo, lugar y personas o colectivos al que pertenecen. Situando a los objetos en la categoría de Documentos, se vuelven elementos que dicen, cuentan y tienen pasado, que se descifran con la ayuda de la persona-vehículo dispuesta a escuchar. Tomando en cuenta estas características, Shaday Larios plantea una dinámica horizontal en la relación con los objetos que se trabajan. El Contrato de Humildad, como lo denomina Larios, tiene que ver con un estado de disponibilidad que permite escuchar lo que proponen los Objetos. Es un trabajo que plantea ayudar a las Materialidades a poder decir su historia sin imponerles la nuestra. Es un trabajo detectivesco que requiere investigar los orígenes de los objetos observados, silencio para mirarlos y creatividad para hilar historias con los datos encontrados. En este caso la figura humana, como intérprete, está al servicio de lo que las Materialidades tienen para contar. La actriz/actor ya no está para representar un papel, sino que es intermediario para que los objetos se comuniquen con quienes espectan. En este sentido, Larios nos dice que las historias ya están hechas y solamente necesitan ser escuchadas, atendidas, articuladas en escena para que la obra, desde los Objetos, aparezca.

El concepto compuesto de Teatro de Objetos Documentales usa el plural de la palabra Documento para referirse a los Objetos y no al Teatro. Esto es importante para entender que esta rama del Teatro de Objetos se diferencia del Teatro Documental que construye su dramaturgia basándose en hechos concretos pudiendo prescindir de Objetos. Por lo tanto, no es el teatro el que se vuelve un centro de documentación y recopilación de datos, sino que son los objetos los que ya traen la información potencial para contar historias que toman sentido en la mirada de quienes los contemplan. Por lo tanto, el concepto de Larios invita a que la atención investigativa y creativa se centre en las Materialidades y Objetos que se trabajan. La información de lugar, contexto histórico, creación, pertenencia, color, forma, uso, etc., toman gran relevancia en la construcción de una obra y que se articula desde el concepto de Teatro de Objetos Documentales.

1.2. Objetos, Materias y Materialidades

En la Actualidad el Teatro de Objetos no posee una metodología única. Esta área del Teatro lleva alrededor de cuarenta y tres años como tal por lo que aún se encuentra en proceso de desarrollo en cuanto a metodologías de creación y definición de conceptos. Esto hace que exista diversidad en el uso del lenguaje para explicar las formas de creación particulares en cada colectivo y persona dedicados a la creación escénica con Objetos. Partiendo de esto, el presente trabajo utilizará tres términos para referirse a los elementos que construyen escena en el TOD: Objetos, Materias y Materialidades.

Objetos

En su Diccionario del Teatro, Patrice Pavis (1998) menciona que el termino *Objeto* suele remplazar en los estudios de las Artes Escénicas a las palabras *accesorio* y *decorado*. Con ese cambio de mirada es posible entender que los *objetos* tienen un rol activo en la construcción de la escena. Pasan de ser elementos usados para crear atmosferas, como parte de una escenografía, a tener un rol protagónico en las obras. En la actualidad, las practicas contemporáneas en la escena han promovido al *objeto* al rango de actante (Pavis, 1998) permitiendo a los elementos objetuales, con la ayuda de actores y actrices, contar sus propias historias.

En las cuatro *funcionalidades para el objeto* (Pavis, 1998) existe un indicio para la liberación del mundo objetual de la jerarquía que lo pone por debajo de actores y actrices. La *Mímesis del marco de la acción* que habla sobre como el objeto sitúa al espectador en un espacio tiempo, La *Intervención en la actuación* que define al objeto por su funcionalidad en torno al papel de los intérpretes, el *Paisaje mental o estado anímico* que se refiere al objeto como decorado que proporciona rasgos anímicos en las obras y, La *abstracción y no-figuración* cuando el objeto no está en escena determinando el espacio-tiempo, sino que se transforma de acuerdo con el juego del actor. Esta última funcionalidad es interesante en tanto propone que el *objeto* no es utilizado según un uso social y toma un valor de objeto estético o poético (Pavis, 1998). Sin embargo, esta función está condicionada por el juego del actor que propone al objeto ser de una u otra manera. Esta forma impositiva no permite una expresión verdadera de la historia de la materialidad. Aunque, como se lee en *El Diccionario del Teatro*, el objeto es considerado actante en la escena contemporánea, las cuatro funcionalidades que propone Pavis no logran la emancipación total del objeto. Actores y actrices aún tienen un papel importante en la forma de ser y estar de los objetos en escena como condicionantes de la manera en que se leen las materialidades en una obra.

En la misma definición de *objeto*, Pavis (1998) explica cuatro entendimientos para la Polimorfía³ del Objeto: La *Desviación de sentido* donde propone que el objeto se transforma en signo de cosas diversas, el *Nivel de aprehensión* que habla de cómo el objeto puede ser utilitario, simbólico o lúdico de acuerdo al momento de la representación, la *Artificialización/Materialización* donde habla sobre la significación de los objetos y la supresión de su materialidad (significante) junto a su identidad (referente) para integrarse a la simbolización y, por último, la *Desmultiplicación de los signos* que dice que no existen objetos en estado bruto sin un sentido social. En estas comprensiones para la *Polimorfía del objeto*, Pavis describe como los objetos en escena pueden liberarse del significado que les otorga el uso social, transformándose en símbolo de muchas cosas. Este juego de significados nace de la interacción entre la mirada de espectadores, las características físicas de los objetos (Forma, tamaño, color, etc.) y la persona vehículo en escena. De esta manera, se puede resignificar al objeto generando metáforas en la composición de imágenes en escena. Por ejemplo, si bien el sentido social de una taza es beber, se puede cargarlo en escena con el recuerdo de la persona a la que pertenece. Entonces una taza cualquiera, que sirve para beber, pasa a tener una singularidad. Ese objeto empieza a tener otros significados que no necesariamente sustituyen al de su funcionalidad primaria. Entendiendo que un objeto, que posee un sentido social, debe ser fabricado o moldeado con un fin (un uso) determinado, tomaré el concepto *objeto* para referirme a los *objetos cotidianos* que son de fabricación humana.

Materias y Materialidades

El *Diccionario del teatro* de Pavis (1998) no contiene una definición para *materias* y *materialidades*. Contiene un único concepto para *materiales escénicos* en cuya descripción define así a todos los elementos que se pueden producir en escena. Dentro de esta categoría están incluidos la luz, el texto, la escenografía, narración, etc. Por otro lado, en *Los objetos vivos, escenarios de la materia indócil*, Shaday Larios hace uso del concepto *materia* tomando la definición básica que propone la RAE: 1. Realidad espacial y perceptible por los sentidos de la que están hechas las cosas que nos rodean y que, con la energía, constituye el mundo físico (ASALE & RAE, s. f.). Este concepto abarca, además de los *objetos cotidianos*, a las materias primas que no han sido intervenidas como el agua, hojas, tierra, piedras, etc. Estos elementos en estado natural, que también entran en el *Teatro de Objetos*, son definidos en el TOD como *materias*. Mientras que el concepto *objeto* abarca exclusivamente a los elementos fabricados artificialmente, la palabra *materia* es usada por

³ De *Polimorfo*. Que tiene o puede tener distintas formas. (ASALE & RAE, s. f.)

