



# **Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro**

## **La intencionalidad de la acción y el aporte de las neuronas espejo.**

**Estudiantes: Isaía, Micaela Belén  
Quarín, Maximiliano Nicolás**

**Asesores: Lic. Yukelson Ana Guillermina  
Lic. Arbach, Marcelo**

**Agosto, 2018.**

Queremos agradecer a:

nuestras familias que nos acompañaron a lo largo de estos años en el trayecto de la carrera y sobre todo en el trabajo final.

A nuestros asesores Ana y Marcelo que con sus devoluciones nos hicieron observar cosas que se nos escapaban. Por el tiempo, dedicación y paciencia que pusieron al servicio de nuestra investigación.

A Franco y Federico que fueron más que observadores de la construcción de las escenas, por dedicarnos tiempo y brindarnos material para conformar nuestro marco teórico.

A Poncho y a los chicos de La Parisina Casa de Arte que siempre nos recibieron con muy buena predisposición y nos hicieron lugar para presentar este proyecto.

A Leda Zanetti que nos brindó material específico sobre fonoaudiología para analizar a los actores desde la voz.

A Enrique Federman, director de *Perras* que nos brindó generosamente los permisos para trabajar la obra.

A Celeste Colella que nos acompañó en los ensayos brindando su inestimable mirada sobre la dirección.

A todos aquellos que de una forma u otra colaboraron para que este proyecto fuera posible.

A todos, GRACIAS.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
<b>CAPÍTULO 1: EL TRABAJO CON LAS ACCIONES EN LA COMPOSICIÓN ACTORAL. NUEVA PERSPECTIVA.....</b>	<b>9</b>
Reconociendo las acciones.....	11
Una llave en la conducta.....	20
La sinapsis: un enlace entre el director y los actores.....	24
“Gasdgets” de la acción.....	27
Redireccionando la acción.....	31
<b>CAPÍTULO 2: EL SISTEMA NERVIOSO EN LA ESCENA.....</b>	<b>34</b>
Un espacio que resuena.....	40
El reflejo de las intenciones.....	42
Entre cuerpos, emociones y teatralidad.....	43
Intenciones que transforman.....	47
<b>CAPÍTULO 3: INTENCIONES DISEÑADAS PARA LA ESCENA.....</b>	<b>50</b>
Iluminando el sentido.....	52
Planta lumínica.....	54
Vistiendo la intención.....	55
El espacio que habita el actor.....	56
La implicancia de los sonoro.....	60
Diseño de la publicidad.....	61
<b>PRESUPUESTO.....</b>	<b>64</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>66</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>72</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>76</b>

## **INTRODUCCIÓN**

**Una forma de pensar el teatro**

En el presente trabajo, dentro del marco de Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, damos cuenta de nuestra investigación sobre la intencionalidad de la acción motivada por el vínculo director-actor y su comprensión desde los aportes de las neuronas espejo para la creación escénica. Desarrollamos conceptos que permitieron adentrarnos en la problemática de estudio tales como: la comprensión de los aportes de las neuronas espejo y el trabajo con las acciones, la noción de microexpresiones y la construcción del gesto para la actuación y, cómo el área técnica dialoga conceptualmente para la realización escénica en su conjunto.

Es importante destacar que para este proyecto entendemos el rol del director, según la concepción de Peter Brook (1994), como aquel que coordina y orienta un proceso creativo. En cuanto a nuestros roles en el marco de la investigación-producción acordamos que Nicolás Quarín asumiera el rol de la dirección, ya que su orientación en la carrera corresponde al área actoral y Micaela Isaía asumiera el diseño y la realización escenotécnica, ya que su orientación en la carrera corresponde a esa área de conocimiento.

La investigación tiene como problemática central analizar las posibilidades de funcionamiento que presenta la intencionalidad de la acción tanto en el trabajo actoral como en los recursos escenotécnicos. Para su abordaje consideramos los aportes y estudios de otras disciplinas que nos brindaron conceptos y herramientas a los fines de dar un aporte sobre el proceso creativo teatral. En este sentido fueron de gran contribución los estudios de las neuronas espejo, como así también los aportes de los colaboradores Franco Mir, Dr. en Ciencias Biológicas y Federico Langer, Dr. en Letras, para la construcción del trabajo creador y la influencia en la utilización de distintos lenguajes escénicos. Ellos fueron observadores durante los ensayos y nos brindaron información teórica específica sobre Neurociencias. Respecto a la intencionalidad de la acción y su

relación con los lenguajes escénicos, tenemos en cuenta, particularmente la afirmación de Eli Sirlin (2005:55) respecto a que “la acción dramática tiene como único participante al actor y al espectador. Los demás elementos son lenguajes que, asociados al lenguaje dramático, lo apoyan, complementan e intensifican.” También en este mismo sentido Adolphe Appia afirma que “la luz, específicamente, debe crear la continuidad ambiental del espectáculo y contribuir a la unidad global del mismo”. (Marcos Rosenzvaig, 2012:212).

En virtud de nuestra investigación elegimos la obra *Perras* de Mauricio Kartun. La escritura de la misma es uno de los casos más representativos de la multiplicidad de lenguajes inscriptos en los procesos de dramaturgia argentina actual. La composición de la obra se inició a partir de los materiales de improvisación actoral de Néstor Caniglia y Claudio Martínez Bel, los aportes de la dirección de Enrique Federman y la composición final del texto a cargo del dramaturgo Mauricio Kartun. El trabajo es resultado de un sujeto colectivo que integra la experiencia de investigación, ensayos y puesta en escena. *Perras* fue escrita y estrenada en 2002 en Actors Studio Teatro Buenos Aires.<sup>1</sup>

La obra trata del encuentro casual de dos hombres en una plaza, dado que ambos han salido a pasear a sus perras. Néstor, el dueño de Yanina, es cuidadoso con su perra, la baña, le da una alimentación estricta y, por momentos, le dispensa un trato excesivamente cariñoso. El carácter del personaje es dominante, autoritario y despectivo hacia las mujeres. En cambio, Claudio, el dueño de Colita, es desinteresado con su mascota, por momentos tiene una conducta violenta y lo único que evita que se deshaga

---

<sup>1</sup> Las reposiciones de la obra se realizaron en los años 2003 en el Centro Cultural de la Cooperación, Belisario Club de Cultura, Teatro San Martín y Teatro del Sur, 2004 se repuso en Belisario Club de Cultura, 2005 la obra tuvo lugar en la Sala Cervantes de ATE Casa España. 2011 Espacio Cultural Nuestros Hijos y Timbre 4 y en 2012, en el Centro Cultural Galatea, Banfield Teatro Ensamble, Sala 420 y Celcit. Finalmente en 2013: Banfield Teatro Ensamble.

de ella es que ésta es el recuerdo más cercano y vívido de su novia, Patricia quien se suicidó. Su carácter para con las mujeres es dominante, agresivo, posesivo y con un trato despectivo. En la obra encontramos tres transiciones marcadas a modo de estructura organizativa del texto que se denominan *combos*, donde en cada uno de ellos los personajes muestran un cuerpo extrañado, asociado a una animalidad, que permite e invita a explorar, desde la creación, el comportamiento conductual que hay detrás de cada uno de ellos.

El proceso de investigación implicó una metodología de trabajo en tres etapas. En la primera se afianzó el vínculo entre los integrantes del equipo, la búsqueda y configuración de los personajes, se realizó el estudio del texto, se dio inicio al entrenamiento físico y a la percepción sensorial de los actores Pedro Aguilar y Lucas Klett para disponer los cuerpos al trabajo durante los ensayos. Se pautaron cuatro ensayos con cada actor por separado. Esa decisión resultó muy productiva respecto a nuestros objetivos, en especial porque permitió diagnosticar la formación actoral y profundizar ejercicios de manera puntual en relación a la investigación y a la construcción de la puesta en escena. Durante los encuentros pudimos visualizar acciones de cada actor que no observábamos cuando ellos trabajan juntos.

Para la segunda etapa ya contábamos con la estructura general de la obra, por lo tanto decidimos realizar los ensayos en la sala teatral en donde se iba a presentar el Trabajo Final, La Parisina Casa de Arte. Se realizaron veintitrés ensayos de tres horas de duración, en este período asistieron con mayor frecuencia los asesores y los colaboradores quienes nos ayudaron a definir el código actoral, trabajar sobre las intencionalidades de las acciones y las microexpresiones construyendo la coherencia interna de la obra. Se trataron con más profundidad y se delimitaron elementos del área escenotécnica (vestuario, espacio escénico, escenografía, luces y sonidos), a fin de colaborar como

estímulo al trabajo del actor por un lado y, por otro lado para delimitar de forma más completa su recorrido y trabajo en escena. Destacamos que para acentuar la intención de las acciones que determinó el director fue clave el diseño de luces que acompañan el desarrollo de la acción y, en consecuencia, la construcción escénica en su totalidad.

