Fragmentos del desamor: objetos y memorias de corazones rotos

Nombre:

María Camila Arias Chang

Código: 2018177001

Asesora:

Nini Johanna Sánchez Ávila

Modalidad: Investigación-creación

Universidad pedagógica nacional

Facultad de bellas artes

Licenciatura en artes escénicas

Bogotá D.C.

2026

TABLA DE CONTENIDO

Table of Contents

Fragmentos del desamor: objetos y memorias de corazones rotos 3

Introducción 3

PRIMER COFRE 4

I. Voces de la memoria 4

II. Donde se entrelazan los caminos: Teatro de objetos - memoria - cuerpo - arte relacional 7

Propósito de la creación 12

Propósitos específicos 12

SEGUNDO COFRE: Cruces de experiencias 13

I. Encontrando los museos cotidianos de nuestra memoria emocional 13

II. Lo que espera ser abierto: fundamentos de la exploración - encuentros conceptuales 18

TERCER COFRE: Metodología 29

CUARTO COFRE: Organización, desarrollo y análisis de los laboratorios 33

Análisis – Sesión 1 34

Análisis - Sesión 2 39

Análisis - Sesión 3 44

REFERENCIAS 56

ANEXO 57

Fragmentos del desamor: objetos y memorias de corazones rotos

Introducción

El presente proyecto se inscribe en la modalidad de investigación–creación como mediación para la construcción de conocimiento artístico y pedagógico en el marco del énfasis de creación de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. Se desarrolla a partir de un proceso de laboratorio con mujeres adultas jóvenes vinculadas al campo de la formación artística, y propone una exploración situada de las relaciones entre cuerpo, objeto y memoria. En este contexto, la práctica escénica no se entiende únicamente como resultado formal, sino como procedimiento de indagación sensible y crítica que permite activar experiencias íntimas y colectivas a través del dispositivo artístico.

La modalidad de investigación–creación reconoce la práctica como espacio de pensamiento en acción, donde el conocimiento emerge en el hacer, en la experimentación material y en la construcción relacional del sentido. El alcance de la acción creativa conjunta se sitúa en un proceso de tres sesiones presenciales organizadas bajo la lógica de laboratorio, transitando luego hacia la exploración individual del objeto como archivo íntimo hacia la configuración de resonancias colectivas y dispositivos relacionales. En este proceso, los objetos funcionan como detonantes de memorias vinculadas a experiencias de amor y desamor, entendidas como vivencias profundamente humanas que atraviesan la biografía afectiva de los sujetos y que, al ser evocadas, permiten acceder a capas sensibles de la memoria personal y colectiva. De ahí que la selección temática permita hacer una exploración en los niveles que busca el proyecto.

Esta progresión metodológica permite articular ejercicios corporales, escrituras fragmentarias, activaciones escénicas y registros documentales que consolidan un archivo vivo del proceso. El proyecto contempla una doble dimensión: por un lado, una experiencia colectiva basada en el diálogo, la escucha y la construcción compartida de memoria; por otro, una profundización individual en la relación singular con el objeto significativo. De esta tensión

productiva emerge el objetivo final del proceso: la elaboración de un gesto de creación individual entendido no como pieza acabada, sino

como condensación poética del recorrido investigativo. Dicho gesto sintetiza la experiencia corporal, sonora, la memoria activada y la exploración objetual, por lo que se proyecta a través de un dispositivo instalativo-performativo que da cuenta tanto de la singularidad de cada participante como del entramado colectivo que la sostiene.

En coherencia con el énfasis de creación de la Licenciatura en Artes Escénicas, el proyecto articula práctica artística, reflexión crítica y construcción pedagógica, entendiendo la creación como espacio de producción de conocimiento, posicionamiento ético y elaboración estética. Así, el gesto final no se concibe como culminación cerrada, sino como manifestación situada de un proceso de investigación que integra cuerpo, memoria, objeto y comunidad.

PRIMER COFRE

I. Voces de la memoria

El presente proyecto de investigación-creación se desarrolla desde la exploración de la memoria afectiva a partir de la relación entre cuerpo, objeto y experiencia, tomando como eje las vivencias de amor y desamor compartidas por mujeres jóvenes vinculadas a procesos de formación artística. La propuesta se sitúa en el campo de las artes escénicas y, específicamente, en el cruce entre el teatro de objetos documentales, la memoria colectiva y las prácticas relacionales, con el propósito de comprender cómo los objetos personales pueden funcionar como detonantes de recuerdos, narrativas emocionales y acciones performativas y relacionales.

Así, este proyecto se enmarca en una indagación que atraviesa tres dimensiones. Por un lado, el arte escénico, específicamente el "***teatro de objetos documentales***", definida por Shaday Larios (2022) como el teatro que "*surgió como una respuesta poética a la super abundancia de objetos desechables del capitalismo europeo*", el TOD es un mirador de otras traducciones entre lo humano y lo no-humano que pulsan en los consumos materiales del presente. Pues "*una de sus características escénicas es el desplazamiento hacia las esferas sociales -íntimas y públicas- de*

una óptica activa específica."[1] (Pág. 28). Desde esta perspectiva, los objetos, como cofres que guardan historias que aun después de vividas pueden seguir construyéndolas significado. El teatro de objetos cual baúl, permite que las múltiples narrativas de amor y desamor se desplieguen, cada una contenida en un fragmento de materia.

El segundo eje es igualmente vasto: la memoria del objeto. Y es que los objetos, en este proyecto, no son simplemente recuerdos, son portales que conducen a un espacio que podríamos llamar, siguiendo a Halbwachs (1950), ***memoria colectiva:*** "*podemos hablar de memoria colectiva cuando evocamos un hecho que ocupaba un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos planteado o planteamos ahora en el momento en que lo recordamos, desde el punto de vista de este grupo (...) este amasijo de recuerdos comunes, que se basan unos en otros, no todos tendrán la misma intensidad en cada uno de ellos*"(pág. 50).

Desde esta mirada, los objetos funcionan como mediadores de memoria, ya que permiten evocar experiencias íntimas vinculadas al amor, la pérdida y el apego dentro de un espacio colectivo. A través de los laboratorios, se busca activar estas memorias mediante ejercicios corporales, relatos y exploraciones sensibles con los objetos, evidenciando cómo una experiencia individual puede encontrar resonancia en las experiencias de otras personas. De esta manera, la memoria deja de entenderse como un proceso exclusivamente individual y se configura como una construcción relacional que se transforma a partir del intercambio y la experiencia compartida.

En este sentido, el tercer eje del proyecto se centra en la experiencia compartida como espacio de diálogo entre el teatro de objetos documentales y los procesos de reconstrucción de la memoria. Esta perspectiva se articula con las ***prácticas artísticas relacionales,*** las cuales, según Bourriaud (2002) "*se sitúan en la intersección de lo estético y lo social. Se trata de obras cuyo horizonte teórico está situado en la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado*" (p. 19). Desde esta perspectiva el proyecto propone un proceso de creación construido a partir de la interacción con las participantes y los objetos vinculados a sus experiencias de amor y desamor. Tanto los

[1] *En este documento, las citas textuales de los autores consultados se presentan en cursiva con el fin de distinguir claramente sus voces de la de la investigadora. Esta decisión responde a una intención metodológica y escritural que busca evidenciar el diálogo entre los referentes teóricos y la construcción reflexiva del proceso investigativo.*

laboratorios como la instalación performativa final funcionan como espacios de encuentro, reflexión e intercambio, donde los relatos, los cuerpos y los objetos activan memorias individuales y colectivas. De esta manera, la propuesta escénica no se plantea únicamente como una muestra artística, sino también como un espacio relacional donde el diálogo y la experiencia compartida hacen parte fundamental de la construcción de sentido.

¿Y por qué hablar de amor y desamor? La elección de este tema responde al reconocimiento de que se trata de experiencias ampliamente compartidas y atravesadas por construcciones culturales, sociales y afectivas. El amor, en sus múltiples formas, configura vínculos, recuerdos y formas de comprender la experiencia humana. Al mismo tiempo, cada persona construye estas experiencias desde sus propias vivencias. En este cruce entre lo colectivo y lo personal, el amor y el desamor se convierten en un campo pertinente para explorar cómo la memoria se activa, se comparte y se resignifica a través de los objetos y del cuerpo.

En este sentido, el proyecto propone una exploración escénica a través de una instalación performativa construida a partir de objetos vinculados a experiencias afectivas de las participantes. Estos objetos funcionan como detonantes de relatos y memorias relacionadas con el amor, la pérdida, el apego y la transformación emocional. Más que presentarse como elementos de exhibición, los objetos se entienden como mediadores de experiencias y como materiales capaces de activar recuerdos individuales y colectivos dentro del espacio performativo.

La instalación final, que también corresponde a la sustentación escénica del proceso investigativo, articula fragmentos corporales, visuales y sonoros surgidos durante los laboratorios. En ella, la investigadora-performer activa los objetos a través de acciones corporales inspiradas en las experiencias compartidas por las participantes, sin exponerlas directamente en escena. De esta manera, el proyecto busca generar un espacio de encuentro donde las memorias vinculadas al amor y al desamor puedan ser evocadas, reinterpretadas y conectadas con las experiencias de quienes habitan la instalación.

II. Donde se entrelazan los caminos: Teatro de objetos - memoria - cuerpo - arte relacional

Este proyecto, se desarrolla a partir de tres sendas: la primera es la exploración conceptual de la relación entre el objeto y la memoria visto desde el **Teatro de Objetos Documentales** (TOD), la segunda corresponde a la **noción de memoria** y la tercera se adentra en las prácticas del **arte relacional**. Todos conceptos que parten del diálogo entre lo objetual, lo experiencial y la construcción de memoria tanto individual como colectiva.

El objeto, por su parte, no es un mero vestigio físico, sino; es un archivo viviente, un contenedor de experiencias. Según Larios (2022), "*El TOD dialoga con estas figuras, sólo que su ímpetu nuclear es la memoria situada del objeto anudada a la persona que decide ponerlo en escena u otra deriva performativa*" para la autora, un componente fundamental del TOD es "*la pregunta por el contexto específico del que son tomadas las materialidades, y como queda signado en ella"* (pág. 32-33). Esto quiere decir que, el objeto, entonces, no es solo el punto de partida, sino el eje sobre el cual gira todo el proceso investigativo y creativo.

Esta **primera senda** de esta perspectiva teatral nos habla de la relación entre el **objeto** y el cuerpo, esta indagación juega un papel central, ya que, aunque los objetos contienen memorias y experiencias, estas requieren de una presencia corporal que las active y las haga visibles en el espacio escénico. En palabras de Larios (2022), "*el sujeto nos sirve como pretexto para que los objetos puedan testimoniar*" (p. 35). Desde esta perspectiva, el cuerpo funciona como mediador entre el objeto y la memoria, permitiendo que las historias asociadas a estos materiales emerjan a través de la acción performativa. Así, el Teatro de Objetos Documentales no se limita a presentar objetos cargados de significado, sino que propone una relación donde el cuerpo activa, traduce y resignifica las memorias contenidas en ellos.

El propósito de esta exploración radica, por un lado, en transformar la percepción cotidiana del objeto y, por otro, en investigar cómo el cuerpo puede activar las experiencias y relatos vinculados a este. De esta manera, el objeto deja de entenderse únicamente desde su función utilitaria y comienza a reconocerse como una presencia activa dentro de la escena, capaz de ocupar un lugar relacional y simbólico en diálogo con el cuerpo, el espacio y la memoria.

Por ello, dentro de este apartado es importante resaltar una afirmación que nos hace la autora: "*La memoria situada del objeto junto a la memoria situada del cuerpo que lo acoge,*

tanto en la diversidad de los tipos de memoria, como las posibles memorias en conflicto que pueden tomarse en cada repertorio" (Larios, 2022, 109); refiriéndose a cómo el objeto y el cuerpo que lo manipula o acoge están ambos cargados de memorias situadas, es decir, recuerdos ligados a contextos específicos y particulares. Estas memorias pueden variar en función de quién maneja el objeto y el entorno en el que se desarrolla la interacción. Además, pueden surgir memorias en conflicto, ya que diferentes personas o grupos pueden recordar de maneras divergentes según sus experiencias y contextos. Así, de la relacion inicial emerge la segunda senda que plantea aspectos de la **memoria**.

Aquí, se encuentra una relación con los planteado por Halbawch (2004), quién desarrolla el segundo aspecto conceptual referido a la memoria:

> "*La sucesión de recuerdos, incluso los más personales, se explica siempre por los cambios que se producen en nuestras relaciones con los distintos medios colectivos, es decir, en definitiva, por las transformaciones de estos medios, considerando cada uno aparte y en su conjunto*." (Halbawch, 2004, 51)

Podríamos afirmar desde esta perspectiva que la memoria no depende únicamente de la voluntad individual, sino que se construye y reactiva a partir de los contextos sociales y relacionales en los que las personas se encuentran inscritas. Recordar no es un acto aislado, sino un proceso que se activa en relación con otros, con los espacios y con los elementos que permiten reconstruir determinadas experiencias en el presente.

En el proyecto, esta idea se evidencia en la relación entre los objetos, las participantes y la investigadora-performer. Aunque los objetos están vinculados a experiencias personales de amor y desamor, las memorias que emergen durante el proceso no permanecen intactas ni completamente individuales, ya que son compartidas, reinterpretadas y activadas dentro de un espacio colectivo. La investigadora, al manipular y activar los objetos en la instalación performativa, también interviene en la construcción de sentido de estas memorias. Esto implica reconocer que las historias asociadas a los objetos no se presentan como reconstrucciones exactas del pasado, sino como interpretaciones mediadas por nuevas experiencias, cuerpos y contextos relacionales.

Es importante precisar que la manipulación del objeto no se entiende como un acto de control o apropiación del recuerdo ajeno, sino como una mediación escénica. Manipular, en el marco del teatro de objetos documental, implica activar materialmente el objeto para que despliegue su potencia simbólica y relacional. Sin embargo, esta activación no es neutra: al entrar en contacto con otras manos y otros contextos, el objeto no reproduce una memoria "original", sino que la reconfigura en el encuentro.

De hecho, Halbwachs (2004), en su reflexión sobre la memoria colectiva, subraya que lo recordado no pertenece al individuo, sino a la interacción entre seres humanos. La memoria no está contenida en un solo objeto, ni en una sola mente, sino en las relaciones que tejemos entre nosotros. Sin embargo, los objetos son anclas detonantes de estas memorias que, como los espejos de Tlön, proyectan imágenes de algo que trasciende la percepción del individuo. Al igual que en el relato de Borges, los objetos, no reflejan simplemente una imagen fiel del pasado, sino que proyectan una realidad expandida, una versión del recuerdo que se multiplica y se transforma en cada mirada. Los objetos no se limitan a remitir a una historia personal, sino que, al ser activados en el espacio colectivo, generan nuevas capas de sentido que reconfiguran la experiencia original. El espejo no devuelve lo mismo: devuelve una memoria atravesada por el presente y por la mirada del otro.

En ese orden de ideas, los objetos en el contexto de la teatralidad, vistos desde la perspectiva de Larios (2022), y al igual que las palabras de Halbwachs, actúan como "*anclas*" entre la memoria individual y la colectiva, y al manipularlos, nos obligan a mirar no solo hacia dentro, sino hacia el exterior, hacia aquellos otros que comparten con nosotros la misma historia; y así, se creará un tejido distinto, en el que la memoria personal se expande y tal vez se transmute en algo distinto, al cruzarse con las experiencias colectivas de aquellos que serán observadores partícipes de este proceso.

En este punto, resulta fundamental articular memoria y cuerpo no con el propósito de reconstruir fielmente una relación amorosa pasada, sino de activar la huella que esa experiencia dejó en quien recuerda a partir del objeto. El interés del proyecto no radica en recomponer una historia sentimental en su totalidad ni en representar a la persona ausente como una presencia intacta, sino en explorar cómo esa experiencia permanece inscrita en el cuerpo a través de gestos, tensiones, hábitos, silencios y resonancias afectivas. Desde esta perspectiva, la memoria no opera

como una reproducción exacta del pasado, sino como una actualización de sus efectos en el presente. Así, lo que se activa no es únicamente el recuerdo de una persona o de una relación, sino las marcas corporales y emocionales que permanecen vinculadas a ella dentro de determinados marcos sociales y afectivos.