Larios para denominar tanto las materias primas (que trabajadas pueden transformarse en *objeto*) como los *objetos cotidianos* de fabricación humana.

De la misma forma para el uso de la palabra *materialidades*, en este trabajo, partiré de la acepción que la RAE tiene para este término: 1. Superficie exterior o apariencia de las cosas (ASALE & RAE, s. f.). Por lo tanto, haré uso de *materialidad* para referirme a las características físicas de los *objetos* y *materias*.

1.3. Dispositivo Objetual

En el *diccionario del teatro* el termino *dispositivo escénico* hace referencia a la movilidad de los elementos presentes en escena. En cuanto a esto Pavis (1998) escribió: “el escenario no es fijo y el decorado no está colocado en el mismo sitio desde el principio hasta el final de la obra”. El autor del *Diccionario del Teatro* anuncia que la escena es una máquina. Donde los elementos dispuestos, como la escenografía y objetos escénicos, poseen dinamismo con el accionar de intérpretes. Este concepto me es útil en la medida en que, plantea a todos los elementos materiales presentes en la escena como fundamentales para crear el sentido de la obra. Estos materiales funcionan articulándose con los otros componentes no materiales (texto, sonido, luz, etc.) para generar el dispositivo escénico. Es así como, ninguna de las partes que componen el dispositivo es más relevante que otra. Nos alejamos de la concepción de teatro que gira alrededor del texto para poder crear una relación horizontal entre los objetos y el texto, la iluminación, las sonoridades, etc. Entonces, las materias también se entienden como pieza importante de la maquinaria que se acciona en escena.

Por otro lado, el uso de este concepto para denominar la obra *Las Ramitas de Hinojo no se Comen*, se explica por lo que el proceso creativo, y la misma puesta en escena, hace con los objetos y con los espectadores que observan. Un *dispositivo* es aquello que, cuando es presenciado, cambia la mirada o el pensamiento del sujeto que presencia. Respecto a esto Giorgio Agamben (2014) explicó:

Llamaré dispositivo a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. Por lo tanto, no solo las prisiones, los manicomios, el Panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder de algún modo es evidente, sino también, la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los teléfonos celulares y –por qué no– el lenguaje mismo que, quizás, es el mas antiguo de los dispositivos, en el que miles y miles de año atrás -probablemente sin darse cuenta de las

consecuencias a las que se enfrentaba- un primate tuvo la inconciencia de hacerse capturar.

La obra escénica, en el sentido en que Agamben define al dispositivo, tiene la misma capacidad de acción en quienes asisten a la puesta en escena. Los espectadores miran lo que acontece en el escenario con un sentido fuera de su cotidianeidad. Los elementos se conjugan para ser mirados en su relación, en su poética, cambiando la percepción de esos mismos elementos que conforman la obra. *Las Ramitas de Hinojo no se Comen* trabaja con objetos que, al estar en el escenario, cambian su sentido generando metáforas e imágenes que, de no ser separados de su entorno cotidiano, no se podrían ver. Además, con la palabra que relata la vida de la Marina, se orienta la mirada del espectador por esa historia en específico. Deliberadamente se invita a seguir un relato de entre los muchos que pueden ofrecer los objetos. Además, el espacio escénico, que en este caso es una mesa, es transformado por la interacción de los elementos sobre ella. Nuevamente, la mirada del espectador es conducida a presenciar esa mesa no como un objeto cualquiera, sino como el espacio que la narración requiere. Respecto a esa transformación que sucede con los objetos en la escena Ana Alvarado (2016) escribió:

Para la mirada del sujeto es como si lo descubriera, como si lo viera por primera vez y también hay una nueva indagación del espacio, quizás ya conocido. Un proceso dialéctico entre el objeto y el territorio que ocupa. El espacio es resignificado, es indagado poéticamente, ha sido fecundado por un nuevo objeto.

Por último, hago uso de la palabra *objetual* para referirme a que el dispositivo en cuestión se crea desde los *Objetos* y *Materias*. Aunque, si bien las *materialidades* no son los únicos elementos que se articulan para conformar el dispositivo, si son los detonantes para el surgimiento de los demás componentes como texto, forma de la luz, acciones, etc.

Tomando en cuenta las anteriores consideraciones, defino *Dispositivo objetual* como: El conjunto de los elementos escénicos que funcionan en su unión, a partir de la interacción entre objetos, materias y persona/vehículo, generando sentido desde la totalidad de sus componentes. Siendo capaz de transformar la mirada sobre los objetos que son parte del montaje y conduciendo a los espectadores, con la palabra, por la historia que se ha elegido contar y no otra.

Capítulo II: Construcción de una Narrativa Textual-Material en *Las Ramitas de Hinojo no se Comen*

2.1 La historia Relatada Desde los Objetos y Materias

a. Génesis de la Propuesta

La idea que más adelante se convertiría en el dispositivo objetual *Las Ramitas de Hinojo no se Comen*, tiene su origen en un ejercicio escénico anterior. En dicho ejercicio aparecía una mesa como parte de una escenografía más amplia. Ese elemento sobre el que se colocaban tazas, cubiertos, jarras y pequeños adornos, me llevó a recuerdos de las tardes en que, con mi familia, nos reuníamos a tomar café. La mesa y las materialidades que formaban parte del ejercicio escénico pertenecían a un tiempo más actual y a otro contexto fuera del de mi infancia, sin embargo, esas materialidades evocaban en mi memoria la historia que se contaría más adelante. Aunque los elementos usados en ese primer ejercicio escénico no pertenecían a la historia de mi abuela, la materialidad y la disposición espacial de los objetos evocaban vivencias. La fuerza de las materialidades despertaba la narración futura. ¿Qué aparece primero en un encuentro creativo con objetos? Para que se figurase la vida de mi abuela, primero tuvo que suceder mi encuentro con otros materiales similares. En ese génesis del proceso la potencia del universo objetual empezaba a dibujar el tejido narrativo que más adelante se hilaría entre objetos y textualidad. El mundo objetual con el que estaba interactuando en mis exploraciones iniciales, me invitaba a repensar profundamente los planteamientos en cuanto a qué y cómo quería construir en escena.

