



**UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE**  
**FACULTAD DE POSGRADO**  
**MAESTRÍA EN ARTES VISUALES EN LÍNEA**  
**TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR**

**TEMA:**

**“POLÍTICA DEL CUERPO EN EL PERFORMANCE AUTOBIOGRÁFICO”**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título en la maestría de Artes Visuales

**Línea de investigación:** Desarrollo artístico, diseño y publicidad

**Autor:**

Vladimir Alexander Montenegro Guachamín

**Tutor:**

Msc. Andrea Jhaneth Vaca Vaca

**Co tutor:**

Msc. Ruth Laura Cruz Mendoza

**Ibarra – Ecuador – diciembre 2025**

## DEDICATORIA

A mi madre, cuyo amor y bendiciones nunca me han faltado. De ella me siento orgulloso y admiro cómo supo equilibrar la disciplina con el amor más profundo.

A mi padre, que me enseñó el valor del trabajo dedicado y disciplinado, y a quien admiro profundamente por su resiliencia para ser el mejor padre que pudo ser.

A mi familia, que supo hacer del amor y el cuidado una forma de resiliencia ante el mundo.

A Juansito, que me mostró el camino del arte y la danza como una manera de habitar y tejer comunidad.

## AGRADECIMIENTOS

A todo el equipo que creyó en este proyecto y lo sostuvo con sus saberes: De, Sophie, Lu, Dany, Juan José, Eli, Lua, Eve, Juan y Pauli.

A nuestras familias, que estuvieron presentes en cada momento del proceso, en cada fotografía y en cada recuerdo que dio vida a esta obra.

Al paisaje andino, que sin darme cuenta me ha enseñado tanto.

REPÚBLICA DEL ECUADOR



**UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE**  
 Acreditada Resolución Nro. 173-SE-33-CACES-2020  
**FACULTAD DE POSGRADO**



Ibarra, 15 de septiembre de 2025



Dra.  
 Lucía Yépez  
**DECANA FACULTAD DE POSGRADO**

**ASUNTO:** Conformidad con el documento final

Señora Decana:

Nos permitimos informar a usted que revisado el Trabajo final de Grado **“Política del Cuerpo en el Performance Autobiográfico”**. del maestrante **Vladimir Alexander Montenegro Guachamín**, de la **Maestría en Artes Visuales**, certificamos que han sido acogidas y satisfechas todas las observaciones realizadas.

Atentamente,

	<b>Apellidos y Nombres</b>	<b>Firma</b>
Director/a	Msc. Andrea Vaca. (Docente de la maestría)	 <p>Andrea Jhaneth Vaca Vaca  <small>Time Stamping Security Data</small></p>
Asesor/a	Msc. Ruth Cruz. (Docente Externa)	 <p>RUTH LAURA CRUZ MENDOZA  <small>Validar únicamente con FirmacC</small></p>



## UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

### AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

#### 1. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

En cumplimiento del Art. 144 de la Ley de Educación Superior, hago la entrega del presente trabajo a la Universidad Técnica del Norte para que sea publicado en el Repositorio Digital Institucional, para lo cual pongo a disposición la siguiente información:

DATOS DEL CONTACTO			
CÉDULA DE IDENTIDAD:	1718450669		
APELLIDOS Y NOMBRES:	Vladimir Alexander Montenegro Guachamín		
DIRECCIÓN:	José Vivanco y Juan de León #4918, Comité del Pueblo, Quito		
EMAIL:	<a href="mailto:vamontenegrog@utn.edu.ec">vamontenegrog@utn.edu.ec</a> / <a href="mailto:vladimirmontenegroguachamin@gmail.com">vladimirmontenegroguachamin@gmail.com</a>		
TELÉFONO FIJO:	02-345035	TELÉFONO MOVIL:	0987307318
DATOS DE LA OBRA			
TÍTULO:	"Política del cuerpo en el performance autobiográfico"		
AUTOR (ES):	Vladimir Alexander Montenegro Guachamín		
FECHA: DD/MM/AA	11/09/2025		
PROGRAMA:	<input type="checkbox"/> PREGRADO	<input checked="" type="checkbox"/> POSGRADO	
TÍTULO POR EL QUE OPTA	Master en Artes Visuales		
ASESOR / DIRECTOR	Ruth Cruz / Andrea Vaca		

**2. CONSTANCIAS**

El autor manifiesta que la obra objeto de la presente autorización es original y se la desarrolló, sin violar derechos de autor de terceros, por lo tanto, la obra es original y que es el titular de los derechos patrimoniales, por lo que asume la responsabilidad sobre el contenido de la misma y saldrá en defensa de la Universidad en caso de reclamación por parte de terceros.

Ibarra, a los 08 días del mes de diciembre de 2025

**EL AUTOR:**

Nombre: Vladimir Alexander Montenegro Guachamín

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>RESUMEN .....</b>	<b>12</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>13</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>14</b>
1.1    CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROBLEMA CREATIVO O FENÓMENO ARTÍSTICO .....	14
1.2    JUSTIFICACIÓN.....	14
1.3    DESCRIPCIÓN METODOLÓGICA BREVE .....	15
<b>2    OBJETIVOS DEL PROYECTO.....</b>	<b>15</b>
2.1    OBJETIVO GENERAL .....	15
2.2    OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	15
<b>3    FUNDAMENTACIÓN DEL TEMA DE LA OBRA.....</b>	<b>15</b>
3.1    DESCRIPCIÓN Y ENFOQUE DEL TEMA .....	15
3.2    SENTIDO Y PERTINENCIA DEL TEMA .....	17
3.3    RELACIÓN CON EXPERIENCIA PERSONAL O COLECTIVA.....	18
3.4    REFERENTES Y ANTECEDENTES BREVES .....	18
<b>4    CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA DEL TEMA.....</b>	<b>19</b>
4.1    IDENTIFICACIÓN DE CONCEPTOS CLAVE.....	19
4.2    DESARROLLO TEÓRICO DE CADA CONCEPTO.....	20
4.3    RELACIÓN CON LA PROPUESTA DE CREACIÓN.....	23
<b>5    FUNDAMENTACIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA.....</b>	<b>24</b>
5.1    JUSTIFICACIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA .....	24

5.2	ENFOQUE ESTÉTICO Y LENGUAJE ARTÍSTICO .....	26
5.3	VALOR E INNOVACIÓN DE LA PROPUESTA.....	28
<b>6</b>	<b>DEFINICIÓN CONCEPTUAL DE LA OBRA.....</b>	<b>29</b>
6.1	SÍNTESIS DE LA IDEA CENTRAL DE LA OBRA .....	29
6.2	APERTURA INTERPRETATIVA.....	29
<b>7</b>	<b>CONSTRUCCIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA .....</b>	<b>30</b>
7.1	CRONOGRAMA ESTRUCTURADO POR FASES, DESCRIPCIÓN DE ACTIVIDADES, TIEMPOS ESTIMADOS, RESPONSABLES Y RECURSOS.....	30
<b>8</b>	<b>PREPRODUCCIÓN DE LA OBRA .....</b>	<b>33</b>
8.1	DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROYECTO ARTÍSTICO .....	33
8.2	COMPONENTES CREATIVOS Y TÉCNICOS .....	34
8.3	RECURSOS MATERIALES Y HUMANOS .....	35
8.4	PRESUPUESTO ESTIMADO .....	36
<b>9</b>	<b>PRODUCCIÓN DE LA OBRA.....</b>	<b>36</b>
9.1	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN .....	36
9.2	DOCUMENTACIÓN DEL PROCESO .....	38
9.3	AJUSTES, IMPROVISACIONES O CAMBIOS .....	43
9.4	RESULTADOS OBTENIDOS.....	44
<b>10</b>	<b>PRESENTACIÓN FINAL DE LA OBRA.....</b>	<b>44</b>
10.1	DESCRIPCIÓN DEL FORMATO FINAL DE LA OBRA .....	44
10.2	MODALIDAD DE PRESENTACIÓN .....	45
10.3	CONDICIONES TÉCNICAS Y LOGÍSTICAS DE LA PRESENTACIÓN .....	45
10.4	EXPERIENCIA DE LA PRESENTACIÓN .....	46

<b>11</b>	<b>DISCUSIÓN CRÍTICA DEL PROCESO.....</b>	<b>46</b>
11.1	EVALUACIÓN DEL PROCESO CREATIVO .....	47
11.2	TRANSFORMACIONES DEL PROYECTO.....	47
11.3	DIFICULTADES Y SOLUCIONES.....	48
11.4	APRENDIZAJES ADQUIRIDOS .....	49
11.5	APORTES AL CAMPO ARTÍSTICO O ACADÉMICO .....	50
<b>12</b>	<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>51</b>
12.1	SÍNTESIS DE LOGROS .....	51
12.2	APRENDIZAJES SIGNIFICATIVOS .....	52
12.3	VALOR DEL ENFOQUE INVESTIGACIÓN–CREACIÓN .....	52
12.4	APORTES AL CAMPO ARTÍSTICO Y A LA COMUNIDAD .....	53
12.5	PROYECCIONES FUTURAS.....	54
<b>13</b>	<b>ANEXOS.....</b>	<b>55</b>
<b>14</b>	<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>80</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b> BOCETO DE ESCENA: LOS GESTOS Y LO QUE SE OCULTA .....	38
<b>FIGURA 2</b> ENSAYO DE LA ESCENA: LOS GESTOS Y LO QUE SE OCULTA.....	38
<b>FIGURA 3</b> CARTOGRAFÍA CORPORAL DE LUSIANA .....	39
<b>FIGURA 4</b> CARTOGRAFÍA CORPORAL Y FOTO-ELICITACIÓN DE LUSIANA .....	39
<b>FIGURA 5</b> ENSAYO CON NARRACIÓN EN VIVO DE JUAN JOSÉ RODINES.....	40
<b>FIGURA 6</b> TEXTO IMPROVISADO DE JUAN JOSÉ RODINES PARA NARRACIÓN.....	40
<b>FIGURA 7</b> MONTAJE DE TEXTOS DE SALA.....	41
<b>FIGURA 8</b> MAQUETACIÓN DE TONOS DE PIEL .....	41
<b>FIGURA 9</b> CALENTAMIENTO ANTES DE LA FUNCIÓN .....	42
<b>FIGURA 10</b> MOMENTOS ANTES DE LA FUNCIÓN .....	42

## ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1 CRONOGRAMA DEL PROCESO.....	33
-------------------------------------	----

## ÍNDICE DE ANEXOS

<b>ANEXO A</b> CARTOGRAFÍAS CORPORALES.....	55
<b>ANEXO B</b> BITÁCORA DE LUSIANA VINUEZA.....	56
<b>ANEXO C</b> BITÁCORAS DE SOFÍA GARCÉS.....	58
<b>ANEXO D</b> BITÁCORA DE VLADIMIR MONTENEGRO.....	60
<b>ANEXO E</b> LABORATORIOS Y ENSAYOS.....	64
<b>ANEXO F</b> MONTAJE DE TEXTOS DE SALA Y FOTOGRAFÍAS.....	69
<b>ANEXO G</b> INSTALACIÓN VISUAL FOTOGRAFÍAS Y TEXTOS DE SALA.....	70
<b>ANEXO H</b> TIERRA E INSTALACIÓN LUMÍNICA.....	72
<b>ANEXO I</b> FUNCIÓN DE SIN FECHA DE CADUCIDAD.....	73
<b>ANEXO J</b> POST-FUNCIÓN.....	76
<b>ANEXO K</b> DISEÑO DE AFICHE PARA DIFUSIÓN.....	77
<b>ANEXO L</b> EQUIPO DE TRABAJO.....	78
<b>ANEXO M</b> ENLACE AL REGISTRO DE VIDEO DEL ESTRENO DE LA OBRA.....	79

## RESUMEN

"Sin Fecha de Caducidad" es un performance autobiográfico que explora la relación entre cuerpo, memoria y política desde las epistemologías del sur. La obra, desarrollada como una residencia en el Museo de la Ciudad de Quito, utiliza metodologías como cartografías corporales, foto-elicitación y prácticas fenomenológicas para desafiar narrativas hegemónicas y reivindicar el cuerpo como un archivo vivo de resistencia. A través de un proceso colectivo con bailarinas, se tejen autobiografías que trascienden lo individual para convertirse en un acto político comunitario. La obra materializa conceptos como cuerpo-territorio y memoria encarnada, transformando el espacio museístico en un lugar de encuentro y enunciación política, priorizando lo sensorial, lo procesual y los saberes no occidentales.

**Palabras clave:** Performance autobiográfico, epistemologías del Sur, cuerpo-territorio, memoria encarnada, Investigación-creación, residencia artística.

## ABSTRACT

"Sin Fecha de Caducidad" (No Expiration Date) is an autobiographical performance that explores the relationship between body, memory, and politics from the perspective of Southern epistemologies. Developed as an artistic residency at the Museo de la Ciudad in Quito, the project employs methodologies such as body mapping, photo-elicitation, and phenomenological practices to challenge hegemonic narratives and reclaim the body as a living archive of resistance. Through a collaborative process with dancers, personal stories are woven into a collective biography that transcends individuality to become a political act. The work materializes concepts like body-territory and embodied memory, transforming the museum space into a site of encounter and political enunciation. It prioritizes sensory experience, process over product, and non-Western forms of knowledge, offering a decolonial approach to artistic creation and memory.