Por otro lado, en la **tercera senda** el proyecto incorpora las prácticas del **arte relacional** como un eje que permite comprender la creación artística desde la interacción y la experiencia compartida. A partir de la participación voluntaria de mujeres entre los 19 y los 28 años (en su mayoría pertenecientes a la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional y otras sin formación específica en el área) el laboratorio se configuró como un espacio de encuentro donde convergieron distintas experiencias, percepciones y formas de comprender el amor y el desamor. Esta diversidad de trayectorias y saberes enriqueció el proceso, permitiendo que las memorias vinculadas a los objetos se construyeran desde múltiples perspectivas.

En este contexto, los objetos aportados por las participantes funcionaron como mediadores para activar relatos y experiencias afectivas dentro del espacio colectivo. Más que una recolección de anécdotas personales, el proceso busca transformar estas memorias en material de creación performativa y reflexión compartida. De esta manera, las experiencias individuales dejan de permanecer en el ámbito privado para entrar en diálogo con otras participantes y con los espectadores en la instalación final, articulando una experiencia relacional donde la memoria, el cuerpo y el objeto se resignifican colectivamente.

Trayendo así a colación la *estética relacional* formulada por Nicolas Bourriaud (1998). El autor plantea que el arte contemporáneo desplaza su centro desde la producción de objetos autónomos hacia la generación de situaciones donde la interacción humana constituye la materia misma de la obra, tomando como horizonte la esfera de las relaciones y su contexto social. En este sentido, sostiene que "*cada vez más el artista se coloca en una posición de mediador, de facilitador, de operador de conexiones, en lugar de la de un productor de objetos*" (pág. 8). Esta perspectiva resulta especialmente pertinente para un proceso en el que con las mujeres cuyas experiencias divergentes en el amor y el desamor constituyen el núcleo vivo del laboratorio.

La figura de la investigadora-artista adquiere aquí un papel de mediación más que de representación. El propósito no consiste en apropiarse de las experiencias de las participantes ni en traducirlas de manera unilateral en una obra escénica, sino en propiciar un espacio donde esas memorias puedan entrar en diálogo y construir relaciones entre sí. Los objetos donados por las participantes no funcionan únicamente como elementos materiales, sino como portadores de experiencias afectivas. En este sentido, el proceso creativo se centra en generar las condiciones para que dichas experiencias puedan ser compartidas, escuchadas y resignificadas colectivamente.

Desde esta perspectiva, las sesiones del laboratorio se configuran como experiencias relacionales donde la memoria se activa a través del encuentro y la interacción. Los objetos operan como mediadores entre las historias individuales y la dimensión colectiva que se construye en cada sesión, permitiendo que las experiencias personales encuentren resonancia en otras participantes y, posteriormente, en los espectadores de la instalación performativa/sustentación de la investigación. Así, este no se limita a recopilar testimonios, sino que propone una experiencia estética donde memoria, cuerpo y objeto se articulan dentro de un dispositivo relacional. En coherencia con ello, Shaday Larios (2022) plantea que el Teatro de Objetos Documentales reconoce el valor sociocultural de los objetos no solo como evidencias, sino como contenedores de memorias y relatos sensibles. Por esta razón, el interés de la investigación no se centra en la apariencia física del objeto, sino en las experiencias, significados y afectos que este activa dentro del proceso creativo y performativo.

III. Las llaves de los cofres: Intenciones que orientan la búsqueda

Esta investigación surge de experiencias personales de la investigadora en relación con los objetos conservados de antiguas relaciones afectivas. A partir de ello, nace el interés por comprender cómo ciertos objetos cotidianos pueden contener memorias, emociones, reflexiones y experiencias vinculadas, convirtiéndose en detonantes de procesos creativos y reflexivos. Más allá de su función material, estos evidencian la capacidad de activar recuerdos y conectar experiencias individuales con dimensiones colectivas de la memoria. Desde esta perspectiva, en la articulación del TOD, la memoria colectiva y el arte relacional como enfoques que permiten explorar la relación entre cuerpo, objeto y memoria dentro de un proceso de investigación-

creación. El propósito no es establecer una única interpretación sobre las experiencias amorosas, sino generar un espacio donde diferentes relatos y memorias puedan entrar en diálogo, resignificarse y transformarse a través de la experiencia performativa y relacional.

Propósito de la creación

Explorar, junto con mujeres jóvenes, cómo la memoria contenida en objetos personales vinculados al amor y al desamor puede activarse corporal, emocional y relacionalmente a través de laboratorios de investigación-creación y una instalación performativa, propiciando la construcción de narrativas afectivas que articulen dimensiones sociales, culturales e individuales.

Propósitos específicos

● Explorar, a través de laboratorios artístico-pedagógicos, las narrativas que se entretejen en torno a la memoria de los objetos vinculados al amor y al desamor, propiciando procesos de exploración corporal y objetual que permitan comprender el objeto cotidiano como archivo sensible de experiencias afectivas.

● Construir un espacio relacional de encuentro, escucha y creación colectiva en el que las participantes puedan compartir, activar y resignificar sus memorias corporales y emocionales a partir de la interacción con objetos personales significativos.

● Indagar en el cuerpo como escenario de memoria, desarrollando un estudio en torno a los conceptos de teatro de objetos documentales y memoria, estableciendo un diálogo con el arte relacional.

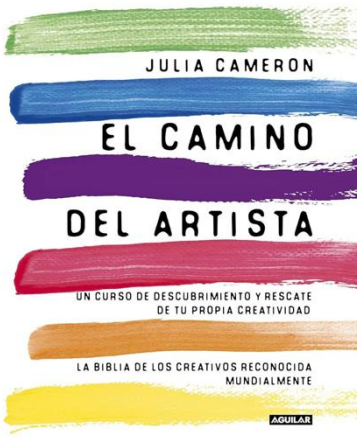
● Dar forma, a partir del proceso de laboratorio, a un dispositivo escénico (instalativo y performativo) que traduzca las exploraciones corporales, objetuales y emocionales en una experiencia artística compartida.

● Crear un dispositivo escritural que testifique el proceso de investigación-creación, dejando al descubierto las decisiones metodológicas, hallazgos y reflexiones que atraviesan el proceso artístico-pedagógico.

SEGUNDO COFRE: Cruces de experiencias

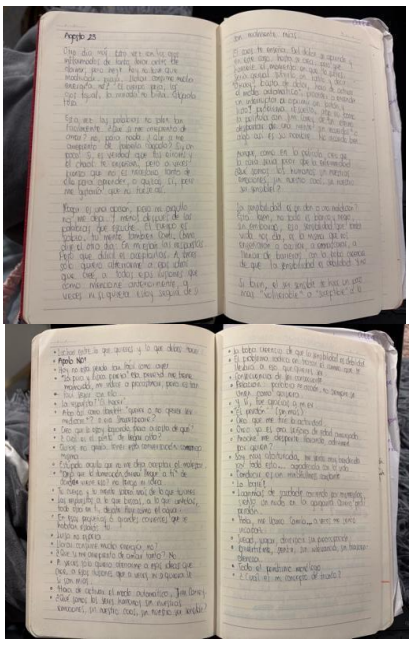
I. Encontrando los museos cotidianos de nuestra memoria emocional

1. Las páginas de la mañana de Julia Cameron



Sugerido por la profesora Claudia Torres, encontré ejercicios de exploración creativa en lo recorrido por el primer énfasis de creación en el año 2023. Allí, la práctica de Las páginas de la mañana, propuesta por Julia Cameron en su libro "El camino del artista" (1992), plantea un ejercicio cotidiano de escritura automática que consiste en redactar tres páginas a mano cada mañana en un flujo continuo de pensamiento, en el caso de la investigadora, 15 minutos cada mañana al despertar. Esta práctica no busca producir un texto literario ni estructurado, sino permitir que los pensamientos emerjan sin censura ni juicio, generando un espacio de diálogo con el propio inconsciente creativo. Este ejercicio funciona como un método para desbloquear procesos creativos, clarificar inquietudes personales y reconocer intereses profundos que muchas veces permanecen ocultos en la cotidianidad.

Las páginas de la mañana se convirtieron en el punto de partida para la indagación personal de la investigadora. A través de estos registros escritos comenzaron a emerger recuerdos vinculados a experiencias de amor y desamor, así como la presencia recurrente de ciertos objetos asociados a dichas vivencias, de la memoria que se cargaban. En estas primeras exploraciones aparecieron preguntas sobre por qué algunos objetos aparentemente cotidianos (fotografías, cartas, pequeños regalos o elementos conservados tras una relación) permanecían guardados a pesar del paso del tiempo. De esto resultó una instalación pensada desde una perspectiva más plástica de lo que es un museo, sin embargo, se activaba también desde el performance unido con el segundo referente:



“Las distinguidas - La Ribot”, pieza danzaría y performativa que permitió hallazgos mencionados más adelante.

De esta manera, las páginas de la mañana operaron como un primer archivo sensible del proyecto, donde comenzaron a registrarse fragmentos de historias, reflexiones y asociaciones que posteriormente darían forma una de las preguntas centrales de la investigación: ¿cómo los objetos cotidianos pueden activar memorias de amor y desamor y convertirse en materia para la creación escénica? Imágen: Imagen de El camino del artista de Julia Cameron

2. Las distinguidas de La Ribot

La serie Las distinguidas, creada por la coreógrafa española La Ribot desde 1991, reúne una serie de piezas breves en las que el cuerpo de la performer interactúa con objetos cotidianos dentro de acciones performativas. A través de estas intervenciones, la obra cuestiona los límites entre danza, performance y artes visuales, así como la relación entre el cuerpo, los objetos y el espacio de exhibición. En muchos casos, la artista rompe con la solemnidad del espacio artístico, introduciendo gestos irónicos o situaciones inesperadas que transforman la relación entre el público y la escena.

Este referente resulta particularmente significativo para el proyecto en la medida en que amplió



la perspectiva sobre la relación activa entre el cuerpo del performer y los objetos, otorgándoles nuevas posibilidades de sentido a través de la acción escénica. Esta perspectiva dialoga con una exploración previa realizada por la investigadora durante el primer énfasis de creación de la carrera, en la cual se desarrolló una instalación a manera de museo íntimo que reunía

aproximadamente cuarenta objetos personales asociados a distintos recuerdos de su vida. En dicha instalación, cada objeto estaba acompañado por fragmentos escritos de memoria, a manera de ficha técnica, que narraban las experiencias vinculadas a ellos, permitiendo a los participantes recorrer el espacio como si se tratara de un museo de recuerdos personales. Sin embargo, algunos de estos objetos no permanecían únicamente como piezas de exhibición, sino que eran activados a través del cuerpo y la manipulación performativa de la investigadora. A través de estas acciones, los objetos dejaban de ser únicamente testimonios materiales para convertirse en mediadores narrativos capaces de contar las historias que los atravesaban.



De esta manera, la interacción entre cuerpo y objeto intervenía la ruta de observación de los participantes, transformando la experiencia de contemplación en un acontecimiento vivo. En diálogo con la obra de La Ribot, esta exploración permitió comprender cómo la activación performativa de los objetos puede desplazar su función expositiva y abrir un espacio escénico donde memoria, cuerpo y objeto se entrelazan en una experiencia compartida. Imágen: Imagen de La Ribot Las distinguidas

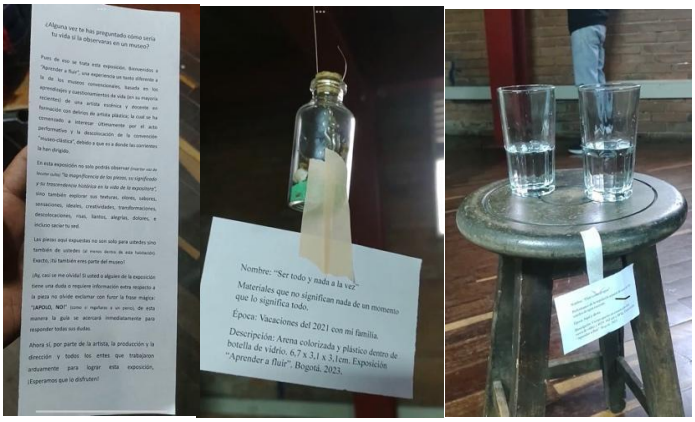
3. El Museo de las relaciones rotas



El "Museum of Broken Relationships" se constituye como un referente directo para esta investigación, ya que su descubrimiento por parte de la investigadora ocurrió durante el proceso de formulación del anteproyecto, después del montaje de este primer énfasis, posterior al momento en el que surgía la idea de trabajar con objetos vinculados a experiencias afectivas y memorias de relaciones amorosas. Al conocer esta propuesta, resultó evidente la

cercanía conceptual con lo que inicialmente se buscaba desarrollar: una recopilación de objetos cargados de historia emocional que permitieran narrar experiencias de amor y desamor.

Sin embargo, mientras el Museum of Broken Relationships plantea esta exploración desde un dispositivo expositivo de carácter museográfico (en el que los objetos se presentan acompañados de relatos escritos que contextualizan su significado), el presente proyecto propone trasladar esa lógica hacia el campo de lo escénico. En este sentido, los objetos no solo funcionan como testimonios materiales de experiencias personales, sino que se activan a través del cuerpo, la manipulación, la performatividad y lo relacional, generando una dimensión viva de la memoria.



De esta manera, el referente permitió reconocer que la intuición inicial del proyecto ya existía en el ámbito de lo expositivo y artístico, pero desde una perspectiva principalmente plástica y museográfica. A partir de este hallazgo, la investigación reafirmó la necesidad de situar el trabajo en el terreno de las artes escénicas, explorando cómo estos objetos cargados de memoria pueden convertirse en dispositivos performativos que articulen cuerpo, relato y experiencia compartida con el público. Para este momento apareció el siguiente referente: "la máquina de la soledad" y con éste, el "Teatro de Objetos Documental" propuesto por Shaday Larios.

Imagen:Imagen de Objetos del Museo de las Relaciones Rotas

4. La máquina de la soledad de Shaday Larios



El cuarto referente para esta investigación es La máquina de la soledad, una obra de teatro de objetos documentales creada por la artista e investigadora mexicana Shaday Larios (2018). En esta propuesta escénica, los objetos cotidianos se

convierten en portadores de relatos reales y memorias personales que permiten reflexionar sobre la experiencia de la soledad en la sociedad contemporánea. A través de la manipulación escénica de distintos objetos y la activación de testimonios, la obra construye un dispositivo performativo en el que los elementos materiales funcionan como mediadores entre la memoria individual y la experiencia del espectador.

Este trabajo constituye un referente directo para la presente investigación, especialmente en lo relacionado con el uso del teatro de objetos documentales como estrategia para explorar y transmitir memorias íntimas. En el trabajo de Shaday Larios, los objetos no son entendidos únicamente como elementos escenográficos, sino como portadores de historias, afectos y experiencias humanas que pueden ser activadas escénicamente a través de la manipulación y su relación con el cuerpo. En este sentido, la obra aporta un sustento tanto teórico como práctico para el proyecto, pues permite comprender cómo los objetos pueden funcionar como archivos sensibles de la memoria y convertirse en dispositivos narrativos dentro de la escena.

Asimismo, ofrece una referencia creativa sobre las formas en que dichos objetos pueden ser activados performativamente para transmitir las historias que contienen. Este referente fue además el principal detonante para trasladar la idea inicial del proyecto (que en sus primeras formulaciones se encontraba más cercana al campo de las artes plásticas y a una lógica expositiva) hacia el campo de lo escénico, permitiendo reconocer que los objetos no solo podían ser mostrados, sino también activados a través de la manipulación, el cuerpo y la performatividad. De esta manera, la obra demuestra que los objetos cotidianos pueden adquirir una dimensión escénica al ser manipulados y puestos en relación con relatos personales, permitiendo que memorias íntimas se transformen en experiencias compartidas con el público.
Imágen: Imagen de La máquina de la soledad de Shaday Larios

5. “Una cosa es una cosa” de María Teresa Hincapie

El último referente para esta investigación es la obra Una cosa es una cosa, una performance creada en 1990 por la artista colombiana María Teresa Hincapié. En esta obra, la artista construye una acción prolongada en la que, a través de su cuerpo, la disposición de diversos objetos cotidianos y su relación con el espacio genera una reflexión sobre el ser, el estar y las formas en que los objetos pueden adquirir nuevos significados cuando son reorganizados y activados dentro de una acción performativa. La pieza se caracteriza por una relación cuidadosa

y reiterativa con los objetos, los cuales son manipulados, ordenados y ubicados en el espacio de manera que el gesto, el tiempo y la presencia corporal se convierten en elementos centrales para transformar su percepción y su carga simbólica.