Esas pequeñas reuniones familiares fueron un espacio lleno de objetos que nos pedían una dinámica en torno a ellos. Mi abuela, la Marina, nos convocaba para tomar café de chuspa¹, siempre por las tardes. Ella esperaba a que llegásemos para empezar a colocar sobre la mesa los elementos necesarios. Platos, cucharillas, servilletas, cuchillos, tenedor, tazas y jarras se disponían para que tomásemos café. Cada materialidad exigía una forma de movernos distinta. Dependiendo su ubicación y cantidad, teníamos que subirnos en un taburete para alcanzarlos o agacharnos para sacarlos de un cajón cerca del suelo. La dinámica familiar, ahora lo sé, giraba en torno a los objetos que utilizábamos. Nuestra forma de ser en esas reuniones estaba dirigida por los materiales, por su peso y su forma. Mientras se arreglaba la mesa, yo subía algunos escalones del graderío junto al comedor. Desde ese lugar miraba como todas las cosas se colocaban en la superficie de la mesa y, ayudadas por las manos ágiles de mi abuela, dibujaban recorridos hasta llegar a su lugar.

Esa vista panorámica me permitía mirar la mesa como un lienzo sobre el que se armaba un gran collage de objetos.

Mientras conversábamos y tomábamos el café, las manos hacían que fueran y vinieran los objetos sobre la mesa. Alguien pedía la azucarera y esa materialidad viajaba entre platos para llegar a las manos de quien la necesitaba. Un poco de café se derramaba, migajas de pan caían sobre el mantel, y el collage permanecía en constante transformación. En ese espacio de relación entre objetos y cuerpos era evidente que la vitalidad de los objetos no puede realizarse sin incluirnos en una actividad de intercambios (S. Larios, 2013) Los objetos nos necesitaban para poder tener el sentido con el que fueron creados y al mismo tiempo nosotros los necesitábamos para generar ese espacio en familia. ¿De qué otra forma podríamos colocar una tajada de pastel en un plato si este no existiese? o, al contrario, ¿Puede un cubierto ser verdaderamente un cubierto, si no se lo usa o asocia con su fin utilitario? Esos objetos, los del café de la tarde, eran entonces potenciadores de relaciones sensibles en el espacio familiar. Luego, corría escaleras abajo para colocarme en una silla y no perderme el tránsito en el espacio de los objetos sobre la mesa. Entonces colocaba el rostro al borde de la mesa de tal manera que mis ojos quedasen al nivel de la superficie. En ese horizonte de materialidades volvía a observar el collage desde otra perspectiva.

Esos recuerdos fueron esenciales para decidir qué materialidades formarían el dispositivo objetual *Las Ramitas de Hinojo no se Comen*. En el proceso creativo volví a evocar, esta vez de forma detenida y consciente, esas memorias del café. Mientras pasaba revista a la imagen del collage en mi memoria, presté atención a los objetos que intervenían. Se trataba de volver a transitar por el recuerdo, pero, esta vez, enfocándome en lo material. Los objetos que constituían esos momentos importaban más que lo que hacíamos o decíamos. Más adelante, guiado por mi recuerdo, comencé a recolectar objetos similares a los que se colocaban en la mesa de mi abuela. Eran elementos que yo compraba o que ciertas personas me los daban en préstamo por un tiempo. Sin embargo, este ejercicio planteaba una dificultad: los objetos que recolectaba, aunque similares en su forma a los de mi abuela, no me decían nada. En la dinámica de creación que empecé a desarrollar, estaba imponiendo una historia a estos objetos externos, una historia que no les pertenecía y que las materialidades no estaban dispuestas a contar. El proceso me empezaba a pedir materialidades que estuviesen directamente relacionadas con mi abuela. Objetos que tuviesen el *aura* de la persona con la que interactuaban, que evoquen en mi memoria las vivencias para poder contarlas a través de esos elementos. Según S. Larios (2022), los objetos con *aura* son esas materias que están conectadas directamente con los acontecimientos. Son documentos de primera mano del momento al que pertenecen.

Objetos que poseen el halo de su íntima relación con las personas. En este sentido Ningún objeto que yo adquiriera en el supermercado o me fuese dado en préstamo, poseía esas características en relación con mi abuela. El *aura* de su tránsito por la materia no podía ser encontrado en elementos genéricos, aunque fuesen similares a los originales de mi abuela. Los objetos cotidianos sujetos a la mercantilización no me permitían tejer la historia. Incluso los otros objetos que me eran dados en préstamo se revelaban ante el ejercicio narrativo que yo necesitaba para el dispositivo escénico. Esas materialidades prestadas ya tenían otra historia inscrita en su superficie. Respecto a esto, Ana Alvarado mencionaba que: “La elección de un objeto para que protagonice un espectáculo lo incluye con su historia previa.” Por lo tanto, esos objetos introducidos, de fuera del mi contexto familiar, eran protagonistas de otras historias, poseían otra *aura*. Sin embargo, la introducción de objetos externos más adelante pasaría a ser pieza importante para la creación del dispositivo.

b. El Contrato de Humildad

En el primer viaje para visitar a mi abuela, como parte de este proceso creativo, decidí inspeccionar cuidadosamente su casa. Ese lugar estaba desprovisto de la mayoría de las cosas que antes lo llenaban. Opté por hacer un inventario de los objetos que encontraba: un recipiente plástico para pan, unas tijeras de costura, una caja redonda de madera, una caja pequeña de metal; también algunos objetos del tamaño de un botón que mi abuela guardaba sin razón aparente: un pequeño corazón de plástico, un anillo oxidado, un carrete sin hilo y un terminal metálico para cable. La mesa era uno de los pocos muebles que se habían quedado en la casa y conservaba su lugar junto a las escaleras. Subí los escalones como cuando era niño y miré la mesa. Un collage. Luego bajé y puse los ojos al nivel de la superficie de esa mesa. Un collage móvil, pensé.

Me planteé contar la vida de mi abuela con los escasos objetos encontrados. Sin tener aún la punta del hilo de esa historia, empecé redactando una pequeña biografía de la Marina. Esto no incluía muchos detalles y ponía datos generales como su tránsito entre la provincia del Carchi e Imbabura. Sin embargo, cada vez que proponía algo para contar en imágenes armadas con los objetos, la historia de mi abuela no emergía de esas materias. Parecía que necesitaba más cantidad de materialidades. Más adelante volví a recopilar objetos sin *aura* ⁴para completar las materialidades que estaban presentes en los recuerdos que yo tengo de mi abuela. La materia indócil (Larios, 2021) que no se deja atrapar por historias que no les

⁴ *Objetos y materias* que no son testigos directos de los acontecimientos.

pertenece y que no se adapta a la imposición de recuerdos, seguía sin dejarse envolver por los datos biográficos que yo quería contar.

