



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Danza – Teatro

La dramaturgia de las manos como creadora de cuerpos ficticios.

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

AUTORA: Ángela Mishell Maldonado Becerra

CI: 0105818405

Correo electrónico: angeli.lamaga@gmail.com

DIRECTORA: Lic. Jéssica Cristina Bustos Criollo Mgst.

CI: 0105271324

Cuenca-Ecuador

28 de Septiembre del 2021



Resumen

Esta investigación se establece en el Cuerpo y busca determinar modos físicos y creativos de crear cuerpos presentes, a través de las manos. Una investigación que abogará por difuminar los límites entre la idea tradicional de personaje a la luz de la propuesta de Barba, tanto del cuerpo ficticio como la del actor – bailarín, al que Eugenio Barba lo estructura como una serie de sí mágicos, límites físicos e imaginarios que condicionan el cuerpo del actor. En el proceso creativo desarrollado tras esta investigación se utiliza la dramaturgia de las manos como herramienta de investigación capaz de establecer límites que permitan crear una corporalidad, un cuerpo expandido más no una personalidad ficticia, un cuerpo capaz de estructurar y desestructurar en su devenir. Estableciendo una nueva percepción frente a la idea de personaje. Cuerpo ficticio también abordado por Paul Valery como el cuarto cuerpo real o imaginario, mismo que nos permite preguntarnos sobre la desaparición del concepto tradicional de personaje.

PALABRAS CLAVE: Teatro antropológico. Cuerpo ficticio. Manos. Cuerpo Imaginario. El personaje. Límite.



Abstract

This research is established in the Body and seeks to determine its physical and creative ways of creating present bodies, through the hands. An investigation that will advocate blurring the limits between the traditional idea of character in the light of Barba's proposal, both of the fictitious body and that of the actor-dancer, to which Eugenio Barba structures it as a series of magical yes, physical limits and Imaginaries, that condition the actor's body. In the creative process developed after this research, the dramaturgy of the hands is used as a research tool capable of establishing limits that allow the creation of a corporality, an expanded body but not a fictitious personality, instead of, a body capable of structuring and unstructuring in its evolution. Establishing a new perception against the idea of character. Fictional body also, approached by Paul Valery as the fourth real or imaginary body, which allows us to ask ourselves about the disappearance of the traditional concept of character.

Body, somatic, dramaturgy, hands, character

KEY WORDS: Anthropological theater. Fictional body. Imaginary body. Hands. The character. Limit.



Índice

Resumen	2
PALABRAS CLAVE	2
Abstract	3
KEY WORDS	3
Cláusula de licencia y Autorización para publicación en el repositorio Institucional	6
Cláusula de propiedad intelectual	7
Introducción	8
Capítulo I: Las manos: un límite y una posibilidad	9
1.2 La danza de las manos	12
Capítulo II: El cuerpo ficticio, real o imaginario.	17
2.1 El Personaje: un hijo de la palabra	17
2.2 Ahora la danza también habla	18
2.3 La Corporalidad: un Cuerpo hecho de límites	19



2.4 El cuerpo ficticio	21
Capítulo III: Geisha 芸者	23
3.1 Bauba o Vulva	23
3.2 20 Al punto	28
3.3 EL órgano nervioso está en medio de lo implícito	32
3.4 Conclusiones	35
Bibliografía	37
Bibliografía de Imágenes	37



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Ángela Mishell Maldonado Becerra en calidad de autor/ y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "La dramaturgia de las manos como creadora de cuerpos ficticios", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 28 de Septiembre del 2021

Ángela Mishell Maldonado Becerra

0105818405



Cláusula de Propiedad Intelectual

Ángela Mishell Maldonado Becerra, autor/a del trabajo de titulación "La dramaturgia de las manos como creadora de cuerpos ficticios", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca , 28 de Septiembre del 2021

Ángela Mishell Maldonado Becerra

C.I: 0105818405



Introducción

Las manos a través de la historia se han caracterizado por su potencial pre-expresivo, ontológico y lingüístico. Se han convertido en todo un estudio del gesto y de los hábitos cotidianos del humano, la posibilidad de las manos ha sido explotada en casi cualquier rincón de la escena mundial. Las manos han creado un vocabulario tan detallado de movimientos que casi se convertiría en el mejor pretexto para declarar al límite como una de las herramientas más efectivas de creación de cuerpos ficticios. Término utilizado por Eugenio Barba para denominar al personaje que viene de la danza de la pre expresividad; una nueva manera de percibir al personaje, no lejos de la palabra, pero tampoco esclavo de la misma. El cambio de la percepción de cómo crear un personaje es de vital importancia para darle un espacio más amplio al cuerpo, pero este espacio no posee toda la libertad, este espacio está delimitado y ésta es la principal razón del porqué la necesidad del límite dentro del juego de la creación. Toda pulsación interna del intérprete, cada aspecto humano del intérprete puede volverse un límite. Esto nos habla de una emocionalidad o una psicología para crear un personaje; se trata de usar cada límite físico, cada memoria, cada fantasía para crear las reglas del juego que lo mantendrán presente.

La presente tesis realiza un estudio en cuanto al límite como una metodología de creación de personajes, realizando un recorrido por la historia y la importancia de las manos en la escena, el potencial de las mismas dentro de un terreno pre expresivo y lingüístico. Dando paso a la idea del cuerpo ficticio, propuesta de Eugenio Barba donde se establece una nueva metodología de la creación del personaje a través, de la teoría barbiana del cuerpo ficticio la misma que define al personaje como una estructura creada en torno a límites físicos e imaginarios.



Para concluir con la investigación, análisis y creación de la obra Geisha, en la cual podemos divisar el resultado de un cuerpo ficticio basado en los límites que las manos y todos los lenguajes que utilizan la misma, como potenciadora de pre expresividad, nos han podido otorgar. Dando como resultado un cuerpo presente, un cuerpo teatral desde la danza. Lo cual ha permitido la destrucción de términos tradicionales entre los cuales se encuentra el personaje para dar paso al término corporalidad o cuerpo ficticio.

Capítulo I: Las manos: un límite y una posibilidad

Las manos: una codificación del cotidiano

La importancia de las manos y el poder de su expresión viene de tiempos remotos. Desde el medio oriente hasta Asia, las manos se han convertido, desde la era de piedra, en el instrumento para codificar un lenguaje que no emite sonido, pero sí significativo y significado.

La codificación (fijar gestos, posturas, movimientos en un código) puede ser considerada como el paso de una técnica cotidiana a una extra cotidiana a través de un equivalente (...) Esta perspectiva de codificación de las manos en distintas culturas teatrales tradicionales, recrean el dinamismo de la mano viva. (Barba. E, 2012, p.141)

National Geographic ha dejado claro que en muchas culturas se crearon señales que solo podían ser entendidas entre sus iguales y de esta manera ciertas formas o posiciones adquirieron significado. En tiempos nómadas se utilizaban señales para dirigir al grupo, para saludar, para decir mamá. Dichos gestos se repetían incluso en culturas separadas por millones de kilómetros. Generalmente, esta codificación inicia de



un hábito cotidiano que termina siendo extra cotidiano y se vuelve completamente significativa; señales tan entendidas y asumidas como “sigue”, “detente”, “beso”, entre otras. Gestos que nos han acompañado en distintas partes del tiempo, en distintos rincones del planeta.

En la cultura hindú los mudras son gestos considerados sagrados. Si observamos a Siddhartha Gautama y la postura de sus manos en sus estatuas podemos mirar una mano viva, dinámica.

Las formas de las manos a través de tensiones y relajaciones combinadas son cambiantes. Actúan o reaccionan casi de una manera inconsciente y lejos de nuestro control. Este es el caso de una persona que va a ser golpeada e instintivamente muestra sus palmas o del niño que está al borde de decir una mentira y un micro segundo después cubre su boca con las manos. Ellas se han convertido en nuestras deladoras, y ese conocimiento no fue dejado de lado para organizaciones como la CIA o fuerzas militares inteligentes, quienes destinaron fondos para la creación del estudio del comportamiento de las manos que luego fue la kinésica o lenguaje corporal que estudia el significado expresivo y comunicativo de los movimientos corporales.