Por último en la tercera etapa uno de los actores abandonó el trabajo por lo que se reorganizó la investigación e incorporamos al proceso al actor Matías Jalil. A partir de ese momento comenzamos a trabajar en profundidad con los dos actores sobre la estructura de la obra y sobre la intencionalidad de las acciones. Realizamos algunos ensayos en la sala para terminar de definir espacialmente la escenografía y la operación de las luces.

A continuación en los siguientes capítulos desarrollamos las nociones conceptuales trabajadas durante la investigación y los resultados alcanzados durante el proceso que nos permiten dar cuenta de la problemática de estudio objeto del presente trabajo.

## **CAPÍTULO 1**

**El trabajo con las acciones en la composición actoral.**

A continuación en este capítulo daremos cuenta del trabajo de investigación realizado a partir del análisis de la estructura dramática del texto y su desarrollo durante los ensayos en la propuesta concreta para el trabajo con los actores y la posterior escenificación.

La obra no presenta una división en actos ni escenas pero desde su organización formal está dividida a partir de bloques textuales que llevan por título *combos*. Cada uno de ellos implica no sólo una transición sino también un cambio de temática tratada por los personajes; a su vez en cada uno de ellos el enunciado acotacional brinda indicaciones de cambios lumínicos que hacen referencia a por ejemplo espacios narrados o evocados. Para este particular decidimos crear otra sensación visual diferente al general de la plaza para acentuar el enfrentamiento de los personajes animalizados y por ello, utilizamos verdes, azules y rojos para cada división.

Dentro de las decisiones para la puesta en escena acordamos que cada *combo* permita percibir una ruptura con el código naturalista elegido para la obra. Esto se verá reforzado por el trabajo interpretativo que realizará los actores al comportarse como animales. El espacio dramático sucederá en una plaza y al atardecer.

Respecto al trabajo actoral acordamos desarrollar una investigación en torno a un cuerpo extrañado-animal. El director comenzó a trabajar con los actores diferentes niveles de alturas, posturas y sobre todo sonidos que referencien a animales. En este proceso tomamos la decisión de que estos dos “animales” se enfrentaran mostrando el intento por dominar a su compañero, potenciando la violencia que caracteriza a cada personaje en particular. Esto colaboró para que los actores pudieran registrar en sus cuerpos y hacer conscientes este cambio que se aleja del comportamiento que tiene cada uno en la plaza.

Desde el área técnica se planteó al director cómo resolver los *combos* ya que si bien el texto describe detalladamente cada transición optamos por enfatizar en cada

cambio lumínico, esos cuerpos extrañados de los actores, diseñando luces que permitan sombras para intensificar y potenciar sus trabajos y, de esta forma lograr a través de este lenguaje que el espacio se vea modificado. Para ello durante el proceso de ensayo en la sala recurrimos a luces rasantes de color verde y laterales de color rojo.

### **Reconociendo acciones**

A lo largo de los diferentes procesos que transitamos evidenciamos que la acción física realizada por los actores se convirtió en un elemento que nos permitió organizar distintas técnicas y procedimientos para el análisis del *subtexto*. Acordamos con Stanislavski (2003) en que es necesario hacer énfasis en lo que requiere la voluntad del actor: las acciones. Por ello, al comienzo de cada ensayo de la primera etapa del proceso decidimos de acuerdo al tema investigación, establecer entrenamientos físicos acorde al código de actuación que elegimos: el naturalismo. Lo cual permitió que las acciones físicas de los actores se conviertan en un camino para lograr las acciones de los personajes. Este punto sobre los entrenamientos fue indispensable para construir o modificar la experiencia previa de cada actor hacia el personaje y así colaborar en una mejor comunicación entre ellos y una coherencia interna acorde a la escena.

Por lo antes mencionado nos interesó abordar la implicancia de la intencionalidad de la acción en la escena desde los aportes de las Neurociencias y de las microexpresiones como herramientas de análisis en la escena. Los estudios sobre las neuronas espejo nos proporcionaron nuevas maneras de entender el funcionamiento del ser humano como cuerpo-mente en acción y también el hecho de cómo los actuales avances se pueden aplicar para comprender mejor los fenómenos artísticos. En el caso de los conocimientos sobre las microexpresiones resultaron una herramienta de apoyo para que el director

identificara e indicara modos de construcción de la verdad escénica, esto es construir acciones genuinas a lo largo de la obra. Con este objetivo observamos que era necesario dividir y profundizar las nociones de *movimiento* y *acto motor* según las investigaciones que realizaron los neurocientíficos de la Universidad de Parma, Italia; en este caso particular el investigador Gabriele Sofía (2015). Sus aportes en estrecha vinculación con el teatro nos permitieron indagar con mayor profundidad la acción escénica, para que de esa forma pudiéramos reflexionar sobre distintos conceptos durante el proceso de ensayos que a continuación desarrollamos.

En primer término revisamos la noción de “movimiento” en tanto implica un cambio de lugar o trayectoria de una parte del cuerpo que no posee un objetivo o fin intencional. Por ejemplo en un ensayo donde los actores ya habían comenzado a trabajar sobre el texto y los personajes, uno de ellos estaba sentado y observamos que realizaba un movimiento donde estiraba el empeine de uno de sus pies. De esta forma reconocimos desde el punto de vista neurocientífico que aquello era un reflejo, una respuesta rápida, motora o secretora ante un estímulo a su vez involuntario, que podía ser o no consciente. Comprendimos que el actor realizaba una descarga de tensión o energía de manera inconsciente. Otro ejemplo, advertimos que el mismo actor en reiteradas oportunidades y sin poder identificar un parámetro de referencia específico previamente pautado, se acomodaba el cabello con la mano izquierda. Esto ocasionó que como observadores pudiéramos reconocer esos pequeños cambios como “movimientos parásitos” o reflejos del actor a los cuales recurría para liberar tensiones o energía dentro de la secuencia de acciones que realizaba. En cuanto a esta liberación de energía en los movimientos producidos por los actores, resulta significativo que esta identificación permita hacer consciente esa pérdida de tensión y, de esta forma evitar que se abandone la eficacia en acciones concretas.

Con el transcurso de los ensayos el director fue agudizando la detección y el análisis de los movimientos reflejos para advertir a los actores y, de esta manera que ellos pudieran hacerlos conscientes evitando que en la escena se construyan movimientos innecesarios.

En segundo término estudiamos el “acto motor”, el cual es definido como mencionamos anteriormente, por Gabriele Sofía como un movimiento que presenta un objetivo. Un ejemplo de esto es desarrollado en la obra cuando el personaje de Néstor (interpretado por Lucas Klett), quien es dueño de Yanina, atraviesa la sala hasta llegar al escenario (plaza) en busca de su perra, logra visualizarla y la llama hacia dónde se encuentra él. El recorrido que realiza el personaje está motivado y dirigido por un objetivo, encontrar a su perra que se alejó. Otro ejemplo se presenta cuando el personaje Claudio (interpretado por Pedro Aguilar Ortiz), está dialogando con Néstor sobre la alimentación de sus mascotas, visualiza a su perra Colita, se levanta, la reta y la aleja de un espacio peligroso. La motivación que genera que el actor/personaje se levante es que su perra está en peligro, es un objetivo concreto, por ello definimos esos recorridos como “actos motores”.

Siguiendo con estas dos categorías antes mencionadas consideramos importante definir qué implica para nosotros la “acción” y cómo se relaciona con las nociones de movimiento y actos motores.

La acción incluye al movimiento y al acto motor, es la concatenación de actos motores ligados entre sí y ordenados por una intención precisa que la caracteriza. En relación a esta concepción, consideramos importante incluir la mirada propuesta por Boris Zahava quien considera que “la acción escénica es toda conducta voluntaria y consciente que tiende hacia un fin determinado” (Serrano, 2004:227). Es por ello que entendemos a

la acción como parte de la psicofisiología<sup>1</sup>, es decir los actos motores, los movimientos y los objetivos específicos determinando una intencionalidad.