En diciembre del 2022, *Oligor y Microscopía* presentaron un conversatorio en la Universidad San Francisco de Quito sobre su actividad teatral con objetos, previo a la puesta en escena de su obra *La Melancolía del Turista* en el invernadero cultural *Casa Mitómana*⁵. En el conversatorio, Shaday Larios y Jomi Oligor, hablaban acerca de cómo ellos se enfrentan a los objetos, no tanto con la intención de crear una obra, sino permitiendo que la materialidad exprese y se manifieste como lo desee y lo necesite (Oligor y Microscopía, 2022). Shaday Larios, hablaba de los Objetos y Materias como algo que vive. Se expresaba acerca de las materialidades como entes que tienen su propia historia, su propia versión objetual de los acontecimientos que vivieron. Por lo tanto, la materia quiere ser escuchada. Para esto S.Larios propone lo que denomina *Contrato de Humildad*, un postulado que invita a mirar a los objetos como elementos que tienen algo que decir y están dispuestos a ser leídos si se les atiende detenidamente. Los *objetos vivos* tienen una posibilidad de latencia en su condición inanimada (S.Larios, 2013). Esa condición de vitalidad en lo inerte da a los objetos la posibilidad de ser escuchados porque se considera que tienen algo para contar. Ese otro lenguaje de las materialidades necesita ser entendido desde el color, la forma, la textura, el material que les constituye y su tamaño para comprender como habitaron la historia que vivieron. La materialidad ya no es un vehículo para contar una historia o adornar una narración, se vuelve el ente que narra. La materia quiere ser escuchada para que estemos al servicio de lo que proponen. En este sentido se exige un nivel de silencio por parte de quienes se acercan a los objetos. Este postulado de humildad me plantearía, también, más adelante, un cuestionamiento al momento de estar en escena y relacionarme con los objetos: ¿Cómo dar paso al lenguaje de la materia sin imponerme? ¿Cómo permitir que los objetos cuenten sin que alguien tenga que representarlos o representar su historia? Estas preguntas serán tratadas más adelante al momento de reflexionar sobre la decisión de autodenominarme *intérprete-vehículo* y no *manipulador* de objetos.

Volví a Cuenca para reencontrarme con los objetos a los que no lograba entender. Con el *Contrato de humildad* en mente me propuse sentarme frente a cada objeto, darle un tiempo determinado para mirarlo en silencio y entender su fiscalidad (forma, tamaño, colores, texturas, materiales, etc.) No sabía qué esperar ni como poner en práctica el postulado de humildad propuesto por Shaday. Creé unas fichas en donde anotaba datos sobre las

⁵ El 17 y 18 de diciembre del año 2022, Gabriela Ponce, Pamela Jijón y Denise Neira del Invernadero Cultural Casa mitómana (Quito) hacen posible la puesta en escena de “La Melancolía del Turista” de Oligor y Microscopía Teatro (México). Como parte de ese evento se organiza, el día 15 de diciembre del año 2022, la conversación “Dramaturgias de Objetos Documentales” con Shaday Larios y Jomi Oligor. Dicho evento tuvo lugar en el Salón Azul de la Universidad San Francisco de Quito.

materialidades observadas. La información que anotaba era de carácter físico y detallaban el color, la forma, el tamaño, pero también apuntaba datos sobre el lugar específico en donde se encontró el objeto, el uso cotidiano que se le daba y el uso que yo imaginaba que pudo tener. Los *objetos* que recolectaba se encontraban en estado de desolación. Habían dejado de ser usados desde hace algún tiempo y lo que yo podía hacer era recrear posibles vidas para esas materias. Era una especie de reinterpretación de su uso partiendo de sus características físicas y el lugar donde los encontraba. Para esto, las *fichas objetuales* tienen casillas donde escribía textos inventados a partir de la información concreta del objeto.

Ilustración 2

Ficha objetual

FICHA OBJETUAL			
	Objeto Nº	1	
	Aura	Si	X No
	Materiales	Metal. Interior forrado con terciopelo.	
	Vida anterior	Imagino que fue un joyero	
	Vida actual	Se guardan pequeñas cosas que no precisamente son joyas	
	Lugar de encuentro	Fondo de un armario de madera atrás de varias cosas como si se estuviese oculto a proposito.	
	¿Quién le pertenecía?	La Marina. No recuerda quien se lo regaló o de donde lo sacó	
PEDAZOS DE SU HISTORIA REAL/CONCRETA			
La cajita metálica fue encontrada al fondo del armario de madera en el cuarto de La Marina. Imagino que nació para ser joyero pero la abuela lo estaba usando para guardar escarapelas de colegio, diges de plástico, un carrete de maquina para coser, botones, imperdibles, etc. Recuerdo haber visto el pequeño cofre alguna vez cuando la marina sacaba una sabana del armario pero jamás lo tuve tan cerca como ahora y nunca pensé llegarlo a abrir.			
PEDAZOS DE SU HISTORIA POÉTICA/ALTERNA			
La cajita encierra las memorias de La Marina, no todas solo algunas. Tal vez en su interior está un pedazo de las historias sobre la vaca negra que siempre me contaba mientras tomabamos café. es posible encontrar también, o es lo que espero, el día en que decidí salir de su Capulí querido para ir a la ciudad. Abro la cajita plateada y saltan pequeños tesoros. ¿Que esconderá la insignificancia de esas diminutas cosas? Papá se asoma y toma con cuidado una escarapela de colegio. su mano suspendida frente a sus ojos. No dice nada. En su mirada parece asomarse un recuerdo. Decido no preguntar nada. El cofre plateado, pienso, no solo conserva memorias de La Marina sino que nos guarda a quienes estuvimos a su alrededor.			
OBSERVACIONES PARA EL DISPOSITIVO			
El objeto sirve para guardar otros objetos / El objeto tiene una puerta / el objeto refleja en la parte interior de su tapa / el objeto permite ser colocado de forma horizontal y vertical/ La cajita es la memoria de la abuela que guarda pequeños detalles de su vida.			

A medida que me enfrentaba a los objetos, entendía más el *contrato de humildad*. Los textos desde la información objetual me iban dando una idea del camino que tenía que tomar la historia. Por otro lado, podía ver que el postulado no solo se aplicaba al momento del proceso creativo, sino que empezaba a revelarme la forma en la que yo pudiera estar en escena, sin imponer mi presencia a la presencia de las materialidades. El *Contrato de Humildad* empezaba a tener importancia para la puesta en escena porque así permitiría que los objetos narren con una mínima intervención de mi parte.

c. Construcción con los Objetos

Para el proceso de construcción del dispositivo objetual *Las Ramitas de Hinojo no se Comen*, necesite elaborar procedimientos para el tratamiento de los objetos que recopilaba y la obtención de la información que me daban. Las herramientas que usé en dicho procedimiento no siempre respondieron a un orden fijo y tuve que probar varias formas de proceder. El trabajo estaba condicionado en primer lugar por la distancia a la que me encontraba de mi abuela y de sus objetos al momento del desarrollo del proceso de construcción del dispositivo. Lo que en primera instancia me llevo a experimentar con los objetos sin *aura* anteriormente mencionados. Y segundo, por la indocilidad de la materia que, en el camino me di cuenta, no solo se escapa a historias impuestas, sino que responden a un proceso particular que fui entendiendo en el hacer.