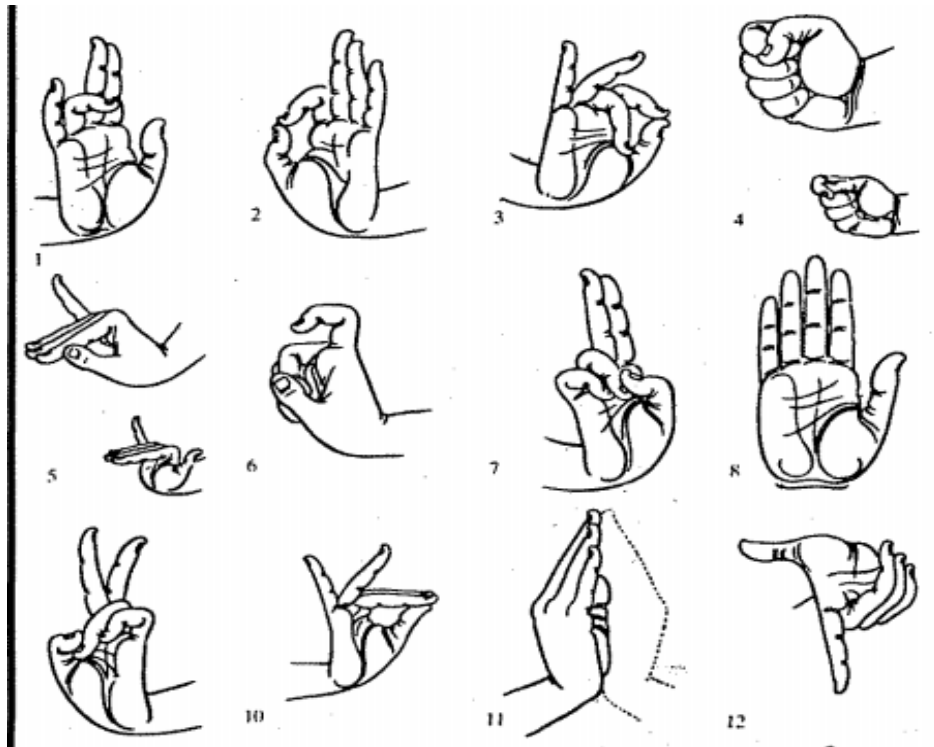


Imagen 1: Barba, E y Savarese, N. (2012) Torben Huss. México. Pórtico de la ciudad de México.

Al mirar la anatomía de las manos podemos notar la asimetría en nuestros dedos que hace que ésta se vuelva la principal herramienta con la que nos desplazamos en el mundo, una conjugación de músculos dispuestos a actuar según el peso, fragilidad, volumen e incluso temperatura de un objeto.

Esta manera de hablar de las manos puede ser literal y traer a nosotros una imagen con un significante específico, como “Alto”, o puede ser un sonido diáfano, pero que por su dinamismo anatómico capta la mirada del espectador; bien lo saben los magos que utilizan esta técnica para distraernos de donde verdaderamente está pasando la acción en un truco de magia.

Al igual que una boca se articula utilizando la lengua y los labios, las tensiones y relajaciones casi instantáneas entre cada movimiento de la mano como sostener, apretar, sacudir, estirar, hace de la mano un conjunto complejo de partituras de movimiento que

prácticamente podría ser puesto en escena. Ésta fue una técnica tan válida para el teatro “Noh” o las Danzas Balinesas entre otras manifestaciones por hablar de un campo escénico.

Entre una de las codificaciones más complejas, tenemos el lenguaje de los sordos mudos, que, a través de un abecedario, es un lenguaje universal. Las manos en otras disciplinas como la escultura y la pintura demuestran su importancia y dinamismo, esto quiere decir que las mismas tienen un poder gestual que podría dar vida a sus piezas. Artistas como Miguel Ángel o el mismo Leonardo Da Vinci las han caracterizado de una manera particular, donde los gestos de las manos no dan un significado lógico, expresivo o específico, pero su sola presencia manejando distintas tensiones es como un sonido gutural, con toda la potencia e intención que en ella podemos encontrar.

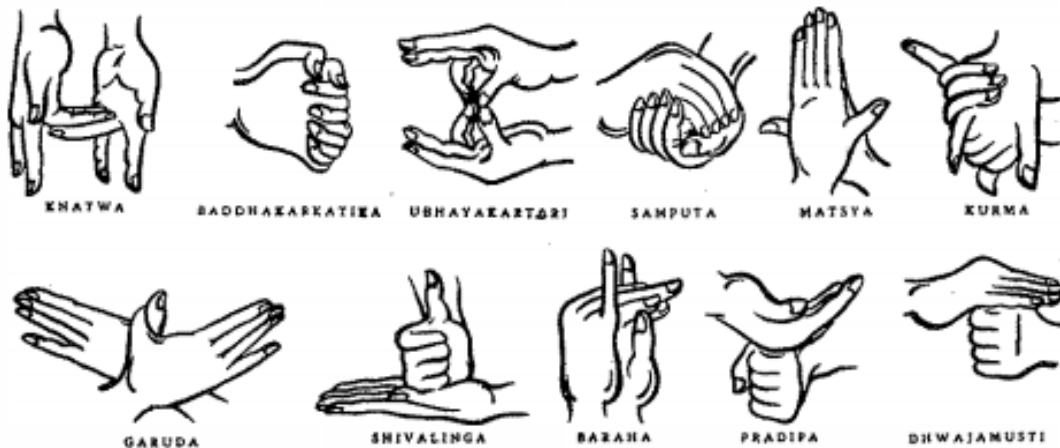


Imagen 2: Barba, E y Savarese, N. (2012) Torben Huss. México. Pórtico de la ciudad de México.



1.2 La danza de las manos



Imagen 3 Barba, E y Savarese, N. (2012) El arte secreto del Actor. México. Pórtico de la ciudad de México.

A través de las épocas, la conexión de las manos en la danza tanto como en el teatro ha sido innegable. Desde la danza clásica, con todo su vocabulario y gestos con las manos, hasta las muy tradicionales danzas orientales que se han perdido a través del tiempo, y otras que han perdurado, no en su esencia pero que han sobrevivido a los milenios, como es el caso de la Danza Árabe que viene desde los egipcios.

“Hasta (mano, antebrazo) y mudra (sello) indica en sánscrito los gestos de las manos cuyo uso se remonta a las representaciones sagradas de la época de los Vedas (hacia 1500 a. C); los sacerdotes al repetir los mantras, que indican gestos precisos de Buda, correspondientes a momentos de su vida histórica” (Barba. E, 2012, p.146)

La cultura hindú creó un vocabulario de movimiento basado en mudras, que fue introducido en todas sus Danzas tradicionales. Sin importar su distancia geográfica, toda India se alimentó de la gestualidad de las manos y aún podemos observar que este legado permanece intacto en sus movimientos.

Barba lo menciona repetidas veces en su libro de la antropología teatral, la danza hindú tiene nueve danzas o representaciones artísticas desde hace milenios. Nâtya, traducido en forma corta significa "danza" pero tiene un significado más amplio que el entendido en occidente, ya que involucra canto, música, teatro, como una idea de coro que surgió con los Griegos. Entre estas danzas tenemos Bharata Natyam, que es una danza clásica de la India, originaria de Tamil Nadu; Chauu, una forma tribal de danza marcial de Orissa; Kathak, danza narrativa del norte del Indostán, caracterizada por giros rápidos; Kathakali, originada en Kerala, es una forma de drama danzado.

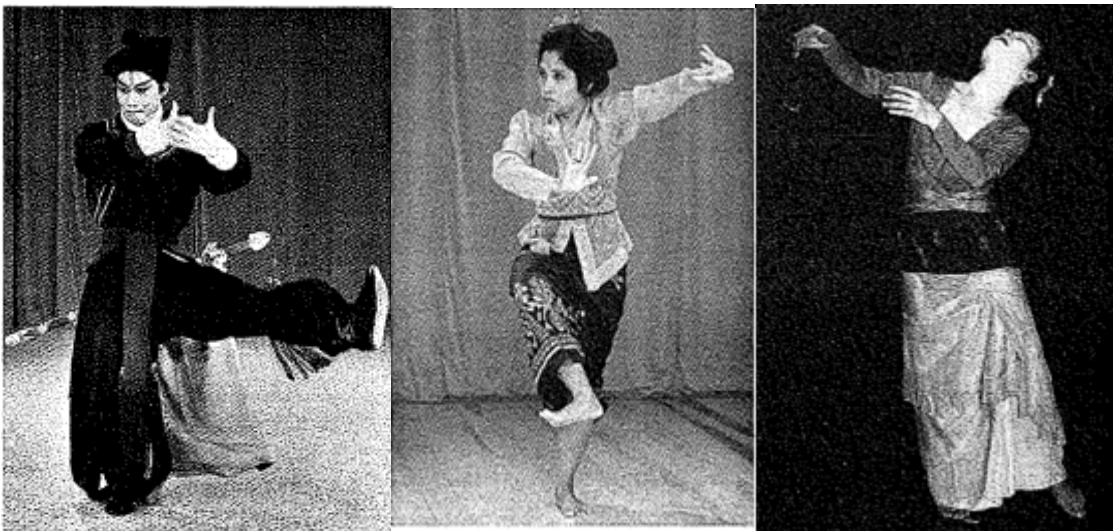


Imagen 4: Barba, E y Savarese, N. (2012) Toni D Urso. México. Pórtico de la ciudad de México.