Este trabajo se convierte en un referente importante para la investigación en cuanto a la relación entre cuerpo, objeto y espacio, y en cómo los objetos pueden ser resignificados a través de su interacción con el cuerpo y su disposición espacial. Sin embargo, su influencia se hizo más evidente particularmente durante el tercer énfasis de creación del proyecto, momento en el cual surgió la necesidad de explorar otras maneras de presentar, ubicar y relacionar los objetos dentro del dispositivo escénico. En esta etapa del proceso creativo, la referencia a la obra de María Teresa Hincapié permitió ampliar la mirada sobre las posibles configuraciones espaciales de los objetos y sobre las formas en que su disposición puede generar distintos modos de lectura y de relación con el público.



De esta manera, Una cosa es una cosa aportó una perspectiva clave para pensar los objetos no solo como portadores de memoria o relato, sino también como elementos que, a través de su organización en el espacio y su activación corporal, pueden dar lugar a nuevas configuraciones escénicas. Imagen: Imagen de Una cosa es una cosa de María Teresa Hincapie

II. Lo que espera ser abierto: fundamentos de la exploración - encuentros conceptuales

La presente investigación-creación se desarrolla en el cruce entre el Teatro de Objetos Documentales (TOD), la memoria colectiva y el arte relacional, con el propósito de explorar cómo los objetos vinculados a experiencias de amor y desamor pueden funcionar como archivos sensibles capaces de activar memorias corporales, afectivas y colectivas. La investigación parte de la comprensión del objeto cotidiano no únicamente como elemento funcional, sino como una materialidad cargada de experiencias, relaciones y significados que se transforman en el encuentro con el cuerpo, la escena y la presencia de otros.

El proyecto propone una instalación performativa construida a partir de objetos personales donados por mujeres jóvenes participantes de un laboratorio de investigación-creación. Dichos objetos —asociados a vínculos amorosos, pérdidas, rupturas y recuerdos afectivos— son activados mediante acciones corporales, ejercicios performativos y registros audiovisuales que permiten resignificar las memorias contenidas en ellos. De esta manera, la propuesta escénica se configura como un espacio de encuentro donde el objeto deja de ser entendido únicamente como pertenencia privada y comienza a operar como detonante de experiencias compartidas.

Desde esta perspectiva, el marco teórico articula tres ejes principales: el Teatro de Objetos Documentales desde los planteamientos de Shaday Larios, la memoria colectiva desde Maurice Halbwachs y la estética relacional desde Nicolas Bourriaud. Estos enfoques permiten comprender la relación entre objeto, cuerpo y memoria no solo desde una dimensión conceptual, sino también desde su potencial metodológico y performativo y pedagógico dentro del proceso de investigación-creación.

Teatro de objetos, teatro de objetos documentales (TOD), animación, cosediad, archivo y presencia

El teatro de objetos se configura como una de las vertientes contemporáneas de las artes escénicas que propone una relación distinta entre el cuerpo, la materia y la representación. Su surgimiento puede entenderse como una respuesta poética frente a la superabundancia de objetos producidos por las dinámicas del consumo moderno. En lugar de desecharlos o reducirlos a su función utilitaria, esta perspectiva escénica propone observarlos nuevamente, desplazándolos hacia el espacio de la escena para revelar su potencial simbólico, narrativo y afectivo.

Dentro de este campo se inscribe el teatro de objetos documentales (TOD), una línea de trabajo que pone especial atención en la memoria contenida en los objetos y en las historias que estos conservan en relación con quienes los han habitado. Según Shaday Larios (2022), el TOD se interesa particularmente por aquellos objetos aparentemente menores o insignificantes que, a través del trabajo de campo y la exploración escénica, pueden convertirse en documentos

sensibles de realidades íntimas. Desde esta perspectiva, los objetos dejan de ser simples herramientas o utilidades cotidianas para transformarse en portadores de memoria y relato.

En este sentido, la relación tradicional entre sujeto y objeto se modifica. El sujeto deja de ocupar el centro absoluto de la representación para permitir que los objetos participen activamente en la construcción del sentido escénico y semiótico. Esta transformación implica comprender al objeto no únicamente como elemento escenográfico, sino como un dispositivo que articula experiencias, recuerdos y relaciones. En este punto resulta pertinente retomar la noción de dispositivo desarrollada por Michel Foucault (1977), quien lo define como una red de relaciones entre elementos discursivos y no discursivos que operan dentro de un contexto histórico determinado. Bajo esta mirada, el objeto puede entenderse como una extensión sensible de la experiencia humana, capaz de activar discursos, memorias y afectos.

En el contexto del presente proyecto, esta perspectiva resulta fundamental. Los objetos que las participantes aportan al proceso vinculados a experiencias de amor, desamor y transformación afectiva del recuerdo, no funcionan como simples elementos materiales dentro de la escena, sino como núcleos de memoria que permiten activar relatos personales y colectivos. Cada objeto conserva huellas de una experiencia vivida y, al ingresar en el espacio escénico y relacional del laboratorio, posibilita la apertura de narrativas que oscilan entre lo íntimo y lo colectivo. Así, el objeto deja de ser únicamente una pertenencia privada para convertirse en un mediador de experiencias compartidas.

Metodológicamente, esta aproximación dialoga también con lo que Georges Perec (2013) denomina *atención hacia lo infraordinario*, una forma de observación dirigida hacia aquello que suele pasar desapercibido dentro de la vida cotidiana. Perec propone detener la mirada en los elementos aparentemente banales de la existencia (objetos domésticos, rutinas, gestos mínimos) para comprender cómo éstos configuran la experiencia humana. Desde esta perspectiva, los objetos cotidianos dejan de ser insignificantes y se convierten en rastros materiales de la vida social y emocional.

En el marco de este proyecto, dicha aproximación se traduce en una exploración simbólica de los objetos aportados por las participantes. Más que describir su apariencia o su función original, la

investigación busca indagar en las capas de significado acumuladas en ellos a lo largo del tiempo. Cada desgaste, marca o textura puede interpretarse como un indicio que acerca a la experiencia afectiva de quien lo poseyó, su historia y de los modos en que esa experiencia permanece inscrita en la materia.

Esta dimensión material ha sido abordada desde diversas perspectivas filosóficas y culturales. Por ejemplo, Jean Baudrillard (1997) plantea que los objetos constituyen sistemas de significación dentro de la cultura, capaces de expresar valores sociales y simbólicos más allá de su función práctica. De manera similar, Martin Heidegger (1971) propone comprender los objetos como construcciones de sentido que se revelan en la relación entre los seres humanos y su entorno. Por su parte, Jane Bennett (2010) sugiere pensar la materia como una entidad vibrante, capaz de afectar y ser afectada dentro de los ensamblajes que conforman la vida cotidiana.

Estas perspectivas permiten comprender el concepto de *coseidad* propuesto por Larios (2022), entendido como la capacidad del objeto de producir sentido más allá de su utilidad inmediata. Desde esta mirada, el objeto no es una entidad pasiva, sino un elemento activo dentro de las relaciones humanas. Su presencia material puede desencadenar recuerdos, emociones y asociaciones que reconfiguran la experiencia del presente. En el caso de los objetos vinculados al amor y al desamor, esta dimensión simbólica se vuelve particularmente evidente; ya que los objetos que alguna vez formaron parte de una relación afectiva (una carta, una prenda, un anillo o una fotografía) pueden convertirse con el tiempo en depositarios de una memoria emocional compleja. Al ser trasladados al espacio escénico y/o relacional, estos objetos abandonan parcialmente su función cotidiana y adquieren una nueva dimensión poética y performativa.

En este proceso, el cuerpo del performer desempeña un papel fundamental. La interacción entre cuerpo y objeto permite activar la memoria contenida en la materia, generando un diálogo entre pasado y presente. En relación con esta idea, Larios (2022) señala que *"en todo teatro de formas animadas, el cuerpo del sujeto que anima los materiales atraviesa un proceso de modulación de la presencia para que aquello otro se haga notar y sea reconocido como un cuerpo más que ocupa espacio"*. (p. 81) Esto implica que el performer no se limita a manipular el objeto, sino que modula su propia presencia para permitir que este adquiera visibilidad escénica. El objeto

aparece entonces como un cuerpo adicional dentro de la escena, capaz de ocupar espacio, producir significado y establecer relaciones con el espectador.

Dentro de los laboratorios de investigación-creación, esta relación cuerpo–objeto se explora a través de ejercicios de tacto consciente, respiración, encarnación del objeto, improvisación y creación de partituras performativas. El interés no se centró en representar literalmente las historias amorosas de las participantes, sino en permitir que la carga simbólica y afectiva de los objetos organizara la presencia corporal, el movimiento, las relaciones interpersonales y la relación espacial. De esta manera, la memoria dejó de manifestarse únicamente como narración verbal y comenzó a aparecer también como gesto, distancia, tensión, repetición y acción performativa.

A partir de esta interacción, el objeto puede transformarse en lo que Larios (2022) denomina un documento poético, es decir, un elemento material que conserva rastros de una experiencia histórica o afectiva y que, al mismo tiempo, permite generar nuevas interpretaciones dentro del espacio escénico. En palabras de la autora: *"es por la performatividad del objeto hacia el documento que su identidad de objeto funcional se desenmarca y se abre a una multiplicidad temporal, realizando en el quehacer poético una nueva posibilidad de existencia"*. (Larios, 2022, p. 69).

Esta comprensión también implica replantear la noción de archivo. Tradicionalmente, los documentos se asocian con instituciones oficiales o con registros históricos legitimados; sin embargo, desde la perspectiva del teatro de objetos documentales, los archivos también pueden encontrarse en la vida cotidiana de las personas. Los objetos conservados en los hogares (aquellos que se guardan por razones afectivas) constituyen formas de memoria material que escapan a las lógicas institucionales de conservación.

En este proyecto, dicha noción de archivo se materializa en la construcción de un archivo vivo compuesto por objetos, registros audiovisuales, fragmentos sonoros, imágenes y acciones performativas y no performativas, surgidas durante los laboratorios. Más que acumular documentos estáticos, el archivo vivo busca recoger huellas sensibles del proceso de

investigación-creación, entendiendo que la memoria se transforma continuamente en relación con quienes la evocan y la comparten.

Esta articulación permite que los objetos y memorias donadas por las participantes funcionen como mediadores entre experiencias individuales y memorias colectivas, abriendo un espacio de encuentro donde las historias de amor, desamor y transformación afectiva pueden ser evocadas, compartidas y resignificadas y hasta trasnformadas para otros. Por ello, el TOD se convierte en una herramienta metodológica y poética para explorar las memorias afectivas vinculadas al amor y al desamor. Los objetos aportados por las participantes funcionan como documentos sensibles que condensan experiencias emocionales y biográficas. A través de los laboratorios de creación y de la creación performativa final, estos objetos son activados mediante el cuerpo, la narración, la espacialidad y la manipulación escénica, permitiendo que las historias asociadas a ellos emerjan dentro del espacio performativo y relacional de la investigación.

Memoria Colectiva, Historia y Recuerdo

La memoria, en el marco de esta investigación, se comprende como un proceso dinámico que se construye en la relación entre el objeto, el cuerpo y el entorno social. Desde esta perspectiva, el concepto de memoria colectiva desarrollado por Halbwachs permite entender cómo los recuerdos individuales no se configuran de manera aislada, sino en constante diálogo con los marcos sociales que los contienen. En otras palabras, la memoria colectiva no se conserva en archivos ni en documentos, sino en las memorias de los hombres agrupados en sociedad (Halbawch, 1950). Esta afirmación sitúa la memoria en un plano relacional, donde recordar implica siempre una vinculación con otros.

En este sentido, la memoria individual no desaparece, pero se encuentra atravesada por el contexto social en el que se produce. Halbwachs plantea que es “en el marco de la sociedad donde se adquiere, se recuerda, se reconoce y se localiza la memoria individual”, lo que implica que todo recuerdo, incluso el más íntimo, está mediado por estructuras colectivas que le dan forma y sentido. Esta relación entre lo individual y lo colectivo no es dicotómica, sino gradual: “*estos recuerdos, que nos parecen puramente personales […] no es más que una diferencia de grado*” (p. 48).

En el proyecto, esta idea se vuelve fundamental al trabajar con objetos personales vinculados al amor y al desamor. Aunque cada participante llega con una historia singular, el espacio de laboratorio permite que estos recuerdos entren en circulación, generando conexiones inesperadas. Por ejemplo, al compartir un objeto asociado al primer amor, lo que inicialmente se presentaba como una experiencia individual comenzaba a resonar en otras participantes. Gestos como asentir, reír o guardar silencio evidenciaban que ese recuerdo estaba inscrito también en un marco colectivo. Así, el objeto funcionaba como mediador entre la memoria individual y la memoria compartida.

Halbwachs (1950) profundiza en esta idea al señalar que la memoria colectiva está compuesta por un "*amasijo de recuerdos comunes, que se basan unos en otros*" (p. 50), aunque no todos tengan la misma intensidad para cada individuo. Esta noción resulta clave para comprender la diversidad de experiencias que emergen en el proyecto: si bien las historias de amor y desamor son distintas, comparten ciertas estructuras emocionales que permiten su reconocimiento mutuo. En la instalación escénica, este "amasijo" se traduce en una polifonía de relatos donde las diferencias no se anulan, sino que se entrelazan, configurando una memoria colectiva compleja y heterogénea.

La memoria, además, no debe entenderse como una reproducción fiel del pasado, sino como una reconstrucción situada en el presente. Esto implica que toda evocación está atravesada por reinterpretaciones y marcos actuales que transforman la experiencia original. En el contexto del proyecto, esta condición se hace evidente en los laboratorios, donde las participantes no solo narran lo vivido, sino que lo resignifican a partir del encuentro con otras memorias. Un mismo recuerdo puede adquirir nuevos sentidos al ser compartido, escuchado o confrontado con otras experiencias.

Esta *dimensión* reconstructiva de la *memoria* también se relaciona con el papel del testimonio. Para Halbwachs, recordar no es un acto puramente individual, sino que requiere de un entorno que posibilite la evocación. En este sentido, señala que cuando formamos parte de un mismo grupo "*somos capaces de identificarnos con él y confundir nuestro pasado con el suyo*" (p. 29). En el proyecto, el testimonio se convierte en un dispositivo fundamental, ya que permite que las experiencias personales se articulen en un espacio colectivo. Al narrar sus historias, las

participantes no solo reconstruyen su memoria, sino que la ponen en relación con la de los demás, generando un proceso de co-creación.

Otro aspecto relevante en la teoría de Halbwachs es la relación entre memoria y ausencia. El autor señala que ciertos recuerdos, especialmente aquellos ligados a experiencias íntimas, se activan a partir de la ausencia: "todos los objetos que vemos […] nos chocan, por lo tanto, en la medida en que nos hace sentir la ausencia de los primeros" (p. 44). Esta idea resulta especialmente pertinente en el proyecto, donde los objetos están vinculados a relaciones, sujetos y espacios que ya no están presentes. La ausencia se convierte, entonces, en un motor de la memoria, generando una tensión entre lo que fue y lo que permanece.

En el gesto escénico, esta tensión se traduce en una presencia simbólica. Los objetos donados (cartas, fotografías, prendas) no solo remiten a experiencias pasadas, sino que encarnan la ausencia de personas, momentos o vínculos. Sin embargo, al ser activados en el espacio colectivo, estos objetos dejan de ser únicamente vestigios de pérdida para convertirse en dispositivos de encuentro. La ausencia, lejos de ser un vacío, se transforma en un espacio donde las memorias pueden ser compartidas y resignificadas.