Tomé como punto de partida la mesa. Era el espacio ideal en el que podía tejer la historia del café y al mismo tiempo contaba como escenario. En primera instancia quería conseguir una mesa lo suficientemente grande, similar a la original de mi abuela, en la que yo pudiera entrar para movilizar los objetos con todo mi cuerpo. Esa mesa necesitaría ser lo suficientemente fuerte para sostenerme y grande para contenerme por lo que el elemento sería demasiado pesado y complejo para trasladar. Recordando el postulado de humildad frente a los objetos, me replanteé mi intervención total sobre la mesa. Necesitaba que los objetos se vieran y pudieran moverse de acuerdo a su tamaño, por lo tanto, decidí usar una mesa de madera de 100cm x 50cm. Este elemento, más pequeño, daba la posibilidad de trasladar el dispositivo casi a cualquier parte y era ideal para el tamaño de los objetos.

Ilustración 3

Mesa intervenida para el uso en el dispositivo objetual Las Ramitas de Hinojo no se Comen



La Alacena

Mientras probaba movimientos, imágenes y traslados sobre la mesa, aparece la necesidad de un espacio para los instantes en que ciertos objetos no estuviesen en escena. Para solucionar esto coloqué dos niveles bajo la mesa que servían a modo de *patas*, si pensamos en un teatro a la italiana, en donde los objetos podían permanecer hasta el momento de su aparición. Solucionada la forma en que los objetos habitaban la mesa cuando no estaban sobre ella, la mesa y el conjunto de materialidades empezaban a exigir ser tratados como una totalidad. Colocando los objetos en los niveles inferiores, estos seguían a la vista. La primera idea para cubrirlo fue instalar una pared de triplex en la parte delantera de la mesa. Esto no funcionó por el hecho de que la mesa perdía su forma característica y vista desde el frente, empezaba a parecerse una caja de madera. Buscando la solución a eso, llegó a mis manos por parte de una tía abuela, un cubrecama blanco tejido en crochet que pertenecía a mi abuela. Ese objeto con diseños que parecen flores daba la impresión de ser un mantel para mesa de los que poníamos para las tardes de café. Coloqué el cubrecama sobre la mesa esperando encontrarle un uso dentro del dispositivo en cuestión y lo que resulto es que la tela caía por los lados tapando los dos niveles bajo la mesa.

Ilustración 4

Mesa con cubierta de cartón en la parte frontal.



Ilustración 5

Mesa con cobija tejida en crochet.



En primera instancia consideré trabajar con ese tejido como si estuviese trabajando en una mesa dispuesta para café. La tela crochet al ser pesada no permitió muchas opciones de movilidad además de que corría el riesgo de sufrir daños. Por lo tanto, decidí colocar telas tipo sabanas en tubos de cortinas instalados en la parte frontal de la mesa. La elección del color beige en las telas partió de la idea de generar un espacio cálido en el dispositivo que se complementaría con la decisión de uso de la luz explicada más adelante. El resultado fue una especie de alacena que me recordaba el espacio donde la Marina guardaba todas las vajillas. Las cortinas beige instaladas permitían explorar otras posibilidades con la mesa. La tela se podía recorrer y revelar objetos a modo de teatrino. Además, la suavidad contrastaba con la dureza de la madera, por lo que ese objeto se quedaría como pieza del dispositivo objetual.

Ilustración 6

Mesa con telas beige en la parte frontal.

**Tierra y Cartón**

La historia de mi abuela, y su pérdida de memoria, empezaba a entrelazarse con lugares físicos en donde ella había creado los recuerdos que ahora perdía. Esos espacios tenían que ver con su periodo de vida en la provincia del Carchi y más adelante (hasta la actualidad) con la ciudad de Ibarra y el barrio Los Ceibos donde pasaría la mayor parte de su vida hasta el día de hoy. Las historias que mi abuela me contaba sobre sus días en el Capulí (Carchi) siempre tuvieron que ver con el campo, los animales, caminatas, pasto, sembrar papas, sol, aire, etc. Estos relatos de la ruralidad me condujeron inevitablemente a pensar en la tierra como materia para la creación. Esa materialidad se adaptaría fácilmente a la dinámica de los objetos en la mesa extendiendo una capa sobre la superficie. Probando ese elemento que me daba posibilidades de hacer trazos, atraparlo en mis manos, derramarlo generando sonoridad, etc. Me vi en la necesidad de ocultar objetos que ya estuviesen dispuestos en la parte superior de la mesa. Para esto la ciudad me daría la forma del objeto que necesitaba. Elaboré nueve cajas que rectangulares que simularan una ciudad. El cartón prensado fue el material elegido por su color frío y áspero que recuerdan el pavimento. Bajo esos bloques de cartón tenía espacio suficiente para ocultar objetos, además esos elementos evocadores de ciudad al ser movilizados posibilitaban cambios de escena sobre la mesa.

2.2 La historia que se Relata Desde la Palabra

a. Cuando el Lenguaje de los Objetos no Alcanza: la Necesidad de la Palabra

En el inicio del proceso creativo de *Las Ramitas de Hinojo no se Comen*, se planteaba que los objetos cuenten la historia de mi abuela por si solos. La propuesta era que la palabra no estuviese presente. Esta premisa para la creación partía del primer entendimiento que tuve del *Contrato de Humildad*. Intentaba, por todos los medios, suprimirme de la escena, incluso, probando formas en que los objetos pudiesen estar sin mi. Buscaba la manera de colocar las materialidades para que con la luz y la música pudiesen conformar imágenes que narraran exclusivamente desde lo visual y lo sonoro. Agotados los intentos, fue inevitable que yo interviniera, primero desde el movimiento, para generar cada imagen, colocando los objetos en su lugar.

Durante el proceso de creación, mientras me sentaba a observar las materialidades de mi abuela, las entendía claramente. Comprendía la historia que los objetos guardan en su forma, color, textura, tamaño, etc. En ese proceso de escucha no necesitaba explicar, contar, relatar o emitir palabra alguna para saber toda la historia que se guardaba en las formas objetuales. Mi percepción de la historia que tenían los objetos de mi abuela estaba dada por mi experiencia en torno a ella.

Con algunas imágenes creadas y creyendo que la historia de mi abuela estaba implícita, hicimos algunas pruebas en el espacio de laboratorio con la mirada externa de Mashol y René. En esos espacios, cuando exponía los fragmentos creados a otras miradas, pude entender que yo era la única persona que veía la historia de La Marina en las imágenes objetuales. Las materialidades evocaban distintos recuerdos dependiendo de quien los miraba, adquirirían diversos significados para las personas a quienes no les era conocida la historia de mi abuela.

Recordemos el planteamiento que Shaday Larios (2021) realiza en torno al *aura* que poseen ciertos objetos, es decir, a esta sensación que generan algunas materialidades que han presenciado directamente los acontecimientos. Este fenómeno es claro cuando asistimos, por ejemplo, a la presencia de objetos arqueológicos en un museo. Estos poseen el *aura* de su hallazgo, una historia que el tiempo a inscrito en su superficie avejentada, en su color o en sus quiebres, lo que hace que los objetos se vuelvan únicos, aunque se parezcan a otros. Ahora, los objetos recopilados en la casa de mi abuela tienen un *aura*, solamente que esta es perceptible solamente para quienes somos cercanos a ella puesto que conocemos la historia de La Marina y, en parte, la hemos vivido. Los objetos son únicos porque contienen en ellos momentos vividos. Por ejemplo, las tijeras de metal que se usaba

para cortar tela tienen el *aura* de las tardes en que la Marina se sentaba frente a la máquina de coser junto a la ventana y se dedicaba toda la tarde a fabricar sábanas con diseños que ella misma creaba. Pero esa *información aurática* solo la reconocemos quienes sabemos de la existencia de las tijeras en esas tardes de costura. Esto representaba una complejidad para el propósito inicial: permitir a las materialidades que cuenten la historia sin inmiscuirme en la escena.