En Kuchipudi los papeles femeninos eran representados por bailarines varones. En Manipuri se representaba la devoción dedicada a Krishna y Radha, danza con movimientos gráciles y delicados. Mohiniyaattam de Kerala consiste en una danza muy graciosa, protagonizada únicamente por mujeres. Tiene movimientos gráciles y sensuales. La técnica de Odissi se subdivide en tres partes: la cabeza, el busto y las extremidades. Savarese, N. (2012) Dava Kalvodoba

Pero talvez las características más interesantes de los mudras, desde nuestro punto de vista de la pre expresividad, son su utilización respecto a las dos categorías principales en las que se subdivide todo el teatro-danza hindú y las mismas raíces de la codificación. En la danza interpretativa (nritya) los mudras poseen el valor de ese verdadero lenguaje del que hemos hablado, es decir, significan literalmente palabras y narran. En la danza pura (nritya) que está siempre presente en toda forma de relato, los mudras en cambio tienen un valor puramente decorativo y son utilizados como puro sonido. (Barba, 2012, p. 146).

Cada una de estas danzas se caracteriza por utilizar mudras. Hay que tener claro que los mudras significan estados o intenciones sagradas, pero en el momento de la danza este lenguaje pierde su importancia para permitirnos observar el potencial pre expresivo que tienen las manos, volviéndose un sonido que dibuja en el espacio, lleno de intención.

Esta precisa pulsación hecha de tensiones que varía continuamente de un significado a otro, de un dinamismo a otro, es la que confiere y asegura la vida de las manos de un actor al margen de cualquier codificación cultural (Barba, 2012, p. 147). Lo que supieron Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, entre otros escultores, la mano a través de sus tensiones y cambios, es capaz de dar vida a lo inerte.

Otro ejemplo es la Ópera de Pekín, que diferenciaba a sus personajes tradicionales con posturas de la mano. El sexo y el status se marcaban con el pulgar. Las



mujeres, por ejemplo, para indicar tienden a contraer la mano, mientras los jóvenes señalan discretamente, pero ocultan el pulgar, y los ancianos y guerreros lo levantan para subrayar la fuerza del gesto. “Las manos del actor chino se caracterizan, por una convencionalidad extremadamente compleja que tiende a repetir, amplificando, el gesto cotidiano y por otra parte a representar emociones complejas.” (Barba. E, 2021, pp. 148-149)

La importancia de las manos dentro de la remarcación de palabras y emociones en la Ópera de Pekín marca una diferencia clara entre las danzas hindúes, donde los intérpretes no hablaban ni cantaban mucho en escena. Por ende, las manos funcionan como un subrayado de estados o como una clasificación de papeles.

Las danzas de Indonesia se atreven a ir un paso más allá. En Bali las Danzas utilizan dos herramientas físicas principales (keras o manis), movimientos suaves y fuertes en los dedos, en sus manos. Aquí nos adentramos a un aspecto más técnico desde el estudio del cuerpo, que permitió a las manos asumir su potencial pre-expresivo y articularse como pura poesía, pues las mismas dejaron de significar, para volverse una danza.

En Bali para definir la energía se hablaba de bayu (viento), en Japón ki-ai (espíritu, aliento), en la antropología teatral se usa el término ánimus (del latín: aire, aliento); pero, ¿cuáles son los pasos concretos para hacer elevar ese viento que anima las acciones del actor -bailarín? (Barba. E, 2012, p.75).

Las danzas balinesas articularon partituras de movimiento basados en estos dos principios de la energía que denominaron keras y manis. Cada extremidad del cuerpo del intérprete era sometida a una dinámica, entre estas dos cualidades.

Las manos del teatro, danza y las artes marciales del Japón cumplen un papel indescriptible, desde la postura base del cuerpo (kamae) existe el término como Tamé, que habla del control del intérprete de su energía, el control de la oposición principal



entre la tan expresiva dualidad de lo “fuerte y lo suave”. De esta manera, cuando un intérprete poseía Tamé, podía controlar perfectamente la temperatura entre estas dos cualidades de movimiento. Las manos del teatro Kabuki permiten observar a personajes completamente quietos como una vida absoluta; ni el excesivo vestuario podría opacar el cuerpo tan vivo de los japoneses, activos por sus múltiples oposiciones.

Manos que construyen un cuerpo en devenir.

Si bien las manos poseen este potencial pre-expresivo, utilizándolas como símbolo o simplemente aplicando en ellas, las tensiones y relajaciones específicas, las manos pueden convertirse en creadoras de personajes o mejor preferiría llamarlas “corporalidades”. “Podríamos afirmar, en términos bastante generales, que la creación se realiza en la tensión entre límite y libertad: libertad y límite están asociados al enfrentamiento de leyes. El conocimiento de las leyes sería la verdadera liberta.” (Almeida, 2004, p.1)

Las tensiones que se crean en esta lucha continua entre el límite y la libertad, son capaces de crear en este caso una corporalidad, al igual que a las manos vivas de los mudras, danzas balinesas o de la ópera de Pekín. Las leyes físicas que nos proponen kemas y manis son tan solo una de las posibilidades de la larga lista de herramientas que pueden provenir del límite físico o imaginario que coloquemos en el cuerpo, volviendo a este extra cotidiano.

Hablemos pues en este caso de la palabra devenir, procedencia latina baja, denominación «devenire» compuesto del prefijo intensivo «de» y «venire» que quiere decir venir. Es una transformación, como la oruga cuando se arrastra, llevando adentro de ella la clave del misterio de volar; el cuerpo cotidiano desconoce su capacidad para



crear una estructura. Cada ser humano posee una organización; ésta está impresa por nuestros miedos, clima, entorno social, pensamientos. Somatizamos la mayor parte de conductas y las volvemos un hábito, lo cual modifica nuestra estructura humana base.

Todo proceso creativo requiere un sinfín de límites, reglas que dan forma a un juego al cual el intérprete está inmerso. Las manos, que no tienen una historia para nada corta, sobre todo dentro de la escena, son, en este trabajo de titulación, el límite perfecto para crear corporalidades, cuerpos en devenir, estructuras físicas que se arman y se desvanecen.

Capítulo II: El cuerpo ficticio, real o imaginario.

2.1 El Personaje: un hijo de la palabra

La palabra ha condicionado el proceso cognitivo del ser humano; la educación como la conocemos ha sido establecida por una inteligencia metódica, estructurada y racional. La “palabra” denomina el significado y significante de las cosas. La palabra predominaba sobre cualquier proceso creativo, sobre todo si hablamos del teatro, puesto que la danza vivía en una constante huida de la misma.

Cogito, ergo sum la tan tradicional frase de Rene Descartes “pienso y luego existo” habla claramente de un espacio y un tiempo que definen el pensamiento, el arte, la cultura, la historia, etc. Estamos siendo constantemente impresionados por nuestro entorno, los procesos creativos jerarquizaron a la palabra, sobre todo en el teatro, el texto se volvió el centro. Excluyendo completamente al cuerpo, el filtro que nos permite hacer todas estas traducciones, si bien con el tiempo le dimos más espacio al cuerpo, existió un



período en el cual fuimos esclavos de la narración, de las historias aristotélicas, no podíamos encontrarnos lejos de representar, pues pretendíamos mantenernos fieles a reproducir la realidad.