**Keywords:** Autobiographical Performance, southern epistemologies, body-territory, embodied memory, artistic research, artistic residency.

## **1. Introducción**

### **1.1 Contextualización del problema creativo o fenómeno artístico**

Una de las primeras preguntas que me planteé para el desarrollo de esta obra fue: ¿Por qué no hablar de mi vida en una obra? fuera de un acto narcisista, encuentro en esta decisión un lugar de enunciación política, corporal y sensible, como menciona Silvia Rivera Cusicanqui “Trabajo con ideas encontradas en el camino, con diálogos a medio construir fragmentarios, escuchados al paso y creo que hay que hacerlo desde nuestra condición de personas que producen conocimiento, pensamiento y memoria.” (2022, p. 85), en este sentido el cuerpo no es un territorio de opresión sino también de insurgencia y narrarme en una obra escénica autobiográfica es un acto también de desobediencia epistémica.

### **1.2 Justificación**

En la creación escénica ecuatoriana no hay una producción amplia de trabajos autobiográficos y con esta investigación no pretendo llenar ese vacío, pero sí encuentro en ese vacío una necesidad de recordar, siento y percibo a nuestro tiempo como una amnesia que va avanzando, borrando todo rastro del pasado que nos permita pensarnos a través de lo comunitario, tejernos desde las memorias, y aprender desde el cuerpo, entonces es aquí donde encuentro necesario hablar de mi historia para hablar de nuestros cuerpos y sus memorias, así como para mitigar en algo este síntoma.

### **1.3 Descripción Metodológica breve**

A través de un enfoque autobiográfico, afectivo y fenomenológico busco crear un performance autobiográfico que explora la relación entre cuerpo, política y memoria, en una galería.

## **2 Objetivos del Proyecto**

### **2.1 Objetivo General**

Crear un performance autobiográfico en una galería a partir de investigar las epistemologías corporales del sur, sus afecciones fenomenológicas y mis memorias propias y colectivas como una manera de construir cuerpo.

### **2.2 Objetivos Específicos**

- Recolectar experiencias personales y sus afecciones en el cuerpo mediante un proceso etnográfico en la memoria y ubicarlas en cartografías corporales.
- Tensionar la formalidad de la composición coreográfica ubicando el proceso creativo dentro de una galería a modo de residencia.
- Reflexionar acerca de las epistemologías corporales del sur y experimentar con prácticas que valoren los afectos, desjerarquicen la mirada y potencien la percepción a través de la piel.

## **3 Fundamentación del Tema de la Obra**

### **3.1 Descripción y Enfoque del Tema**

Este trabajo se enfoca en la creación de un performance autobiográfico que concibe el cuerpo como un territorio de memorias y espacio de resistencia política.

Desde una perspectiva situada en las epistemologías del sur, la obra investiga lo personal —alejado del acto narcisista pero abordado con profunda intimidad— como un ejercicio de enunciación política que se inscribe físicamente en el cuerpo, transformando así lo individual en un acto de voz colectiva.

La investigación adopta un enfoque fenomenológico que entiende el cuerpo como sujeto creador de conocimiento, donde la memoria no es solo la representación de eventos, sino un proceso continuo que construye corporalidades. Esta aproximación me permite explorar cómo las vivencias personales construyen pedagogías comunitarias, narradas desde los propios cuerpos a través del movimiento y la presencia.

Elegí el formato autobiográfico como un contra-archivo corporal frente a discursos hegemónicos que históricamente nos han impuesto estéticas, modelos corporales, narrativas patriarcales y relatos racializados, silenciando sistemáticamente experiencias que no caben dentro de los esquemas de poder. Frente a esto, el performance autobiográfico se muestra como una práctica de resistencia que reivindica mis memorias, mi familia, nuestro territorio y nuestros cuerpos.

Trabajar en una galería, tradicionalmente entendida como espacio de legitimación de relatos dominantes, me permite tensionar las dinámicas del museo, transformándolo de un recinto expositivo en un lugar de encuentro donde lo personal se expande hacia dimensiones políticas.

Metodológicamente, la investigación-creación se articula a través de prácticas corporales que exploran la memoria encarnada, utilizando el movimiento, la voz, el sonido y materiales sensibles al paso del tiempo. El proceso busca establecer

conexiones entre experiencias individuales y contextos sociales que las han marcado, superando lo anecdótico para acercarnos a responder la pregunta: ¿qué experiencias han construido el cuerpo que soy?.

### 3.2 Sentido y Pertinencia del Tema

El sentido de esta investigación-creación radica en la urgencia por habitar desde y con el cuerpo, reconociéndolo como territorio político en un contexto que prioriza narrativas hegemónicas. “Sin fecha de caducidad” posee, por tanto, una pertinencia no solo artística sino también ética; se trata de una postura de resistencia frente al síntoma de amnesia colonial que intenta borrar todo rastro de memorias de los cuerpos del sur.

Durante el proceso, surgió la pregunta: **¿por qué y para quién sería importante contar mi historia?** Esto me llevó a elegir el formato autobiográfico no para hablar de mi vida, sino para, a través de mi historia en diálogo con las de Denise Neira, Lusiana Vinuesa y Sofía Garcés, activar un dispositivo de cuestionamiento colectivo sobre qué memorias guardan nuestros cuerpos y quién tiene derecho a narrarlas.

Las pertinencias de esta obra se manifiestan en:

- Descolonizar la escena, volviendo la mirada hacia investigaciones situadas con metodologías que valoran saberes corporales no occidentales.
- Cuestionar la institución e invitar al museo a adquirir un rol pedagógico dentro de la creación escénica, replanteando sus dinámicas de producción y exhibición frente a las tradiciones contemplativas para las que fue concebido.
- Responder a un contexto territorial y de época: en un país marcado por migraciones, violencias sistémicas, mestizajes forzados y expansión capitalista, el cuerpo se vuelve archivo de resistencias silenciadas.

### **3.3 Relación con Experiencia Personal o Colectiva**

Este performance nace de mi cuerpo, desde la necesidad de enunciarme y dar voz a mis memorias. No se trata de una auto-representación, sino de una traducción corporal; lo que habita en mi piel resuena con las experiencias de otros cuerpos. En este sentido durante el proceso con las bailarinas, una pregunta se volvió fundamental: **¿qué experiencias han construido el cuerpo que soy ahora?**

Al mapear nuestros recuerdos familiares, interpersonales y cicatrices —sin finalidad terapéutica— descubrimos que lo personal está siempre tejido con hilos comunitarios. Las historias de nuestras abuelas y abuelos —sus manos trabajando la tierra, nosotras contemplándoles, las ausencias, los rituales— habitan nuestro movimiento y mis decisiones creativas.

### **3.4 Referentes y Antecedentes Breves**

Los diálogos artísticos y teóricos construyen una red de sentido en torno al cuerpo como territorio político y la memoria como acto performativo. La propuesta de autobiografía como práctica descolonizadora de (Cusicanqui, 2022) resulta fundamental para relacionar lo personal con lo comunitario. Epistemológicamente, (Santos, 2018) cuestiona la hegemonía del conocimiento occidental y reivindica los saberes encarnados del cuerpo. Estos marcos se materializan escénicamente en el trabajo de (Masabanda, 2020), cuyas corporalidades andinas activan prácticas descoloniales a través del performance, y en el trabajo de Ana Mendieta, que aborda el cuerpo como territorio. Ambos referentes aportan un modelo autobiográfico que trasciende lo individual para convertirse en un acto político.

Marie Bardet y el Colectivo AM me proveen, además, herramientas metodológicas concretas para crear desde el afecto, la memoria encarnada, la valoración de lo imperfecto y la contemplación. Este proyecto propone, así, una metodología de creación que no representa, sino que encarna las tensiones entre lo íntimo y lo comunitario, lo heredado y lo inventado.

## 4 Conceptualización Teórica del Tema

### 4.1 Identificación de Conceptos Clave

El término “**epistemologías del sur**” propuesto por Boaventura de Sousa Santos de alguna manera se vuelve el soporte donde se sostiene esta investigación-creación, soporte que reconoce y valora las experiencias situadas, corporales y no hegemónicas como fuentes de saberes legítimos y potentes. Establecido un soporte conceptual abordo el **cuerpo-territorio** no solo en términos geográficos sino como un espacio de enunciación política para a través de las reflexiones de Silvia Rivera Cusicanqui reconocer como las memorias, resistencia e identidades se inscriben en el cuerpo; el **performance autobiográfico** como una práctica colectiva que teje lo personal con lo comunitario, desbordando los límites del yo individual; la **memoria encarnada** para sostener que los recuerdos no solo se almacenan, sino que también viven y se reconfiguran constantemente a través del cuerpo. Estos conceptos serán fundamentales para sostener esta investigación.

## 4.2 Desarrollo Teórico de Cada Concepto

Al plantear el concepto de **Epistemologías del Sur**, debemos mencionar que existen unas del norte, sin embargo, aunque reconozco su existencia, no será tarea de esta investigación realizar un análisis comparativo.

Las **Epistemologías del Sur** han sido desarrolladas por Boaventura de Sousa Santos y “se refieren a la producción y validación de los conocimientos anclados en las experiencias de resistencia de todos los grupos sociales que sistemáticamente han sufrido la injusticia, la opresión y la destrucción causada por el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado” (2018, p. 28). En esta investigación, se traducen en validar conocimientos que emergen del cuerpo: contemplar, gesto, mirar, cuidar. Son saberes que históricamente han sido despreciados por no ajustarse a las lógicas de productividad o eficiencia. Las epistemologías del sur, más que conocimientos ausentes en las epistemologías dominantes, son saberes que son empíricos y experienciales; “mientras que los conocimientos se apropian de la realidad, los saberes encarnan la realidad” (Santos, 2018, pp. 29, 31). Jean-Luc Nancy afirma que “el cuerpo es el ser expuesto del ser” (2000, p. 28) sugiriendo que el conocimiento no se posee, sino que se comparte a través de la exposición corporal mutua. Esto nos permite afirmar que el cuerpo es un cumulo de saberes y que las prácticas corporales suceden necesariamente en comunidad.

Cuando el cuerpo aparece como punto de partida, descoloca los discursos que teníamos preparados para explicar y dotar de sentidos a lo que nos ocurre y aquí es necesario producir otros saberes. Estas epistemologías que reivindican lo experiencial encuentran su terreno fértil en la noción de *cuerpo-territorio* entiende al cuerpo como un paisaje vivo donde se tejen de maneras complejas las historias personales y colectivas.

Roxana Galand menciona que “un cuerpo jamás es solo un cuerpo” (Galand, 2020) en su trabajo donde responde de manera poética a la pregunta ¿qué es el cuerpo para mí? podemos entender que el cuerpo es el territorio desde/donde todo sucede.

“Históricamente la academia se ha separado de lo que sucede en los cuerpos de la calle, de ese pensar que surge en la gente que va a pie y de las interacciones del cuerpo con el mundo, aquellos sucesos colectivos vividos con el cuerpo y con los sentidos” (Cusicanqui, 2022, p. 76).

La **memoria encarnada** concibe a la memoria no como archivo estático, sino como un proceso corporal que se mantiene en continuo movimiento. Ponty nombra a esto como cuerpo-sujeto donde “el cuerpo no es un mero objeto sino donde habitan la experiencia y la conciencia; es el medio general para percibir y actuar en el mundo”(1993, p. 163). Es propósito de esta investigación estudiar y llevar a la escena las experiencias encarnadas que nos hacen ser el cuerpo que somos ahora, no como un mero extractivismo corporal, sino que las memorias son mapeadas, encarnadas y resignificadas por el mismo cuerpo a través de un proceso escénico. Esta investigación “busca priorizar la experiencia fenomenológica y que cada presentación sea eso y no otra cosa [...] sabiendo que las imágenes y el cuerpo poseen las mismas capacidades al momento de comunicar ya sea en una pintura, escultura, performance u obra de teatro; dependerá de los procesos de corporización o representación que no les priven de sus cualidades preexistentes y les permitan narrarse a sí mismos.” (Montenegro, 2024, p. 6).

Erika Fischer apela a Merleau-Ponty al afirmar que “no se considera al cuerpo únicamente como una noción histórica, sino también como un repertorio de posibilidades que está continuamente haciendo realidad, es decir, un proceso activo de corporización de determinadas posibilidades culturales e históricas”(2014, p. 55). Las

cartografías corporales realizadas durante el proceso con las bailarinas son una metodología para visibilizar este proceso de corporización, mapeando donde se alojan los recuerdos, heridas, herencias y nuestros ancestros.

En esta investigación este proceso de corporización es el **performance autobiográfico** que “no expresa una identidad preconcebida sino que más bien generan identidad, y ese es su significado más importante para esta obra” (Fisher-Lichte, 2014, p. 54), puesto que recupera y reescribe la historia desde el cuerpo.