Halbwachs también establece una distinción fundamental entre memoria colectiva e historia. Mientras la memoria colectiva se mantiene viva en el intercambio social, la historia depende de instituciones que preservan los acontecimientos de manera más estructurada. En este sentido, el autor plantea que la historia puede ser una memoria "copiada", es decir, adquirida sin una relación directa con la experiencia vivida. Por el contrario, la memoria autobiográfica se caracteriza por su continuidad y densidad, al estar arraigada en la experiencia personal (Halbawch, 1950).

Esta distinción es fundamental, ya que el proyecto no busca construir un relato histórico sobre el amor y el desamor, sino activar memorias vividas desde la experiencia de las participantes. La instalación no pretende ofrecer una visión objetiva o universal, sino abrir un espacio donde las memorias puedan emerger en su carácter fragmentario y subjetivo. En este sentido, se trabaja con una memoria afectiva que se construye en el intercambio, más que con una memoria institucionalizada.

Asimismo, Halbwachs (1950) señala que la memoria individual puede "*respaldarse en la memoria colectiva para confirmar o precisar determinados recuerdos*", aunque ambas no se confunden completamente, ya que la memoria colectiva "*evoluciona según sus leyes*" (p. 54). Lo cual se evidencia en los laboratorios, donde las participantes encuentran en el grupo un soporte para sus recuerdos, pero al mismo tiempo experimentan transformaciones en su forma de narrarlos. El recuerdo no permanece intacto, sino que se modifica en el encuentro con otras experiencias.

Otro elemento fundamental es la idea de que los recuerdos personales *"[...] pueden encontrarse en medios sociales definidos y conservarse en ellos"* (Halbawch, 1950, p.50). Esto implica que la memoria no depende únicamente de la voluntad individual, sino de las condiciones sociales y materiales que permiten su evocación. En el proyecto, esta afirmación se hace visible cuando los objetos actúan como disparadores de recuerdos que parecían olvidados. Al entrar en contacto con ellos, las participantes activan asociaciones que las conectan no solo con su propia historia, sino también con la de los demás, en relacion con la tendencia sociocultural de la comunidad a la que pertenecen.

Finalmente, la memoria puede entenderse como un proceso en constante actualización. No se trata de un depósito fijo de acontecimientos, sino de una práctica que se reactiva en el presente. En este sentido, Halbwachs subraya que lo que permanece no son imágenes intactas del pasado, sino "*las indicaciones necesarias de la sociedad para reconstruir determinadas partes de nuestro pasado*" (p. 76); idea central para la investigación, ya que permite comprender que las memorias de amor y desamor que emergen en el laboratorio no son verdades definitivas, sino construcciones situadas que se transforman en la interacción. Dentro del proyecto, esta concepción se materializa en la instalación escénica, donde los objetos y testimonios no buscan fijar un significado único, sino abrir un espacio para la reinterpretación. Cada espectador, al interactuar con los objetos, activa sus propias memorias, generando nuevas lecturas que se suman al proceso. De este modo, la memoria se configura como un campo de relaciones en constante movimiento, donde lo individual y lo colectivo se entrelazan para producir sentido.

Estética relacional, creación colectiva desde el Arte Relacional de Burreiaud

La estética relacional, tal como la propone Bourriaud (1998), se centra en "*la posibilidad de un arte relacional, un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico, autónomo y privado*" (p. 11). Desde esta perspectiva, la obra deja de entenderse como un objeto cerrado para convertirse en un campo de relaciones, donde el sentido emerge en la interacción entre sujetos. En el contexto del proyecto, esta noción se traduce en la concepción de la instalación escénica como un espacio de encuentro. Los objetos donados no operan únicamente como elementos simbólicos individuales, sino como catalizadores de relaciones entre las participantes y el público. La obra se configura así, como una plataforma de intercambio, donde el diálogo y la construcción colectiva de significado se vuelven centrales.

En este marco, el rol del artista se redefine. Bourriaud (1998) señala que *"cada vez más el artista se coloca en una posición de mediador, de facilitador, de operador de conexiones, en lugar de la de un productor de objetos"* (p. 11). En el proyecto, esta mediación se hace evidente en el diseño de los laboratorios y en la construcción de la instalación, donde la acción creativa no consiste únicamente en seleccionar objetos, sino en activar su potencial relacional. La práctica se aproxima así a una curaduría expandida, entendida como la creación de condiciones para que se produzcan encuentros significativos entre las personas y las memorias inscritas en los objetos.

El arte relacional, además, no busca construir realidades abstractas o utópicas, sino intervenir en lo cotidiano. Bourriaud plantea que este tipo de prácticas "*construyen modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente*" (1998, p.13), lo que implica una reconfiguración de elementos comunes a través del bricolaje y el reciclaje cultural. En el proyecto, esta operación se materializa en la resignificación de objetos personales vinculados al amor y al desamor. Durante los laboratorios, al compartir una carta, una prenda o una fotografía, las participantes no solo evocaban recuerdos, sino que transformaban estos objetos en puntos de encuentro, reorganizando lo cotidiano dentro de una red de significados compartidos.

En este sentido, Bourriaud sostiene que la obra contemporánea debe entenderse como "*una duración por experimentar*" centrada en el "*estar-junto*" y en la "*elaboración colectiva del sentido*" (p. 14). Este desplazamiento implica que la obra no se recorre pasivamente, sino que se habita. En coherencia con ello, la instalación proyectada se configura como un espacio donde el

público puede activar sus propias memorias, reconociendo en los objetos y testimonios elementos de su propia experiencia afectiva.

Esta concepción se vincula con la idea de la obra como "*intersticio social*" (Bourriaud, 1998, p. 15), entendida como un espacio que abre posibilidades de relación distintas a las que predominan en la vida cotidiana. En el proyecto, este intersticio se manifiesta en la temporalidad que se construye tanto en los laboratorios como en la instalación: momentos de pausa, silencios compartidos y escucha atenta que contrastan con los ritmos habituales. Durante las sesiones, el acto de narrar un objeto generaba una suspensión del tiempo cotidiano, permitiendo que emergieran formas de encuentro más profundas.

En este marco, la obra no se concibe como un espectáculo cerrado, sino como una apertura donde el intercambio y la construcción de memoria colectiva pueden desplegarse. Como afirma Bourriaud, "*el arte es un estado de encuentro*" (1998, p. 19), lo que implica que su sentido no está previamente determinado, sino que se produce en la interacción. En los laboratorios, esta condición se hizo evidente cuando las historias de amor y desamor comenzaban a entrelazarse: un relato individual encontraba eco en otro, y un objeto aparentemente íntimo adquiría una dimensión compartida.

Asimismo, Bourriaud (1998) plantea que la forma de la obra contemporánea no es fija, sino una "*formación*" que se construye en la relación (p. 20). En el proyecto, esto implica que la instalación no se define únicamente por la disposición de los objetos, sino por las interacciones que estos generan. Los objetos funcionan como nodos relacionales que activan relatos, afectos y memorias, configurando una forma que se actualiza en cada encuentro con el público. Esta idea se profundiza cuando afirma que la obra puede operar como un "*dispositivo relacional*" capaz de "*provocar y administrar encuentros*" (1998, p. 26). En este sentido, tanto el proceso de los laboratorios con las mujeres, como la instalación no buscan controlar el significado, sino habilitar condiciones para que este emerja. Los objetos, al actuar como detonadores de memoria, introducen una dimensión abierta e impredecible: cada espectador establece conexiones distintas, activando sus propios recuerdos.

En síntesis, la estética relacional dentro de la investigación permite comprender la obra como un espacio de interacción donde el sentido se construye colectivamente, es decir, como los laboratorios y la creación resultante de este proceso en sí mismo. En el proyecto, esta perspectiva se materializa en la articulación entre objetos, testimonios y cuerpos, configurando un dispositivo que no solo representa el amor y el desamor, sino que los activa como experiencias compartidas. La instalación se proyecta así, como un lugar de encuentro donde las memorias individuales se entrelazan, generando una narrativa colectiva en constante transformación.

TERCER COFRE: Metodología

I. El laboratorio como espacio de investigación-creación, memoria y activación escénica

Este proyecto se estructura metodológicamente dentro del campo de la investigación-creación, y llevado a cabo mediante laboratorios de creación. Para esto se entiende la investigación-creación como una modalidad de producción de conocimiento en la que la práctica artística no opera como ilustración de una teoría previa, sino como espacio mismo de indagación. En este sentido, se retoma la perspectiva desarrollada por Henk Borgdorff (2012), quien sostiene que en la investigación artística el conocimiento no se sitúa únicamente en el discurso teórico que la acompaña, sino que se genera en y a través del hacer, en los procesos, decisiones materiales y experiencias que constituyen la práctica.

Desde esta mirada, la creación no es un resultado posterior a la reflexión, sino una forma de pensamiento en acción. El conocimiento que emerge es encarnado, situado y en gran medida tácito: se produce en la relación entre cuerpo, materia, gesto y contexto. Lo cual implica reconocer que los objetos, las acciones y las experiencias compartidas no son únicamente soportes de significados preexistentes, sino agentes activos en la producción de sentido. Así, el saber no se limita a lo que puede ser completamente verbalizado, sino que también habita en la experiencia sensible, en la memoria tanto corporal como emocional y en las transformaciones subjetivas que suceden durante el proceso.

Asumir la investigación-creación como enfoque metodológico supone, entonces, desplazar la idea de método como estructura rígida o aplicación de técnicas estandarizadas. En su lugar, se entiende como un entramado dinámico de decisiones poéticas, éticas y pedagógicas que se

configuran en el transcurso del proceso. La práctica artística se convierte simultáneamente en objeto y en medio de investigación: se investiga creando y se crea investigando.

En coherencia con esta perspectiva, este proyecto articula creación escénica, exploración corporal, trabajo con objetos y construcción de memoria colectiva dentro de un dispositivo de laboratorio relacional donde el conocimiento no se produce únicamente en el análisis posterior de lo ocurrido, sino en la experiencia misma del encuentro con las participantes, en la activación de los objetos como archivos vivos y en la configuración relacional que emerge entre las participantes. De esta manera, la investigación-creación no es solo un marco metodológico, sino una postura epistemológica que reconoce el valor del arte como forma legítima de producción de conocimiento.

Desde esta perspectiva, si la creación es asumida como una forma de producción de conocimiento, resulta necesario definir el dispositivo metodológico que posibilita dicha producción en el marco de este proyecto. En ese sentido, el laboratorio se entiende no únicamente como un espacio para la producción artística, sino como un dispositivo sensible, pedagógico y relacional en el que el hacer artístico se constituye como fuente de conocimiento situado, encarnado y afectivo.

Por ende, y en coherencia con Romero Sánchez (2018), el laboratorio no se concibe como un formato cerrado ni como la aplicación de técnicas predefinidas, sino como un territorio que se habita, donde los procesos creativos se construyen en diálogo con los cuerpos, las memorias y los vínculos que emergen en cada encuentro. De esta manera, el laboratorio no es solo una estrategia organizativa, sino la forma concreta en que la investigación-creación se materializa.

El laboratorio propuesto explora las relaciones entre cuerpo, objeto y memoria a través de procesos sensibles, corporales, literarios, escénicos y documentales. Se prioriza la experiencia subjetiva a través del recuerdo, la escucha activa y la creación artística como formas de indagación, entendiendo que las memorias no preexisten de manera fija, sino que se activan, transforman y resignifican en la interacción con los objetos, el movimiento y la palabra compartida. Así, el laboratorio se configura como un espacio donde las memorias íntimas pueden desplegarse más allá de los relatos históricos oficiales, habilitando otros modos de archivo y testimonio (Larios, 2018).

Siguiendo por la línea de Romero Sánchez (2018), los laboratorios son asumidos también como espacios pedagógicos de co-aprendizaje, en los que el conocimiento no se transmite de forma vertical, sino que se construye de manera horizontal, situada y colectiva. En este sentido, como investigadora asumo el rol de mediadora del proceso, más que de instructora, generando condiciones de cuidado, confianza y apertura para que las participantes experimenten, reflexionen y produzcan saberes propios. Esta apuesta pedagógica se fundamenta en el establecimiento de relaciones desde la escucha, el respeto por los ritmos individuales y la atención a lo inesperado, entendiendo que la experiencia artística puede convertirse en una forma de transformación subjetiva y colectiva.

En coherencia con lo anterior, los laboratorios se distinguen de los talleres tradicionales por su carácter procesual, interdisciplinario, participativo y situado. El énfasis no está puesto en la obtención de un producto final acabado, sino en el proceso mismo y en las relaciones que se tejen durante su desarrollo. Las decisiones creativas y reflexivas se construyen en diálogo con las participantes, y las metodologías se adaptan a los cuerpos, memorias y contextos presentes en cada sesión. Estas características que Romero (2015, 2018) denomina como "territorio abierto" y "rigor poético", orientan el diseño y la implementación del proceso metodológico de este proyecto.

Aquí, lo que él denomina como "rigor poético" alude a una forma de rigurosidad que se ejerce desde la sensibilidad, la escucha y la coherencia interna del proceso creativo donde se trata de sostener una atención cuidadosa sobre las relaciones que emergen, los tiempos del grupo, las materialidades y las resonancias afectivas, permitiendo que lo inesperado tenga lugar sin perder consistencia metodológica. En este sentido, el rigor no se mide por la estandarización o el control, sino por la profundidad de la experiencia, la ética del cuidado, las decisiones pedagógicas y la capacidad de articular intuición y reflexión crítica dentro del mismo proceso.

A partir de este enfoque, el laboratorio articula de manera transversal cuatro dimensiones que no se conciben como etapas aisladas, sino como campos en constante diálogo a lo largo de todo el proceso:

1. Los **prodesos sensibles**, que activan la percepción, la memoria corporal y la dimensión afectiva;
2. Los **procesos literarios**, que permiten que la experiencia se vuelva palabra, relato y escritura fragmentaria;
3. Los **procesos escénicos**, que traducen las memorias en gesto, acción y presencia compartida;
4. Y los **procesos documentales**, que registran y resignifican la experiencia como testimonio, archivo vivo y documento poético.

Tal como señala Romero Sánchez (2018), el laboratorio es un territorio abierto donde emergen afectos, lenguajes y materialidades diversas; por ello, estas dimensiones se superponen e interrelacionan, potenciando tanto la creación artística como la reflexión crítica dentro del mismo proceso.

En coherencia con esta estructura, y para aclarar, este laboratorio se configura como un proceso de exploración y creación que oscila entre lo colectivo y lo individual. Cada sesión se activa desde el encuentro grupal, entendido como espacio de diálogo, escucha y construcción compartida de sentido; sin embargo, las propuestas metodológicas conducen progresivamente a una profundización en la experiencia propia, en la memoria íntima y en la relación singular con el objeto. Esta dinámica permite que las resonancias colectivas alimenten las búsquedas personales y que, a su vez, las exploraciones individuales enriquezcan el tejido común, configurando un movimiento constante entre el estar-juntas y el retorno a sí mismas. Aunque los ejercicios convocan la participación activa de todas las asistentes y se desarrollan de manera gradual y relacional, el proceso culmina en una instalación performativa concebida como eje articulador de las exploraciones, procesos y creaciones desarrolladas.

Dicha instalación se plantea como una disposición espacial de objetos, sonidos, registros y acciones escénicas que funcionan como archivo vivo del recorrido compartido y a su vez ampliándolo con quienes participan de la instalación, haciendo visible la experiencia sin "clausurarla" en un producto final acabado.

CUARTO COFRE: Organización, desarrollo y análisis de los laboratorios

El proceso metodológico se desarrolló a lo largo de tres sesiones presenciales con mujeres adultas, estudiantes y maestras en formación de la Licenciatura en Artes Escénicas que decidieron participar voluntariamente a través de una convocatoria visual (flyer).



El diseño del laboratorio siguió un principio de progresión, que transitó de lo íntimo a lo colectivo, permitiendo que las memorias personales se abrieran gradualmente al intercambio, la resonancia y la construcción de memoria compartida, en consonancia con los laboratorios colaborativos descritos por Romero Sánchez (2015).[2]

Sesión 1. Cuerpo, memoria y mapeo íntimo del objeto

Esta primera sesión se centró en la activación de la memoria sensorial y afectiva a partir del contacto con un objeto significativo. A través de ejercicios de tacto consciente, respiración guiada, escritura automática y cartografía corporal, las participantes exploraron la dimensión íntima del objeto, no desde su función utilitaria, sino desde su coseidad (Larios, 2018): su potencia evocadora, su materialidad afectiva y su capacidad de activar recuerdos corporales y biográficos.