Más adelante pude tener en mis manos dos fotografías de mi abuela. Las imágenes enmarcadas, originales de la época de juventud de la Marina, no solo tenían *aura*, sino que, además, contenían la imagen de la persona que interesaba a la narración. Probé con este nuevo objeto pensando que la fotografía bastaría para hacer un guiño de a quién pertenecían los objetos y coloqué junto a las *imágenes objetuales* los retratos de mi abuela. Sin embargo, seguía el mismo problema por resolver: no se comprendía quién era la mujer de los retratos y cuál era su conexión con los objetos que se encontraban a su alrededor. Aparecían asociaciones muy generales como, por ejemplo, que las tazas le pertenecían y que en ellas tomaba té; o que las tijeras hacían pensar que ella trabajaba de costurera. Una vez más el lenguaje de los objetos ofrecía un espacio demasiado amplio de interpretación. Aún seguía con el propósito de no involucrarme demasiado con los objetos en escena, a pesar de que ya era evidente que las cualidades físicas de los objetos sugerían cosas distintas a cada persona que observaba. Si presentaba la pequeña cajita de metal, al tener *aura* solo para mi respecto al contexto de mi abuela, era leída por las otras personas de acuerdo con sus experiencias personales. Las materialidades poseen un lenguaje propio que es traducido de numerosas formas dado que se entrelazan con la singular historia de quien las mira. Entonces, decidí ceder otro poco en lo que concierne a mi intervención en la narrativa. Había accedido a permitir mi presencia para colocar las imágenes objetuales en la mesa, pero ahora, el dispositivo pedía dar un paso más: integrar la palabra desde mi voz para transmitir la información deseada de manera más concreta.

b. Textos Emergentes: la aparición de la palabra.

Para dar este paso, decido tomar la información presente en las *fichas objetuales* que realicé en el proceso de recopilación, observación y registro de los objetos.

El primer impulso que tuve fue tomar la información presente en la ficha sin buscar crear relato ni un texto con mayor coherencia. El resultado fue una suerte de textos informativos más bien parecidos a los datos de algún catálogo de almacén. Con la aparición de los retratos a blanco y negro de mi abuela en las imágenes objetuales, pronunciaba algunos datos, mientras introducía o movía las materialidades en la mesa. Lo que decía daba información de donde había sido encontrado el objeto, el uso que se le daba, la relación que

tenía con mi abuela y qué contenía (en el caso de las cajas y cofres). De esta manera el boceto del *dispositivo objetual* empezó a tener más parecido con una exposición informativa de objetos que a la puesta en escena que quería lograr.

Después, en las fichas, había realizado un primer planteamiento de textos, imaginados a partir de los datos que arrojaban los objetos. Al querer integrar la palabra en el discurso, fue claro para mí que no deseaba incluir estos textos inventados porque, una vez más, no quería imponer historias a los objetos. Una vez más, esta reacción mía estaba relacionada con el *contrato de humildad*. Aunque dichos textos estaban formulados con los datos concretos de los objetos, consideraba que, si los incluía, la historia sería una imposición.

A estas alturas del proceso, ya tenía entendido que mi presencia era ineludible en la construcción narrativa del montaje, sin embargo, no encontraba la manera de integrar la palabra, los textos. Decidí dejar reposar los textos informativos que había armado y poner la atención en mi presencia con los objetos. A pesar de sentir la necesidad de la presencia de la palabra, este 'no encontrar cómo' me hacía rechazar la indagación de este aspecto, y quería simplemente volver al cuerpo.

Me enfoqué más profundamente en cómo relacionarme de manera corporal con los objetos, en descubrir las posiciones y movimientos exactos que necesitaba realizar. Los objetos necesitaban ser sujetados de manera particular de acuerdo con su forma y tamaño. Se trataba de presentar los objetos sobre la mesa de manera especial siendo trasladados de formas que no pertenecen a su cotidiano. Un claro ejemplo de esto fueron las dos pequeñas tazas de porcelana. Era necesario que mis manos, al ser más grandes, no cubriesen el objeto o lo trasladasen torpemente sobre la mesa. Era un trabajo de mucha sutileza, de precisión. Necesitaba que las personas que asistiesen a mirar la creación centren su atención en los objetos y no en mi cuerpo interviniendo. Por otro lado, también necesitaba fijar trayectos por los cuales mi cuerpo recorrería alrededor de la mesa. Esto se hizo tomando en cuenta en que parte de la mesa se encontraban los objetos para cada imagen.

Es entonces que me doy cuenta de que soy parte importante en la creación de la narrativa de los objetos porque ellos necesitan ser trasladados para generar su lenguaje conjunto sobre la mesa. Sin mi intervención, el dispositivo no lograría articular sus partes materiales. Además, fue necesario que aprenda de memoria la posición de la luz y los momentos exactos en que se requería para armar las escenas de objetos. Recordé la importancia de la relación entre objeto y sujeto en las palabras de Larios, cuando menciona cómo la mediación entre objetos y espectadores, realizada por la persona presente en escena, es el canal de expresión de esos objetos, al mismo tiempo en que también es el canal de expresión de ese sujeto intermediario. (2021, p. 220).

Al asumir la importancia de mi presencia, reconozco, de igual manera, la relevancia de la palabra expresada desde mi cuerpo. Desde este entendimiento y evidenciando la conexión entre mi presencia y los objetos de mi abuela, comencé a realizar algunas pruebas. Retomando los textos informativos antes mencionado, procedí a combinarlos con mis trayectos en el espacio. Los elementos se ensamblaban de mejor manera, sin embargo, seguía faltando 'algo' que no permitía hilar la historia de mi abuela de forma clara.

Descarté los textos informativos porque los datos concretos no tejían el relato de la Marina. En lugar de eso, tomé los textos inventados los cuales, podía ver ahora, tenían una relación más estrecha con mi abuela.

Durante el levantamiento de objetos en la casa de mi abuela había conversado con ella en algunas ocasiones. Con esto esperaba anotar los cuentos que ella a veces me contaba mientras cocinaba. Pensaba que esos relatos tal vez me podían servir en el futuro. Pese a mis intentos, mi abuela recordaba poco. Desde su memoria que ya había perdido lucidez, me contaba historias que mezclaban su vida en la ciudad, la vida de campo y algunas personas ya fallecidas. Las divagaciones de la Marina quedaron anotadas a la espera de que en alguna parte del proceso creativo pudiesen ser útiles. Mas tarde, reflexionando sobre esas anotaciones, pude ver que cuando la Marina ponía en palabras sus memorias, estas se volvían fantásticas. Su memoria fallida, por ejemplo, permitía traer a la vida a su papá a quien alguna vez estaba esperando mientras hablaba conmigo. Pensando en eso, me di cuenta de que los textos inventados no salían de la lógica de la vida de la Marina. Tampoco el *dispositivo objetual* pretendía ser una obra biográfica de mi abuela.