El performance es el medio ideal para esta investigación sobre los saberes que construyen el cuerpo que somos, puesto que las prácticas performativas no entran dentro de los cánones tradicionales de las Artes Visuales ni de la Danza, más bien se abren espacio dentro de los Estudios Visuales como menciona Brea “esa metodología transdisciplinar –tan programáticamente indisciplinada- es precisamente la que constituye el caldo de cultivo en que fermentan los estudios visuales, la reivindicación que constituye su propio escenario epistemológico expandido.” (s.f., p. 13). Al hablar de un campo epistemológico expandido, nos referimos de las epistemologías del sur. Fisher-Lichte añade que “la identidad -como realidad corporal y social- se construye siempre a través de actos performativos. Performativo significa en este sentido, sin duda, como en Austin: constitutivo y autorreferencial” (2014, p. 55), es claro que estos autores nos están hablando del performance autobiográfico como una manera de perforar la academia, expandir la epistemología y crear grietas por donde podamos enunciar nuestros saberes corporales y las narrativas silenciadas de una comunidad.

### 4.3 Relación con la Propuesta de Creación

Estos conceptos teóricos no son marcos rígidos, sino herramientas prácticas flexibles y capaces de tensionarse durante el proceso creativo. El **cuerpo-territorio** se materializa en el uso de elementos como la tierra y la creación de sombras de las montañas de los Andes, que conectan físicamente con el cuerpo de las bailarinas con el territorio simbólico que habitamos, además de operar como metáfora de nuestra piel. Utilizar estos materiales crea un vínculo estrecho entre lo corporal y lo geográfico, permitiendo reconfigurar el espacio de la galería en un territorio que nos remite a los paisajes andinos.

La **memoria encarnada** se explora mediante ejercicios de improvisación y foto-elicitación. Inicialmente, cada bailarín trae fotografías físicas que evoquen recuerdos significativos para conversar sobre ellos y construir cartografías corporales que no son solo representaciones, sino manifestaciones directas de cómo la memoria habita y se expresa a través del cuerpo. Con herramientas de improvisación, el movimiento surge de los recuerdos sensoriales específicos -texturas, relaciones, sonidos- que activan respuestas corporales auténticas.

Para crear un **performance autobiográfico** es necesario poner en diálogo nuestras historias, siendo cuidadosos de las diferencias en las experiencias vividas, no para encontrar vivencias en común, sino como estas forman parte de una identidad colectiva. Estamos hablando de metodologías, pedagogías y saberes que en los laboratorios aparecen como oprimidos, desvalorizados y desplazados. De esta manera, lo autobiográfico deviene en biografía colectiva a través de la relación orgánica entre movimiento, saberes y materialidades.

Las acciones desarrolladas en el espacio -el museo- como el uso de materiales simbólicos (tierra, fotografías reconstruidas, papel con colorimetrías de piel, sonidos, música, luz), no buscan representar anécdotas, sino crear una experiencia donde el espectador active sus propios recuerdos y los relacione en el presente. El resultado de esta investigación es un performance autobiográfico con una narrativa no lineal, sino un tejido de momentos, evocaciones y resonancias que interpelan al público.

En el laboratorio de creación, honramos los saberes no verbales, los procesos no progresistas, las pedagogías del cuerpo y las enseñanzas de la naturaleza, es decir las **epistemologías del sur**.

Estas aproximaciones conceptuales sostienen una creación que no presenta ideas, sino que las encarna. El performance Sin fecha de caducidad no es un producto terminado, sino un proceso autorreflexivo y de cuestionamiento continuo sobre cómo se han construido nuestros cuerpos y, con ellos, el mundo.

## **5 Fundamentación de la Propuesta Artística**

### **5.1 Justificación de la Propuesta Artística**

Sin fecha de caducidad se sustenta en el cuerpo como territorio político y archivo vivo de memoria, desde las maneras de ver, hacer, pensar y sentir del sur, que reivindican saberes situados y descolonizan el arte, como una resistencia a la amnesia que se propaga en la región y a las narrativas hegemónicas que homogenizan las corporalidades. Esta investigación recae en el campo de la pedagogía, puesto que el cuerpo es de quien primero aprendemos y nunca dejamos de hacerlo. Antes de entrar

en la información racional, aprendemos a abrazar con nuestra madre justo después de haber empezado a respirar, aprendemos a mirar y a sostenernos del dedo de nuestra madre; por eso, en este proceso busco recuperar —o al menos no contribuir— al olvido de estos saberes corporales.

Pensar, conocer, son nociones que pueden tener dos significados en aymara: en primer lugar, lup'iña, pensar con la cabeza clara, que viene de la raíz lup'i, luz del sol. Se trata de un modo de pensar que podemos asociar con lo racional. El otro modo de pensar, que es el que aquí me interesa, es el amuyt'aña, un modo de pensar que no reside en la cabeza, sino en el chuyma, que se suele traducir como “corazón”, aunque no es tampoco eso, sino las entrañas superiores, que incluyen al corazón, pero también a los pulmones y al hígado, es decir a las funciones de absorción y purificación que nuestro cuerpo ejerce en intercambio con el cosmos. Podría decirse entonces que la respiración y el latido constituyen el ritmo de esta forma del pensar. Hablamos del pensar de la caminata, el pensar del ritual, el pensar de la canción y del baile. Y ese pensar tiene que ver con la memoria, o mejor dicho, con las múltiples memorias que habitan las subjetividades (post) coloniales en nuestra zona de los Andes, y que se expresan también en el terreno lingüístico. (Cusicanqui, 2022, p. 111)

El performance, la danza y la coreografía en el museo como un acto transformador que redefine el espacio de la galería —en este caso, el Museo de la Ciudad— como lugar de encuentro poético y resistencia, generando un diálogo crítico con instituciones como el museo, transformándolo en un espacio de co-creación. En un contexto donde los

cuerpos del sur son frecuentemente silenciados, desplazados o exotizados, esta obra se posiciona como un acto de autoafirmación epistemológica.

## **5.2 Enfoque Estético y Lenguaje Artístico**

Si el lugar de nuestra investigación es el cuerpo, es evidente que nuestra propuesta aborde principalmente el lenguaje corporal, entendido como un sistema de significados que emerge de las memorias encarnadas de las bailarinas. El movimiento se construye a partir de las cartografías corporales desarrolladas durante el proceso de investigación, donde cada gesto, cada la quietud, cada distancia, cada tensión muscular deviene de memorias personales y colectivas, porque “el cuerpo no es un objeto sino una manera de percibir el mundo” (Merleau-Ponty, 1993). La respiración, las sonrisas y la fatiga se incorporan como elementos compositivos esenciales, —coreografiar lo no tangible—, no como fallas o como algo que debamos esconderle al espectador, sino como huellas visibles de un cuerpo que recuerda, se expone y se resiste.

Los lenguajes sonoros y lumínicos operan en la obra como cuerpo expandido, nunca como elementos meramente decorativos. El diseño sonoro y lumínico lo hemos construido junto a Daniel Mena, se concibe como un paisaje audible y visual que ubica a las bailarinas y los espectadores, por momentos, en territorios como: campos andinos donde la neblina cae y solo permite ver la silueta de los cuerpos; en terrenos de las/los abuelos donde se revuelve la tierra para preparar la siembra haciendo huachos, en los patios de las casas donde las madres escogen los granos o peinan a sus hijas; también nos ubica en momentos como las fiestas familiares en las que veíamos a los adultos de la familia bailar y coreografiar el merengue, la lambada, la salsa, la cumbia o la tecnocumbia. Estos paisajes se componen de grabaciones de campo, sonidos de los territorios andinos, manipulación de canciones significativas para las bailarinas, los

devenires poéticos de la voz en vivo de Juan José Rodinas, y artefactos lumínicos cálidos ubicados al ras del piso que se terminan de completar con el polvo de la tierra cuando es manipulada para crear sombras.

Los silencios se trabajan estratégicamente al tiempo de los cuerpos que habitan los Andes: con paciencia, con contemplación, con un caminar sin prisa. Por su parte el lenguaje visual se construye desde una estética del collage, tal cual cómo funcionan los recuerdos que son la reconstrucción de una experiencia con una parte de realidad y otra de ficción. Precisamente, esta reflexión es parte de uno de los textos de sala de la obra:

*"Estas imágenes no son verdades,  
son restos de memorias mordidas por el tiempo:  
algunas las inventé al recordarlas,  
otras me habitan sin pedir permiso." (Montenegro, 2025)*

La museografía, desarrollada junto a Eliana Romo parte del lenguaje visual de la obra para crear dos dispositivos a partir de las fotografías: una que hace referencia a la frase "a todos los que llevo en mi cuerpo" y son fotografías de rostros cortados como persianas superpuestas –una del yo de la infancia y otra del ancestro que más nos parecemos o que más habita en nuestro cuerpo–; el otro son fotografías trabajadas mediante foto-elicitación, creamos imágenes de recuerdos colectivos, tejiéndolas, con collage o recortando la silueta de un cuerpo para luego escribir en ese espacio una experiencia que nos ha construido el cuerpo que somos.

El enfoque estético prioriza lo sensorial sobre lo narrativo, lo procesual sobre lo perfecto y lo íntimo sobre lo espectacular. Buscamos con esto crear una experiencia inmersiva

donde espectadores y artistas co-habiten un espacio-tiempo común, generando una poética propia.

### **5.3 Valor e Innovación de la Propuesta**

Frente a un sistema del arte que frecuentemente privilegia resultados sobre procesos y productos sobre vínculos sensibles, esta propuesta innova al situar al cuerpo como un archivo vivo de memorias personales y colectivas. Sin fecha de caducidad articula una práctica artística decolonial que cuestiona lógicas extractivistas sobre el conocimiento y la creación. El performance autobiográfico se convierte en un acto de resistencia que desafía las jerarquías entre lo intelectual y lo sensorial, lo académico y lo popular, lo individual y lo comunitario.

Aporta metodológicamente al transformar el museo en una residencia creativa, donde el proceso de investigación, creación y montaje se hace visible y accesible al público. Esto cuestiona el rol tradicional de la institución cultural como mero contenedor de obras terminadas que luego serán almacenadas en una bodega, sin fecha de caducidad no se puede almacenar porque trabaja con cuerpos vivos que tienen que ser cuidados, alimentados y remunerados.

Finalmente, al entrelazar lo autobiográfico con lo colectivo, la propuesta ofrece una metodología transferible que podría aplicarse en otros contextos donde se busque trabajar con memorias invisibilizadas. Sin fecha de caducidad no es el punto final de la investigación, sino el inicio de un debate necesario sobre cómo recordamos, habitamos y reinventamos nuestros cuerpos en la creación escénica local.

## 6 Definición Conceptual de la Obra

### 6.1 Síntesis de la Idea Central de la Obra

Sin fecha de caducidad es un performance autobiográfico que explora la relación entre cuerpo, memoria y política desde las epistemologías del sur propuestas por Boaventura de Sousa Santos y Silvia Rivera Cusicanqui. El concepto que guía esta investigación-creación es la **memoria encarnada** como un acto político de resistencia. La obra se articula desde la pregunta: ¿Qué experiencias han construido el cuerpo que soy?, y no busca representar historias o anécdotas, sino activarlas en el presente y ponerlas en diálogo para posicionarnos políticamente desde los saberes del cuerpo, como gestos, silencios y rituales cotidianos.

### 6.2 Apertura Interpretativa

Si bien la obra tiene un campo conceptual y artístico claro, su estructura no lineal -con un enfoque autobiográfico, afectivo y fenomenológico- puede provocar múltiples lecturas y resonancias. La utilización de materiales como tierra, fotografías, sonidos que se desvanecen, luces que producen sombras y se desdibujan junto con espacios de contemplación y referencias visuales y sonoras que conectan con una época específica, abren grietas para que el público complete la obra con sus experiencias. Sin embargo, esta apertura no es casual: está guiada por un campo conceptual que prioriza los saberes situados y corporizados. En este sentido el espectador podrá leer la obra como:

- Un ritual de duelo por memorias perdidas.
- La autobiografía de una persona en particular.
- Una historia familiar en el campo.

La obra no busca imponer una verdad, sino crear un espacio de diálogo donde lo personal es político. Opera como un puente entre memorias personales y luchas comunitarias, para imaginar un futuro desde el cuerpo.