A continuación describimos algunos de los ejercicios que formaron parte de la primera etapa de los ensayos, recurrimos a fragmentos significativos de los mismos para ejemplificar la definición de acción. En relación a las tres concepciones planteadas anteriormente podemos ver que se presentan de forma escalonada, se interrelacionan y complejizan. Es por ello que vamos a continuar con el siguiente orden. El primer concepto, el movimiento, es uno de los elementos más simples e identificables en la escena, implica un cambio de trayectoria en el espacio y no presenta intrínsecamente un objetivo. Durante el primer mes de ensayos desarrollamos entrenamientos físicos que sirvieron de diagnóstico para saber qué conocimientos, experiencias y vivencias presentaban los actores. Luego atravesamos el segundo mes y comenzamos a trabajar en conjunto con ellos más desde el texto y sobre la estructura que plantea la obra. En esa instancia en particular el director comenzó a identificar, durante los primeros fragmentos escénicos, movimientos (reflejos y parásitos) producidos por los actores de los que no eran conscientes y surgían de manera mecánica. Por esto, consideramos que dichos movimientos eran propios de los actores y no de los personajes, porque llevados a la situación escénica eran confusos y no establecían coherencia con la acción que realizaban en la construcción del discurso teatral.

Si bien anteriormente brindamos ejemplos sobre los movimientos sobre todo físicos, observamos una situación particular que concierne a lo vocal-sonoro de suma significación. Esta situación fue apareciendo y afianzándose a lo largo del proceso. En reiteradas oportunidades el director observó la aparición de una “muletilla sonora” donde

---

<sup>1</sup> La Psicofisiología: es una rama de la Psicología que estudia la relación entre los procesos orgánicos y la conducta, buscando establecer cuáles son las estructuras que median entre fenómenos psíquicos y físicos.

el actor que interpreta a Claudio producía un carraspeo, esto se presentaba en varias ocasiones cuando en relación a la situación dramática, debía responderle a su compañero, modificando el tono de la voz y aumentando la intensidad del volumen. Estas particularidades del actor se presentaban frecuentemente como consecuencia de una situación de incomodidad enunciada por el actor que interpreta a Néstor. Estas muletillas, eran elementos de soporte del actor a los que recurría cuando sentía que se quedaba sin palabras o bien las empleaba para remarcar intencionalmente el subtexto sin ser especificado por el director. Esto último provocaba que se construyera un sentido incorrecto sobre la interpretación de lo que dice el personaje, además de dar mayor significación a los silencios o gestos que el actor producía. Tanto las muletillas sonoras como los movimientos parásitos impiden dentro del trabajo actoral que la composición sobre el personaje resulte verdadera o creíble. La aparición del artificio sin ser un propósito en sí mismo buscado desde el proyecto escénico resulta distanciador y ambiguo para la percepción creíble de una estética naturalista.

Como consecuencia de la observación de las muletillas vocales implicó la búsqueda de información específica sobre las características de la voz para poder describir con mayor rigor la situación y encausar el trabajo. Luego de indagar en bibliografía específica sobre el tema y de consultar a una licenciada en fonoaudiología, consideramos pertinente rescatar dos conceptos que nos ayudaron a poder analizar la situación. Según Patricia Frías (2007) podemos distinguir que la voz normal se define como eufónica y se caracteriza por un equilibrio de sus componentes. Presenta una altura tonal apropiada para la edad y el sexo del hablante. Una intensidad apropiada, no baja que no se oiga, ni muy alta que llame la atención. También un timbre agradable al oído que implica la ausencia de ruido y, por último, la flexibilidad dada por el interpuesto permanente entre alturas e intensidad: variaciones acordes a la forma en que se quiere expresar algo y a los

sentimientos que se quieren transmitir. Por otro lado, la voz disfónica es sinónimo de ronquera. En relación a lo antes expuesto la autora considera anormal o disfónica aquella voz con “una altura tonal inapropiada para la edad y el sexo del hablante, una intensidad inapropiada o muy baja o demasiado alta, un timbre desagradable al oído y la ausencia de flexibilidad entre la altura e intensidad” (Frías, 2007:43). Se entiende por disfonía toda alteración de la voz en la que al menos se halle afectado uno de los parámetros mencionados. La severidad de este tipo de voz dependerá del grado en que esté afectado dicho parámetro y el impacto en la función vocal.

Si bien la cita que presentamos acuerda que la disfonía es un síntoma, sólo tendremos en cuenta en nuestra investigación algunas nociones de los conceptos antes desarrollados a los fines de permitirnos comprender aquello que el director develó en los ensayos. Particularmente nos centramos en el actor que interpreta a Claudio para dar cuenta de las muletillas sonoras que a lo largo de los ensayos realizaba con frecuencia. Además del carraspeo antes mencionado, producía un cambio en la intensidad de la voz que ocasionaba una falta de flexibilidad entre la altura e intensidad desencadenando *hábitos repetitivos nocivos* (Frías, 2007:45) dentro del marco de la construcción escénica.

A medida que nos adentrábamos en estas particularidades de la voz, el director observó que también se presentaron algunos cambios de la voz en el actor que interpreta a Néstor pero de forma diferente. La intensidad que utilizaba era acorde a la situación que se estaba desarrollando, pero al momento de enunciar más de dos o cuatro frases seguidas, su voz disminuía y generaba que las acciones que intentaba construir se vieran alteradas por estos cambios; por ejemplo movía las manos para acentuar o remarcar lo que decía, cerraba o abría los puños denotando incomodidad ya fuera por la situación escénica que se desarrollaba en cada caso en particular o porque se quedaba sin recursos físicos o discursivos para componer la acción.

Por otro lado, la intervención del director trató en varias ocasiones este tema en forma particular con los actores y al observar que ellos no eran conscientes en la escena, cuando modificaban las intensidades o cuando se realizaba el carraspeo decidimos incluir dentro de los entrenamientos, con anterioridad a los ensayos del texto específicamente, determinados ejercicios para lograr la conciencia corporal. En esas rutinas se enfatizó la respiración y el manejo de la voz en los actores para tratar los factores descriptos. Uno de los ejercicios que el director planteó fue realizar caminatas en diferentes niveles de velocidad para entrar en calor, luego se realizaron secuencias de movimientos con música y los actores tenían que seguir el ritmo de la misma en la caminata. La idea al comienzo fue graduar los niveles de las caminatas, por momentos eran iguales y por momentos no. Más tarde el director les pidió que se detuvieran, que cerraran sus ojos y comenzarán a activar con sus manos desde lo sensible sus caras, haciendo masajes, ligeros golpes, friccionando, aflojando la mandíbula y elegimos trabajar con una respiración abdominal o diafragmática ya que ésta facilita la relajación, actúa sobre el plexo solar liberando las tensiones, lleva gran cantidad de aire a los pulmones y promueve la oxigenación de la sangre, siendo una respiración más pasiva y de recuperación. La primera consigna sonora que planteó el director fue que inspiraran y al expulsar el aire produjeran el sonido con la letra “R” en forma continua, procurando levantar la lengua perpendicular al paladar y que los labios vibren (se realizaron tres repeticiones). Luego continuaron inspirando el aire y al espirarlo por la boca los labios debían vibrar produciendo un leve cosquilleo, intentando hacer conscientes en todo momento el estado del cuerpo, las zonas que se estaban trabajando con mayor detención y que la mirada no se perdiera sino que se mantuviera en el horizonte y al frente.

Para la segunda consigna de trabajo decidimos dividirnos en nuestra tarea de investigación y trabajar cada uno con un actor intentando generar en ellos una conciencia

mayor de su cuerpo a medida que el ejercicio avanzaba. El mismo consistió en relajar la mandíbula para generar una mejor apertura, tomando aire y al espirar realizar el sonido de la letra “A” hasta que se eliminara todo el aire que mantenían en los pulmones (se repitió tres veces). Luego el director solicitó que uno de los actores se colocara en el piso boca abajo y que repitiera este ejercicio mientras él modificaba sus posturas y manipulaba algunas partes de su cuerpo intentando trabajar en la conciencia física. Por otro lado, se propuso al otro actor la misma consigna sólo que éste permaneció parado. Se intentó trabajar la conciencia en las tensiones que presentan los cuerpos y para ello, a medida que expulsaban el aire hacíamos presión con las mano en ciertas partes de sus cuerpos para que las identificaran y las relajaran. Este ejercicio se repitió varias veces con el objetivo de probar diferentes posturas. Luego de la repetición durante varios ensayos con ejercicios similares a los que mencionamos pasamos a trabajar la estructura de la obra. Cabe destacar que estos *hábitos repetitivos* volvían a aparecer en determinados momentos y fue allí donde el director decidió parar el desarrollo de las acciones hablar con los actores para que esto no ocurriese; ya sea porque aumentaban o disminuían abruptamente la intensidad de la voz o para que evitaran el carraspeo. Realizar este trabajo en detalle logró que se fueran corrigiendo las muletillas sonoras.