Cuando Jean Vilar empleaba el término de personaje abierto, quiere designar a una figura imaginaria creada por un poeta; esta idea en particular me pareció mágica, y, al utilizar la palabra mágica, no hago alusión a un misticismo, hablé de la posibilidad infinita, de herramientas que habitan el cuerpo del actor-bailarín, después de años de un teatro naturalista, se aproximan a nosotros diversos de estudios antropológicos, y no sólo hablo de Barba, sino de muchos autores, que comienzan a encontrar esta traducción sensible, en otro lugar que no sea la psiquis humana, develando la memoria y potencia corporal.

José Antonio Sánchez (2012) el dramaturgo español, nos dice que “existe una tribu interna y una externa”, al igual que en el mundo, dentro de nosotros residen millones de posibilidades, de Yos, todos adquiridos de imágenes, percepciones con el entorno. Esta potencia imperecedera de estructuración y reconstrucción de mi propio ser establece la importancia del cuerpo como la herramienta para fracturar el “yo” producto psicológico de un capitalismo hostil.

2.2 Ahora la danza también habla

Cuando permitimos que el cuerpo trabaje con el texto, y no para él, podemos permitimos otros terrenos, nuevas lógicas, incluso otras narrativas. La danza y el teatro han vivido un largo recorrido de la historia, viéndose de frente, pero sin interactuar entre sí; con la bienvenida a la modernidad, cada vez eran más claros los lazos conectores entre estas dos caras de una misma moneda. Eugenio Barba junto con un sinfín de



autores reivindicaban el cuerpo, como la principal herramienta de composición en la escena.

Cuando hablamos de personaje desde la danza, no podemos olvidar las corrientes escénicas que se despertaron en Japón como el Butoh o el Kabuki, que era más antiguo pero que sin duda posee una potencia escénica, no sólo en el cuerpo de sus bailarines-actores, sino en el vestuario y objetos que los mismo manejaban. Por otro lado, tenemos a la comedia del arte.

Molière hablaba de las acciones bailadas, sobre lo cual Barba afirma que no existe una diferencia entre la danza y el teatro, poseen una misma meta además de múltiples semejanzas, por ejemplo, mantener al actor-bailarín, presente. Y es por esta razón que existe una partitura de movimientos específica, prolija, que permita al intérprete a través de sus varios acuerdos imaginarios y físicos, ser en escena.

La Dramaturgia o la partitura de movimientos de la cual hemos estado hablando es un tejido de acciones, que no son continuas, sino más bien tejen una estructura que funciona como generadora de caminos para el intérprete; ya sean imaginarios o físicos, estos caminos son potenciadores de atenciones internas y externas, que Barba llamó presencia. “No podemos decir solamente que el cuerpo es la esencia del nuevo teatro (...), pienso que antes de incluir cualquier recurso físico adicional, es preciso lograr el desarrollo de esta base indispensable, que debe hacerse presente desde el simple hecho de estar.” (Peña, 2015, p. 47)

El personaje desde la danza se conecta estrictamente a una fisicidad específica, hablo de todas las conexiones internas, de la conciencia de nuestro esqueleto, músculos, nervios, que se entrelazan para crear leyes naturales que nuestro cuerpo no solo obedece si no que controla, como la gravedad, el peso, las oposiciones, el equilibrio, los centros del cuerpo, el koshi, la columna, la cabeza, y la relación entre ellos. Muy evidente en



corrientes escénicas orientales y adoptadas con el tiempo en occidente bajo distintos nombres, uno de los más conocidos fue Teatro antropológico.

2.3 La Corporalidad: un Cuerpo hecho de límites

Umberto Eco (1985), en *Apostillas al Nombre de la rosa*, habla de la necesidad de crear obstáculos, para poder inventar libremente. Carlos Fuentes, habla de esa misma tensión al discutir la cuestión de la libertad en el arte, a partir de la visión de Diderot. Dice que "el autor precisa escoger entre varios temas, y está libre parar hacerlo, pero precisa sacrificar la libertad para seguir los otros caminos" (1989, p.102). Así se puede ser libre sacrificando constantemente otras posibilidades de libertad; la libertad se constituye tanto de escoger lo que se deja de hacer o no se puede hacer, como de escoger lo que efectivamente acontece. (Almeida, 2006, p.122)

La creación se manifiesta ante nosotros como un desierto gigantesco donde comenzaremos a construir; al igual que esta imagen, el cuerpo posee cualidades, emociones, psiquis, memoria, es como una especie de abanico de potencias o posibilidades y del establecimiento de límites, facilitamos el camino del intérprete y definimos una corporalidad con precisión. Si bien conocemos la corporalidad como un estado de pre-expresividad que un cuerpo construye y el cual es capaz de evocar memorias, imágenes, sensaciones en el cerebro asociativo del espectador.

Es solamente por los límites que se llega a lo ilimitado; lo ilimitado es lo que exige límites. La capacidad de establecer límites es la mayor prueba de libertad. El artista es un libre creador de límites, de cumplimiento o de superación de esos 3 elementos. El artista es un creador de leyes, o libre creador de leyes infinitas (Almeida, 2006.p.122)



Mientras más precisos sean estos límites, más prolija y presente encontraremos a la corporalidad. Y los hay imaginarios; estos evocan a la psiquis del cuerpo, a las emociones, memoria, lo íntimo y sexual que imprime dentro del intérprete y que él, como un individuo particular en el tiempo y el espacio, crea a través de sus experiencias

Así lo menciona Cecilia Salles en su libro Gesto inacabado, los límites internos o externos a la obra ofrecen resistencia a la libertad del artista. En tanto, esas limitaciones se revelan, muchas veces, como propulsoras de creación. El límite se ha convertido en una de las metodologías de creación más decisivas sobre todo en la contemporaneidad, después de un sincretismo, las vanguardias, la globalización y la transdisciplinariedad, los materiales que podemos crear se extienden fuera del cuerpo.

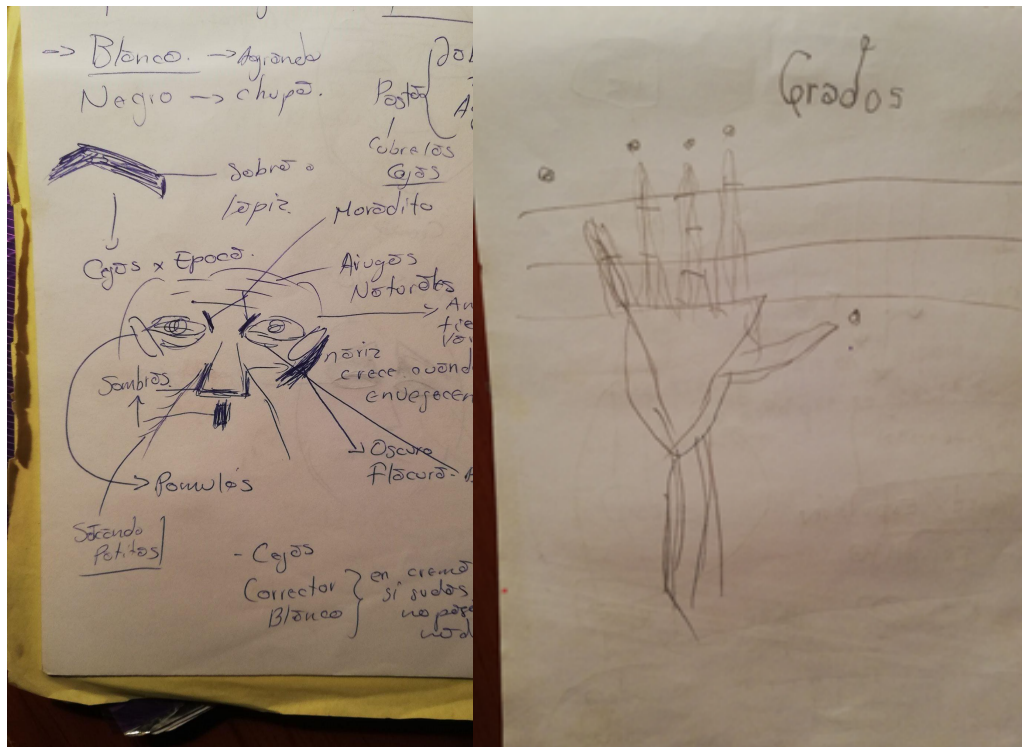


IMAGEN 5: DIARIO DE TRABAJO.