## 7 Construcción de la Propuesta Artística

### 7.1 Cronograma Estructurado por Fases, Descripción de Actividades, Tiempos Estimados, Responsables y Recursos

Etapa	Actividad principal	Fechas estimadas	Producto esperado	Responsables	Recursos
Indagación	Investigación conceptual y recolección de memorias personales.  Sistematización de información y referencias teóricas y artísticas	Julio 2024 a febrero 2025 (7 meses)	Definición del tema de investigación.  Ejercicios creativos para descubrir las afecciones de la investigación.	Vladimir Montenegro Guachamín	Propios
	Definición de metodología, marco conceptual y artístico	Marzo – abril 2025 (2 meses)	Marco teórico.  Textos de lectura.	Vladimir Montenegro Guachamín	Propios

			Archivos artísticos para revisar.		
<b>Laboratorios creativos</b>	Laboratorio con 3 bailarinas, 1 diseñador sonoro, 1 poeta y 1 escritor y 1 museógrafa.	Junio y julio 2025 (2 meses)	Construcción de objetos, fotografías, bitácoras, audios, textos y coreografía.	Vladimir Montenegro Guachamín	Museo de la Ciudad y artistas
<b>Producción artística</b>	Montaje de la obra	Julio 2025 (1 mes)	Obra en proceso	Vladimir Montenegro Guachamín	Museo de la Ciudad y artistas.
	Creación de montaje de materiales visuales, sonoros y lumínicos.	Julio 2025 (semana 2, 3 y 4)	Tierra de diferentes texturas y colores.  Collages fotográficos.  Textos de sala.  Paisaje sonoro.  Diseño y elaboración de vestuarios	Vladimir Montenegro Guachamín (Dirección)  Eliana Romo (Museografía)  Daniel Mena (Diseño sonoro y de iluminación)  Juan José Rodinas (Poeta,	Vladimir Montenegro Guachamín y colaboración de las/los artistas

			Instrumentos para iluminación.  Afiches para difusión, programas de mano e invitaciones.	escritor y narrador)  Mercedes y Consuelo Guachamín (Vestuaristas)  Evelyn Guachi y Juan Recalde (Asistencia técnica)	
<b>Puesta en escena</b>	Apertura y muestra al público del resultado final del proceso de investigación y montaje.	26 de julio 2025 (13 pm)	Diálogo con los espectadores asistentes.	Vladimir Montenegro Guachamín  Todo el equipo creativo y técnico.  Público asistente.	Museo de la Ciudad
<b>Sistematización</b>	Reflexiones sobre el proceso creativo	Agosto 2025 (semana 1 y 2)	Avances del texto de informe de obra para revisión de tutora y asesora.	Vladimir Montenegro Guachamín	Propios

<b>Tramites</b>	Elaboración de documentos habilitantes para continuar el proceso de titulación.	Agosto 2025 (semana 3)	Documentos habilitantes debidamente firmados por las autoridades correspondientes	Vladimir Montenegro Guachamín	UTN y propios
<b>Redacción de informe final</b>	Unificación del informe, revisión y tutorías.	Agosto y septiembre 2025	Borrador completo del informe obra.	Vladimir Montenegro Guachamín	UTN y propios
<b>Entrega final</b>	Ajustes revisión y entrega del informe	Septiembre 2025	Informe de obra, documentación en regla y registro de obra finalizada	Vladimir Montenegro Guachamín (maestrante) Andrea Vaca (Tutora)	UTN y propios

Tabla 1 Cronograma del proceso

## 8 Reproducción de la Obra

### 8.1 Descripción General del Proyecto Artístico

*Sin Fecha de Caducidad* es un performance autobiográfico que explora la relación entre cuerpo, memoria y política desde las epistemologías del sur. La obra se desarrolla como una residencia artística en la galería del Museo de la Ciudad en Quito, transformando el espacio en un laboratorio vivo donde el proceso creativo y la exhibición coexisten. A través de cartografías corporales, prácticas fenomenológicas y

foto elicitación, el proyecto busca desafiar narrativas hegemónicas y reivindicar el cuerpo como archivo de resistencia.

## 8.2 Componentes Creativos y Técnicos

*Sin fecha de caducidad*, si bien se posiciona dentro del campo de la Danza como disciplina, entiendo que los purismos disciplinares no es una postura que permita abordar esta investigación. Por esta razón, hacemos uso de metodologías y materiales que nos permitan crear experiencias significativas para los espectadores:

- Sonoros: Música (canciones que evocan la familia, canciones de la infancia y preferencias musicales actuales), distorsiones, sonidos de viento en las montañas, sonidos de tierra en las manos, voz en vivo de Juan José Rodinas. Varias de estas canciones fueron organizadas en una playlist en Spotify.  
<https://open.spotify.com/playlist/7m4vV9J38OEUWq770nUwUe?si=0dd316d347364bb1>
- Visuales: Fotografías ampliadas e intervenidas, stickers con tonos de color de piel, cuerdas tipo sogá, seis textos de sala
- Escénicos: Tierra de tres colores y texturas distintas.
- Lumínicos: Seis lámparas cálidas con conector de corriente, seis luces alimentadas con 6 baterías, dieciséis luces de sala.
- Digitales: Diseño de afiche, Diseño de separador de libro (programa de mano), maquetación de los textos de sala y fotografías.
- Corporales: Director del proyecto, tres bailarinas, un diseñador de sonido e iluminación, un poeta y narrador, una museógrafa y diseñadora, dos vestuaristas, dos asistentes técnicos.

### 8.3 Recursos Materiales y Humanos

La obra se realiza con autofinanciamiento y no solo habla teóricamente de cuerpo, familia, comunidad y saberes, sino que los pone en práctica al crearse en comunidad, con gran parte de la colaboración de todo el grupo. Si bien todo el equipo humano fue recocado económicamente –no de la manera que quisiera y que vale su trabajo–, colaboró en la investigación por los vínculos tejidos y por convicción en el proyecto. Al igual que el Museo de la Ciudad, mostró interés en la propuesta e inmediatamente puso a disposición los recursos espaciales y de personal para la residencia y la presentación de la obra. Además, es valioso contar que nuestras familias no solo estuvieron presentes en las fotografías, sino que mi madre y mi tía elaboraron los vestuarios; la tierra proviene del terreno de otra de mis tías y las familias prestaron sus fotografías trabajar con ellas. De esta manera, los conceptos con los cuales se desarrolla esta investigación no solo están presentes en el discurso, sino en nuestras maneras de hacer.

El equipo central de la obra es:

- Dirección: Vladimir Montenegro Guachamín
- Interpretes creadoras: Denise Neira Vieira, Sofía Garces Conterón y Lusiana Vinueza Piñán
- Diseño sonoro y lumínico: Daniel Mena
- Poesía y narración: Juan José Rodinás
- Diseño y museografía: Eliana Romo
- Vestuario: Mercedes y Consuelo Guachamín
- Asistencia Técnica: Evelyn Guachi y Juan Recalde
- Museo de la Ciudad (Sala T1b): Victoria Novillo (Coordinadora del Museo) y Paulina Vega (Mediadora Comunitaria)

- Registro de video y fotografía: María Elisa Ponce

#### **8.4 Presupuesto Estimado**

El presupuesto invertido en la obra fue de: \$1.000 además de la colaboración de todo el equipo.

### **9 Producción de la Obra**

#### **9.1 Descripción del Proceso de Producción**

El proceso de producción de *Sin fecha de caducidad* fue un ejercicio acorde a sus enunciados teóricos: un acto comunitario que da cuerpo a los saberes íntimos y colectivos, transformando la Sala T1b del Museo de la Ciudad en un taller vivo y un espacio de enunciación política durante los meses de junio y julio de 2025.

Las etapas de planificadas como se muestra en la Tabla 1 comenzaron con indagaciones sensibles para explorar qué me mueve como artista y como un cuerpo social, lo que me llevó a hacer investigaciones conceptuales y recolección de memorias personales, para luego sistematizar la información, referencias teóricas y artísticas. Todas estas indagaciones y se realizaron dentro del programa de maestría en Artes Visuales de la Universidad Técnica del Norte. El resultado de esta etapa fue un plan de informe de obra con tema, objetivos, antecedentes teóricos y artísticos, metodología cualitativa, enfoque autobiográfico, afectivo y fenomenológico, instrumentos metodológicos (bitácoras, cartografías corporales, escrituras creativas y fotografías), justificación, nombre de la obra y cronograma.

La siguiente etapa consistió en preparar el espacio donde sucedería los laboratorios, el montaje y la presentación al público. A través de los vínculos artísticos creados con el Museo de la Ciudad, presenté el proyecto el cual dialoga con los intereses actuales del museo, por lo que fue aceptado, facilitando todos los recursos físicos y humanos para su desarrollo. La sala asignada para la residencia fue la T1b, adecuada recientemente por el museo para dialogar con trabajos de corporales, de movimiento y danza. En este espacio, nos encontramos con Denise, Sofia y Lusiana cuatro días a la semana por las noches para trabajar en sesiones de laboratorios de movimiento:

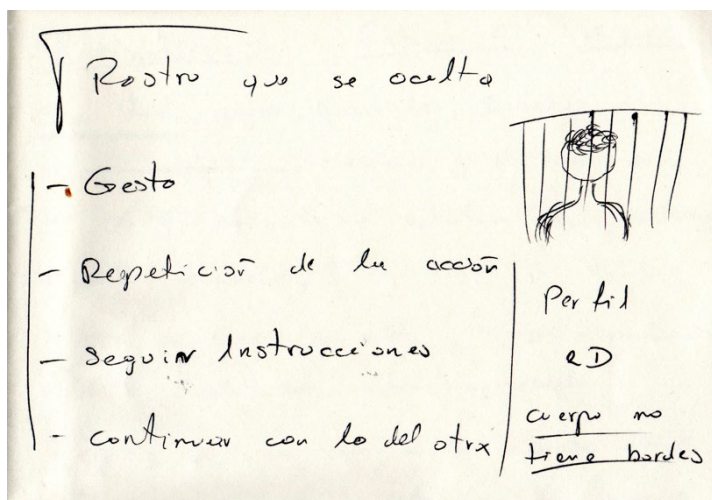
- Sesiones 1-5: Mapeo corporal, escritura creativa, improvisaciones basadas en recuerdos y exploración de esferas corporales (cabeza, torso, pelvis).
- Sesiones 6-11: Identificación de momentos clave de la obra, exploración de materialidades (tierra, semillas) y desarrollo de improvisaciones colectivas.
- Sesiones 12-20: Creación y ensamblaje de escenas, integración de elementos sonoros y visuales, pruebas de vestuario.
- Sesiones 21-31: Ensayos generales, ajustes técnicos, montaje de elementos visuales y presentación final.

La resultado final no fue una “función” en el sentido tradicional, sino una apertura al público del laboratorio en su estado más vital. El resultado de la experiencia del performance quedó expuesto durante una semana para ser visitada por el público asistente al museo, como evidencia del convivio entre la obra, el espacio y los espectadores.

## 9.2 Documentación del Proceso

**Figura 1**

*Boceto de escena: Los gestos y lo que se oculta*



**Figura 2**

*Ensayo de la escena: Los gestos y lo que se oculta*



**Figura 3**  
Cartografía corporal de Lusiana



**Figura 4**  
Cartografía Corporal y foto-elicitación de Lusiana



**Figura 5**  
 Ensayo con narración en vivo de Juan José Rodines



**Figura 6**  
 Texto improvisado de Juan José Rodines para narración

Estoy de pie  
 entre dos puntos  
 que todavía no existen  
 Una planta de maíz que se planta  
 Crecidos  
 Preguntado su figura También el maíz  
 a lo que lleva tierra  
 a lo que se lleva persona  
 en un castaño de España  
 sin palabras  
 un hombre sin hombros  
 sin nombre  
 sin órganos  
 traza en la tierra una fotografía  
 de su nombre en la tierra  
 que es el viento  
 de polvo  
 Toyo  
 Longitud  
 es la fotografía sin estructura  
 es un país muerta  
 es un país muerto  
 un barrio vacío  
 un barrio de tierra



**Figura 9**  
*Calentamiento antes de la función*



**Figura 10**  
*Momentos antes de la función*



### 9.3 Ajustes, Improvisaciones o Cambios

El proceso, fiel a su naturaleza viva, evitó caer en exigencias de eficacia y eficiencia tradicionales. Permitirnos que las memorias, el cuerpo y la obra guiaran el camino, incluso si esto desafiaba narrativas hegemónicas. El proceso estuvo en constantes ajustes, estancamientos, destellos de creatividad y caminos sin salida que enriquecieron el resultado final:

- Cambio en la dramaturgia: Inicialmente se pensó en una estructura más lineal. Sin embargo, durante los laboratorios, descubrimos que la fuerza de la obra residía en no ser narrativamente lineal, sino en crear experiencias que cobran sentido cuando son percibidas por el espectador. Decidí abandonar una narrativa tradicional para abrazar una estructura de momentos (escenas), donde las evocaciones y resonancias se superponían en collage, imitando al funcionamiento real de la memoria. Esto fue una decisión acertada y a tiempo, que fortaleció la coherencia entre el discurso, la obra y la metodología.
- Adaptación de los materiales: La textura y el comportamiento de la tierra y las persianas de fotografías superpuestas, mostraron comportamientos impredecibles. Contrario a querer tener el control, decidimos crear partituras de movimiento que permitan dialogar con lo inexacto, impreciso y repentino. Adicional decidimos tener mascarillas de boca para el público asistente y antes de ingresar a la sala, mencionarles que en la obra hay presencia de polvo, si alguien tenía alergia a este material, podía tomar una mascarilla, pero quienes no tienen inconvenientes con el polvo son invitados a disfrutar del olor de la tierra.

#### **9.4 Resultados Obtenidos**

El producto final materializó los conceptos trabajados. Se cumplió el objetivo de crear un performance autobiográfico como un acto político de resistencia desde las epistemologías del sur.

El concepto de cuerpo-territorio está presente en obra, mostrando una relación física y simbólica de los cuerpos con la tierra andina, las sombras que se proyectan y las cartografías corporales. La memoria encarnada dejó de ser una abstracción para volverse tangible en gestos, miradas, el paisaje sonoro, collages de fotografías y movimientos. Durante la creación, se reafirmó que lo personal está tejido con hilos comunitarios: historias de las abuelas, los rituales familiares y las migraciones se convirtieron en biografía colectiva en escena.