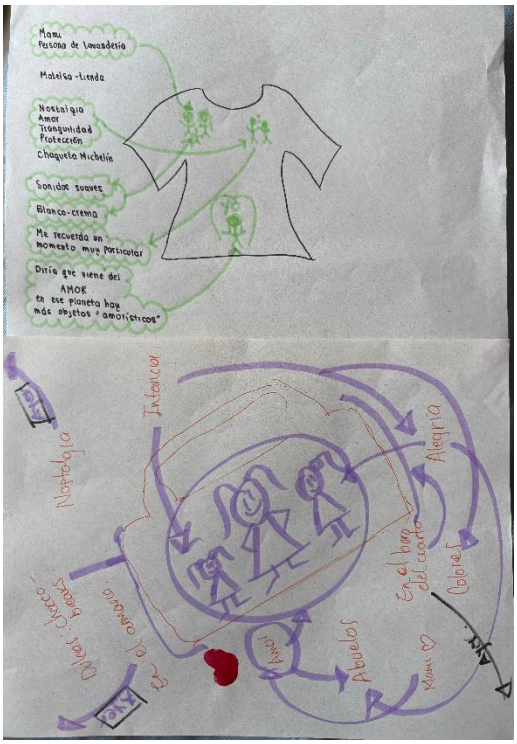
El alcance de esta sesión fue la construcción de un primer acercamiento sensible al objeto como archivo íntimo. Más que producir escenas elaboradas, se buscó generar pequeños gestos corporales, posturas y acciones mínimas que emergieron orgánicamente del vínculo con el objeto. Estos primeros indicios performativos no pretendían comunicar de manera explícita un relato, sino registrar corporalmente las resonancias del recuerdo. Los registros gráficos, textuales y corporales dieron lugar a la conformación inicial de un archivo vivo, entendido como un conjunto de huellas en permanente transformación.

[2] La creación del material planificado para las sesiones de los laboratorios con su explicación a partir de los referentes conceptuales y pedagógicos se encuentra el final del documento en los anexos.

Análisis – Sesión 1

La primera sesión funcionó como un umbral de entrada al proceso de investigación-creación, en el que el objeto comenzó a ser experimentado como un archivo sensible y no únicamente desde su utilidad. El ejercicio inicial de respiración y tacto con los ojos cerrados permitió mandar la visión a un segundo plano (sentido hegemónico en la relación con los objetos) y activar otras formas de percepción. En este estado de atención, las participantes lograron identificar texturas, irregularidades y zonas específicas que, en condiciones habituales, pasaban desapercibidas. Sin embargo, más allá del descubrimiento material, lo relevante fue la manera en que estas cualidades táctiles activaron asociaciones emocionales y recuerdos: "***una vez se me cayó y pude sentir la hendidura".***

Este momento evidencia cómo el objeto, desde su "*coseidad*", en términos de Shaday Larios (2022), se manifiesta como portador de memoria más allá de su uso. Es decir, no se trata de para lo que el objeto "*sirve*", sino de lo que el objeto "*contiene*" y "*detona*". Las palabras compartidas por las participantes al cierre del ejercicio dan cuenta de una experiencia que oscila entre lo sensorial y lo afectivo, confirmando que la memoria no se activa únicamente desde la narración verbal, sino también desde la emoción, el cuerpo y los sentidos.



La cartografía del objeto profundizó esta exploración al traducir estas sensaciones en un lenguaje visual, simbólico y narrativo. A través de dibujos, palabras y esquemas, las participantes construyeron mapas donde el objeto se convirtió en un nodo que articula relaciones, tiempos y emociones. En ese sentido, la cartografía del objeto comienza a consolidarse como una categoría metodológica dentro del proceso, ya que permitió comprender que los objetos no son percibidos por las participantes como elementos aislados, sino como territorios afectivos donde

Figura 1. Muestra de mapeo objetual y emocional. Fecha: 03 de octubre de 2025.

convergen personas, recuerdos, espacios, corporalidades y experiencias emocionales. La cartografía no operó únicamente como ejercicio gráfico o descriptivo, sino como una estrategia de reconstrucción relacional de la memoria. A través de ella, fue posible evidenciar cómo las participantes organizaban sus recuerdos no de manera lineal, sino mediante asociaciones sensibles y afectivas vinculadas al objeto. Esto permitió comprender el objeto como un núcleo de conexiones emocionales más que como una pertenencia material individual.

Asimismo, las cartografías evidenciaron que los objetos no solo remiten al pasado, sino que también se proyectan hacia el futuro. En algunos casos, el objeto se vinculó con deseos de transformación personal, lo que permite entenderlo no solo como archivo de lo vivido, sino como un dispositivo que articula procesos de devenir. De igual forma, las participantes incorporaron dimensiones sonoras, espaciales y corporales (sonidos del objeto, lugares que habita, partes del cuerpo donde se usa) ampliando la noción de memoria hacia una experiencia multisensorial y encarnada. A partir de este hallazgo, comenzó a evidenciarse que la memoria afectiva no emerge únicamente desde la narración verbal, sino también desde estímulos táctiles, espaciales, sonoros y corporales. La relación con el objeto activó recuerdos asociados a texturas, temperaturas, olores, sonidos y formas específicas de ocupar el espacio. Esto permitió comprender la memoria como una experiencia multisensorial y encarnada, donde el cuerpo participa activamente en la reconstrucción del recuerdo. Metodológicamente, esta categoría justificó la importancia de trabajar desde ejercicios corporales y perceptivos dentro de los laboratorios, desplazando el énfasis exclusivo de la palabra hacia formas más sensibles de evocación.

Más tarde, en el momento de exposición de las cartografías introdujo una dimensión performativa clave. Al decidir cómo ubicarse en relación con su mapa, cada participante construyó una imagen corporal que evidenciaba su vínculo con el objeto. Las distancias y disposiciones espaciales permitieron leer niveles de cercanía, lejanía o resguardo emocional, mostrando que la memoria no solo se narra, sino que también se dispone en el espacio a través del cuerpo. Lo cual, a nivel emocional, esta fase activó fibras profundamente sensibles. Algunas participantes experimentaron momentos de desborde, mientras que otras optaron por reservar detalles para protegerse. Este comportamiento evidencia una relación consciente con la propia memoria y resalta la importancia del cuidado en el espacio. El manejo respetuoso de estas emociones (preguntando por límites y evitando imponer el contacto físico) fue fundamental para consolidar un entorno seguro.



Figura 2. Participantes del laboratorio sesión 1: Nokold, Florencia y Camila. Registro de trabajos en relación con su cuerpo en el espacio. Fecha: 3 de octubre de 2026.

En este contexto, resulta especialmente significativo lo expresado por una de las participantes: **"*que el espacio fue muy especial porque recordar esos momentos le permitió recordar quién es como persona hoy por hoy*[3]"**. Esta afirmación evidenció que el ejercicio no se limitó a la evocación del pasado, sino que activó un proceso de reconocimiento identitario en el presente. Otra participante señaló que: **"*el ejercicio a partir del objeto le recordó que todo pasa, la vida es subir y bajar muchas veces pero que el recordar desde la distancia es muy bonito porque te permite otra perspectiva*"**.

[3] Los comentarios de las participantes se encuentran resaltados con negrita y cursiva entre comillas.



Figura 3. Cofre. Este se utilizó para la actividad con el fin de transformar su valor utilitario y simbólico.

Estas experiencias dialogan con lo planteado por Maurice Halbwachs (1950), en tanto la memoria individual se construye y transforma en relación con otros. Aunque la evocación parte de lo íntimo, el hecho de compartir (o incluso de decidir no hacerlo) sitúa la memoria en un campo relacional donde puede adquirir nuevos sentidos. Aquí se hace visible la dimensión reflexiva del laboratorio: el recuerdo no permanece estático, sino que se resignifica desde la distancia, permitiendo nuevas comprensiones de la experiencia vivida.

La actividad de transformación del objeto mediante partituras de acción introdujo un giro fundamental. Tras un momento de alta carga emocional, este ejercicio permitió tomar distancia del objeto íntimo y explorarlo desde su potencial creativo. Al proponer usos no convencionales, las participantes desestabilizaron su significado fijo, abriendo nuevas posibilidades simbólicas.

Por ejemplo, una de las participantes tenía un cofre donde guardaba fotos de las personas que eran relevantes en su vida, durante la actividad, su propuesta fue transformarlo en un patín a través de los tres verbos de acción. Los anillos de dos de ellas se convirtieron en una competencia de pirinolas de dos niños (a pesar de no haber sido planeada para hacerlo en conjunto).

Este desplazamiento de actividad no solo alivió la intensidad emocional, sino que activó una dimensión lúdica y colaborativa a partir de los mismos objetos, transformando así no sólo su uso físico, sino también su uso simbólico. En este punto, se hace visible lo planteado por Nicolas Bourriaud (1998), donde la creación se configura como un espacio de encuentro y co-construcción de sentido. El objeto deja de ser únicamente un archivo personal para convertirse en un elemento compartido dentro de una experiencia relacional.

Además, este ejercicio permitió identificar verbos de acción y nuevas funciones del objeto, marcando el tránsito del objeto como archivo al objeto como material escénico. Este paso es clave en el desarrollo del proyecto, ya que instala la posibilidad de que los objetos no solo narren, sino que también actúen.

En resumen, la sesión permitió consolidar varios aspectos fundamentales: el objeto como archivo vivo, el cuerpo como mediador de la memoria, la memoria como proceso dinámico y la creación como herramienta de transformación. De este modo, la sesión no solo cumplió una función de sensibilización, sino que estableció las bases metodológicas, afectivas y relacionales del proceso, configurando el laboratorio como un espacio donde la memoria puede ser explorada, compartida y resignificada.

Sesión 2. Archivo vivo y creación de partituras

En la segunda sesión, el énfasis se desplazó hacia la encarnación del objeto y su activación escénica. El cuerpo se transformó en mediador entre memoria y materia, explorando la respiración compartida, la transformación corporal y la expansión del gesto. En este punto emergió la creación de microescenas: composiciones breves de acción performativa donde el objeto adquirió protagonismo y el cuerpo tradujo su carga simbólica a través de movimientos, pausas, repeticiones o acciones rituales que explicaran la historia del mismo a partir del recuerdo y la emoción y no desde la literalidad.

Estas microescenas no fueron entendidas como escenas teatrales cerradas ni como representaciones narrativas lineales, sino como condensaciones poéticas del vínculo cuerpo–objeto. Podían consistir en una secuencia mínima de acciones (por ejemplo, envolver, ocultar, sostener, balancear, limpiar o cargar el objeto), en la reiteración de un gesto cargado de memoria o en la disposición espacial del cuerpo en relación con el objeto. El objetivo fue recuperar el valor simbólico del objeto y hacerlo legible para el espectador potencial mediante la presencia corporal, sin agotar su ambigüedad.

A través de etiquetas de papel, intervenciones escritas, sonidos, acciones rituales y registros audiovisuales, los objetos se transformaron en documentos poéticos. El alcance de esta sesión estuvo en la profundización de la noción de archivo vivo como archivo sensible: un

archivo que se escribe tanto en la superficie material del objeto como en la acción corporal que lo activa y en la mirada de quienes presencian la escena.

Análisis - Sesión 2

La segunda sesión profundiza un desplazamiento clave dentro del proceso: el paso del objeto como detonante de memoria hacia su condición de agente activo en la producción de sentido en relación con el cuerpo y con otros. Si en la sesión anterior predominaba una exploración íntima y sensorial, en esta sesión la memoria comienza a desplegarse como «acción compartida», lo que implica un tránsito desde lo evocativo hacia lo performativo.



Figura 4. Registro de la exploración objetual corporal. Participante Lucía Nieto. Fecha: 10 de octubre de 2025.

Un aspecto determinante en esta sesión fue la discontinuidad en la asistencia de las participantes: solo una de ellas había participado previamente, mientras que las demás se integraban por primera vez. Esta situación obligó a reintroducir el marco del laboratorio, pero también permitió evidenciar una condición fundamental del proceso: la memoria que se trabaja no depende de una acumulación lineal de experiencias, sino de su capacidad de activarse en relación con un contexto y unos otros.

En este sentido, el "*marco social*" no aparece aquí como una abstracción, sino de manera concreta en el encuentro alrededor de objetos vinculados al amor: recuerdos de relaciones pasadas, vínculos familiares, pérdidas afectivas y experiencias de cuidado. Cada objeto no solo remite a una historia individual, sino que está atravesado por formas culturalmente compartidas de entender el amor (como permanencia, pérdida, idealización o transformación). Así, cuando una participante narra su objeto desde la ausencia de "***alguien que ya no está***", no solo habla de su experiencia personal, sino que se inscribe en una forma socialmente reconocible de duelo amoroso. Es en este cruce donde la memoria se vuelve colectiva, no porque las historias sean iguales, sino porque comparten estructuras de sentido.

En esta sesión, además, se consolida una transformación en la relación cuerpo–objeto que resulta central para el proceso: el paso de la representación a la encarnación. Encarnar[4] el objeto no implicó imitar su uso ni describirlo, sino permitir que su carga simbólica organizara el movimiento del cuerpo. Esto supuso una traducción específica: la memoria dejó de expresarse como relato verbal para convertirse en gesto, ritmo, tensión y disposición corporal.

Por ejemplo, en uno de los ejercicios, una participante trabajó con un objeto asociado a una relación afectiva pasada. En lugar de narrar la historia, su cuerpo construyó tres imágenes: primero, una postura de mecer el objeto (bufanda); luego, una de proteger donde el objeto le rodeaba la cabeza y su trozo alrededor de los hombros; y finalmente, un gesto de extensión donde el objeto se alejaba en direcciones contrarias desde el verbo de halar. Esta secuencia no explicaba la historia de manera literal, pero hacía visible una estructura afectiva reconocible: movimiento, cuidado y finalmente separación. Por otro lado, otra de las participantes, a partir de su objeto (un peluche que se separaba en dos), eligió como palabras de acción el encuentro, el apego y la separación; interpretándolo por medio de estas partes que se unían y se repelían por su iman, sus brazos al alejarlos y acercarlos de su cuerpo y entre ellos, en el piso o en el aire, contaba la historia sin ser lineal.



Figura 5. Registro de la exploración objetual corporal. Participante Camila Arias. Fecha: 10 de octubre de 2025.

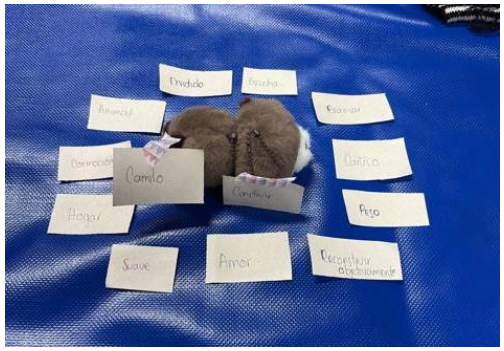
Este tipo de construcción permitió identificar cómo ciertos patrones del amor (como el cuidado, la dependencia o la pérdida) aparecen reiteradamente en distintos cuerpos, no como copia, sino como insistencia cultural. El movimiento, en este sentido, no solo expresa una experiencia individual, sino que revela formas compartidas de sentir y habitar lo amoroso.

A partir de este proceso, la memoria adquiere una cualidad poética. Las historias no se presentan como narraciones lineales, sino como condensaciones de acciones e imágenes que

[4] La encarnación puede entenderse como una forma de traducción sensible, donde la memoria se desplaza del lenguaje verbal a una dimensión corporal y material. Este tipo de operación permite que el objeto active modos de estar y de moverse, evidenciando que la memoria también se construye en la experiencia y no únicamente en el relato (Larios, 2018).

abren múltiples interpretaciones. Esta construcción no literal permite que el objeto y el cuerpo operen como dispositivos poéticos, donde el sentido no se fija, sino que permanece abierto a múltiples interpretaciones, activándose en la relación entre quienes participan y quienes observan (Bourriaud, 1998; Larios, 2018). En ese sentido, lo performativo no consiste en representar fielmente un recuerdo, sino en producir una experiencia sensible donde ese recuerdo pueda ser percibido por otros.