2.4 El cuerpo ficticio



Porque no he podido encontrar palabras más exactas, he hablado de cuerpo ficticio: no ficción dramática, sino el cuerpo que concentra todas sus fuerzas en una cierta zona “ficticia”, que finge no una determinada ficción sino una especie de transformación del cuerpo cotidiano a un nivel pre - expresivo. (Barba. E, 2007, p. 265)

Este cuerpo pre-expresivo, que Barba llamó cuerpo ficticio, nace a través de límites físicos e imaginarios; este cuerpo vive en escena y está fabricado para sostener la atención del espectador, así lo menciona Henry Bersong (2018) al explicar que el ojo está diseñado para responder de forma inmediata ante cualquier impulso o tensión en lo observado; el sistema asociativo dentro del cerebro que se prepara, las imágenes, las sensaciones, y luego la amígdala que es el cerebro animal, conocido como el cerebro emocional, incesantemente deposita estímulos que junto con la memoria se vuelven una bomba potenciadora de sensaciones y asociaciones.

Las técnicas cotidianas del cuerpo se caracterizan en general por el principio del menor esfuerzo: conseguir un rendimiento máximo con un gasto mínimo de energía. Por el contrario, las técnicas extra-cotidianas se basan en el derroche de energía. Parece incluso sugerir a veces un principio, especular lo que caracteriza a las técnicas cotidianas del cuerpo: el principio del máximo gasto de energía para un mínimo resultado. (Barba. E, 2007, p.16)

Esta es la razón principal de la rigurosidad en el límite, en la técnica, en las reglas del juego, puesto que mientras más complejas éstas sean, la presencia del actor-bailarín estará garantizada; sin embargo, esta extra cotidianidad está en constante relación con el cotidiano. Esta dinámica crea en el cuerpo ficticio una porosidad, misma



que comparte con el espectador, el cual se encuentra en el deber inconsciente de llenar los espacios vacíos, con lo que cree y siente que es.

El cuerpo ficticio escapa de ser sólo una construcción imaginaria, es necesario poseer tantos límites como se puedan, físicos, externos, estados emocionales, imágenes, sensaciones, todo lo que el intérprete posea, incluyendo su naturaleza íntima e inconsciente. “El poder de expresión del producto que está siendo fabricado está en la fusión de forma y contenido -una especie de amalgama. (...) El autor se encuentra en el momento inseparable en que contenido y forma se funden.” (Almeida, 2011, p.66) Es de esta forma que el cuerpo ficticio no abandona al intérprete, más bien este se potencia vivo y presente, descubriendo la naturaleza multidimensional de su psiquis; no hablamos de una esquizofrenia, habló de la posibilidad de construirse y de construirse en devenir.



Capítulo III: Geisha 芸者

3.1 Bauba o Vulva

En el desarrollo de este tercer capítulo, se incluirá todas las preguntas, los estímulos, los impulsos, las sensaciones, emociones y decisiones tomadas durante el proceso de creación del ejercicio escénico Geisha, a través del cual, he llegado a comprender que la creación es un juego siempre intenso y peligroso, porque nos confronta una y otra vez con nosotros mismos como artistas y seres. Para explicar el desarrollo de esta investigación, utilizaremos la imagen de un artesano que prepara su materia prima para modelar un primer cuerpo.

Primer cuerpo: entenderemos a este, como la serie de conexiones físicas y percepciones corporales que se desarrollaron durante la investigación, como una especie de primer molde de arcilla. El primer material fue creado en torno a la imitación de un fragmento (menos de 1 minuto) de un video observado sólo una vez.

La selección del video no fue complicada, lo elegí porque el movimiento del intérprete me resultaba muy fluido y organizado. La palabra “baubo” me llamó la atención, no sabía qué era, pero me sonó a un flan o especie de postre; en el video había un hombre que observaba, después de un largo silencio. El intérprete comenzó a desplazarse por el espacio como un cangrejo; el centro que dirigía su movimiento era la cadera y terminaba siempre en sus manos. El ritmo de la composición era sostenido, así



que decidí utilizar pausas, pues tenía esta idea de un bicho que se detiene ante la mirada de un ser extraño y amenazante. Estas pausas que decidí utilizar se convirtieron, sin querer, en una de las principales herramientas que sostuvieron el trabajo.

Comencé a componer imágenes y, para sostenerlas en el tiempo, comencé a usar tensiones y esto me aproximó a técnicas de la danza Butoh. Después de algunas muestras con un público seleccionado, llegó a mí la sensación de ser filmada de cerca, remanencias del video imitado, así que ubique al público muy cerca para que pudieran mirar los detalles. Pero entonces causé completamente lo contrario; ellos podían incluso tocar mi cuerpo, pero esto no funcionó como me lo había imaginado. Tras varias muestras, el grupo de observadores, entre ellos, mi maestra y mis colegas creadores, me dieron un nuevo límite, que era llevar mi secuencia de movimientos a una hoja de papel blanco. Esto delimita mi espacio por completo, y por supuesto toda mi composición cambió. Me sugirió ser más específica con la cronología de movimientos, así que para la creación de esta nueva composición aparecen dos espacios, un adentro y un afuera





IMAGEN 6: ESCENA VIRTUAL FESTIVAL , FOTOGRAFÍA DE ISIS LIARA

Segundo Cuerpo: el intento de permanecer dentro de los límites del papel, le dio al trabajo una presión que antes no tenía, sobre todo en los pies, y los desplazamientos se volvieron mínimos; las diagonales y todo el espacio que poseo en la parte superior comenzaron a funcionar con oposiciones. Fue difícil entender esta especie de anclaje, que suponía el hecho de no poder mover mis pies más de 15 cm a la redonda, pero rápidamente se volvió un juego de pesos y desequilibrios, una lucha constante para mantenerse dentro del límite espacial. Podemos entender este segundo cuerpo como el resultado de haber puesto el primer cuerpo sobre un espacio limitado, con una serie de reglas o límites que lo mantienen presente, en el tiempo y el espacio.



IMAGEN 7: ESCENA VIRTUAL FESTIVAL , FOTOGRAFÍA DE ISIS LIARA

Tercer cuerpo: entendemos este cuerpo, como las entrañas, los órganos, los fluidos internos, el corazón del muñeco de arcilla. La aparición de este cuerpo me permitió mirar mi investigación como un producto vivo, pues cuando entraba en él, no sólo cumplía con una serie de normas y directrices. Esta vez, en él, se encontraba algo de mí, que no permitía que lo mire como una forma vacía e infinitamente repetible. Para crear este tercer cuerpo, atravesé un ejercicio en concreto, una meditación dinámica guiada por mi maestra de laboratorio en el cual todo el cuerpo rebotaba, sin sacar las plantas de los pies, por más de 40 minutos. De este palpitar constante, sonidos comenzaban a emanar, consonantes, intentos de palabras, en determinado momento se nos pidió que detengamos el movimiento en el acto. Bruscamente, me petrifiqué, entre el



sudor, dentro de esa quietud desesperante, las cicatrices de mi cuerpo aparecían, como la voz externa lo sugería, (mi maestra nos pedía que nos movamos a través de esa angustia) estaba imaginando que entraba y salía de esa hoja A4 una y otra vez; tanta era la angustia comencé a contar, 1 , 2 ,10,44,1728,52 y como un grito que salía desde lo más profundo de mi angustia, dije: 3556 BBBBaubaa!.

IMAGEN 8:ESCENA VIRTUAL FESTIVAL , FOTOGRAFÍA DE ISIS LIARA





Cuarto Cuerpo: esta angustia que se encontraba dentro de la hoja A4 de papel blanco era la encargada de construir la realidad, un estado que se construía a través de una repetición constante de entrar y salir del cuadrado ubicado en el suelo. Sentía que esta construcción variaba su duración y que jamás era la misma, a pesar de las reglas que poseía el cuadrado. Me encontraba lo suficientemente ocupada para tener mi atención en el presente, pero esta angustia tenía que ser construida en ese momento, y de perder el crescendo de la construcción, tenía que volver a empezar de cero, lo cual se volvió un obstáculo para la composición. Este estado, que podía defenderse desde una perspectiva performativa, era estéril para un panorama escénico, es decir, el cuerpo al frente de ti podía tener tu atención, creaba imágenes, lo mirabas entrar y salir, contar números sin



IMAGEN 9: ESCENA VIRTUAL FESTIVAL , FOTOGRAFÍA DE ISIS LIARA



IMAGEN 10:ESCENA VIRTUAL FESTIVAL , FOTOGRAFÍA DE ISIS LIARA

cesar, a veces sonriendo, otras veces enojada, otras sencillamente exhausta, más seguía siendo un estado, aún una plántula en medio de una ventisca, inestable.