Recuperando el concepto de movimiento que no presenta un objetivo concreto, continuamos con los *actos motores* que sí presentan objetivos concretos y son aquellos movimientos que reorganizados por el director colaboran para que la acción sea eficaz y tenga un sentido. El trabajo sobre los actos motores ayuda a los actores a ser más conscientes de sus posiciones corporales, a generar un registro interno y personal que contribuye a la coherencia del cuerpo en escena. Este trabajo se desarrolló durante los dos primeros meses de la investigación, dentro del entrenamiento con consignas sobre el recorrido espacial, la mirada de los actores, puntualmente en el reconocimiento de las

perras y el lugar que ocupa cada una de ellas en el espacio, haciéndolas visibles. El ausente en la obra es fundamental en la construcción de sentido, particularmente en el vínculo que los personajes/actores deben mantener con sus mascotas. La importancia de esto radica en que los actores puedan sincronizar las miradas, la trayectoria que realizan al girar sus cabezas y el tiempo que demoran en la misma. A continuación detallamos ejercicios puntuales que trabajamos de forma repetida en la primera etapa de los ensayos.

Uno de los ejercicios comenzaba con la identificación de un punto en el espacio, el director les comunica a los actores el trayecto desde ese punto sobre el suelo. Una vez realizado se les indicó efectuar un seguimiento lineal de traslación de la mirada del punto A (izquierda de los actores) al punto B (derecha de los actores) en reiteradas veces y en diferentes recorridos, siempre lineales y manteniendo la mirada a una altura media-baja. También se trabajó con indicaciones individuales manteniendo la misma consigna, los actores realizaban recorridos propios dependiendo de las indicaciones del director. El objetivo de este ejercicio era lograr que al mismo tiempo los actores pudieran sincronizar sus miradas intentando hacer presente para nosotros como observadores el ausente representado por las perras (Yanina y Colita). Otro ejercicio trabajaba la mirada y la posición del cuerpo de los actores en niveles bajos y medios. La consigna planteada por el director consistió en delimitar un espacio de interacción y desplazamiento, los actores debían llamar y buscar a sus perras. Podían utilizar silbidos, palabras cortas, sus nombres, etc. Dicha consigna era guiada por el director que les indicaba a los actores lo que sucedía con las perras, es decir, si se acercaban mucho a ellos o si se escapaban y tenían que levantar la intensidad de la voz para retarlas o llamarlas.

## Una llave en la conducta

Continuando con los elementos que componen el concepto de acción escénica relacionamos los puntos entre la fisiología del cuerpo del actor en concomitancia con la coherencia interna, lo que nos llevó a incluir la *psicofisiología* como término para caracterizar la eficacia de la acción, ya que trabaja con la conducta y lo orgánico de una persona. En particular identificamos esta herramienta en el actor que interpreta a Néstor. El director observó que cuando el actor trabajaba en la escena según el texto, la preocupación por no encontrar a su perra (al comienzo de la obra, cuando el personaje ingresa llamando a su perra y no la encuentra, recorre el espacio hasta que ingresa a escena donde descubre al otro actor), volvía la acción no verdadera. Sólo se podía ver una secuencia de acciones estructurada, es decir un recorrido espacial pero su conducta se percibía no verdadera. Por ello investigando las técnicas de Stanislavski elegimos un ejercicio que se había realizado en una clase de teatro con el maestro y director Tortsov (Stanislavski, 2003:55-57), el cual transcribimos a continuación:

-Vamos a representar una nueva obra- dijo Tortsov dirigiéndose a Malolétkova-. (una situación donde Maloletkova está buscando un broche de mucho valor y no lo encuentra). Malolétkova bajó rápidamente del escenario hacia la sala, con aire de triunfadora. Tenía los ojos brillantes (...)

-¿Cómo se ha sentido?-le preguntó Tortsov.

-¡Fue magnífico! No puedo describir lo bien que me sentí (...)

-Tanto mejor-aprobó Tortsov-.¿Y el broche?

-¡Me olvidé!

-¡Qué extraño! Lo estuvo buscando tanto, y ahora lo olvidó.

Al instante la estudiante volvió a lanzarse al escenario y empezó a buscar entre los pliegues de la cortina. Esta vez la búsqueda se realizaba de otra manera, con un ritmo incomparablemente más lento, y todos estaban convencidos de que la chica no perdía el tiempo en vano, que estaba sinceramente emocionada, preocupada. Su rostro reflejaba alarma. Estaba como petrificada, clavando la vista en un punto fijo.

Todos lo vimos claramente, comprendimos, creímos que su perplejidad y su desesperación eran fundadas. Por eso la primera búsqueda fue mala; era una ficción grotesca. La segunda fue buena. (...) La acción verdadera también tiene un fundamento y un propósito.

Uno de los objetivos que motivó el desarrollo de este ejercicio fue que en varios ensayos el director intentó abordar la búsqueda del enojo o el malestar por no encontrar a la perra desde el personaje; a medida que avanzaban los ensayos el actor logró construir una estructura, una secuencia de acciones que de alguna forma ordenaba su entrada a escena pero su cuerpo no se veía afectado por la situación que debía afrontar. Es por esto que decidimos trabajar durante un encuentro de ensayo con un ejercicio similar al que describimos anteriormente. El mismo consta de esconderle al actor un objeto de su pertenencia y de valor emocional para observar qué gestos, posturas y comportamientos realiza en la búsqueda. La modalidad del ejercicio determina que el actor asimile la situación y lo que le pasa a su cuerpo para poder realizar un registro general y llevarlo a la escena con la guía del director. En primera instancia se le informó al actor lo que se iba a desarrollar, con antelación determinamos qué objeto esconderle, colocamos dentro de un espacio delimitado de la sala otros objetos como: camperas, mochilas, estuches, contenedores, etc. Como plantea Tortsov, a la búsqueda le incorporamos un propósito el encontrar sí o sí el objeto, así de esta forma intentamos encontrar una acción verdadera.

Comenzamos pidiéndole al actor que salga afuera unos minutos, escondimos el objeto en uno de los pliegues de un paño de los telones de la sala. Le pedimos que volviera a ingresar y que buscara en el espacio previamente delimitado, dónde estaba su objeto. Empezó a buscar por las camperas que estaban colgadas en las sillas, luego siguió con las mochilas y por último con los estuches. Al revisar todo por única vez pregunta si ya terminó el ejercicio, le respondimos que el ejercicio termina cuando encuentre el objeto, también le pedimos que a medida que fuera descubriendo objetos pequeños los dejara a la vista. Su incomodidad era evidente, aún continuando con la búsqueda, no pudimos observar indicios en su cuerpo ni elementos genuinos en los gestos, más bien frustración, nerviosismo y ansiedad. A lo largo del ejercicio se notó que el actor no modificó su

gestualidad, esto puede deberse a que desde el comienzo el mismo se adentró en una modalidad de juego en vez de tomar el ejercicio con la concentración que requería. A su vez, realizaba preguntas intentando descifrar dónde podía estar el objeto, sus movimientos eran dudosos e intermitentes. A medida que buscaba más detenidamente los objetos, iba descartando y apartando en el espacio los mismos.

Sin encontrar el objeto escondido detuvo la búsqueda y afirmó no estar enojado porque sabía que era un ejercicio pero aseguró que no quedaba más lugar por buscar y abandonó el ejercicio sin encontrar el objeto a pesar de nuestra insistencia en que continuara. El objetivo específico de este ejercicio radicaba en poder extraer alguna acción verdadera para llevarla al momento específico en que el personaje de Néstor ingresa a escena buscando a Yanina su mascota, ya que a pesar de los intentos por parte del director para construir acciones verdaderas en esa estructura escénica específica, no pudimos ver en el actor cambios considerables que denotaran acciones genuinas sino que, observamos una falta de búsqueda consciente de la perra y una sobreactuación por no encontrarla, que contamina el código actoral que intentábamos trabajar. El resultado de ese ejercicio fue negativo dado que no se pudo cumplir con el objetivo. Examinamos los factores que pudieron influir: falta de concentración por parte del actor, la antelación y explicación del ejercicio que intentamos desarrollar junto con las indicaciones dadas por el director no se pudieron adecuar a la situación y, por último permitir que el actor realizara preguntas durante el proceso, cuando sabía lo que debía hacer desde el comienzo del ejercicio. Por esto decidimos que el director iba a realizar las marcaciones necesarias para: a) estimular al actor desde palabras, a través de indicaciones específicas, según lo requiera la partitura; b) realizar marcaciones desde la posturas corporales, gestos y proyección de la voz y, c) construir desde el personaje qué le ocurre, qué busca, qué le sucede a su cuerpo en determinados momentos.