Los textos inventados en las *fichas objetuales* fueron concatenándose con lo que mi abuela me contaba de sus vivencias en el Carchi y en el barrio donde actualmente vive. Se entabló una relación entre la pérdida de memoria progresiva de la Marina y los recuerdos de un barrio que no se parece en nada al de los días lúcidos de mi abuela. Apareció, entonces, la historia que *Las Ramitas de Hinojo no se Comen* necesitaba para articular sus elementos. Los recuerdos de mi abuela que se iban borrando y su estar en el barrio se congregaban entre la palabra y los objetos. Emerge la historia de las pequeñas cosas que son tan importantes, como los detalles de un recuerdo, o como un saludo entre vecinos. En esta narrativa textual-material, palabras y objetos se tejían para dar vida al dispositivo.

La palabra interviene como elemento conductor de la historia creada en el escenario/mesa. Al inicio del proyecto al buscar que se entendiera en los objetos la historia que yo conocía de la Marina sin mi intervención en la escena, incluso la palabra presente en grabaciones de sonido quedaba fuera de esa concepción. Al final, fue inevitable convertirme en un elemento

más del dispositivo escénico haciendo que la palabra intervenga como elemento conductor de la historia en *Las Ramitas de Hinojo no se Comen*.

Conclusiones

Luego de plantear mi proceso de creación y analizar los procedimientos que, por medio de la investigación y el ensayo, dieron como resultado *Las Ramitas de Hinojo no se Comen*, puedo entender que el mundo de los *objetos* posee un lenguaje universal, pero, a la vez, permiten distintas lecturas. La materia es capaz de despertar múltiples historias en cada mirada. Existe una relación necesaria entre los objetos que creamos y el mundo que ellos hacen para nosotros. No existe recuerdo alguno que no esté ligado al universo de lo objetual. Siempre hay, en esas memorias, un papel, una mesa, un lápiz, una casa, unos zapatos e incluso el material del que está hecha la vereda del recuerdo de alguien. ¿Qué sería de los objetos sin nosotros? ¿Qué sería de nosotros sin los objetos? La materia, muchas veces desde el anonimato, va mirando nuestro tránsito. En silencio, ignorada, es testigo primordial de lo que acontece. Si la abuela se sentaba cada tarde a coser, ese taburete, echado de menos, despintado y partido, es el archivo de la acción que borda figuras de hilos en las sábanas.

En el proceso analizado en este trabajo, se evidencia que cualquier objeto encontrado tiene la posibilidad de ser un elemento poético, incluso las materialidades sujetas a consumo como por ejemplo los elementos en venta, que no pertenecen a ninguna persona en específico. Al inicio del proceso creativo de *Las Ramitas de Hinojo no se Comen*, pensaba que los objetos adquiridos en un supermercado no poseían una historia. Suponía que esas materialidades no habían entrado en relación con personas, que no habían sido usadas, y, por lo tanto, que no albergaban ningún acontecimiento. La construcción del dispositivo objetual me demostró que ese planteamiento no era del todo correcto. Al respecto Ana Alvarado (2016) escribió:

Cuando vemos un objeto ya conocido, en un campo diferente al habitual se percibe con claridad la índole de este proceso: es el caso de los objetos encontrados. Cuando veo un objeto en el placard y cuando veo el mismo objeto en la escena, ocurre el mismo fenómeno en el nivel del sentido. Aunque las impresiones ópticas sean las mismas, mi actitud (utilitaria o estética) será distinta en ambos casos, ya que al observarlo, se representarán en mí los diferentes sentidos que el objeto vehiculiza, al ir articulándose con las otras figuras del campo en donde se encuentre. Es decir que el objeto-figura irá delimitando su significación para el sujeto que observa, ya sea pareciéndose, distinguiéndose, separándose o integrándose, al articularse con las otras figuras presentes.

Sin embargo, en la puesta en escena es posible guiar la mirada de quienes presencian en dispositivo objetual. Usando elementos que son parte del dispositivo, se sugiere la metáfora para ir hilando la historia que se desea contar. Esto se evidencia en *Las Ramitas de Hinojo no se Comen* al incluir en la narrativa, objetos de mi abuela y objetos introducidos, y, desde ahí, me surge una nueva interrogante: ¿Es posible que el dispositivo funcione con copias de los objetos de mi abuela? Esta pregunta hace que me cuestione con respecto al *aura* de los objetos. ¿Es posible que esa *aura* esté en quien mira y no necesariamente en el objeto observado? Tal vez somos nosotros quienes, a través de nuestra memoria conmovida por la materia, le otorgamos la cualidad vital a lo inerte.

La narrativa textual-material emerge en el dispositivo luego de varios intentos de crear la escena con objetos, sin mi intervención. Sin embargo, queda en evidencia la imposibilidad de esa propuesta al intentar ponerla en práctica. La palabra es el hilo por el cual se conjugan los objetos con *aura* y sin *aura*. Con mi acción ayudando a los objetos a movilizarse en la mesa, y mi voz, puedo guiar la mirada de las personas en frente de la mesa para que naveguen en la historia de mi abuela. Por lo tanto, palabras y objetos son indispensables para articular las partes del dispositivo objetual. Me doy cuenta de que el *contrato de humildad* va más allá de buscar suprimir mi presencia. Luego del proceso, entiendo que ese postulado habla de una relación amable donde el sujeto y el objeto en escena se miran horizontalmente. No se suprimen ninguno de los dos elementos. Entiendo que los objetos poseen una historia que se diversifica cuando son espectados. Esta diversidad de relatos, posibles en todas las materialidades, no es suprimida por mi accionar en la escena. Se trata de que, teniendo conciencia de la posible multiplicidad de relatos, podamos transmitir la historia escogida de manera más precisa y concreta. En este caso, se trata de que la historia de la Marina llegue de manera clara a quienes presencian el dispositivo en ejecución. Ahora entiendo que no me estoy imponiendo a los objetos de mi abuela, sino que tomo una de las historias y la desarrollo en el espacio escénico a través de una dinámica en la que las dos partes (objetos y cuerpo-palabra) se permiten dialogar, para contar juntas las historias contenidas en la materia e ir generando la narrativa textual-material que aparece de la interacción entre objetos, intermediario y palabras.