Tras varias muestras a compañeros de aula, quienes también eran mis espectadores, dijeron en medio de una retroalimentación – “Parece una Puta”, entrando y saliendo de una habitación. (risas).

A través de este proceso, he llegado a comprender cómo la creación se ha convertido en un juego siempre peligroso, como crear un monstruo.



3.2 20 Al punto

Todo encajó completamente. La palabra vagina viene del latín 'vagina' vulva, envoltura femenina. La vulva está compuesta de las partes genitales femeninas que se encuentran afuera del cuerpo. Esto incluye los "labios", el clítoris, las aberturas hacia la uretra y la vagina.

Tras la retroalimentación de mis compañeros sentí que todo estaba frente a mis ojos; cuando permites que la escena te revele de lo que prefieres hablar, te darás cuenta que escapa a tus manos, realmente es el inconsciente quien guía tu camino. Hay discursos que tu cuerpo quiere abordar, tal vez lugares que necesitas curar o simplemente realidades que prefieres observar. Veinte al punto es para mí "la sexualidad femenina".

Todas eran relativamente jóvenes. Encendieron un tabaco del cual me ofrecieron. Ella me dijo: - ¿De qué quieres hablar? Me quedé callada, pues no sabía qué preguntar. Yo tenía que mirar el lugar y empaparme de sensaciones, pero nunca imaginé un acercamiento tan directo. Así que después de un silencio tan largo dije lo primero que se me vino a la mente, "del orgasmo". Vivi se partió de risa.

Observando las pinturas de Klimt, quien plasmó en sus cuadros la sexualidad y la agresividad femenina, Erik R. Kandel nos dice:

Si bien podría ser fácil rechazar estas obras clasificándolas de pornográficas para hombres y desagradables para mujeres, también puede considerarse que expresan una conciencia creciente de la autosuficiencia sexual femenina (...) Si Freud hubiera visto estos dibujos, quizá no nos hubiera endosado el mito de que las mujeres necesitan la



penetración vaginal para alcanzar el orgasmo. Puede que hasta hubiera comprendido que la estimulación del clítoris no es ni regresiva ni inmadura. (Kandel, 2013, p.117)



Imagen 11: Gustav Klimt <https://www.cafeconvertes.com/abc-de-gustav-klimt/> [imagen]

Vivi me decía: - Putas, putas las de afuera, nosotras somos damas de compañía. - Todas reían; una mujer del fondo dijo: -Y más. - Vivi me miró directamente a los ojos y dijo: - damas de compañía y más.- Este ejercicio escénico partió de pedazos, materiales con límites claros; este texto experiencial de mi encuentro con Vivi una trabajadora sexual que fue el estudio de caso para esta investigación.

Todas las imágenes y sensaciones que me atraviesan escapaban a este texto, fueron creadas antes de que éste llegara, como si el cuerpo ya hubiese elegido de qué le apetecía hablar. Paul Valery podría hablar del cuarto cuerpo, el cuerpo lingüístico, real o imaginario, el cuerpo que se reconstruye en el instante, pero para poder hablar de este cuarto cuerpo, es necesario que hablemos de los tres cuerpos que lo conforman. El primero, “el cuerpo objeto”, el segundo, “el cuerpo de la imagen, es decir el cuerpo para



los otros” y un tercero llamado “Cuerpo de la ciencia”, todo aquello que sólo tiene unidad en nuestra lógica. Cuando Paul Valery nos habla de este cuarto cuerpo lo afirma como un “medio”, algo que no se separa, ni se distingue, el cuerpo que paradójicamente habla sin necesidad de la palabra.

Barba hace una analogía de este cuarto cuerpo, denominándose cuerpo ficticio, un cuerpo que se reconstruye en devenir y que permite hablar del actante como un potenciador de corporalidades que no definen una psicología sino más bien un tránsito por donde el espectador puede pasar. Dibujar en escena se ha convertido para mí en un gesto inacabado, en el “entre” la capacidad que tenemos como actores de crear conexiones entre varias singularidades, permitiéndonos crear realidades ficticias de todo lo que nos imprime.



IMAGEN 12 : ENSAYO UNIVERSIDAD DE CUENCA, FOTOGRAFÍA DE ISIS LIARA



El día jueves 5 de noviembre del 2017 caminé, por primera vez en mi vida, por los comúnmente llamados chongos, sin comprender que este evento regresaría a mí para solicitar su conclusión.

Le pregunté cuánto costaba estar con ella. -20 dólares- me dijo. Esta vez yo le sonreí, pues la última pregunta la había dejado con un aire de tristeza impreso en la mirada. Llegó el momento de despedirnos así que muy amablemente le di un beso en la mejilla y le agradecí por su tiempo. Al salir del lugar un hombre le preguntó al guardia: ¿A cómo el punto?, A 20, éste respondió.



IMAGEN 13 :REGISTRO PROSTÍBULOS CUENCA- ECUADOR

3.3 EL órgano nervioso está en medio de lo implícito

Hasta que comprendí el adentro (la hoja A4) y este afuera (todo lo que no es la hoja A4) ese número, esta posibilidad de hablar amplió la investigación. El cuerpo creado hasta el momento se ha concretado, así que siento la confianza de poder explorar el afuera y de soltar el espacio de la hoja. Esto tuvo sus repercusiones, claro está; no las



noté hasta después de dos semanas que abandoné el interior de la hoja y me dediqué estrictamente a la exploración de la palabra. Junto con entrevistas, registros y numerosas visitas a prostíbulos, aparecieron datos, investigué sobre las cartillas meretriz; todo esto comenzó a darme materiales, los gestos, las palabras; mi convivencia con ellas me permitía mirar más profundo.

Jamás nadie me había enseñado a ser una mujer; estas y otras sensaciones se manifestaron tras esta investigación. La necesidad de crear una dramaturgia más compleja y escapar a esta cualidad de estado tan presente en el trabajo fue inminente, aunque éste dotaba a la pieza de un aire performativo, pero que al mismo tiempo le negaba la posibilidad de Contar; el contexto y una línea argumental aparecen, los datos, las memorias de las trabajadoras sociales, sus aventuras en carros de policía, el abuso, el frío, el glamour, la actitud, todo se iba asentando, suavemente y precisamente en su lugar. Materiales como “la geisha”, que partía de una figura del teatro Noh que luego dio origen a un sinfín de danzas y rituales que las verdaderas Geishas (prostitutas) aprendían, para mantener a sus clientes satisfechos, pues el acto sexual estaba fuera de sus servicios a excepción de su virginidad que era comprada por cantidades de dinero exorbitantes. Estos encuentros comenzaron a despertar en mí un interés por la expresividad y potencia de las danzas balinesas y técnicas marciales como el Wing chun. Comencé a percibir la importancia de las manos en todos los materiales que ya había creado. Era el momento de comenzar a trabajar en el detalle de la pieza escénica, cada material tuvo un principal enfoque en las manos a pesar de ya poseer sus propios límites y tras su puesta en escena pudimos llegar a comprender ciertos puntos importantes tales como:

Trabajar en torno a materiales, implica reconocer que cada material posee una cualidad, duración, límites, sensaciones, ritmo, etc. El conjunto de materiales puede ser estructurado como un primer esqueleto o esbozo de una dramaturgia que decante en una



obra o muestra escénica. Permitir que el sentido de la obra surja de las imágenes y sensaciones que comienzan a llegar de los materiales le otorga vida y esencia a la misma.

Hacer distinciones entre los materiales, por ritmos, texturas, espacialidad, etc. Puede ayudarnos a percibir más el ritmo de toda la obra. Establecer materiales fijos dentro de la obra, es decir coreografiados, pueden ayudar en la estructuración del relato. Como también pueden existir materiales que funcionen en improvisación, contruidos con límites y condiciones específicas que establecen un juego claro y preciso, aunque siempre irreplicable. Estableciendo siempre vínculos entre los materiales escénicos surgidos en la exploración y laboratorio creativo, con la investigación de campo, puesto que el fenómeno escénico está constantemente en relación con el entorno y es a su vez un reflejo del mismo.