Esto se hizo especialmente evidente en el ejercicio de registro audiovisual[5], donde las participantes construyeron videos breves a partir de estas imágenes corporales. En ellos, el objeto no funcionaba como accesorio, sino como eje de la acción: organizaba el tiempo, el espacio y la relación del cuerpo consigo mismo. El resultado no fue una "explicación" del recuerdo, sino una composición donde el espectador (las demás participantes) debía completar el sentido desde su propia experiencia. Aquí, se une con la perspectiva relacional de Burriaud (1998) de manera que la acción performativa se configura como un espacio de encuentro donde el sentido no está completamente determinado, sino que se construye en la interacción. La obra deja de ser un objeto cerrado para convertirse en una experiencia relacional que se activa en la mirada del otro.



La dimensión relacional también se hizo evidente en el compartir de los registros y en la conversación posterior. En este espacio, las memorias individuales comenzaron a entrelazarse, generando nuevas capas de sentido. Esto se refleja en lo expresado por una participante: ***"la sesión de hoy me permitió reconectar con ese alguien que ya no está y con el que no había reconectado hace años, esta vez sin dolor, fue un abrazo a ese recuerdo"***. En esta afirmación se evidencia un desplazamiento afectivo importante: el recuerdo deja de estar fijado al dolor para transformarse en una experiencia de contacto distinta. La memoria, en este caso, no solo evoca, sino que reconfigura la relación emocional con lo vivido.

[5] Estos registros se encuentran dentro del anexo que recolecta todo el archivo vivo resultante de los laboratorios o en su defecto en el siguiente link: https://share.icloud.com/photos/018h4QmsQTbLgrNZuz3LykqoA

Otra participante, al compartir una historia común con otra asistente, señala: "***pude reconectar el recuerdo e incluso con cosas que ni sabía y pude hacerlo gracias al compartir este recuerdo juntas***". Aquí, el encuentro no solo activa la memoria, sino que la amplía. El recuerdo deja de ser propiedad individual para convertirse en una construcción compartida, donde aparecen elementos nuevos a partir de la interacción.



Finalmente, la actividad de las etiquetas permitió observar otro nivel de transformación: la condensación de la experiencia en palabras clave. Este ejercicio no operó únicamente como registro, sino como un proceso de síntesis donde emergieron nuevas asociaciones a partir del trabajo corporal previo. Las palabras ya no remitían solo al pasado del objeto, sino también a lo que había sido movilizado en el presente del laboratorio.

En conjunto, la sesión evidencia un tránsito claro, por un lado: del objeto como recuerdo al objeto como agente, del cuerpo como portador al cuerpo como mediador activo, de la memoria como relato a la memoria como experiencia performativa. Esto, no solo amplía las posibilidades de trabajo escénico, sino que permite comprender que la memoria, cuando se encarna y se comparte, deja de ser un contenido fijo para convertirse en un proceso vivo, relacional y en constante transformación.

Figuras 6 y 7. Registro de objetos de las participantes con etiquetas que describen tanto lo físico como lo simbólico del objeto y todo lo que ha influido en sus historias. Fecha: 10 de octubre de 2025.

Sesión

3. Testimonio, memoria colectiva y creación relacional

La tercera sesión se orientó a poner en circulación los relatos y a problematizar las tensiones entre archivo público y archivo íntimo, entre historia y memoria. Mediante ejercicios de escritura, lectura en voz alta, intercambio temporal de objetos, relatos en primera persona y resonancias grupales, las memorias individuales entraron en diálogo, dando lugar a una memoria colectiva construida desde la polifonía, el testimonio y la escucha.

En esta etapa, las microescenas creadas previamente fueron revisitadas y, en algunos casos, reconfiguradas a partir de las resonancias del grupo. El trabajo ya no se centró únicamente en el vínculo individual con el objeto, sino en la red de sentidos que emergía entre los distintos objetos y relatos presentes en el espacio. El laboratorio se configuró aquí como un dispositivo relacional (Bourriaud, 2006), donde el valor de la experiencia radicó en el encuentro, el intercambio y el estar-juntas, más que en la producción de un objeto performativo final.

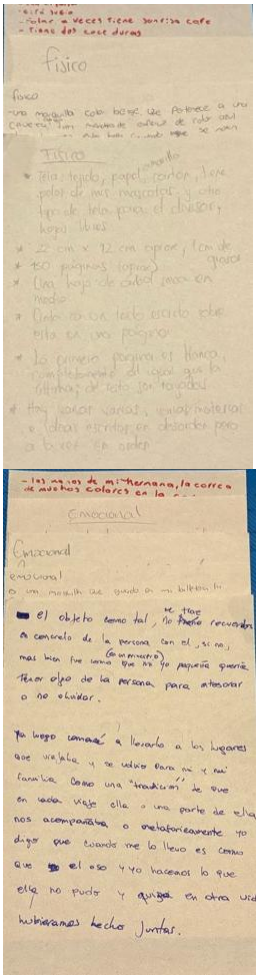
El alcance de esta sesión fue consolidar un tejido de memoria compartida y preparar la transición hacia una posible disposición instalativa, entendiendo que cada objeto, gesto y microescena formaba parte de una constelación mayor.

Para el cierre del proceso se realizó a través de la conformación de un microarchivo colectivo, integrando fragmentos de los registros generados durante las sesiones y propiciando un espacio de reflexión final sobre la experiencia vivida. A partir de este archivo y la construcción de un archivo propio de la investigadora, se dio paso a una segunda etapa del laboratorio de investigación creación en el que se pensó en un espacio expositivo, un espacio que re-uniera no solo lo colectivo concordante, sino lo individual particular para elaborar un dispositivo que actuara como detonante de la experiencia, la memoria y la emoción de los espect-actores de la instalación resultante del proceso…

De esta manera, la metodología propuesta no se limita a organizar actividades, sino que se configura como un territorio de experimentación y producción de conocimiento colectivo. El laboratorio se reconoce así, como un verdadero espacio de investigación-creación, donde las memorias se activan, se transforman y se materializan de forma performativa, permitiendo a las participantes y a la investigadora construir saberes situados desde el cruce entre cuerpo, objeto, memoria y comunidad.

Análisis - Sesión 3

La tercera sesión marca un punto de consolidación en el proceso, en el que el objeto deja de operar únicamente como archivo íntimo o como motor de acción corporal, para situarse en un campo de circulación colectiva donde su sentido se expande, se negocia y se reconfigura. En este momento, la memoria ya no se activa solo desde la evocación o la encarnación, sino desde su capacidad de ser nombrada, compartida y transformada en relación con otros, evidenciando su carácter dinámico y situado (Halbwachs, 1950). En ese sentido, el ejercicio inicial de las "cajas de archivo" permitió establecer una tensión productiva entre materialidad y simbolismo. Al separar lo físico de lo emocional, emergió un contraste claro: mientras la descripción tangible del objeto se mantenía acotada, su dimensión simbólica se desplegaba de manera amplia y compleja. Este desbalance evidenció que el valor del objeto no reside en su composición material, sino en las experiencias que lo atraviesan y lo resignifican.



Figuras 8 y 9. Resultados de la actividad "caja de archivos: emocional vs. Físico. Fecha: 24 de octubre de 2025.

Más que una simple comparación, este ejercicio permitió reconocer que el objeto funciona como un punto de condensación donde lo vivido se organiza sin agotarse. En relación con experiencias amorosas (vínculos, pérdidas y transformaciones), el objeto se configura como un soporte atravesado por relaciones que le otorgan sentido, lo que permite comprender que su significación no es intrínseca, sino relacional (Larios, 2018).

El "círculo de los recuerdos" profundizó esta apertura al trasladar la experiencia del plano individual al colectivo. La síntesis en palabras o frases implicó una operación de traducción, donde una experiencia compleja se condensó en un signo compartible. Sin embargo, lo más significativo ocurrió en la escucha: al compartir sus palabras, las participantes comenzaron a identificar resonancias entre sus experiencias, especialmente en torno a situaciones de amor y desamor. Este reconocimiento no operó desde la coincidencia, sino desde la afinidad,

evidenciando que las memorias individuales se inscriben en estructuras compartidas que permiten su reconocimiento en otros. De este modo, el recuerdo dejó de ser exclusivamente propio para convertirse en un espacio de construcción colectiva de sentido (Halbwachs, 1950).

Por otro lado, el ejercicio de "historia cruzada" introdujo un desplazamiento decisivo: la entrada de la imaginación como forma de reconfiguración de la memoria. Al intercambiar los objetos, las participantes construyeron narrativas que no les pertenecían, generando un doble movimiento entre distancia y apropiación. El objeto, en este punto, deja de remitir únicamente a un pasado vivido para convertirse en un campo abierto de significación donde pueden coexistir múltiples relatos.[6] Lo relevante aquí no es la invención en sí misma, sino la manera en que estas nuevas narrativas dialogan con las historias originales, ampliando su sentido sin anularlo. Esto permite comprender el archivo no como un registro fijo, sino como un espacio en permanente transformación, donde el significado se construye en la interacción y en la reinterpretación (Larios, 2018).



Figura 10. Participante "Hela" en medio de su propuesta escénica de la actividad historia cruzada. Fecha: 24 de octubre de 2025.

Al mismo tiempo, desde la dimensión relacional que nos propone Burriaud (1988), este momento evidencia cómo el sentido del objeto se desplaza de la esfera individual hacia una construcción compartida. La intervención de otra persona sobre el objeto introduce nuevas lecturas, configurando un proceso donde el significado no se impone, sino que se negocia en el encuentro. Esta lógica se vincula con la comprensión de la práctica artística como un espacio de producción de relaciones, donde el sentido emerge en la interacción entre sujetos.

[6] Los videos resultantes de las narrativas de "historias cruzadas" encuentran en el enlace de iCloud mencionado anteriormente o en el enlace: https://share.icloud.com/photos/01ekrb0xlO1RQj3ZK73-jZTCA

Y en ese mismo orden de ideas de Burriaud, a nivel performativo, las diversas formas de presentación (narración, actuación, canto o uso de elementos simbólicos) evidenciaron que la memoria puede traducirse en múltiples lenguajes. Lo poético, en este contexto, no se define por una forma específica, sino por la capacidad de generar una experiencia sensible que active la interpretación del otro. La escena deja de operar como representación de un hecho para convertirse en un espacio de construcción de sentido compartido.



Figura 11. Objetos traídos por las participantes para la sesión junto con el archivo íntimo va objetivo de las cajas de archivo. Fecha: 24 de octubre de 2025.

El momento en que el objeto "toma voz" profundiza esta lógica de desplazamiento[7]. Al enunciar desde el objeto, las participantes producen una inversión que complejiza la relación inicial: el objeto no solo contiene memoria, sino que se posiciona como agente en la producción de discurso. Este gesto amplía su capacidad de significación, evidenciando que el objeto no es estático, sino que participa activamente en la construcción de la experiencia (Larios, 2018).

El cierre de la sesión, mediante la construcción colectiva de una imagen que reúne objetos y cuerpos, sintetiza la dimensión relacional del proceso. La decisión de incluir a las participantes junto a los objetos evidencia que estos no pueden comprenderse de manera aislada, sino como parte de una red de relaciones que los dota de sentido.

La imagen resultante no funciona únicamente como registro, sino como una configuración donde se condensan las experiencias compartidas, articulando memoria, cuerpo y

[7] Los audios de esta activación de objetos a través de la voz se encuentran en el enlace de drive que contiene los anexos de evidencia: https://drive.google.com/drive/folders/1UcyAkhRbG01b4HfPhsWZHxidaf4LAL57



Figura 12. Historias cruzadas y experiencias compartidas. Imagen final de la sesión 3 con el archivo resultante y las participantes: Flor, Hela, Sofía y Camila. Fecha: 24 de octubre de 2025.

objeto en un mismo plano. En este sentido, el archivo deja de ser acumulativo para volverse situacional: no organiza elementos de manera fija, sino que emerge como resultado de un encuentro (Bourriaud, 1998).

Finalmente, la pregunta de cierre permitió identificar un desplazamiento en la relación de las participantes con sus propios recuerdos. Más allá de la evocación, el proceso habilitó nuevas formas de comprensión, donde la memoria puede ser revisitada, reinterpretada y transformada en diálogo con otros (Halbwachs, 1950). Esta sesión articula las dimensiones trabajadas previamente y consolida el laboratorio como un espacio donde el objeto, el cuerpo y la memoria se configuran en relación. El archivo no se presenta como un contenedor de información, sino como un proceso vivo que se activa en el encuentro, se transforma en la interacción y se proyecta hacia nuevas formas de significación (Bourriaud, 1998; Halbwachs, 1950; Larios, 2018).

Instalación performativa - muestra del proceso

La instalación final se configura como un dispositivo performativo donde convergen objeto, cuerpo, imagen y sonido en una experiencia que activa y expande el archivo vivo construido a lo largo de los laboratorios. Se plantea como un territorio de encuentro en el que los objetos (un cofre, un anillo, una bufanda, un gabán y un collar de perro) operan como núcleos de memoria vinculados a experiencias de amor y desamor. Estos no sen únicamente elementos materiales, sino fragmentos de vínculos afectivos atravesados por la construcción, la pérdida, la transformación y la resignificación.

En términos espaciales, la instalación se organiza a partir de una lógica abierta que permite la circulación libre. Los objetos estarán ubicados sobre bases individuales cubiertas con telas de color claro, resaltando su materialidad y carga simbólica. Esta disposición configura una cartografía del archivo vivo donde las memorias no se presentan de manera jerárquica, sino como un entramado de experiencias que se conectan y se transforman. La espacialidad funciona como una estrategia simbólica que permite comunicar la experiencia afectiva: las distancias, proximidades y recorridos activan distintas formas de relación con la memoria, traduciendo corporalmente tensiones propias del amor y el desamor.



Figura 13. Imagen generada por IA bajo el prompt de los 5 objetos explicando la espacialidad y los usos audiovisuales y lumínicos, junto con la idea de relación con el espectador.

El espectador no ocupa una posición fija, sino que puede desplazarse libremente por el espacio, ubicarse en distintos puntos e incluso interactuar con los objetos dentro de las condiciones de cuidado del dispositivo. Sin embargo, el foco se reorganiza a partir de la activación performativa: la investigadora, en su rol de mediadora, realiza un recorrido definido activando los objetos uno a uno, narrando desde el cuerpo las historias que los atraviesan. Este recorrido conduce la atención del público en cada momento, articulando una dinámica entre

exploración libre y atención compartida. Así, la instalación se configura como una situación relacional donde el sentido emerge en el encuentro (Bourriaud, 1998).

Un elemento fundamental es la presencia de un biombo o pared donde se proyecta de manera continua el archivo audiovisual del proceso, compuesto por fragmentos de video, registros fotográficos y audios de las participantes. Las voces que emergen en este archivo traen consigo relatos de amor y desamor, permitiendo que las historias originales habiten el espacio sin requerir la presencia física de quienes las compartieron. En coherencia con Larios (2018), este archivo se entiende como un archivo vivo: un sistema sensible que se activa y se transforma en cada encuentro.

La iluminación se concibe como un elemento estructurante de la experiencia. Una luz general tenue envuelve en tonos cálidos el espacio, generando una atmósfera íntima, mientras focos amarillos dirigidos iluminan cada objeto, destacando su presencia y delimitando zonas de activación. Durante el recorrido performativo, la luz acompaña la activación de cada objeto, guiando la mirada del espectador y reforzando la atención colectiva, en una oscilación constante entre lo íntimo y lo compartido.

Los objetos son activados corporalmente por la investigadora a partir de acciones performativas inspiradas en las experiencias de las participantes. Estas acciones no buscan representar literalmente las historias, sino traducir su carga simbólica a través del gesto, la repetición y la relación con el espacio. El cuerpo se convierte así en mediador de tensiones afectivas como el apego, la pérdida y la transformación. Esta decisión responde también a una dimensión ética del proceso, al evitar la exposición directa de las participantes y mantener sus historias presentes a través de los objetos, las voces y los registros, en una lógica donde el sentido se construye en relación (Bourriaud, 1998).