Elaboradas estas marcaciones y con la guía de la estructura dramática el director comenzó a construir las “acciones verdaderas” desde secuencias de repetición, gestos y posturas corporales que le permitieron al actor acercarse a la intencionalidad que se quería generar en base al subtexto.

De la misma manera trabajamos con el actor que interpreta a Claudio para construir en conjunto la escena final que es representada en el departamento que comparte con el personaje ausente y evocado de Patricia (su novia) la noche en que ella se suicida. Hablamos con el actor sobre cómo abordar la construcción del enojo y él manifestó que le costaba construir ese tipo de emociones; por eso decidimos trabajar con él a solas para profundizar el momento. Si bien nos tomó varias reuniones la construcción de esta escena, desarrollamos un ensayo que fue decisivo. El mismo comenzó con un precalentamiento guiado por el director a fin de poder encaminar al actor para ejecutar ese fragmento. Se repitió varias veces intentando rescatar en cada momento elementos que pudieran colaborar en la construcción de la emoción. El director le solicitó una caminata en direcciones rectas por el espacio (previamente delimitado), comenzó caminando a una velocidad siete y luego a una velocidad nueve, se repitió varias veces modificando las velocidades. Luego de esto el director comunica al actor que cuando aplauda, éste debe realizar un salto hacia adelante manteniendo la velocidad mientras lo produce, además le pide que en cada salto se tense más intentando utilizar esto como estímulo para poder comenzar desde el cuerpo a buscar el enojo que le produce la situación. La velocidad se mantiene en ocho y en cada salto que realiza se le pide que expulse un sonido, liberando la tensión que trabajaba; a medida que avanza el ejercicio se le indica que se enoje más. La idea de este punto es poder lograr que tanto lo físico como el comportamiento conductual se vean afectados por el enojo, ya que al intentar realizar este fragmento con el actor en otras oportunidades sólo observábamos que se modificaba la intensidad de la

voz, pero no su cuerpo y esto ocasionaba que no pudiéramos observar una acción con intencionalidad real. Al finalizar estas indicaciones en cuanto a lo físico, el director guía cuándo dirá el fragmento que corresponde a la escena que se está construyendo. Por último le pide que cierre los puños y que regule la respiración. El actor intenta decir el texto cuando se le marca pero no lo logra, el director le pide que siga caminando y mientras realiza el recorrido el actor comienza a decir el texto. Continúa caminando aumenta la velocidad a diez y continúan los saltos con los sonidos, intentando que al aumentar la velocidad pudiera encontrar un estímulo para construir el enojo.

Luego de ese ensayo hablamos con el actor y reconoció que a pesar de las indicaciones que recibía controlaba los impulsos y no permitía atravesarse por la emoción que se intentaba construir, por eso detenía los ejercicios y no podía decir con seguridad el texto. Ese ejercicio nos permitió indagar en profundidad sobre la coherencia entre lo físico y la conducta del personaje. Pudimos ver que era necesaria, en esa situación, la motivación externa desde la palabra guiada por el director hacia el actor. A su vez, cuando intentamos reproducir algunos puntos de esa ejercitación, al momento de realizar el ensayo completo con su compañero, notábamos nuevamente que el actor se bloqueaba e interrumpía el final. Al hablar con él nos comentó que le era insuficiente el tiempo de la transición entre que terminaba de hablar con su compañero hasta que se trasladaba a la situación escénica del departamento.

### **La sinapsis: un enlace entre el director y los actores**

Para comenzar a establecer el vínculo entre el director y los actores, consideramos necesario que el actor reconozca por sí mismo lo que hace, lo que Stanislavski (1983:47) en otras palabras llama “percibirse en el papel y percibir a éste dentro de uno mismo”. Por lo cual fue muy importante el trabajo previo a la búsqueda de acciones, que consistió

en que tanto la dirección como el área escenotécnica elaboraran en conjunto con los actores los objetivos a alcanzar para la investigación-creación tales como:

- Establecer parámetros claros acerca de la conformación del personaje;
- Realizar la lectura del texto en forma progresiva para extraer puntos clave que luego colaboren en la búsqueda de acciones con intencionalidad y objetivos concretos,
- Concretar desde lo espacial y temporal elementos que colaboren con las acciones que los actores realizan,
- Estimular el trabajo actoral en concordancia con la dirección, las herramientas brindadas por el texto y por lo técnico, escenográfico, lumínico, de vestuario, que potencien las acciones.

Una de las mayores restricciones conscientes que tuvimos que considerar dentro de la investigación fue impedir la anticipación de las acciones de los actores. Específicamente esta observación fue realizada por el director, quien en conjunto con los actores realizó ajustes en las acciones, cuerpos, voces y gestos para que no ocurriera. A su vez trabajamos por mejorar la comunicación entre los personajes dentro de la escena y obtener un ritmo desde el interior de la misma donde no se perdiera la credibilidad de lo que se percibe.

En relación con lo expuesto pudimos observar durante los ensayos, que en reiteradas oportunidades los actores presentaron una ausencia de la conciencia corporal en escena. Por eso trabajamos puntualmente con un ejercicio al que llamamos *identificación y stop*, que consistía en estimular a los actores el área de auto-reconocimiento de las partituras de sus acciones. Cuando el director observaba que lo enunciado por los actores según el texto no era coherente con la postura corporal adoptada en esa partitura, indicaba una pausa y, con posterioridad, solicitaba retornar a la partitura

pero esta vez haciendo conscientes las posturas corporales mientras dialogaban. Luego el director pedía repetir esa partitura. Con ello se intentó generar en los actores una conciencia tanto interna (noción del manejo de sus cuerpos de forma individual), como externa (noción del espacio que ocupa cada uno en la escena y qué posición adopta su compañero en la partitura) para alcanzar el hábito de auto-reconocimiento y su consiguiente colaboración en la eficacia y organicidad de la acción.

Además de lo expuesto precisamos que la función del director consistió en analizar los *movimientos* y los *actos motores* de los actores, acentuando los gestos o la intención de la enunciación dependiendo de cada caso. Es así que acordamos con Víctor Arrojo (2014:32) respecto a que:

La puesta en escena no se hace, se va haciendo. Como proceso colectivo, se van estableciendo etapas, estadios donde se producen acontecimientos conviviales, entre los actores, el director, los técnicos. Estos son convivios previos al estreno, que de alguna manera van trazando y orientando el proceso. Ese aspecto se presenta como central en la tarea del director y su mirada. Estos pequeños acontecimientos conviviales del proceso son de vital importancia para la evaluación del material y la eficacia de los procedimientos.

Teniendo presente el planteo del autor, nos interesa caracterizar mejor la función del director para establecer un parámetro y un punto de análisis en la problemática de la investigación. Para ello nos basamos en ciertos puntos específicos tales como:

- La estimulación y observación crítica del proceso de creación propio y del equipo,
- La elaboración y/o selección de los recursos, estrategias técnico-expresivas necesarias para transmitir las motivaciones y pulsiones de la creación, construyendo una curva de atención del espectador que favorezca el diálogo y la interpretación de la puesta,
- La observación, evaluación y capitalización de la etapa de representación en función de profundizar el discurso.

La figura del director como *primer espectador* facilita que en el proceso de creación escénica se cumplan estos puntos y otros que se puedan presentar a lo largo del mismo. Esta observación, la basamos en el planteo de Peter Brook (Arrojo, 2014:23):

La observación es al director como la red para el pescador, si la red está extendida en el momento justo, si los nudos están bien hechos, podemos encontrarnos con el pez dorado. A través de ésta metáfora Brook intenta señalar que en los detalles está navegando la teatralidad. El pez dorado es el detalle que hace la diferencia en el trabajo, y si no estamos atentos, comprometidos con el mirar y escuchar, él se nos escapa de las manos.

A través de la observación hacia el trabajo de la escena, logramos en una primera aproximación identificar el código de actuación que manejaban los actores: Lucas Klett presentaba un registro desde el clown y grotesco, Pedro Aguilar presentaba un código realista, al igual que Matías Jalil. Luego de esta identificación, decidimos que para esta investigación el código de actuación que se trabajaría sea naturalista, siguiendo la línea del director y maestro Stanislavski, ya que aplicamos durante el proceso de ensayos el desarrollo de acciones eficaces, es decir con objetivos concretos que colaboraron en el vínculo entre el director y los actores. Para ello durante los ensayos buscamos que los ejercicios fueran coherentes con la línea que mencionamos.