Tras este proceso creativo, recomiendo al intérprete creador, utilizar el texto o la palabra como uno de los últimos materiales puesto que la potencia del significado-significante, puede tomar jerarquía frente al proceso creativo, de esta manera al ser la palabra uno de los últimos materiales en adherirse al trabajo evitamos que la misma encapsule, absorba o limite el trabajo a una lógica estática y racional. Permitiendo la exploración y la mixtura con otras áreas o disciplinas no solo de las artes, puesto que una de las principales características de la escena contemporánea se encuentra fundada el termino trans, esto quiere decir, ir más allá.

Fue imperante para este proceso también el realizar continuas muestras del trabajo a un público selecto o docto dentro del estudio de la escena, conforme se iba construyendo la obra, esta práctica me permitió visualizar el crecimiento de la obra desde una mirada y traducción externa, para observar qué tipo de impacto generaba cada material en el espectador.



Además de registrar todo el proceso en un diario de trabajo, mismo que lo anexo a esta investigación, en el cual se registren todas las sensaciones, nociones, referentes, investigaciones de una forma creativa y lúdica y que sean un puente que nos permita regresar al trabajo con mucha facilidad.



3.4 Conclusiones

La dramaturgia de las manos es un entramado de acciones con una significación compleja y extensa pues dicho vocabulario en su mayoría fue tomado del cotidiano, lo cual permite que en sus gestos encontremos la naturaleza humana. La mano, un artefacto creador de gestualidad. Creador de su propio lenguaje que decanta en una dramaturgia que puede dar vida a lo inerte.

El término Personaje se ha difuminado en la contemporaneidad, el mismo tiene una historia de siglos atrás, en sus primeros años siempre ligado de la palabra, en una segunda etapa vinculado a las emociones, cuando aquellas denominaban la credibilidad del personaje frente al espectador. Para dar paso al personaje que nace de la Danza (Cuerpo) una tercera etapa que construimos y desciframos continuamente.

Como ejecutante dentro de la escena y las ciencias somáticas, he buscado el “intermedio” entre estas dos disciplinas hermanas el Teatro y la Danza, las cuales buscan su integración desde las primeras manifestaciones de un cuerpo pre lingüístico. Después de la desjerarquización del texto en el teatro, y a la vez la cercanía de la danza a la palabra, estos dos lenguajes se miran de una forma horizontal. Por más que escape de la tan tradicional palabra “personaje”, este proceso creativo busca crear uno. Usando el límite como la metodología de creación del mismo. A la luz de Barba con su teoría del “cuerpo ficticio”. Lo cual ha permitido la transformación de términos tradicionales entre los cuales se encuentra el personaje para dar paso al término corporalidad o cuerpo ficticio. De la misma manera como se ha superado el dominio de la palabra dentro del proceso creativo. Cuando hablamos de la creación de un personaje, esperando que éste escape a la palabra, al guión, a un pasado o a una justificación para hacer o decir tal o



cual cosa. Damos origen a un cuerpo, a una corporalidad que se construye y se deconstruye en devenir, que sólo vive por la cantidad de límites físicos o imaginarios, que lo hacen estar presente, que lo hacen transmitir emociones y sensaciones fuera de una lógica narrativa o lingüística, es la pre expresividad que sostiene a un cuerpo en escena y le brinda la presencia, la autonomía de la palabra y la lógica que conlleva la misma.

Los nuevos procesos creativos que escapan a la palabra crean obras o performance, porosos donde el espectador es capaz de vivir un intersticio, esto quiere decir que es el espectador, el potenciador de significado frente a lo que mira, lo cual le permite identificarse dentro de lo que observa y vivir esta experiencia de una manera íntima, lejana a una narrativa aristotélica o racional.

El cuerpo ficticio, real o imaginario del cual nos habla Barba paradójicamente escapa al lenguaje, para encontrar una nueva dramaturgia basada en un cuerpo que al igual que el lenguaje implica colectividad y conectividad. Un cuerpo que se ha convertido en la puerta para asumir nuevos territorios en la escena.

La mixtura y la proximidad de las artes escénicas y somáticas a las diversas disciplinas no solo artísticas sino sociales, exigen el abandono de términos tradicionales y la apertura de la misma a la performática, esto quiere decir que la importancia de que el espectador viva una experiencia transformadora se ha convertido en el nuevo objetivo del proceso creativo lejos de dejar o transmitir una historia narrativa, lógica o específica al público.

La sociedad y sus nuevos procesos históricos temporales han exigido que la escena se transforme dando un vuelco de la representación a la presentación, la mimesis, la lógica y la palabra han perdido su impacto sobre el espectador. La necesidad de manifestar el arte como una herramienta de transformación o concientización social,



exige al intérprete-creador, nuevas metodologías y modos de explicar, crear y entender el fenómeno de la escena y su impacto frente al espectador.



Bibliografía

Almeida Salles, C. (2011) Gesto inacabado - processo de criação artística. Sao Paulo.

Almeida Salles, C. (2011) Redes de creación. La construcción de la obra de arte. (Cristina

Bañeros, trad.). Sao Paulo: Ed. Aguirre.

Barba, E. (2007) El arte secreto del Actor. México. Alarcos.

Barba, E. (2005) La Canoa de Papel. Buenos Aires: Catálogos.

Brook, P. (1997) El Pez dorado. Barcelona. Península.

Valery, P. (1933) El misterio de los tres cuerpos. Recuperado de:

<https://fdocuments.ec/document/valery-p-el-misterio-de-los-tres-cuerpos.html>



Bibliografía de Imágenes

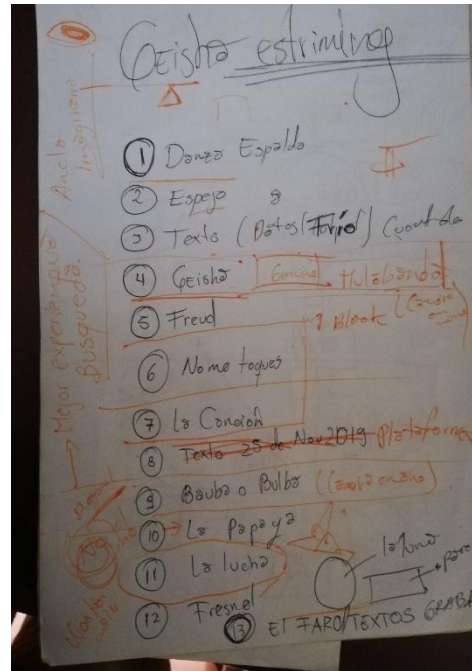
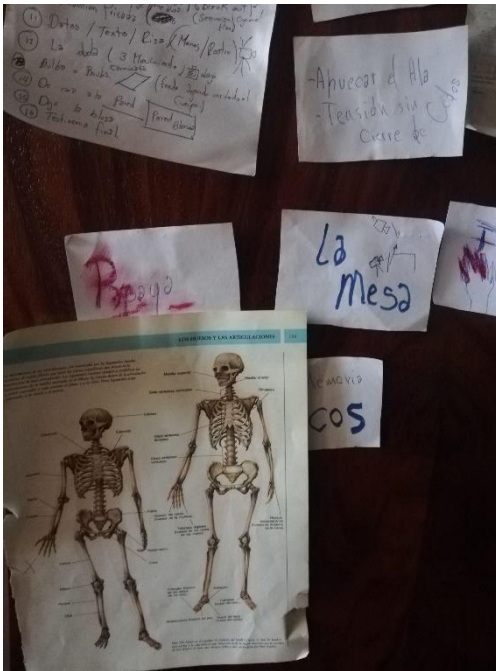
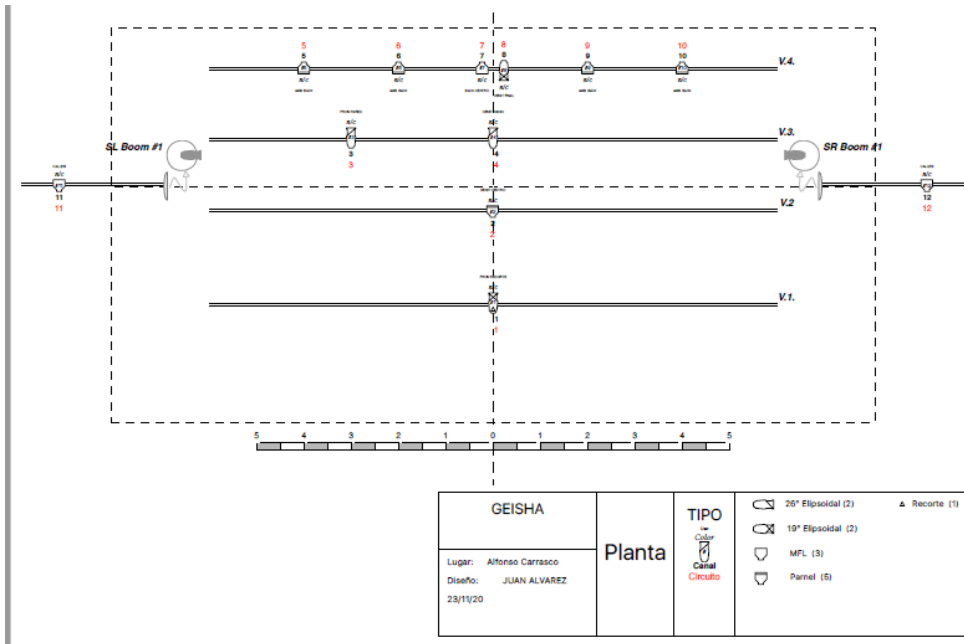
IMAGEN 1: BARBA, E Y SAVARESE, N. (2012) TORBEN HUSS. MÉXICO. PÓRTICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO.	10
IMAGEN 2: BARBA, E Y SAVARESE, N. (2012) TORBEN HUSS. MÉXICO. PÓRTICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO.	11
IMAGEN 3 BARBA, E Y SAVARESE, N. (2012) EL ARTE SECRETO DEL ACTOR. MÉXICO. PÓRTICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO.	12
IMAGEN 4: BARBA, E Y SAVARESE, N. (2012) TONI D URSO. MÉXICO. PÓRTICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO.	12
IMAGEN 5: ENSAYO UNIVERSIDAD DE CUENCA	13
IMAGEN 6: ENSAYO ESCENA VIRTUAL	¡Error! Marcador no definido.
IMAGEN 7: ESCENA VIRTUAL FESTIVAL, FOTOGRAFÍA DE ISIS LIARA	¡Error! Marcador no definido.
IMAGEN 8: ESCENA VIRTUAL FESTIVAL, FOTOGRAFÍA DE ISIS LIARA	¡Error! Marcador no definido.
IMAGEN 9: ESCENA VIRTUAL, FOTOGRAFÍA DE ISIS LIARA	25
IMAGEN 10: ESCENA VIRTUAL, FOTOGRAFÍA DE ISIS LIARA	¡Error! Marcador no definido.
IMAGEN 11: GUSTAV KLIMT HTTPS://WWW.CAFECONVERTES.COM/ABC-DE-GUSTAV-KLIMT/ [IMAGEN]	
IMAGEN 12: ESCENA VIRTUAL, FOTOGRAFÍA DE ISIS LIARA	¡Error! Marcador no definido.
IMAGEN 13: REGISTRO DE PROSTÍBULO CUENCA ECUADOR CENA	