### **10 Presentación Final de la Obra**

#### **10.1 Descripción del Formato Final de la Obra**

La obra final tiene un formato de performance autobiográfico, concebido como una instalación viva e íntima. No existe la distancia tradicional entre la obra y público; por el contrario, el público convive cerca de las bailarinas, los elementos visuales y lumínicos, buscando conexión sensorial. Más que una obra terminada, es una experiencia escénica que conecta memorias personales con el espectador, validando saberes del cuerpo aprendidos del territorio, los ancestros y comunidad, los cuales son supremamente importantes y valiosos en términos epistemológicos.

La obra tiene una duración de 45 minutos y se presentó en la sala T1b del Museo de la Ciudad (5x15x15 metros), un espacio que potencia la intimidad y la inmersión del público en la obra.

## **10.2 Modalidad de Presentación**

La obra se presentó el 26 de julio de 2025, a las 13h00, en la Sala T1b del Museo de la Ciudad, como parte del proceso de titulación de maestría. Permaneció expuesta hasta el lunes 4 de agosto de 2025. El público asistente fue diverso: con artistas locales, estudiantes de carreras de artísticas, académicos, público particular y, en su mayoría, familiares de los creadores, quienes son parte fundamental de la obra.

## **10.3 Condiciones Técnicas y Logísticas de la Presentación**

La logística fue planificada, preparada, y ensayada con los asistentes técnicos para garantizar una experiencia fluida. Previo a la función, Paulina Vega (mediadora comunitaria) dio la bienvenida, seguida de indicaciones necesarias para habitar la instalación:

*“Les pedimos su colaboración, si lo desean. Tenemos stickers con varios tonos de piel para que escojan con cual se identifican o consideran que corresponde a su tono de piel. Pueden escribir su nombre y entregarlo a uno de nuestros asistentes. Al ser la piel parte de nuestra investigación, queremos poner en escena la idea de que la convivencias con otros cuerpos también se registra en la piel; por ende, eso otros cuerpos también habitan en los nuestros.”*

En la sala no hay sillas para el público, únicamente bancos de madera individuales y otros largos, ya que estéticamente buscamos que el público se junte y se sienta parte de un grupo. Pueden sentarse en el piso, permanecer de pie o ubicarse en los bancos periféricos, evitando los espacios marcados con cinta blanca en el piso.

Se permite tomar fotografías y videos sin flash. Adicionalmente la obra utiliza una gran cantidad de tierra y en momentos puede generarse algo de polvo, quienes tengan alergia pueden tomar una mascarillas de boca; sin embargo, la invitación es disfrutar este elemento con todos sus sentidos.

#### **10.4 Experiencia de la Presentación**

Compartir Sin Fecha de caducidad con el público fue una experiencia íntima, comunitaria y conmovedora. La presencia de familiares en la sala enriqueció la obra, validando su dimensión afectiva y política. Las conversaciones posteriores revelaron que la obra activó memorias ajenas, funcionando como dispositivo de cuestionamiento y resistencia colectiva.

Personalmente, esta experiencia escénica representó una reafirmación epistemológica: ver la tierra del terreno de mi tía convertida en poesía visual y metáfora de nuestra piel, y ver a las bailarinas encarnar sus memorias con honestidad, confirmó que las epistemologías del sur no son una abstracción teórica, sino un saber significativo y encarnado.

### **11 Discusión Crítica del Proceso**

### **11.1 Evaluación del Proceso Creativo**

El proceso de articular investigación y creación en la obra Sin fecha de caducidad se desarrolló mediante un diálogo constante entre el cuerpo y la teoría, donde los conceptos de epistemologías del sur, memoria encarnada y cuerpo-territorio dejaron de ser abstracciones para convertirse en prácticas tangibles.

Los objetivos planteados se cumplieron en su mayoría: creamos un performance autobiográfico que tensiona las narrativas hegemónicas desde el cuerpo, con una metodología de trabajo colectivo basada en la escucha, el cuidado y los afectos. Decisiones como abrir el proceso al público, exponiendo la vulnerabilidad del crear fue complejo hacerlo, por la logística del equipo, presupuesto y agenda del museo, sin embargo, se compensaron al mantener la obra expuesta durante nueve días, permitiendo que las huellas del proceso permanecieran visibles.

El ejercicio coreográfico me ha enseñado que, en cierto momento, la obra dirige a los artistas, en este sentido, tomé la decisión de únicamente ocupar el rol de dirección, fortaleciendo la idea de un ejercicio comunitario donde todos sostenemos la creación desde nuestros roles.

### **11.2 Transformaciones del Proyecto**

La obra experimentó transformaciones significativas: de un unipersonal, paso a ser un cuarteto y luego a un trio. Su estructura, inicialmente lineal, se reorganizó un collage de momentos superpuestos, inspirado en el funcionamiento no cronológico de la memoria.

Inicialmente, la noción del error como lenguaje estético-político, formaba parte central del marco conceptual en el plan de investigación; sin embargo, se desplazarlo a un plano secundario al reconocer que su inclusión explícita ampliaría excesivamente el alcance de la investigación. Aunque permaneció implícita en la metodología, valorando lo imperfecto, la fatiga y lo espontáneo durante las improvisaciones. Se descartaron secuencias coreográficas basada únicamente en mi genealogía familiar, tejiendo en su lugar autobiografías de las tres bailarinas y la mía.

Elementos no previstos emergieron durante el proceso, como el uso de la tierra como metáfora de la piel —situándonos en el territorio andino— y la incorporación de la voz en vivo del poeta Juan José Rodinás, que agregó una capa de oralidad poética y resonancia colectiva.

### **11.3 Dificultades y Soluciones**

El proceso enfrentó múltiples dificultades como todo proceso artístico. La tensión entre lo autobiográfico y lo colectivo generó preguntas sobre asegurar que las historias individuales resonaran como experiencias compartidas —reconociendo que los saberes comunitarios no provienen necesariamente de vínculos familiares— decidimos ir más allá e investigar los recuerdos de vínculos afectivos diversos, entendiendo la diversidad de experiencias que construyen el cuerpo que tenemos ahora.

Frente a estos desafíos, implementamos estrategias concretas: establecimos espacios de cuidado colectivo después de sesiones intensas, donde las bailarinas podían compartir sus experiencias y traducirlas en sus bitácoras. Para equilibrar lo autobiográfico con lo colectivo, utilizamos la foto-elicitación como herramienta para que cada bailarina trajera sus propias historias, tejiendo así mi narrativa personal con las de

ellas. Académicamente, complementamos las bitácoras textuales con registros audiovisuales y corporales que capturaron las dimensiones no verbales del proceso.

El componente museográfico fue un reto por mi falta de experiencia, lo que resolví invitando a colaborar a una artista con la cual podemos dialogar sobre el discurso de la obra y que ella dirija el proceso museográfico.

Finalmente, el creciendo de las necesidades de la obra, implicó ajustar el presupuesto para cubrir las necesidades técnicas y los honorarios, expandiendo el equipo de cinco personas a once.

#### **11.4 Aprendizajes Adquiridos**

Este proceso me permitió desarrollar habilidades creativas, investigativas y coreográficas con una postura política e ideológica. Aprendí a confiar en la improvisación y el error, valorando lo imperfecto, la fatiga, lo espontáneo y el proceso como parte esencial de la creación artística. Confío y apuesto por una creación basada en los afectos y el cuidado sin que esto implique autocomplacencia y condescendencia. Investigativamente, integre métodos etnográficos como las cartografías corporales, reconociendo como las herramientas de otras disciplinas como la foto-elicitación pueden enriquecer el resultado escénico. Me interesa una creación que sea difícil ser entendida desde una sola disciplina, entiendo que los purismos disciplinares me limitan la creatividad y apuesto por un una creación inter y transdisciplinar.

Reflexivamente, comprendo que el proceso es la obra en sí misma, incluso en su falta de perfección, y que la vulnerabilidad puede ser una fuente de fuerza creativa. Mi práctica artística se reafirmó al comprender el cuerpo como un territorio de lucha y

cuidado, no como mero instrumento de expresión y reconozco el potencial político de lo autobiográfico cuando se vincula con luchas colectivas, como lo menciona Boaventura de Sousa Santos sobre las epistemologías del sur.

### **11.5 Aportes al Campo Artístico o Académico**

Sin fecha de caducidad aporta al campo artístico con un modelo de creación que valora lo no-productivo –tiempos lentos, silencios, intimidad, cercanía– como acto de resistencia a las lógicas capitalistas del arte. La obra demuestra que es posible desarrollar procesos creativos que privilegian el cuidado sobre la productividad, y lo comunitario sobre lo individual.

A la comunidad que asistió, la obra les devolvió memorias familiares y valoró saberes ancestrales a través de la participación de familias en la creación, confirmando que el arte puede tejer y cuidar las relaciones sociales.

Para otros creadores e investigadores del campo de las artes escénicas, este proyecto ofrece reflexiones y metodologías para abordar lo autobiográfico sin caer en una narración anecdótica y confianza para llevar nuestros saberes, nuestras memorias y nuestras luchas al espacio de las artes escénicas. Personalmente, confirmé que la desobediencia epistémica no ocurre de manera abstracta, sino en gestos cotidianos: en una bailarina que decide hacer bailar una semilla en su cuerpo en lugar de moverse con perfección, o en un público que reconoce sus memorias en las nuestras. A lo que Silvia Rivera Cusicanqui llama “taypi en el que se dan encuentro el pensamiento y la acción, la teoría y la experiencia vivida” (2015, p. 24) Esta obra es una manera de poner en práctica lo que enuncio y soy con imperfecciones y desorden, recordando y confiando en los procesos.

## 12 Conclusiones

### 12.1 Síntesis de Logros

Esta etapa del proyecto Sin fecha de caducidad culminó con la materialización de un performance autobiográfico colectivo que logró articular dentro de las artes escénicas los principios teóricos de las epistemologías del sur, este fue el resultado principal que habitó el Museo de la Ciudad durante nueve días, transformando el espacio en un lugar de encuentro y resistencia donde lo personal se expandió hacia dimensiones políticas y comunitarias, también replantea las dinámicas expositivas del museo, al tener una obra por varios días con cuerpos que deben ser cuidados, alimentados y pagados.

Se cumplieron los objetivos propuestos: se creó el performance investigando las epistemologías corporales del sur a través de un enfoque fenomenológico; se recolectaron experiencias personales mediante cartografías corporales y foto-elicitación que mapearon el territorio corporal de las memorias; se tensionó la formalidad coreográfica al desarrollar todo el proceso de investigación-creación dentro de la galería, desafiando las dinámicas tradicionales del museo; y se reflexionó y experimentó con prácticas que valoran los saberes no verbales, desjerarquizan la mirada occidental y potencian la percepción sensorial. La obra es un resultado de un proceso donde la teoría y la práctica habitan indisolublemente, encarnando los conceptos de cuerpo-territorio, memoria encarnada y autobiografía como un acto político.

## **12.2 Aprendizajes Significativos**

Este proceso fue una enseñanza pedagógica personal y colectiva que afirmo en algunos aspectos como confiar en la capacidad de cuerpo para abstraer información a través de la improvisación y en otros lo transformo como en construir una narrativa no lineal que no vaya en función del progreso sino de experiencias. Aprendí a trabajar con herramientas de la etnografía, la museografía y la filosofía, construyendo un lenguaje transdisciplinar esencial para abordar la complejidad de la memoria corporal enriqueciendo la creación en la danza y en las artes escénicas.

Durante la investigación, descubrí que hay recuerdos familiares que producen un profundo dolor a los cuerpos y no siempre se quiere traerlos para trabajarlos en el arte, entonces, hay que escalar las reflexiones acerca de la memoria a los vínculos interpersonales y no exclusivamente familiares, es decir que nada es una generalidad. Pese a esto descubrimos que somos cuerpos que no tienden a la prisa, eficiencia y productividad hay procesos como: el tiempo que toma cocinar en leña, caminar por las montañas y el tiempo de sembrar, son experiencias que no pueden ni deben ser aceleradas y aquí aparece la calma, la paciencia y la contemplación, y esto es profundamente poético.

## **12.3 Valor del enfoque investigación-creación**

El enfoque de investigación-creación es ideal para trabajar los procesos artísticos dentro de la academia. Nos permitió llevar la teoría de la abstracción a encarnarse en la práctica artística. Conceptos complejos como epistemologías del sur y memoria encarnada son abordados como prácticas tangibles y experiencias vividas.

El diálogo entre la teoría y la práctica fue constante, evitando que nos alejemos demasiado de los objetivos; los textos de Cusicanqui y Santos sostienen el camino metodológico, mientras que los hallazgos de los laboratorios permiten afirmar y complementar los enunciados conceptuales. Este proceso creativo nos revela que el conocimiento no se produce únicamente en los libros, sino en la experiencia vivida, reflexionada, validando al cuerpo fuente inagotable de saberes.

#### **12.4 Aportes al campo Artístico y a la Comunidad**

Esta obra realiza aportes significativos al campo de las artes escénicas en Ecuador. Propone un modelo metodológico transferible para trabajar con memorias individuales y colectivas desde un enfoque decolonial, ofreciendo herramientas concretas como la foto-elicitación y las cartografías corporales que pueden ser adaptadas y replicadas en otros procesos creativos. Contribuye a una discusión crítica sobre el rol de las instituciones culturales al demostrar que el museo puede transformarse en un espacio pedagógico y de co-creación vivo, llevándolo más allá de su función tradicional de mero contenedor de obras terminadas y que su elemento fundamental no es el cuerpo.