Finalmente, la instalación permite comprender que las memorias de amor y desamor no son experiencias aisladas, sino que se inscriben en marcos colectivos donde encuentran resonancia. Este hallazgo permitió consolidar la categoría de memoria colectiva afectiva dentro

del proceso investigativo. A lo largo de los laboratorios, las experiencias individuales vinculadas al amor y al desamor comenzaron a generar resonancias constantes entre las participantes, incluso cuando las historias y los objetos eran distintos. En ejercicios como las cartografías, las partituras performativas y las historias cruzadas emergieron emociones, asociaciones y formas de recordar similares relacionadas con la pérdida, el apego, la nostalgia y la permanencia simbólica de ciertos objetos afectivos.

Aunque cada participante partía de una experiencia íntima, el espacio colectivo permitió evidenciar que muchas de estas memorias se organizaban desde marcos emocionales y culturales compartidos. Los objetos no remitían únicamente a personas específicas, sino también a prácticas comunes de conservación afectiva, como guardar regalos, conservar prendas o atribuir a ciertos objetos la capacidad de contener una parte de la experiencia vivida. En este sentido, el laboratorio permitió comprender que el amor y el desamor no operan solamente como experiencias privadas, sino también como construcciones relacionales atravesadas por formas compartidas de recordar la experiencia.

Metodológicamente, esta categoría resultó fundamental porque justificó la construcción del laboratorio como un espacio relacional donde las memorias pudieran entrar en diálogo y resignificarse colectivamente. Asimismo, esta reflexión se proyecta en la instalación performativa final, entendida como un dispositivo donde objetos, acciones corporales y fragmentos sonoros permiten que las memorias afectivas circulen y encuentren nuevas resonancias en relación con los espectadores. En coherencia con Halbwachs (1950), la memoria se configura como un proceso dinámico que se reconstruye en el presente y en relación con otros. Así, la instalación no solo constituye la muestra final, sino una fase activa del proceso: un dispositivo relacional donde el archivo vivo continúa transformándose en cada encuentro.

QUINTO COFRE: Conclusiones

El desarrollo del presente proyecto de investigación-creación permitió consolidar una comprensión del objeto como un archivo vivo, capaz de activar, contener y transformar memorias afectivas en relación con el cuerpo y con otros. A lo largo de los laboratorios, se hizo evidente que la memoria no opera como un depósito estático de experiencias pasadas, sino como

un proceso dinámico que se reactiva en el presente, mediado por la experiencia sensible, la corporalidad y el encuentro relacional. En este sentido, el objeto dejó de ser abordado desde su dimensión funcional para ser comprendido desde su potencia evocadora, simbólica y afectiva, revelando su capacidad de articular vínculos entre lo íntimo y lo colectivo.

En ese sentido, el desarrollo de los laboratorios permitió cumplir el objetivo principal del proyecto: explorar cómo los objetos vinculados a experiencias de amor y desamor pueden funcionar como activadores de memoria afectiva y como mediadores de creación escénica. A través de ejercicios de percepción, cartografía, encarnación y creación performativa, fue posible identificar que los objetos no operaban únicamente como recuerdos individuales, sino como núcleos relacionales donde convergían experiencias corporales, emocionales y colectivas. Esto permitió comprender que la memoria asociada a dichos objetos no emerge únicamente desde el relato verbal, sino también desde la experiencia corporal, espacial y sensorial construida durante el laboratorio.

El recorrido metodológico propuesto —estructurado en fases de sensibilización, exploración corporal, activación de la memoria a través del objeto y creación— permitió evidenciar distintos modos en los que la memoria se manifiesta y se transforma. En un primer momento, la activación sensorial facilitó un desplazamiento perceptivo donde el tacto, la respiración y la atención plena abrieron la posibilidad de relacionarse con el objeto desde un lugar no habitual. Este cambio de enfoque permitió reconocer que la memoria no se activa exclusivamente a través del lenguaje verbal, sino también desde lo sensorial, lo afectivo y lo corporal. Posteriormente, las cartografías y ejercicios de inscripción simbólica posibilitaron la construcción de relatos complejos donde el objeto funcionó como nodo relacional, articulando personas, espacios, emociones y temporalidades diversas.

A partir de estos hallazgos comenzaron a consolidarse categorías de análisis fundamentales para el proceso, entre ellas: la cartografía objetual como estrategia de reconstrucción relacional de la memoria; el objeto como archivo vivo y contenedor afectivo; la memoria multisensorial y encarnada; el cuerpo como mediador de memoria; y la memoria colectiva afectiva. Estas categorías permitieron comprender que las experiencias de amor y desamor no se organizan únicamente desde la individualidad, sino también desde marcos

emocionales y culturales compartidos que emergen en el encuentro con otros. De esta manera, el laboratorio dejó de funcionar únicamente como espacio introspectivo para consolidarse como un dispositivo relacional donde los recuerdos podían entrar en diálogo, transformarse y adquirir nuevos significados.

A medida que el proceso avanzó, el cuerpo adquirió un rol central como mediador de la memoria. La transición hacia ejercicios performativos permitió comprender que la memoria no solo se recuerda, sino que también se encarna, se traduce y se reorganiza a través del movimiento. En este punto, el vínculo cuerpo–objeto dejó de situarse en una lógica representacional para abrirse a una dimensión experiencial, donde el objeto no era simplemente manipulado, sino que comenzaba a afectar y a configurar las posibilidades de acción del cuerpo. Este desplazamiento evidenció que la memoria puede manifestarse como gesto, como ritmo, como pausa y como imagen, ampliando su comprensión hacia un campo performativo que no busca explicar de manera literal, sino hacer emerger una experiencia sensible.

De manera paralela, el laboratorio se consolidó como un espacio relacional en el que la memoria se construye, se comparte y se resignifica en interacción con otros. La circulación de relatos, la escucha activa y los ejercicios de creación colectiva permitieron que las experiencias individuales encontraran resonancia en otras historias, configurando un tejido de sentido compartido. En este proceso, el objeto dejó de pertenecer exclusivamente a quien lo portaba para convertirse en un elemento mediador dentro de una red de relaciones. Así, la memoria individual se vio atravesada por la mirada de los otros, lo que posibilitó su transformación y relectura desde nuevas perspectivas.

Un aspecto significativo del proceso fue la manera en que se gestionaron las dimensiones emocionales que emergieron en los laboratorios. Las experiencias de amor, desamor y transformación personal activaron recuerdos profundamente sensibles, lo que hizo necesario construir un espacio donde estas memorias pudieran ser abordadas desde el respeto, la escucha y el reconocimiento de los límites individuales. Este cuidado no se entendió únicamente como una estrategia pedagógica, sino como una condición relacional que posibilitó la colectivización de la experiencia sin anular la singularidad de cada participante. En este sentido, el laboratorio se

configuró como un espacio ético de encuentro, donde la vulnerabilidad pudo ser compartida sin ser forzada, y donde el sentido emergió desde la interacción y no desde la imposición.

En coherencia con este proceso, la creación de partituras de acción y microescenas permitió el tránsito del objeto como archivo al objeto como material escénico. Este paso fue fundamental, ya que instaló la posibilidad de que los objetos no solo narren historias, sino que también actúen, se transformen y produzcan nuevas significaciones en relación con el cuerpo y el espacio. A través de estas exploraciones, se evidenció que la creación artística no implica necesariamente la construcción de relatos cerrados, sino la apertura de dispositivos donde el sentido se mantiene en constante negociación.

No obstante, el proceso también presentó algunos límites metodológicos importantes. La rotación constante de participantes dificultó la continuidad de ciertos hallazgos y la profundización prolongada de algunas experiencias individuales. Asimismo, el tiempo limitado de las sesiones hizo necesario seleccionar determinados ejercicios y reducir otros inicialmente proyectados. Sin embargo, estas condiciones también permitieron reconocer el carácter abierto y dinámico del archivo vivo construido durante el proceso, entendiendo que la memoria no depende exclusivamente de la permanencia lineal, sino de su capacidad de reactivarse en cada encuentro.

La culminación de este proceso se materializa en la propuesta de una instalación escénica que será presentada como parte de la sustentación del proyecto. Esta instalación no se concibe como una obra final cerrada, sino como la extensión del laboratorio en otro formato: un dispositivo relacional que reúne objetos, fragmentos sonoros, acciones corporales y registros visuales derivados del proceso. Los objetos donados por las participantes, cargados de memoria afectiva, se disponen en el espacio no como piezas estáticas, sino como activadores de experiencias capaces de detonar nuevas asociaciones en quienes los recorren.

En este sentido, la instalación integra múltiples capas del proceso: por un lado, los objetos como archivos materiales; por otro, los registros sonoros que contienen fragmentos de relatos, palabras o atmósferas evocadas durante los laboratorios; y, finalmente, las dimensiones corporales y visuales que remiten a las acciones performativas desarrolladas en las sesiones. Esta

articulación permite que la obra no se limite a mostrar resultados, sino que haga visible el proceso mismo como un archivo en movimiento. Asimismo, la instalación propone una experiencia donde el espectador deja de ocupar un lugar pasivo para convertirse en un participante activo en la construcción del sentido. Al recorrer el espacio, relacionarse con los objetos o escuchar los fragmentos sonoros, cada persona establece su propio vínculo con las memorias allí contenidas. De este modo, la obra se configura como un espacio de encuentro donde las experiencias de amor y desamor no se presentan como narrativas cerradas, sino como resonancias abiertas que pueden ser habitadas, reinterpretadas y apropiadas desde distintas experiencias personales.

Este carácter abierto de la instalación responde a la comprensión de la obra como un intersticio relacional, es decir, como un espacio que interrumpe las dinámicas habituales de percepción y permite la emergencia de otras formas de relación. En continuidad con lo vivido en los laboratorios, la instalación busca propiciar una temporalidad distinta, más atenta y reflexiva, donde el encuentro con el objeto y con las memorias que este contiene pueda desplegarse sin la urgencia de una interpretación inmediata.

Finalmente, el proyecto permitió comprender que las experiencias de amor y desamor no permanecen únicamente en el plano privado o individual, sino que se construyen y resignifican dentro de marcos afectivos, culturales y relacionales compartidos. Esta comprensión no surgió únicamente desde una reflexión conceptual, sino desde situaciones concretas desarrolladas en los laboratorios, donde distintas participantes encontraron resonancias emocionales, asociaciones simbólicas y formas comunes de relación con los objetos afectivos. La construcción de una memoria colectiva afectiva se hizo visible en la repetición de ciertos gestos, relatos, prácticas de conservación y modos de significar los objetos vinculados a relaciones pasadas.

En este sentido, la investigación no solo permitió explorar el potencial escénico del objeto documental, sino también consolidar una metodología de investigación-creación donde cuerpo, memoria, objeto y relación se articulan como herramientas para la producción de sentido y experiencia compartida. Así, el proyecto no solo aporta a la reflexión sobre memoria y teatro de objetos documentales, sino que también propone una metodología sensible que puede ser

adaptada a otros contextos artísticos y pedagógicos donde la experiencia íntima pueda convertirse, a través del arte, en una experiencia colectiva y relacional.

REFERENCIAS

Bourriaud, N. (1998). *Estética relacional*. Editorial Fundamentos.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Larios, S. (2022). *Teatro de objetos documentales.* Ediciones La Uña Rota.

Perec, G. (2013). *Lo infraordinario*. Impedimenta.

Romero Sánchez, M. M. (2015). *Laboratorios de creación en artes: prácticas colaborativas en comunidades específicas.* En II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV.

Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties.* Perspectives on Artistic Research and Academia.

ANEXO

Planeaciones laboratorios de creación

Sesión 1: cuerpo, memoria, objetos y amor

Fragmentos mediadores (tablero**)**

"El recuerdo no se conserva como una copia fija en la mente individual gracias a los marcos sociales de la memoria que le otorgan sentido" (Halbawch, 2004, p.53).

"El objeto cotidiano porta un archivo íntimo y afectivo que, a la activarse en el espacio escénico, despliega un campo de memorias que no cabrían en un relato histórico oficial" (Larios, S., 2018, p. 249).

Actividad 1: presentación e introducción

Para este primer momento y luego de firmar la asistencia, les preguntaré cómo están, como se sienten. Luego se les pedirá los participantes que se siete en el círculo, ahí me presentaré, explicaré un poco de lo que se tratarán las tres sesiones y cómo se relaciona esto con mi proyecto de grado, cuáles son las expectativas de este proceso de investigación-creación, les hablaré de lo que se espera del espacio aclarando que es un lugar seguro donde paso para la, para la escucha, para la presencia, para la palabra, pero primordialmente para el respeto; explicándole está bien que si llega pasar algún eventualidad o alguna inconformidad, e incluso, algún momento de desborde emocional y necesitan salir y respirar es perfectamente válido, al igual que el no querer hacer parte de alguna de las actividades.

También en este momento se les explicará que si era un registro audiovisual del proceso con fines principalmente investigativos, los cuales no serán expuestos, dieron parte del montaje final si ellas no lo desean, es decir, la que no quiera que su imagen nos quede grabada para ser vista por otros, me lo puede hacer saber para tenerlo en cuenta y no incluirlo dentro del montaje final.

Actividad 2: El tacto de la memoria

- Explicación de escritura automática.

Para comenzar esta actividad se les invita a las participantes a elegir uno de los objetos que trajeron y dejarlo frente a ellas. Se comenzará por realizar un breve ejercicio de respiración que permita conectar con la atención en el presente. Se les pide que se sienten cómodamente sobre los Mats de yoga, cuál espalda recta y los pies apoyados en el suelo. La indicación es inhalar por la nariz durante cuatro segundos, sostener otros cuatro segundos y por último soltar en seis segundos por la boca (esto se repetirá cuatro veces). Mientras respiran, se le sugiere colocar las manos sobre las piernas y mover los dedos de

las manos suavemente, como si fueran despertando poco a poco con la intención de sensibilizar las manos y preparar el tacto para la exploración del objeto.

Con los ojos vendados, cada participante recibe su objeto en las manos. Yo guiaré verbalmente la exploración: "*Recorre tu objeto lentamente con la yema de los dedos… observa y bordes duros suaves, si cambia la temperatura en alguna zona, si encuentras hendiduras, relieves, texturas. Evita pensar para que es eso o para qué sirve, escucha con tus manos como si nunca lo hubieses tocado. Deja que el objeto te sorprenda*".

(*GRABAR AUDIO*) después de unos minutos, se indica que cada persona pronuncie en voz alta tres o cuatro palabras que describan las sensaciones encontradas, intentando que sea una una sin abrir los ojos, escuchándose para no interrumpir a las otras. A continuación, los participantes abren los ojos y pasan a la escritura automática en una hoja, donde deben escribir de manera espontánea la primera imagen recuerdo o sensación que les ha dejado el contacto táctil con el objeto. Puede ser un recuerdo personal, una imagen visual, incluso es la sensación corporal. La idea es que la escritura no sea desde la mirada sino desde las manos, sin preocuparse por la forma por la coherencia. Finalmente, cada participante comparte una frase breve de lo escrito lo cual se convertirá en la primera huella del archivo colectivo que irá plasmada o pegada en el tablero.

Actividad 3: Cartografía del objeto

Para esta actividad, cada participante recibí una hoja grande y marcadores de colores, donde deberán dibujar el contorno del objeto, no como un dibujo detallado artístico sino como una silueta que representa su presencia, alrededor de este contorno deberán trazar mapas de memorias, líneas, flechas, fechas, palabras, símbolos, etc. Que conecten el objeto con recuerdos, emociones, lugares, personas, situaciones u olores. La guía será con frases detonantes cómo: *¿Dónde está este objeto en la primera vez que lo recuerdas? ¿Qué personas van tocada de más de ti? ¿Qué emociones despierta cuando lo miras? Hay un sonido, un olor, o un olor que lo acompañe en tu memoria? ¿Qué pasaría si este Beto pudiera hablar y decir de dónde viene?*. Aquí lo importante es que el mapa se convierte en una red del objeto ya no es sólo un objeto aislado sino un punto de conexión con tu propia biografía y con tu entorno.