Referencias

- Agamben, G. (2014). *Qué es un dispositivo* (primera edición). Adriana Hidalgo Editora.
- Alvarado, A. (2016). *Teatro de Objetos, manual dramático* (Primera). Eudeba.
- ASALE, R.-, & RAE. (s. f.). *Diccionario | Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado 24 de abril de 2023, de <https://dle.rae.es/diccionario>
- Ferreira, M. (2007, mayo). *De objeto a la escena: Poesía y superficie*. 12, 72.
- Larios, S. (2021). *Los objetos vivos: Escenarios de la materia indócil* (Primera). Paso de gato.
- Larios, S., & Oligor, J. (2022, diciembre 15). *Dramaturgias de objetos documentales* [Conferencia].
- Martínez, C. (2013, febrero 21). Cómo usar el teatro de objetos, por Christian Carrignon. *Titeresante*. <http://www.titeresante.es/2013/02/como-usar-el-teatro-de-objetos-por-christian-carrignon/>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*.
- Rumbau, T. (2020, julio 31). Shaday Larios y el teatro de objetos documentales: Práctica, memoria y pensamiento. Entrevista. *Titeresante*. <http://www.titeresante.es/2020/07/shaday-larios-y-el-teatro-de-objetos-documentales-practica-memoria-y-pensamiento-entrevista/>

Anexos

Ilustración 8

Caja de metal. Parte de los objetos en el dispositivo objetual



Ilustración 7

Ensayo. Registro de objetos



Ilustración 10

Trayectos. Diario de Trabajo



Ilustración 9

Objeto encontrado en la casa de la Marina



Ilustración 11

Fotografía a color de la Marina (mi abuela)

Objeto encontrado en casa de la Marina



Ilustración 13

Mesa con objetos. Se observa la iluminación integrada en el dispositivo y materias como la tierra y el cartón



Ilustración 12

Objetos y materias. Vista cenital de una prueba en el proceso de creación.

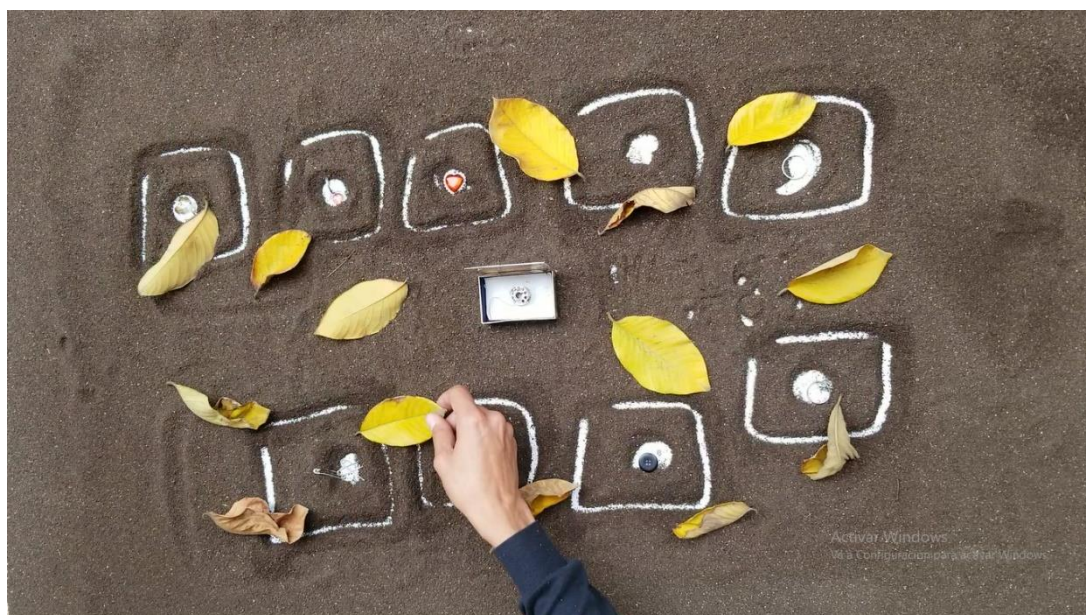


Ilustración 15

Diario de trabajo. Registro de los trayectos alrededor de la mesa.

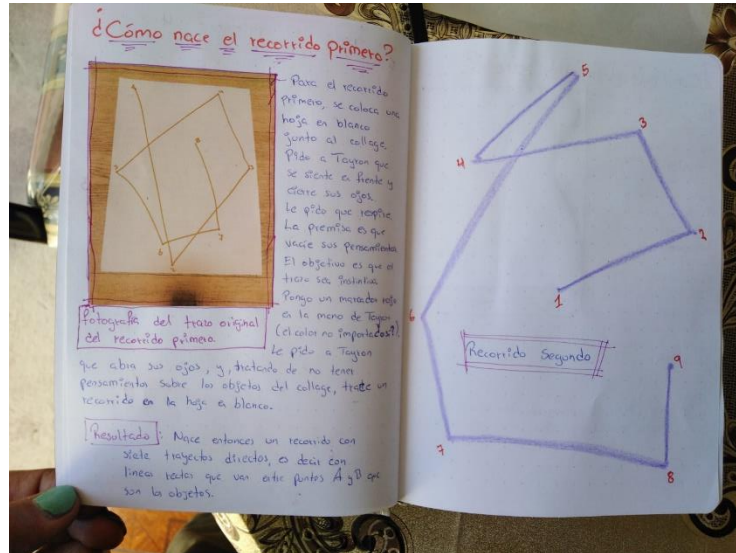


Ilustración 14

Diario de trabajo. Registro de texturas



Ilustración 16

Diario de trabajo. Registro de trayectos y textos imaginados

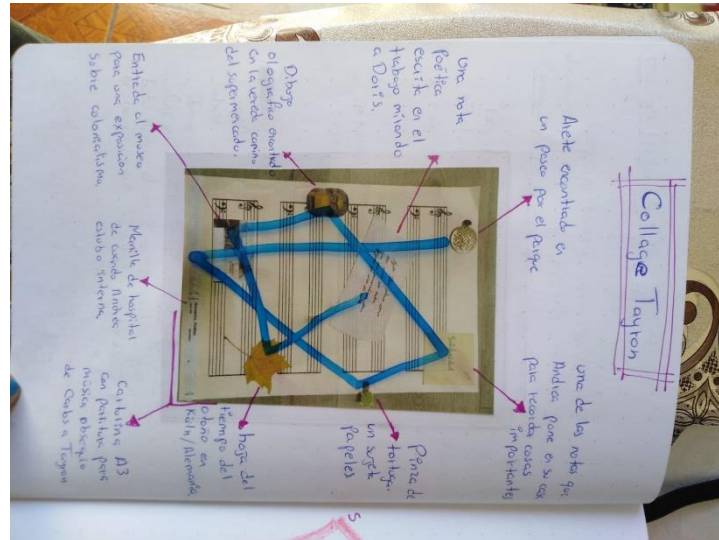


Ilustración 17

Retrato. Fotografía en blanco y negro de la Marina (Mi abuela)



Ilustración 19

Puesta en escena del dispositivo objetual Las Ramitas de Hinojo no se Comen



Ilustración 18

Palabra, intermediario y objetos. Puesta en escena de Las Ramitas de Hinojo no se Comen