### **“Gadgets” de la acción**

Recuperando la noción de acción escénica como la comprendemos nosotros es que acordamos con Marco De Marinis (2005:48) en que “la acción física puede convertirse en acción real en la escena, despojándose de todo aquello que contengan estereotipos, automatismos, confusión, inorgánica; en síntesis: falsa espontaneidad”. El autor plantea que dos condiciones son necesarias para que una acción física pueda ser real en la escena; sin embargo nosotros consideramos importante agregar a ellas, la eficacia como una tercera e indispensable requisito. En primer término se encuentra la precisión o coherencia

exterior que está dada por la motivación; es lo que se evidencia en el cuerpo del actor. Está relacionada con la mirada del director y con el vínculo que mantiene con los actores durante la construcción escénica. En segundo término es necesaria la organicidad o coherencia interior que conforma el actor. Debe existir una correspondencia con el exterior corporal y con el interior del personaje, evitando así el artificio. Este punto está directamente relacionado con el trabajo interno/subjetivo que realiza el actor, en el cual el director ocupa un lugar secundario ya que la construcción es personal y la conforman experiencias, estados y signos con los que cuenta el actor. Y en tercer lugar, la eficacia o la capacidad de respuesta que posee una persona para alcanzar un resultado determinado, es un efecto que se espera detrás de la realización de una acción. Así, entendemos la eficacia como el resultado de la precisión combinando la organicidad, rescatando el vínculo del actor y el director dentro del proceso escénico que influye directamente en la ejecución de la acción; teniendo en cuenta que la acción física pueda ser real en la escena.

En relación a la precisión es importante destacar que los dos actores elegidos en la investigación contaban con una experiencia actoral proveniente de sus tres años de formación en la Universidad Provincial de Córdoba en la carrera Profesorado de Teatro. Esto nos llevó a verificar sus conocimientos sobre técnicas actorales, dado que en el largo proceso de ensayos comprobamos que la respuesta a los estímulos brindados por el director dificultaba la comprensión con los actores. En aras de mejorar esto último se agregaron dos meses de ensayos a los siete que se habían programado y trabajamos exhaustivamente con los actores la conciencia corporal, un tema clave en nuestra investigación ya que a partir del reconocimiento se puede modificar o intensificar una acción determinada. La tarea realizada por el director luego de cada reconocimiento fue más ardua respecto a la respuesta a las consignas que le indicaba a los actores ya que estas demoraron en resolverse incluso cuando se buscaba consignas similares.

Teniendo en cuenta la consideración de Marco De Marinis (2005) sobre las acciones eficaces nuestra investigación está orientada al trabajo del vínculo entre el director y el actor y constituyó uno de nuestros objetivos distinguir los dispositivos que fueron utilizados como herramientas para analizar la acción escénica, estos tales como: la motivación y el objetivo específico como núcleos complementarios de la acción escénica, y estos, a su vez, abarcan la identificación del movimiento, el acto motor y la psicofisiología.

La *motivación* la consideramos como estímulo interno y subjetivo del actor principalmente, aunque en ciertos ejercicios existieron estímulos externos por parte del director y una respuesta de los actores en consecuencia. En el marco del trabajo escénico los actores dirigen el cuerpo hacia metas o fines determinados, son impulsos los que lo llevan a realizar determinadas acciones. En cuanto a las características de los personajes, Claudio presenta estados de ira y enojo marcados que caracterizan su violencia. Es mediante el subtexto que observamos indicios de su comportamiento donde el director organizó la acción para guiar la construcción y elaborar así estrategias que afianzaran los estados. En cuanto al personaje de Néstor observamos que utilizaba el banco (elemento escenográfico) como un lugar de soporte donde encontraba seguridad, a su vez se levantaba en numerosas ocasiones sin tener objetivos específicos que lo llevaran a hacerlo. En él pudimos ver que hubo una falta de determinación en los estímulos que lo conducían a la acción y un exceso de impulsos subjetivos que ocasionaban reacciones bruscas y muy limitantes cuando no era necesario que se construyera desde ese lugar.

Desde el diálogo con el discurso acotacional de la obra (recuperando el trabajo del subtexto) la dirección intentó construir dos espacios diferentes que son sustentados desde lo escenotécnico, uno de ellos es el lugar común donde se encuentran los personajes y el otro espacio lo conforman los diferentes *combos*, que a su vez, son espacios narrados

o evocados que no cuentan con un dispositivo escenográfico sino que son delimitados por un nuevo diseño lumínico. Por ejemplo en la última escena Claudio intenta hablar con Pato, su novia en su departamento y para ello tomamos la decisión de utilizar como herramienta el humo y, de esta forma sostener la espectacularidad del hecho teatral. Entendemos que las transiciones donde no se ve afectada la escenografía pero sí la noción de espacio escénico tiene que ser de manera rápida por ello se decidió trabajar con las luces para dar paso a los *combos*. El director tomó la decisión de trabajar con los actores la transición que manifiestan en sus cuerpos y, en forma particular con el actor que interpreta a Claudio, la condensación previa que necesita para poder llegar al enojo final. Desde lo técnico sostenemos este punto de la obra según lo afirmado por Adolph Appia (Mauricio Rinaldi, 2015), que de los factores puestos en juego en un escenario, la luz es aquel que posee mayor plasticidad, ya que puede operarse con ella manteniendo un alto grado de control en la producción de cambios.

En cuanto a los *objetivos específicos* de la acción recurrimos a los aportes de las Neurociencias para conceptualizarlos, tomamos como ejemplo una publicación de un estudio realizado por Giacomo Rizzolatti en 2008 en la Universidad de Módena, Italia liderado por la profesora Fausta Lui en la cual se estudiaron las acciones sin objetivo concreto (non-goal-related). El experimento se realizó en dieciséis voluntarios (cinco hombres y once mujeres) de edad media entre 20 y 30 años, todos eran diestros. Se les presentaron vídeos desde el interior de un tubo fMRI<sup>2</sup>; durante la grabación de la activación de neuronas de aquellas áreas en las que había presencia del mecanismo espejo. Dichos videos muestran a otras personas (terceras personas que no son los observadores) realizando tres tipos de acciones: 1) acciones mimadas como tocar una puerta imaginaria

---

<sup>2</sup> fMRI: imagen por resonancia magnética (abreviatura que tiene su origen en inglés), es un procedimiento clínico y de investigación que permite mostrar imágenes de las regiones cerebrales que ejecutan una tarea determina.

o desenroscar la tapa de una botella imaginaria, 2) acciones simbólicas por ejemplo un “ok” realizado con la mano o bien la señal de “victoria” y, 3) acciones “meaningless” (sin sentido) como estirar y retraer el meñique del puño. En términos de la investigación, “los resultados de este experimento fueron que las acciones mimadas que tienen un objetivo concreto, aunque sea sólo imaginario, activan en el ser humano justamente las áreas en las que se había observado la presencia de un mecanismo espejo” (Gabriele Sofía, 2010:169). La activación del llamado *mecanismo espejo* sólo fue alcanzado en el caso de las acciones mimadas y este consiste en la ejecución interna que realiza una persona de la acción que observa hacer a otra. Con referencia a este tipo de investigaciones se sabe que al leer el protocolo, los investigadores se encontraron con que la persona responsable de ejecutar las acciones era una actriz, por lo tanto, una persona que ha sido entrenada para crear las intenciones y dinámicas reales en situaciones ficticias, entonces llegaron a la conclusión que dicha acción incide sobre el observador cuando posee un objetivo. Si hacemos dialogar ese descubrimiento con el trabajo actoral podemos considerar que la acción en sí puede presentar objetivos específicos creando situaciones ficticias como es el caso de la actriz que desarrollaba las acciones. De todos modos también la acción puede carecer de objetivos específicos como es el caso de los movimientos antes mencionados. Esta herramienta colabora en el análisis del director para la identificación de acciones genuinas en el trabajo actoral.

### **Redireccionando la acción**

El actor que se incorporó al proceso, Matías Jalil es egresado del Seminario de Jolie Libois de la Provincia de Córdoba y del Seminario del Teatro María Castaña. Al tener un perfil actoral más cercano al código que decidimos trabajar en la obra, permitió que se produjeran de forma más rápida las modificaciones indicadas por el director sobre

las acciones. Dado a este cambio de actor, como investigadores nos vimos en la necesidad de extender tres meses de ensayos con el nuevo actor, en ese tiempo profundizamos sobre la estructura general de la obra, posteriormente trabajamos sobre los combos y finalmente se realizaron ensayos generales para fijar las marcaciones. El ingreso del actor brindó una movilidad productiva que contribuye a solventar el desenvolvimiento del actor que venía desde el inicio de la investigación.