Para la comunidad inmediata, especialmente para las familias que fueron parte de la obra, Sin fecha de caducidad realizó un aporte afectivo de devolverles sus memorias y saberes ancestrales, validados y dignificados en un espacio de legitimación cultural. De esta manera, la propuesta abre rutas para investigar dentro de las artes escénicas para activar archivos corporales que resisten y descolonizan metodologías de creación coreográfica y como las instituciones pueden operar desde lógicas más sensibles y horizontales.

## 12.5 Proyecciones Futuras

Sin fecha de caducidad no es el final de esta investigación puesto hay un campo amplio por seguir explorando. Metodológicamente me interesa seguir explorando como llevar los laboratorios para encontrar más maneras de corporizar lo intangible como los recuerdos. Dentro de la creación me interesa seguir sosteniendo diálogos inter y transdisciplinares para tejer redes colaborativas y desdibujar los límites disciplinares.

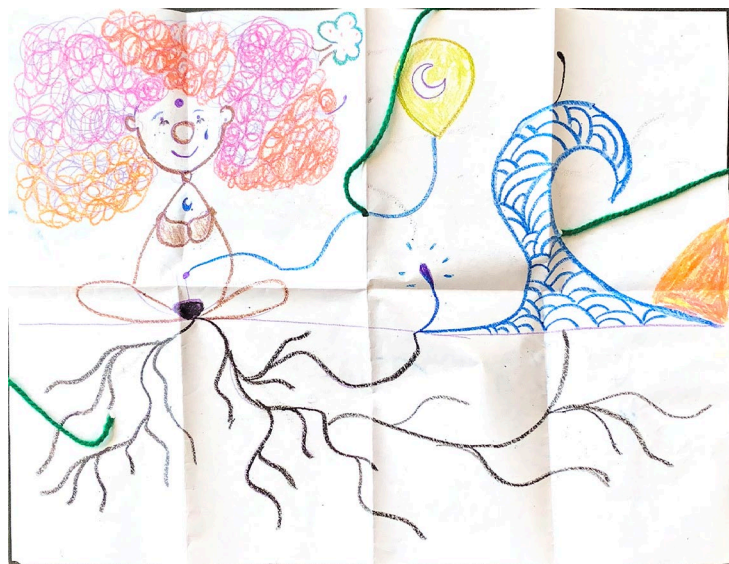
Buscaremos presentar la obra en otros espacios nacionales y culturalmente distintos para evaluar el impacto de los saberes y creaciones situadas. Principalmente aspiro crear diálogos con la comunidad artística interesada en el cuerpo, la memoria en el contexto de las epistemologías del sur. Mantener el equipo formado y procurar presupuestos para cuidar y valorar el trabajo realizado durante estos dos meses.

Otra proyección es pensar en la sistematización de la metodología en artículos académicos o manuales abiertos a otros artistas, educadores e investigadores interesados en estos enfoques decoloniales de creación. Buscar otros soportes para ampliar el alcance de la obra como plataformas digitales interactivas.

Finalmente planeo incorporar de manera orgánica y estos aprendizajes a mi práctica artística y pedagógica, promoviendo que los estudiantes aborden la creación también desde lo autobiográfico y lo comunitario como un acto de desobediencia epistémica y de cuidado colectivo. Sigo convencido que el futuro está en el cuerpo, en seguir confiando en sus saberes, en su capacidad de producir conocimiento y en una creación comunitaria y afectiva.

## 13 Anexos

**Anexo A**  
**Cartografías Corporales**



*Mapa corporal de Sofía Garces*



Mapa corporal de Lusiana Vinuesa

Mapa Corporal de Vladimir Montenegro

### Anexo B Bitácora de Lusiana Vinueza

**AUTOBIOGRAFÍA COLECTIVA**

↳ narración de vida construida por múltiples voces (recuerdos que construyen lo compartido y la coincidencia o no coincidencia en el propio contexto).

¿cómo pienso mi recuerdo? ¿cómo me construye?

desde el (se) cuerpo → tejer cuerpos

Dibujarse - Dibujarme - Dibujar

Percepción o Realidad? → ¿qué es real?

- no necesito dibujar lo que se ve, puedo dibujar lo que se siente ser cuerpo.
- hay me dibije más grande de lo normal
- ¿qué implica?
- ya me percibo importante
- Puede reconocer a más cuerpos → somos lo mismo solo que con otros colores :3
- ↳ me reconocí en los demás, vi mi cicatriz y mi piel
- ¿qué sigue siendo mío? ¿qué sigue siendo del otro?

06/06/25

Aún me burbujea la tripa al intentar dibujarme y por primera vez siento que lo hice en magnitud. Reconozco en mis ojos la percepción que me acompaña y pisar mis pies como todo lo que me sostiene y me hace aterrizar. Hace pocas horas estaba intentando estar en el presente y ahora me encuentro evocando el pasado, ¿lo interesante?, me encuentro siempre en ambos y cada vez recuerdo y aborreo cosas que hoy me hacen ser y devienen en lo que quiero hacer.

Investigación física

↳ recuerdo

\* el peso ↑

¿cómo me sostengo?

Sophie  
↳ cabello

mirada

piel - pelo

corre

De ↳ intestino

qué - cómo - por qué

- pensar las acciones → de ahí ir a la danza - (tejer acciones) -

Intercambio

Exploración de De

↳ Intestino, cadera

toisión, aplastar, dejar suelto el músculo, abrir el ano y cerrar la vagina → intestino que cuelga.

\* permitir los pensamientos intrusivos

↳ movimiento pensado → ¿cómo no pensar y sí?

- Largo de explorar
- ↳ se sintió raro → aunque lo que no estaba atorcado

Autobiografía colectiva.

Investigación física.

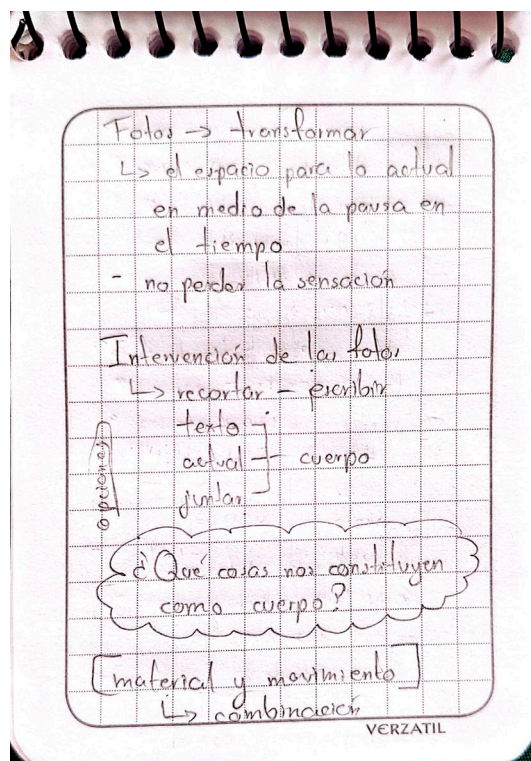
20/junio/2025

- Cúmulo de tierra
  - ↳ traer granos - la acción
  - ↳ montañitas → memoria de otros viejos
  - el idioma - el ardo cartográfico → huellas en el espacio
  - ↳ ¿cómo pisar el territorio?
  - ↳ comidas exóticas
- Contemplación
  - ↳ ver a las generaciones pasadas generalidades - multitudes
  - ↳ lo no total
  - las maneras de aprender
  - ↳ velocidades de aprender
  - ↳ lo apresurado de existir

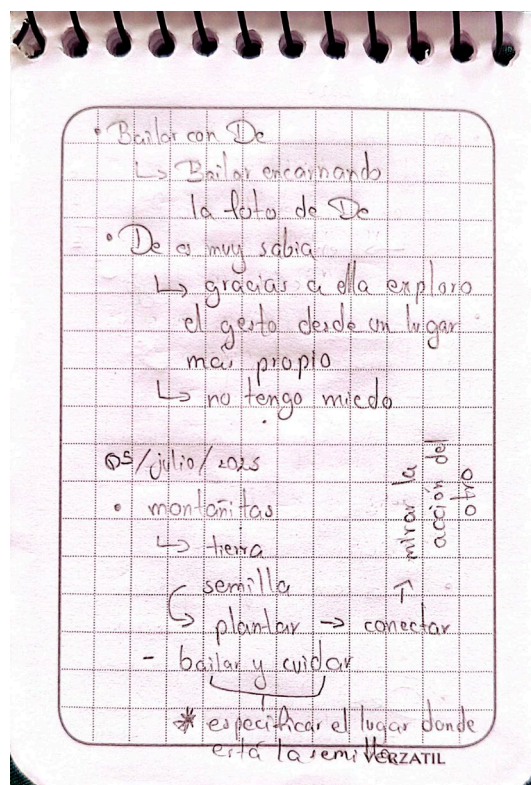
- no se oculta nada, pero no todo vemos lo mismo
- 3 El color de la piel → colectivo
  - ↳ varios tonos → lo visto
  - ↳ ¿cuál es el tuyo?
  - hacer parte al público
- 4 Cicatriz - grieta
  - ↳ ¿cómo recuerda el ardor físico?
  - lo traslado al sentir
  - ↳ gesto, lo que se oculta
- 5 Sentencia - Justificación del movimiento
- 6 Fotografías → nosotros familia
  - ↳ ¿qué vive en mí de los demás?
  - ↳ intervenir los colores

Improvisaciones sobre la tierra.

Escenas.



Problemática de la investigación.



Reflexiones después de las improvisaciones.

### Anexo C Bitácoras de Sofía Garcés

**Vladi** Museo de la ciudad

- Pasar la partitura de la otra persona (De - V)
- Rostro tapado, (gesto repetido) → mirada oulta
- Piel (tocar / tacto)
- Disfrute

¿Cómo representar / presentar la contemplación?

Que acciones presentar la contemplación (para ser contemplado).  
Sentir la tierra: color / textura

#### Notas sobre la contemplación

**Vladi Lab II** torso / cabeza

- Partir de la fisicalidad
- entrar, afuera, divertido, develar o dejarse ver (apreciaciones Vladi)
- posibilita el juego y > partir de ahí
- buscando la sensación emoción o imágenes.
- Ligado a la respiración
- Cabeza pesada
- asociada al mundo de las ideas, varza solo lo pesado los de diferentes esferas
- Física, metafísica (Pesado)
- trabajo x esferas (cabeza torso, pelvis)

**Torso:**

- Fragmental (expresividad del torso)
- Culma, caja, viento (Vladi)
- Camina pies apuntando a un lugar, torso a otro.

**Pelvis**

partir de la fisicalidad de la biomecánica.

- Senti algo sensual
- Raíces, del, caer (Vladi)
- Partir de algo físico → lleva a sentir, imágenes etc.
- Agotar, antes de pasar a otra cosa.

#### Explotaciones sobre las esferas del cuerpo

Museo de la Ciudad (Creación)

- Mover tierra solo pies
- Pienso: brazos atrás o adelante  
los pies son los q hacen la Acción

⊙ Sensación: entrar y salir  
Lo ensayar.

⊙ Dibujar con los pies ←

⊙ Hacer montañitas con los pies

⊙ cuando no hay desplazamiento mirada al frente

⊙ cuando hay desplazamiento mirada al piso

⊙ embarrarse con la tierra

⊙ Jugar con la tierra. (hacer caminos)

⊙ Ofimeto pesado y profundo

⊙ Repetición

⊙ Repercusión pies y manos hacen la misma acción (recoger)

⊙ Quebs pequeños (mover los dedos de los pies)

Semilla

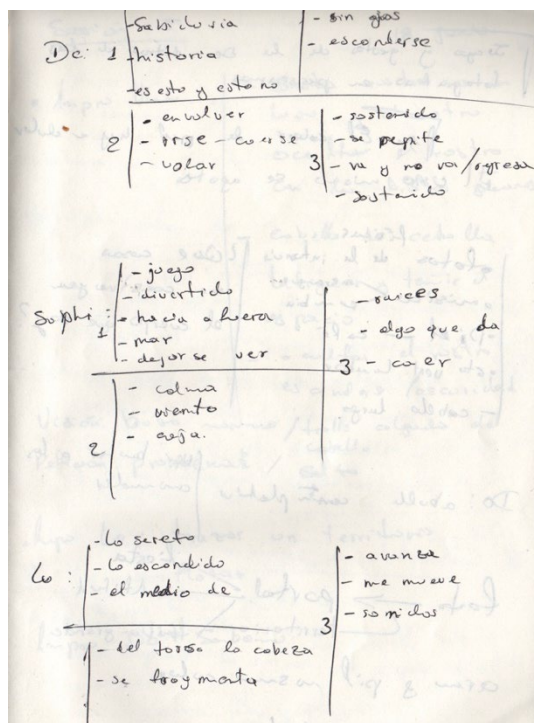
⊙ energía q viaja / enterrarla / <sup>una vez q termina</sup> sacar / moverla  
x varias partes del cuerpo.