Una vez finalizado, se les pedirá que camine por el espacio en el, y cuando se sientan cómodas en un lugar, lo ubiquen en ese espacio y lo peguen con cinta. Una vez ubicado, deberán ubicarse ellas donde quieran en relación con su cartografía (enfrente, al lado, encima, debajo, de pie, acostada, sentada, acurrucada, lejos, cerca…) (*ARCHIVO FOTOGRÁFICO*) desde ese lugar que hayan escogido, deberán explicar nuevamente su cartografía frente al grupo, mostrando como los recuerdos personales se extienden hacia lo social o colectivo involucrando otras personas. Al finalizar, pegaremos esos objetos en el tablero del archivo vivo, dos de la memoria comenzará convivir y dialogar entre sí.

Actividad 4: el objeto transformado y la partitura corporal

Esta actividad busca abrir el objeto un nuevo significado de acciones, alejandolo de su uso cotidiano, por lo cual para esto, nos ubicaremos en círculo alrededor de un objeto " neutro", aquí, cada una voluntariamente pasará al centro, tomará el objeto y lo resignificará dándole una connotación completamente distinta, un nuevo sentido a lo que es el objeto, un nuevo uso, una nueva memoria. Después, ellas pasarán a realizar el mismo ejercicio, de manera individual, cada una con el objeto que ha elegido para esta sesión. Una vez construyen el gesto o la acción que le da el nuevo sentido al objeto, la idea es que lo repita tres veces a manera de partitura, cada una con una emoción distinta, mientras la exploración se les hará la siguientes preguntas: *que siente tu cuerpo al transformar el objeto? Qué posibilidades nuevas demuestra la acción (si lo hace)? Como la emoción que le pones afecta la realización del gesto o partitura?*

Después de esta experimentación, cada participante condensa lo he hecho en una partitura corporal breve: la idea es que escojan tres o cuatro verbos de acción que describa la secuencia realizada para resignificar dicho objeto, por ejemplo: sostener-inclinar-ofrecer-cerrar. A medida que pasan, escriben la secuencia de verbos en el tablero. Finalmente, en una ronda grupal, cada una comparte su partitura en el centro del círculo, mientras las demás observan (*REGISTRO EN VIDEO*). Para las observadoras: *que verbos de acción lograron percibir?*

Actividad 5: cierre

Para cerrar la sesión, se invita las participantes a acercarse a la pared del archivo vivo para que observen este primer paisaje de memorias, huellas y gestos. Aclarándoles que la Archivos las memorias no son fijas, sino que crecen y se enriquecen con cada experiencia, con cada laboratorio, y y que probablemente se transformarán en cada una de las sesiones.

Sesión 2: Archivo vivo y tensiones cuerpo-objeto

Fragmentos mediadores (tablero**)**

"Los objetos no son mudos; exigen del intérprete un trabajo de escucha, de respiración compartida y de encarnación que los resignifique en la escena."
(Larios, 2017, p. 66)

"El arte relacional propone formas en las que la intersubjetividad se convierte en el material central de la obra, produciendo instantes de sociabilidad y encuentro."
(Bourriaud, 2006, p. 18)

Esta sesión se adentra en la relación viva entre el cuerpo y el objeto. Si en la primera jornada se activó la memoria sensorial y gráfica, aquí el cuerpo se convierte en mediador directo: es quien da respiración, voz y gesto al objeto. También se introduce la dimensión ritual y poética del archivo: el cuerpo que toca, respira y acciona deja rastros que son documento.

Actividad 1: Respiración compartida (dar vida al objeto)

Para comenzar, se pide a las participantes que tomen una matt de yoga (los cuales están ubicados en circulo) y se sienten cómodamente. La facilitadora indica que cada una coloque su objeto sobre el pecho o el abdomen, según su tamaño y peso, y que cierre los ojos. La respiración se guía en un ritmo tranquilo: inhalar por la nariz en cuatro tiempos, sostener cuatro y exhalar lentamente en seis. Luego solas. La facilitadora acompaña con voz suave:

"*Siente cómo tu respiración mueve el objeto… cómo sube y baja con tu cuerpo. Tal vez pesa distinto cuando inhalas, tal vez vibra. Permite que el objeto respire contigo.*"

El objetivo no es la relajación en sí, sino la conciencia del flujo o la conexión entre cuerpo y materia, entre lo orgánico y lo inerte. Tras unos minutos de respiración compartida, se les invita a abrir los ojos lentamente y escribir tres palabras que describan la experiencia. Pueden ser *físicas* ("peso", "calor"), *emocionales* ("tranquilidad", "recuerdo") o *abstractas* ("pulso", "vínculo"). Estas palabras se escriben en pequeñas etiquetas y que se pegarán directamente con cinta sobre el objeto más adelante, como si fueran huellas o pequeñas declaraciones.

El grupo observa sus objetos "respirados" por primera vez: objetos que ahora están marcados por la presencia corporal y la palabra. Este gesto sencillo inaugura la noción de archivo vivo, donde la memoria ya no está solo en la mente, sino en la superficie y la energía de las cosas.

Actividad 2: Objeto encarnado (ser el objeto)

Después del ejercicio de respiración, nos pondremos de pie. La facilitadora propone un calentamiento suave: movilizar articulaciones, estirar brazos, girar hombros, mover cuello y cadera, siempre manteniendo una respiración consciente, nos daremos media vuelta. Y luego, se invita a imaginar que el cuerpo es una extensión del objeto, o incluso que el cuerpo es el objeto. Guía con frases pausadas:

"*Imagina que tus brazos se abren o se cierran como las partes de tu objeto. Si tu objeto tiene una tapa, ¿dónde está esa tapa en tu cuerpo? ¿Cómo se abriría? Si tiene peso, ¿en qué parte del cuerpo lo sientes?*"

Durante algunos minutos, se explorará libremente, probando gestos, movimientos o ritmos inspirados en la forma o el funcionamiento simbólico de su objeto. Pueden hacerlo en silencio o acompañadas de una música suave (Cascade – William Basinki, Tree song-Rene Aubry, Strech your eyes-Agnes Obel). La facilitadora recuerda que no se busca imitar, sino encarnar: encontrar el punto donde cuerpo y objeto se funden, donde el cuerpo adopta la memoria y la lógica de la cosa.

Después de unos 5 minutos de exploración, se detienen en tres posturas o imágenes fijas que representen distintas etapas de esa transformación. Se guardan unos segundos de silencio entre cada postura para permitir que el gesto respire. Finalmente, se forman parejas y comparten esas tres imágenes (por parejas frente al grupo) con una observadora que solo describe lo que ve, sin interpretar ("tu cuerpo se alarga", "parece pesado", "el brazo vibra"). Este intercambio refuerza la idea de presencia, de mirada atenta y sin juicio.

Actividad 3: Objeto en acción (microescenas)

Antes de empezar, se escribe en el tablero las preguntas guía: "¿Qué necesita tu objeto para ser escuchado? ¿Qué movimiento pide? ¿Qué historia quiere contar sin palabras?"

En esta parte del laboratorio, las participantes continúan en parejas. La indicación es que el objeto se convierta en protagonista y el cuerpo en acompañante o testigo. Cada dupla debe crear una microescena de un minuto en la que el objeto "haga" algo, donde revele su historia o su forma de habitar el mundo. La facilitadora propone una estructura simple: un inicio (10 segundos de preparación o contacto), un desarrollo (40 segundos de acción) y un cierre (5-10 segundos de quietud o silencio).

Luego, mientras una persona actúa, la otra graba con el celular o la cámara. Cuando terminan, intercambian roles, al finalizar, lo envían por el grupo de WhatsApp con una breve descripción que explique el ejercicio audiovisual.

Después de que todas las duplas han presentado, se hará una reflexión en hojas o charlado (dependiendo de la elección de las participantes), dando respuesta a las siguientes preguntas: "*¿Qué pidió el objeto para contar su historia? ¿Qué tipo de relación se generó entre cuerpo y objeto? ¿Dónde apareció la memoria?*".

Actividad 4: Escritura sobre el objeto (etiquetas de memoria)

Con el cuerpo ya activado, se invita a retomar los objetos que se usaron en las microescenas. Cada participante recibe varias etiquetas adhesivas y un marcador fino. Se les pide escribir: palabras, fechas, nombres o frases que hayan emergido durante la experiencia corporal: pueden ser recuerdos, emociones o pensamientos. Esas palabras se pegan directamente sobre el objeto, sin un orden particular.

La facilitadora explica que este gesto convierte al objeto en un "documento poético": una superficie donde la memoria se escribe sin jerarquías. No importa si las palabras son fragmentos o si no se entienden del todo; cada etiqueta es una huella de lo que el cuerpo y el objeto sintieron. Al terminar, se les pide colocar el objeto sobre una mesa o el suelo y observar el conjunto, como si cada uno formara parte de un pequeño altar colectivo. Se registra una fotografía de cada objeto con sus palabras.

Actividad 5: Acto ritual (altar y gesto sonoro)

Para cerrar la sesión, la facilitadora atenúa la luz y crea un ambiente más íntimo. Se pide a cada participante que disponga su objeto (ya intervenido con etiquetas) junto con un elemento simbólico que crea, complementaría su altar y lo escriba en un a de las tarjetas questarán a disposición y lo ubique donde iría el objeto: una tela, una flor, una piedra, una fotografía. Ese conjunto forma un pequeño altar personal.

La guía verbal es breve y pausada:

"*Observa tu altar. Reconoce los elementos que lo componen. Toca tu objeto una vez más y piensa qué sonido o gesto puede acompañar su presencia. Puede ser una respiración, un golpe suave, un murmullo, una palabra."*

(GRABAR AUDIO) Cada participante acciona su altar una vez, realizando entre uno y dos gestos sonoros que den vida a su objeto. El resto del grupo observa en silencio. Entre una acción y otra, se guarda un pequeño espacio de quietud para dejar resonar lo visto. Cuando todas han pasado, se hará de manera grupal generando un ambiente sonoro en conjunto, donde se van uniendo una a una sin instrucción externa, sino que fluya de acuerdo a su escucha.

El acto ritual marca el cierre poético de la sesión. Las acciones quedan registradas en video o audio, y los objetos permanecen dispuestos por unos minutos en el espacio antes de ser retirados. La facilitadora recuerda que estos objetos ya no son los mismos: han respirado, se han movido, han sido nombrados. Ahora forman parte de un archivo vivo que crece con cada gesto compartido.

Luego, se hace una ronda final donde cada una comparte una palabra o frase que quedó vibrando de la sesión de hoy, y se les agradece por su participación.

Sesión 3: Testimonio, memoria colectiva y creación relacional

Fragmentos mediadores (tablero**)**

"La memoria colectiva se constituye por la confrontación de múltiples memorias individuales, que en su diálogo revelan tanto tensiones como coincidencias." (halbawch, 2004, p.78).

"Lo que cuenta en la obra relacional no es la materialidad del objeto final, si no los procesos de intercambio, las situaciones que generan un estar-juntos." (Bourriaud, 2006, p.35).

Actividad 1: Archivo público vs. archivo íntimo

Comienza con una mesa donde hay dos cajas rotuladas: "archivo público" y "archivo íntimo". Ahí explica de qué los participantes deberán escribir dos versiones de la historia de su objeto. En la primera hoja deben describirlo desde una mirada objetiva: forma, color, tamaño, material, uso, fecha en la que llegó, estado actual con características físicas; es decir, una descripción distante, casi científica. En la segunda hoja, deben

escribir desde la intimidad: lo que siente por ese objeto, los recuerdos o vínculos que lo habitan, las emociones que despierta o las promesas que contiene. Mientras escriben les recordaré: " *no hay una versión más verdadera que la otra, ambas son memorias posibles. Una muestra como el objeto afuera; la otra, cómo se siente desde adentro.* Cuándo terminan, cada participante decir cuál de las dos versiones desea leer en voz alta. Algunas escogen la íntima otras la publica, y algunas prefieren guardar ambas en silencio. Las hojas de depositar en las cajas correspondientes, las cuales simbolizan los dos modos de archivo. La lectura o el silencio, ambos son gestos válidos (*GRABAR AUDIO DE LECTURAS*). Con este ejercicio se abre el tema central del día: las fronteras entre lo privado y lo colectivo, entre memoria e historia.

Actividad 2: círculo de recuerdos

El grupo forma un círculo. Se les pedirá las participantes que escriban en el tablero una frase que resuma *¿qué historia cuenta tu objeto*? Aquí, la que quiera ahondar más sobre la frase que escribió es bienvenida, si no sólo con leer la está más que perfecto. Cada vez que una participante la lea o cuente más sobre esta situación, las demás aportarán sus recuerdos a partir de lo que él recientemente ha dicho evoque en ellas, esta evocasión se resumir en una palabra que se pondrá en el tablero conectada al recuerdo que les evocó esa palabra. Así se teje un mapa colectivo de resonancias. Palabras y recuerdos que dialogan, se repiten, se complementan o se contradicen. Este ejercicio se cierra con una breve reflexión conjunta sobre cómo el objeto hace recordar algo propio que aún así nos conecta a otros recuerdos grupales, colectivos, compartir memorias es descubrir convergencias. (*FOTOGRAFÍA DEL MAPA COLECTIVO*)

Actividad 3: historia cruzada

A continuación, se les propone un juego de desplazamiento: los participantes se agrupan en parejas e intercambian los objetos. La consigna es inventar una historia sobre cómo llego a la vida de su compañera, sin importar si la historia es realista; lo importante es atreverse a mirar el objeto desde otro lugar diferente ya mencionado en el círculo de recuerdos, la idea es "mentir con ternura".

Para este otorgar unos minutos con el fin de qué puedan construir y pensar la historia que van a contar. Luego cada uno presenta su ejercicio al grupo, este puede ser en formato libre, es decir puede ser contada, actuada, leída, cantada… Este ejercicio se piensa de dos maneras, la primera como algo cómico para alejar la mente del recuerdo sensible del ejercicio anterior, pero también desde la perspectiva reflexiva donde se evidencia como los objetos pueden ser espejos y portadores de proyecciones ajenas. De este modo el objeto se vuelve un puente, ya no solo habla de quién lo trajo, sino también de quién lo imaginó.

Actividad 4: relato en primera persona

Tras explorar las miradas cruzadas, se invita a volver a la voz propia. Cada participante escribe un breve relato en primera persona como si el objeto fuese es que hablara. La instrucción es comenzar con "yo soy…" y dejar que el objeto cuente su historia: *¿ dónde*

ha estado? ¿Qué has sentido?¿Cómo Llegó? 'Quién lo ha tocado? ¿Que conserva? ¿Qué teme? ¿ Qué quiere? ¿Que espera? Insistiendo en no buscar la belleza literaria, si no darle en realidad una voz al objeto, como si este por fin pudiera decir lo que nunca dijo.

Luego de 10 minutos de escritura automática guiada por estas preguntas ya mencionadas, las participantes leen su texto en voz alta si así lo desean. Las demás escuchar en silencio y anotan tres palabras que les resuenen o les generen imagen. Al final, se forma parejas para intercambiar esas palabras y comentar cómo fueron escuchadas permitiendo un intercambio, dando lugar a una conversación íntima sobre la voz la memoria del testimonio. (SE AÑADEN AL TABLERO DE ARCHIVO VIVO)

Actividad 5: mesa común e historia conjunta (no se realizó por tiempo)

Actividad 6: cierre de la sesión y del proceso

El grupo se reunió alrededor de la mesa común, está conectada al tablero del archivo vivo. Aquí les pediré que cada participante elija tres materiales que represente en su tránsito por el proceso: una foto, una etiqueta, una cartografía, un fragmento de un texto. Con ellos se construirá un micro archivo final, una instalación efímero de cada pieza encuentra su lugar entre las demás. Una vez montado el archivo, el grupo se toma una foto Polaroid o digital frente a él. Luego cada participante responde en voz alta (GRABAR AUDIO) a las preguntas finales: *¿qué te llevas de este proceso?* y *¿Como te hizo sentir?*

Para cerrar, se les agradecerá por su participación en el proceso de estos laboratorios, por su disposición, su apertura la vulnerabilidad, su compromiso y su paciencia. Recordándoles que este archivo no termina ahí, sino que este seguirá vivo en los objetos, en los gestos, y en las memorias compartidas. Por último se hará un abrazo grupal.