En el primer mes de trabajo con el nuevo actor se organizaron las posiciones espaciales que habíamos establecido con el actor anterior y varias de las mismas fueron modificándose a medida que el nuevo actor se adentraba en la composición del personaje. El trabajo con el mismo fue menos exploratorio en relación a lo corporal en comparación con los otros actores, priorizamos la intencionalidad con la que se decía el texto y la correspondencia de la corporalidad del actor con la misma. La respuesta que se producía con el trabajo hacia el otro personaje era positiva, el actor con más tiempo en el proceso servía de eje principal al nuevo actor, quien ya sabía el manejo de las intencionalidades de ambos personajes.

Aprovechando el trabajo sobre Matías, se precisaron las acciones que correspondían a determinada situación emocional en algunos momentos como la situación de enojo donde Néstor, el personaje el cual interpreta indica que “las mujeres piden, están todo el tiempo pidiendo”. Decidimos acentuar la intencionalidad con los gestos de la cara y el manejo corporal correspondiente a la situación, el ajuste del tono vocal también se trabajó y se obtuvo una rápida respuesta del actor, adaptando el tono a cada intención correspondiente.

En forma particular trabajamos las *microexpresiones* con el nuevo actor precisando las acciones que correspondían a la intencionalidad requerida por el subtexto y la mirada del espectador profesional, esto se llevó a cabo en el segundo mes de ensayo, donde el

director ya trabajaba con indicaciones para ambos actores por igual. A esa altura del proceso se había logrado el desarrollo completo del texto y la conformación de las intencionalidades principales de los núcleos de la obra.

La forma de trabajar cada ensayo no se modificó, en primer término se realizó un precalentamiento del cuerpo y la voz, para ingresar al ensayo predispuesto a ser permeable a las diferentes situaciones que surgieran del texto. Trabajamos por *combos*, es decir, en dos ensayos realizamos el texto hasta llegar a la transición del combo uno, posteriormente en los siguientes dos ensayos trabajamos el texto que llegaba hasta la transición del combo dos, de esta manera hasta llegar al final.

En el tercer mes de ensayo se trabajó la precisión de las acciones junto con la intencionalidad que tiene en cada momento en particular, el proceso de los *combos* llevó solamente dos ensayos de exploración donde se pudieron determinar las diferentes animalidades que surgían en cada uno e ir trabajando desde las mismas para volver a la transición del espacio de la plaza acomodando sus cuerpos al estado que requiere la situación, movimientos menos desmesurados en comparación con los *combos*.

## **CAPÍTULO 2**

### **El sistema nervioso en escena**

En lo referido a las acciones, como planteamos en el capítulo anterior para poder identificarlas es necesario que tengan un objetivo preciso, es por esto que gracias a los avances científicos y el aporte de las investigaciones de las *neuronas espejo* consideramos imprescindible “no olvidar la función fundamental que cumple la coherencia con la que se organiza todo el cuerpo hacia un objetivo a la hora de reconocer una acción como intencional” (Gabriele Sofía, 2015:114). Esto se puede apreciar en la vida cotidiana cuando por ejemplo el cuerpo se *reorganiza enteramente* hacia un objetivo determinado. Esto se debe como lo menciona Clelia Falletti (Gabriele Sofia, 2015) a que el espectador refleja y experimenta en su propio cuerpo los cambios de las intenciones de los saltos de ritmos del actor haciendo una hipótesis tras otra, anticipando, buscando remedio cada vez que cambian las cosas frente a sus ojos.

Teniendo en cuenta lo antes expuesto y dado que nosotros como investigadores fuimos durante el proceso los primeros observadores de la escena, es que decidimos trabajar con los actores en no anticipar las acciones que realizan, ya sea mediante gestos, posturas corporales que no son coherentes al discurso o acentuando de forma reiterativa el subtexto de la obra.

Entre los diferentes avances de las investigaciones científicas centradas en el estudio del cerebro en el mundo desde 1990 a nuestros días, algunos resultados importantes que considerar en el marco del presente trabajo son: en primer lugar, reconocer que el cerebro es plástico en cuanto a su utilidad y entrenamiento, éste crece y se modela. Otro aporte lo hicieron Giacomo Rizzolatti y Corrado Sinigaglia en Italia, en 1996 quienes descubrieron que en el área motora del cerebro de los monos existían neuronas que no sólo se activaban cuando realizaban una acción, sino también cuándo éstos veían esa misma acción realizada por otro sujeto. Esas neuronas que se definieron como visuales-motoras fueron llamadas *neuronas espejo*. A su vez se observó que las

*neuronas motoras* constituyen la base anatómica y funcional de lo que los neurocientíficos llaman *programa motor neuronal*. Este programa es una estrategia organizativa que posee nuestro sistema nervioso para hacer que las acciones que realizamos con mayor frecuencia resulten precisas, fluidas y eficaces. El principio que rige a este programa es el hecho de que cada acción es un proceso que implica la colaboración de varios músculos que interaccionan entre sí de forma rápida y coordinada. Se ha demostrado que en el área F5 de la corteza premotora (donde se ubican las neuronas puramente motoras), encontraron dos categorías de *neuronas visomotoras*. A una de ellas se las denomina *neuronas canónicas* y responden a la presentación de objetos tridimensionales, su función principal es hacer coincidir la forma y el tamaño del objeto observado con un tipo específico de prensión.

Particularmente en nuestro trabajo a esas neuronas pudimos relacionarlas con la mimesis en cuanto a la manipulación que los personajes puedan tener con sus mascotas. Por eso al comienzo del proceso y durante los ensayos se trabajó con los actores el ausente y de qué forma ellos se relacionan con él. Sin embargo cabe aclarar que luego de analizar en profundidad el tema que decidimos investigar y con la ayuda de los asesores y colaboradores en materia de Neurociencia, decidimos no adentrarnos en el trabajo de la mimesis, ya que se prestaba a confusión para quien observa, sino trabajar las distancias, los espacios y las miradas hacia los ausentes, guiando estos particulares hacia objetivos específicos y buscando acciones eficaces.

En cuanto a las *neuronas visomotoras* nos centramos especialmente en la familia de las *neuronas espejo* que se activan no sólo cuando un sujeto realiza una acción, sino también cuando lo ve realizado por otra persona, por lo tanto permite efectuar la acción realizada en una imagen reflejada en su interior. Lo que significa que para activar las neuronas responsables de la acción no es necesario cumplirla, es suficiente con

observarla. A continuación citamos el descubrimiento de las *neuronas espejo* a comienzos de los años 90 del siglo XX en Italia por Clelia Falletti (2010:18-19) quien detalla:

En este proyecto de elaboración del mapa del cerebro participaban también los investigadores del laboratorio de la Universidad de Parma, dirigidos por el neurocientífico Giacomo Rizzolatti (...). El experimento consistía en presentar al mono ciertos objetos que debía retirar de la mesa, o bien comida que debía llevarse a la boca. Es decir, la operación de agarrar y llevarse algo a la boca o de agarrar y retirar algo. Se cartografiaron las áreas y se identificaban también las neuronas que activaban durante estas operaciones. Uno de los científicos que participaba en la investigación entró a la sala y, mientras preparaba los objetos, se llevó algo en la boca. Sucedió que mientras hacía esto, el investigador oyó y vió en el monitor que algunas áreas del cerebro del simio se encendían, aquello que le sorprendió fue darse cuenta de que las áreas del cerebro del simio que se habían activado en ese momento, eran las mismas áreas, las mismas neuronas que se activan cuando el simio agarra efectivamente la comida y se la come, pero en este caso no era el simio sino el investigador (...). Aparentemente el simio no estaba haciendo nada, no movía ni un músculo, pero su cerebro sí; su cerebro estaba comiendo.

Mediante la investigación se puede decir que encontraron la localización anatómica en el cerebro de un mecanismo reflejo de las acciones de los demás y demostraron la coincidencia de tal programa con el *programa motor*, que es el responsable de la ejecución de esas acciones por parte de uno mismo. Estas neuronas, por lo tanto, se activan en nuestro cerebro, tanto cuando cumplimos una acción determinada como cuando vemos esa misma acción cumplida por otros. Nuestras neuronas espejo se activan o, por decirlo de otro modo, el programa motor de nuestro cerebro se activa, cumple la misma acción que vemos, prescindiendo del hecho de que, después, cumplamos efectivamente dicha acción de forma manifiesta en el espacio más allá de nosotros mismos.

La corteza motora estaría involucrada en los procesos de percepción, del reconocimiento de los actos de los demás, de la imitación, de la comunicación gestual y del lenguaje. Es así que los autores han demostrado que el sistema motor incluye tanto las

estructuras del área motora como el área sensorial asociativa. Estando fuertemente interconectadas no trabajan de modo jerárquico sino complementario.