⊙ Probar en las sutilezas (mover semilla solo en los dedos) / pasar de un lugar a otro rápido y dejarla despacio (con cuidado)

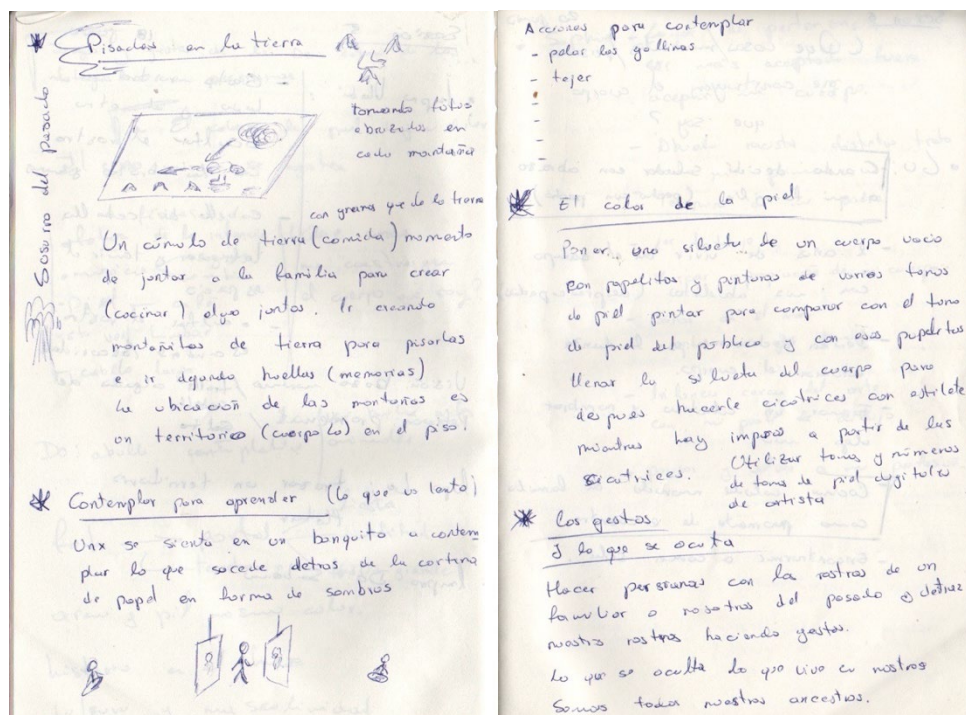
Partituras de movimiento

## Anexo D

### Bitácora de Vladimir Montenegro



### Observación de las improvisaciones



### Descripción de las escenas de la obra

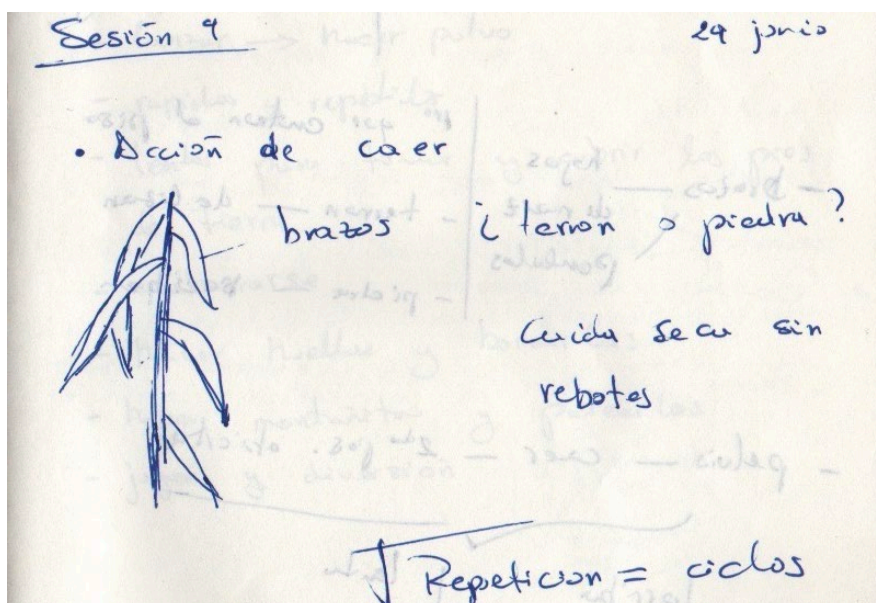
Sección 6 20 junio

¿Que cosas/momentos/personas me construyen el cuerpo que soy?

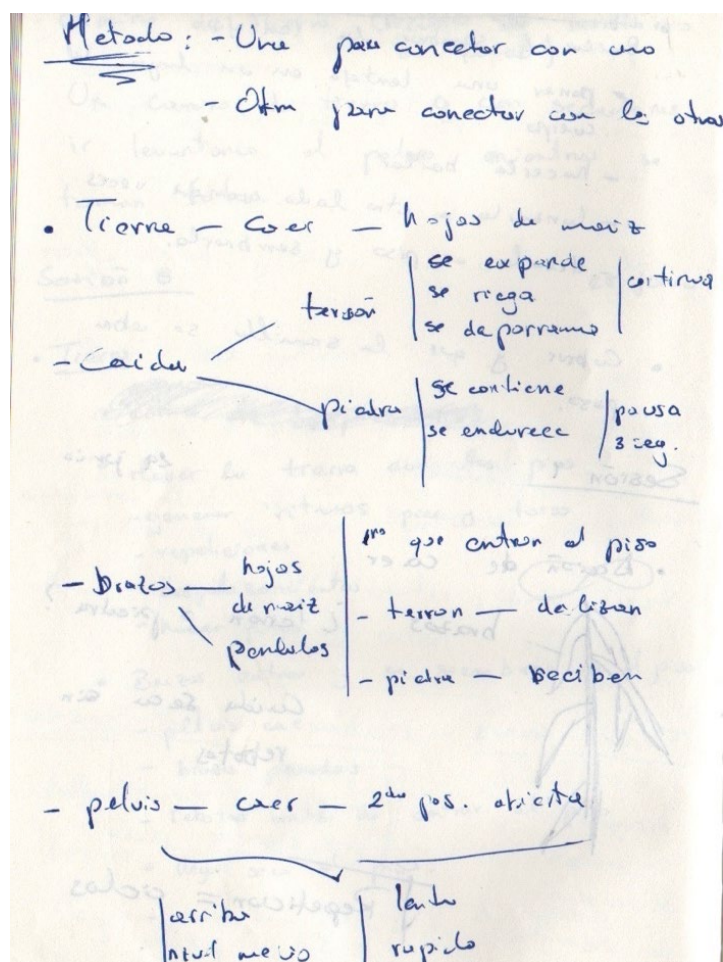
- GU: Quando decidí saludar con abrazo a mi familia (pecho con pecho)
  - 2 años de vivir en el campo con mis abuelitos (despreocupados)
  - Decidí dedicarme a la danza estotón el cuerpo.
  - Formar un colectivo y nombrar los mis.
- Como colaba morada en lamela como momento de encuentro.
  - Encontrarme a comer sola.

- Sophie: - Lugar de pertenencia ser más aceptado fuera aceptar mi cuerpo.
  - Dávalo racista, distinto trato con mis primos.
  - Termino de mi padre
  - ser tatuaje
  - buscar apropiación de mi cuerpo
  - Sanar en el mar acepta mis ojos bonitos
  - Inforco cerca del arte con mi profe de dibujo
  - pausas y volver a mi profesión

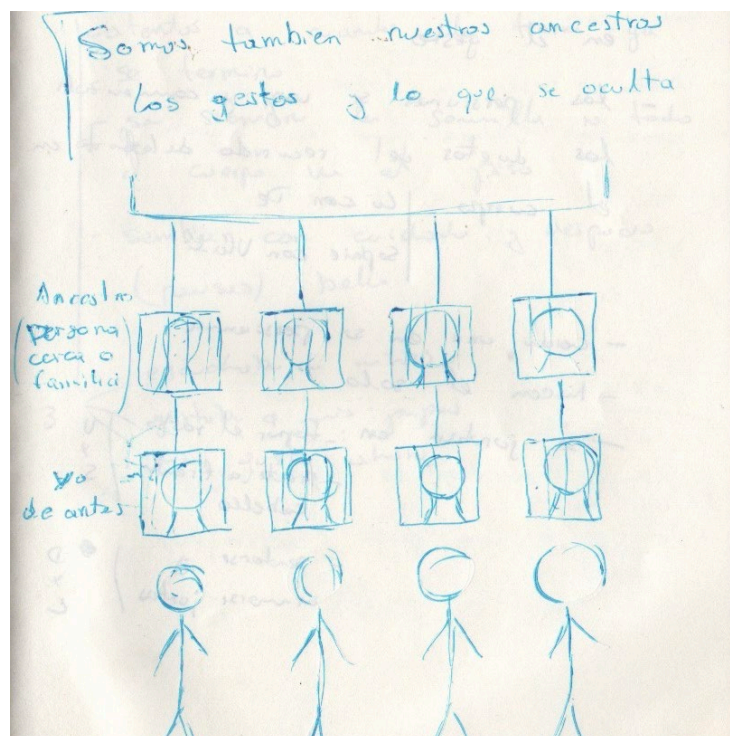
Respuestas a la problemática de la investigación



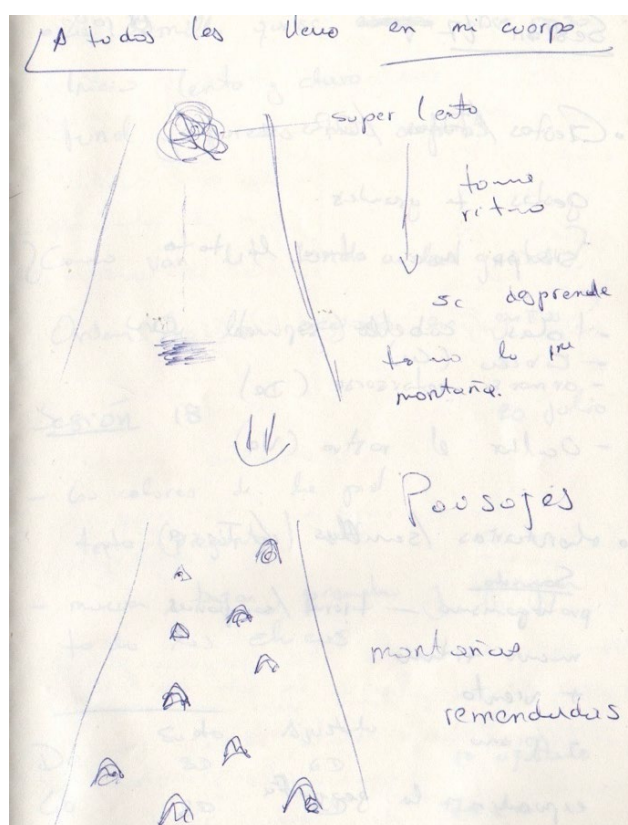
### Referencias para las improvisaciones



Partitura de movimiento de la escena *Pisadas en la tierra*

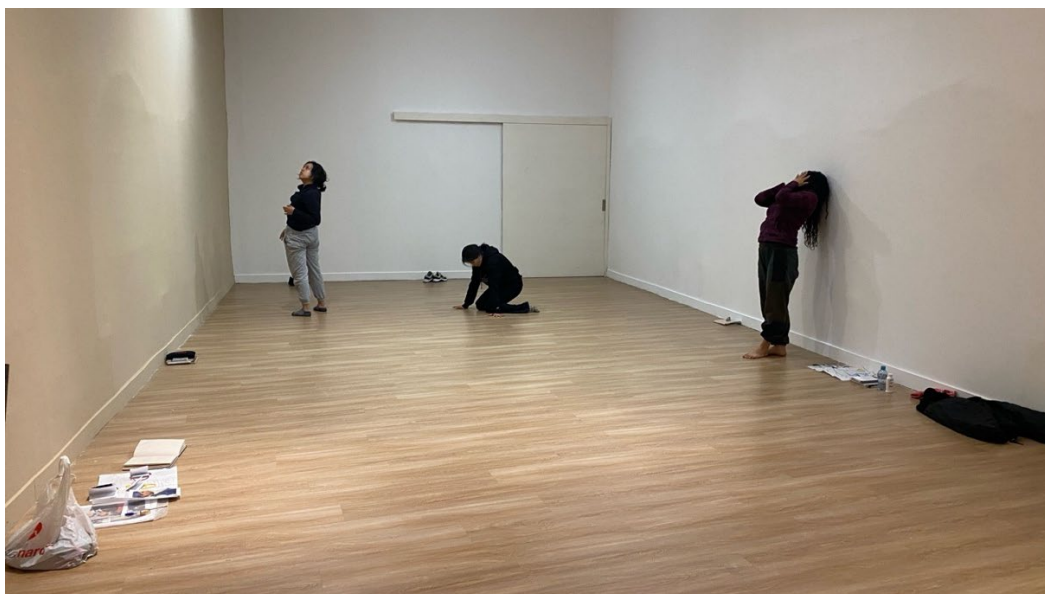


Bocetos de la escena *Los gestos y lo que se oculta*.



Bocetos de la escena *La semilla se abre paso en la tierra*.