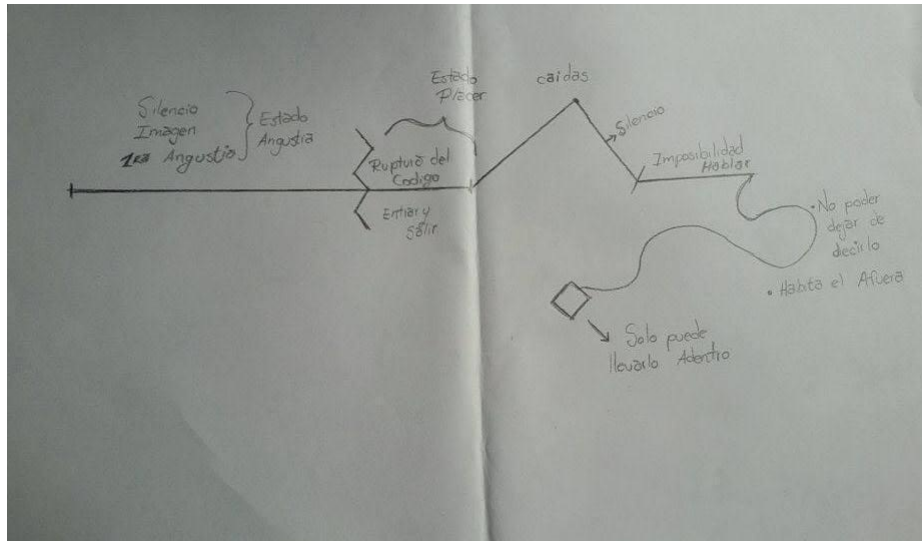


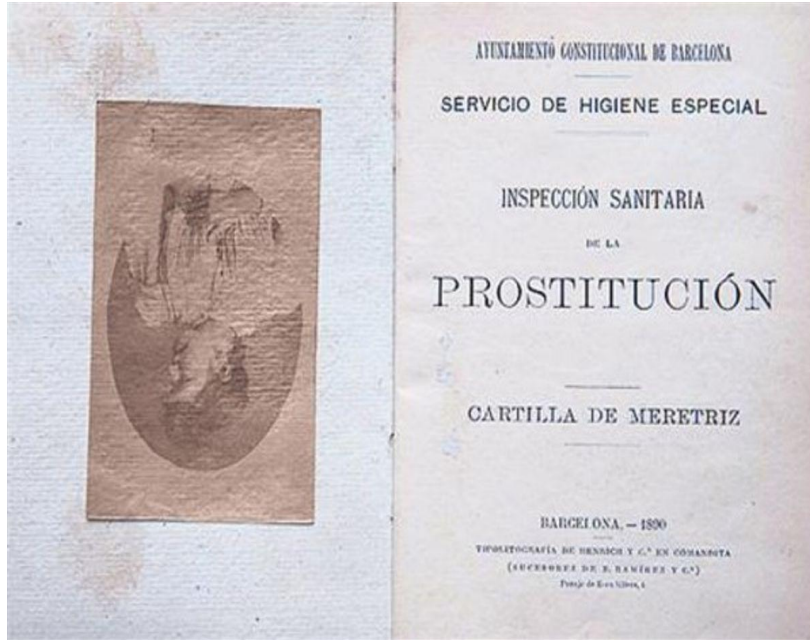
Anexos I

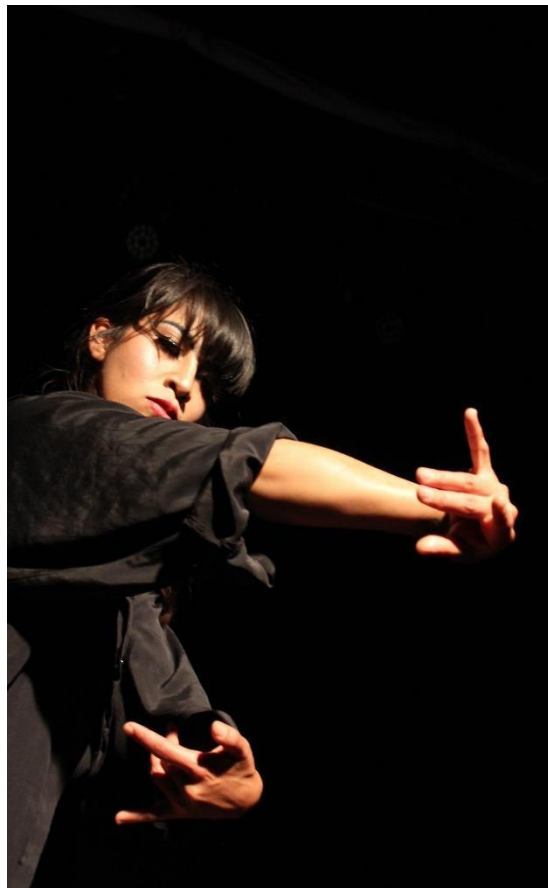
Isis Liara Barco, N. (2020) Material inédito registro de Geisha. Ecuador. Inédito, festival Escena Virtual.















Anexo II

Encuesta a una de damas de compañía

¿Cuántos años tienes?

28

Nombre y apellido

Vivi

¿Tienes hijos?

Tres

¿Cuál es tu color favorito?

Amarillo

¿Cuántos años hace esto?

8 años

¿Qué piensas del orgasmo?

El placer está mal visto, usted sabe cuándo su cuerpo pide salsa.

¿Haces algo más aparte de esto?

Soy costurera, peluquera, psicóloga (se ríe)

¿Piensas salir de este negocio?



Universidad de Cuenca

Por el momento NO

¿Tus hijos saben a qué te dedicas?

No