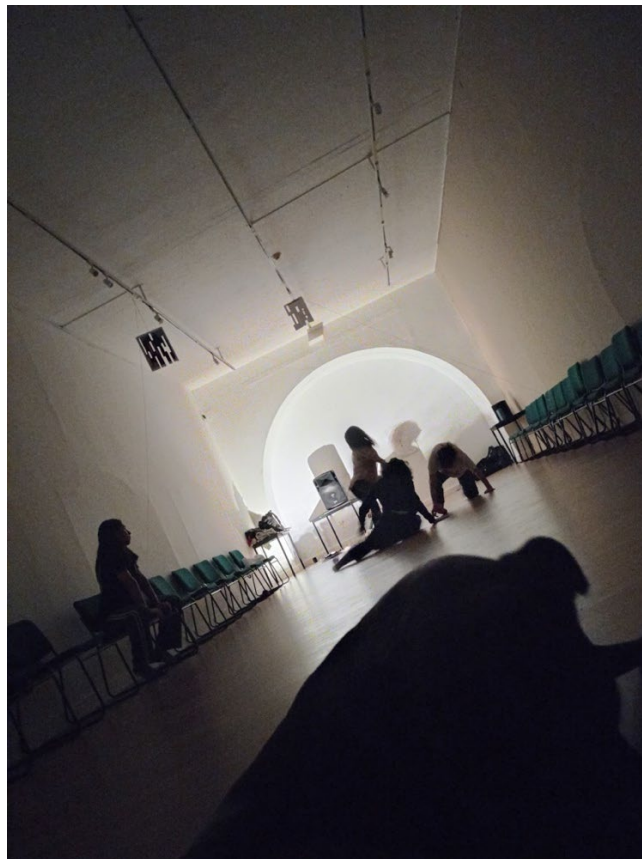
**Anexo E**  
*Laboratorios y ensayos*



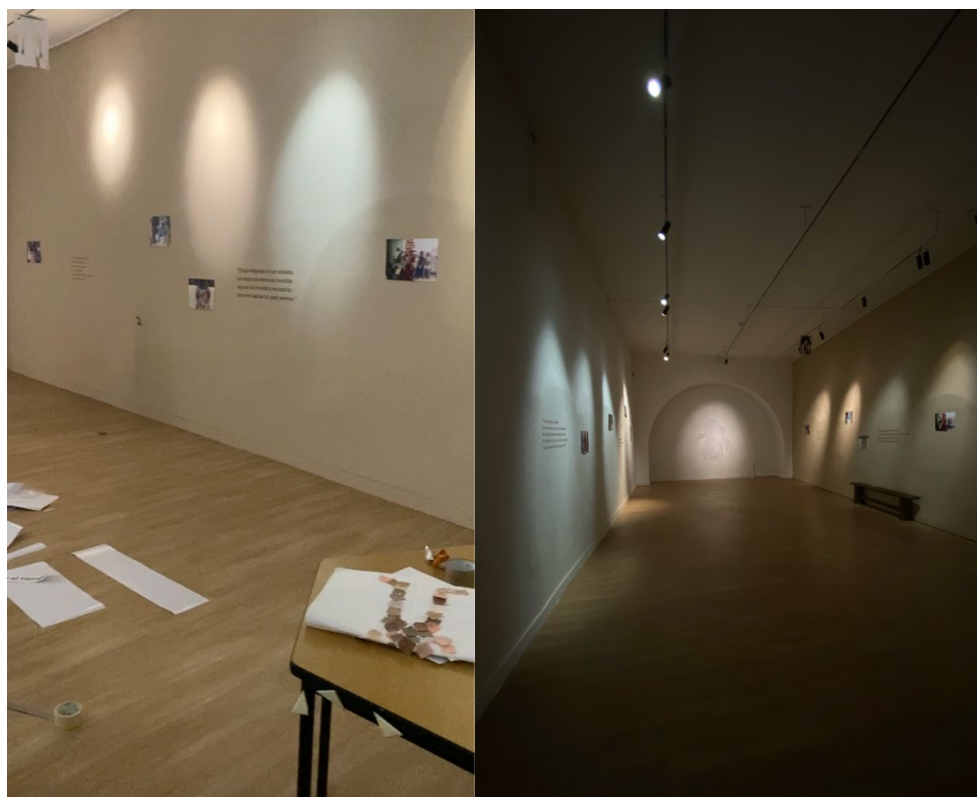




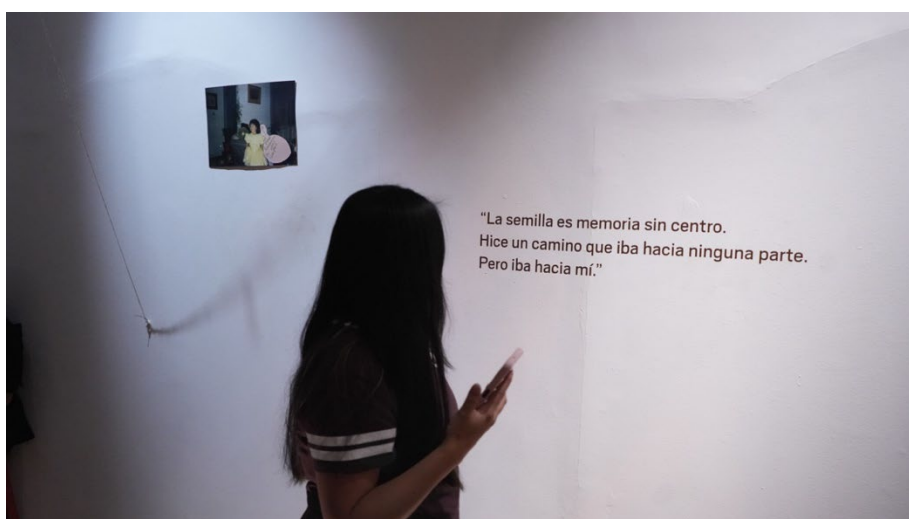
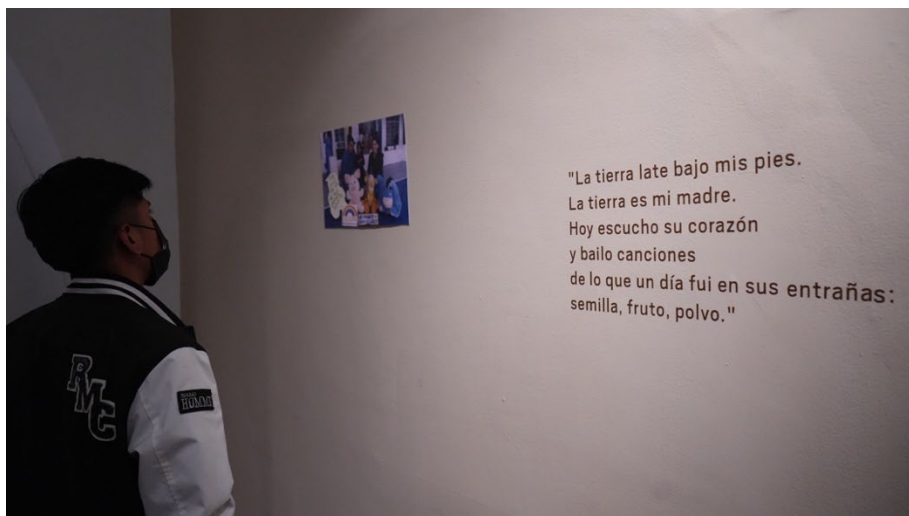


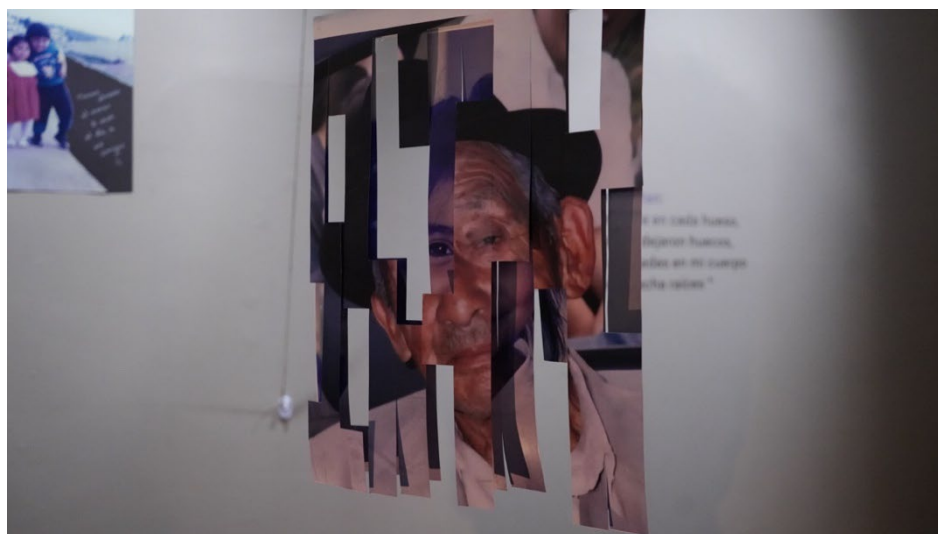


**Anexo F**  
*Montaje de textos de sala y fotografías*



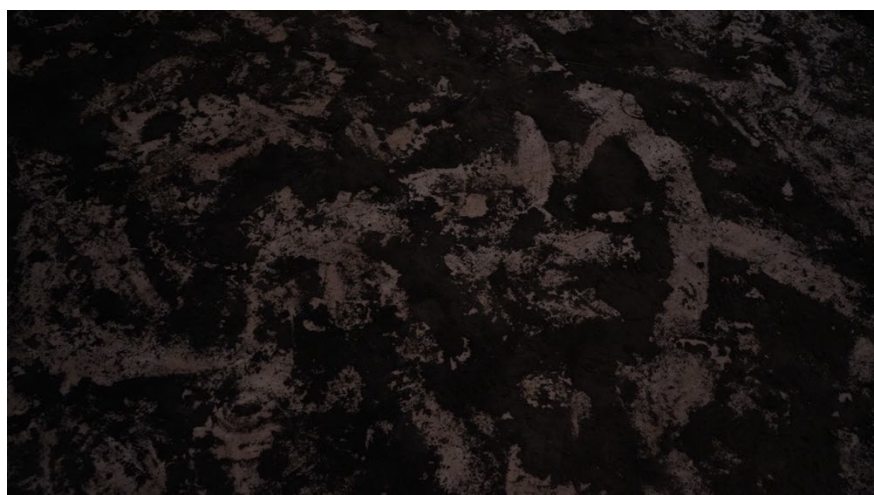
**Anexo G**  
*Instalación visual fotografías y textos de sala*





"Estas imágenes no son verdades,  
son restos de memorias mordidas por el tiempo  
algunas las inventé al recordarlas,  
otras me habitan sin pedir permiso."

**Anexo H**  
*Tierra e instalación lumínica*



**Anexo I**  
*Función de Sin fecha de caducidad*







**Anexo J**  
*Post-función*



**Anexo K**  
*Diseño de afiche para difusión*

**SIN  
FECHA DE  
CADUCIDAD**

**DIR. VLADIMIR MONTENEGRO**

**MUSEO DE LA CIUDAD**  
(SALA T1B, GARCÍA MORENO Y ROCAFUERTE)

**26 DE JULIO 2025 - 13HS**  
ENTRADA LIBRE



*Quito renace.*



**Quito**  
Alcaldía Metropolitana



**Anexo L**  
*Equipo de trabajo*



**Anexo M**

*Enlace al registro de video del estreno de la obra*

[https://youtu.be/xJZf4BMh5rA?si=s\\_iSe84NI8FDVrQZ](https://youtu.be/xJZf4BMh5rA?si=s_iSe84NI8FDVrQZ)

## 14 Referencias

- Brea, J. L. (s.f.). Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales. *Estudios Visuales*.
- Cusicanqui, S. R. (2015). *Sociología de la Imagen* (1 ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Cusicanqui, S. R. (2022). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Kitu, Ecuador: Kikuyo Editorial.
- Fisher-Lichte, E. (2014). *Estética de lo Performativo*. (D. G. Perucha, Trad.) Madrid, España: Abada Editores.
- Galand, R. (24 de diciembre de 2020). *Naturaleza de la fuerza en el cuerpo y la danza*. Recuperado el 2024, de Post 2: Solsticio de Verno / Celebrar: <https://naturalezadela fuerza.org/post-1-perder-lo-perdido/>
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*. Brcelona, España: Planeta Angostini.
- Masabanda, C. (2020). *Vestigios*. (C. Masabanda, Intérprete) Ecuador.
- Montenegro, V. (2024). Primero que nada, El Cuerpo de la representación visual a la experiencia fenomenológica del cuerpo. Quito, Pichincha, Ecuador.
- Montenegro, V. (26 de julio de 2025). *Sin fecha de caducidad*. (J. J. Rodinas, Intérprete) Museo de la Ciudad, Quito, Pichincha, Ecuador.
- Nancy, J.-L. (2000). *Corpus*. (P. Bulnes, Trad.) París: Éditions Métailié.
- Santos, B. d. (noviembre de 2018). Introducción A Las Epistemologías Del Sur. *Epistemologías del Sur*(1a ed). (L. Sablich, Ed.) Buenos Aires, Argentina: CLACSO; Coímbra: Centro de Estudos Sociais - CES.