Lo antes expuesto fue un importante cambio de paradigma científico ya que llevó a incluir el aspecto motor en el proceso de cognición. La investigación descrita por los autores Rizzolatti y Sinigaglia muestra que el cerebro que actúa también es un cerebro que comprende. Las *neuronas espejo* se activan en presencia de acciones con objetivos concretos o cuando el observador ve realizar la acción y están conectadas a la predicción de conductas a futuro. Es gracias a este tipo de comprensión de los actos y no de los movimientos individuales que experimentamos el espacio a nuestro alrededor, es en ese entorno que las cosas adquieren significado para nosotros.

Posteriormente en 2010 se publicó la investigación realizada en Los Ángeles, Estados Unidos por: Ekstrom, Kaplan, Fried, Iacoboni y Roy, quienes conformaron el grupo y registraron actividad extracelular de un total de 1.177 neuronas en 21 pacientes, mientras observaban y ejecutaban acciones de agarre y gestos faciales. En las condiciones de ejecución los sujetos fueron instruidos para realizar una acción mediante una palabra presentada visualmente. En una tarea de control se presentaron las mismas palabras y se instruyó a los pacientes para que no ejecutaran la acción. Para cada acción (sonrisa, fruncir el ceño, agarre de precisión o agarre completo), examinaron la respuesta neuronal durante la observación de la palabra sin ejecutarla y, la observación de la palabra ejecutando la acción. Se consideró una respuesta a la ejecución de acciones sólo si no hubo una respuesta significativa a la tarea de control correspondiente. Después del examen de la respuesta de la célula a cada acción por separado, la célula fue clasificada según la siguiente tipología.

- *Neurona de observación de acción*: se está en presencia de esta neurona cuando una célula responde sólo durante una o más condiciones de

observación de *acción*. Por ejemplo una célula que responde a la observación de la sonrisa y la observación del ceño fruncido pero no responde cuando se ejecuta cualquiera de estas dos acciones.

- *Neurona de ejecución de acción*: se está en presencia de esta neurona cuando una célula responde sólo durante una o más condiciones de *ejecución de acción* y no, durante ninguna de las condiciones de observación de acción. Por ejemplo una célula que responde a la ejecución con precisión de prensión, pero que no responde a la observación de la palabra sin ejecutar la acción.
- *Neurona de observación/ejecución de acción no coincidente*: se está en presencia de esta neurona cuando una célula responde durante la *observación-acción* en una condición y la *acción-ejecución* en una condición diferente. Por ejemplo una célula que responde a la observación de la palabra sonrisa y la ejecución del ceño fruncido.
- *Neurona de observación/ejecución de la acción*: se está en presencia de esta neurona cuando una célula responde durante la *ejecución* y la *observación* de la misma *acción*. Por ejemplo una célula que responde a la observación de la palabra sonrisa y la ejecución de la sonrisa.

Aunque la mayoría de las células en todas las regiones respondieron sólo a un aspecto de una acción particular (percepción o ejecución), también se encontraron células que responden a ambos. Por otro lado, la característica crítica de *neuronas espejo* es la coincidencia funcional entre una respuesta motora y una perceptiva. La población de células que se encontraron mostró una característica funcional crítica para captar acciones, en este sentido hay similitud entre las células humanas y las del mono.

De esta forma el sistema de *neuronas espejo* permite al hombre la posibilidad de ejecutar internamente (dentro de su *programa motor*), la misma intencionalidad de la acción que la persona que la realiza, determinando así un *espacio de acción compartido* (Rizolatti, 2006), que se evidencia cuando vemos a alguien realizando un acto o una cadena de actos, sus movimientos, lo quiera o no, adquieren para nosotros un significado inmediato. La posesión del sistema de las *neuronas espejo* y la selectividad de sus respuestas determina así un *espacio de acción compartido*. Ese espacio es una base física concreta en la cual se establece los fundamentos del vínculo entre actor y observador, que es la propia base sobre la que se apoya por ejemplo el teatro.

### **Un espacio que resuena**

En dichas investigaciones se puede ver que las *neuronas espejo* se activan sólo en presencia de comportamientos que revelan una intención y un *objetivo concreto* (a esta operación se la denomina *resonancia de acciones*). Esos elementos son herramientas que nos permiten reflexionar sobre la verdad escénica de Stanislavski. Los *programas motores* en el hombre se forman en base a la experiencia: acciones cotidianas que tienen objetivos y acciones concretas. Es así que responden a la intención que se asocia al movimiento observado y el contexto influiría en la actividad de dichas neuronas.

Desde el área Técnica a cargo de Micaela Isaía en la presente investigación, se trabajó sobre el espacio y la escenografía que no sólo modifica a los cuerpos de los actores sino también al observador. Se diseñaron elementos que ubican a los personajes en un espacio similar al de una plaza, al aire libre. También destacamos que para potenciar la intención de las acciones determinadas mediante el subtexto fue clave el diseño de luces para acompañar el desarrollo de la acción y, en consecuencia, la construcción escénica en su totalidad. Consideramos que “el hecho teatral es un todo, dado por la conjunción de

tres aspectos interrelacionados: libreto, escenografía e iluminación. Para que una obra teatral tenga coherencia y sea comprensible, estos tres aspectos deben ser compatibles, ninguno de ellos debe contradecir a los otros dos” (Rinaldi, 2015:85). Afianzamos el trabajo del área escenotécnica a su vez con el trabajo del director en permanente diálogo a lo largo de los ensayos y de las correcciones de los asesores, ya que esto nos permitió lograr una coherencia desde el código de actuación naturalista trabajado en la obra.

Por otro lado, durante el proceso de ensayos el aporte de las *neuronas espejo* se evidencia fuertemente en la escena en que el actor/personaje Néstor le muestra a Claudio los idiomas que le enseña a Yanina. Se trabajó con la postura y los gestos de Néstor como así también la coherencia de los sonidos que reproduce para cada animal. Para cada sonido se experimentó con herramientas que presentaba el actor para poder reproducirlos por ejemplo el relinchar del caballo; el ulular del búho; el cuacar del pato; el mugir de la vaca; el balido de la cabra; el gluglutear del pavo y el cacarear de la gallina. Se decidió trabajar para cada sonido un gesto particular, de esta forma se diferencian y resulta más claro para dar la orden a la perra. En este punto no sólo fue importante la configuración de estos idiomas sino también, la respuesta de Claudio frente a lo que está viendo. Ambos elementos facilitan el entendimiento al observador de lo que está ocurriendo, intentando imaginar la respuesta de la perra a través de la reacción de Claudio. De esta forma concebimos a la escena de los idiomas como acciones eficaces que presentan objetivos concretos. Es de suma importancia la conciencia plena de los actores para lograr una acción eficaz y que el observador pueda visualizar lo que ocurre con ese ausente. Por esto es que el director desde el enfoque de la neurociencias es quien identificó los movimientos y los actos motores, construyendo en conjunto con los actores acciones con intenciones específicas.

## **El reflejo de las intenciones**

La acción, como dice Patrice Pavis (2008) es considerada el motor de la fábula y, a su vez, puede presentar múltiples variaciones dependiendo del trabajo actoral. Cada una de las acciones forma parte del constructo de una obra teatral junto con los diferentes lenguajes escénicos en la que están involucrados. Teniendo como eje los aportes de las técnicas de Stanislavski en este caso la concepción del actor en la búsqueda de la verdad, es que consideramos que la acción en escena presenta un objetivo concreto que viene dado por la información sobre la situación de enunciación, es decir aspectos de la espacialidad, temporalidad, características del personaje y subtexto. La noción de subtexto según Stanislavski hace referencia a que el significado de la enunciación se encuentra precisamente en lo que los personajes no dicen o en el cómo lo dicen, en aquello que está latente en el diálogo. Ellos no sólo se expresan y se comunican verbalmente, sino también a través de la intencionalidad de las palabras, los silencios que acompañan al discurso y la gestualidad corporal.

El trabajo del director ruso se basa en la elaboración de una partitura desde el trabajo actoral, a partir de la intención y del entrenamiento. Es por ello que decidimos elegir actores que cuenten con conocimientos sobre técnicas de actuación, para que de esta forma colaboren en el vínculo y trabajo con el director en el proceso de construcción. A su vez, consideramos en esta investigación que la interpretación y el proceso creativo de los actores se construye a partir de la acción y no de la improvisación.

Durante el proceso de búsqueda de las acciones y los objetivos específicos del personaje, evidenciamos como investigadores elementos de identificación emocional y físico, que en conjunto se desarrollan dentro de la situación dramática. Una identificación que le otorga al actor la capacidad de empatizar con el personaje sin necesidad de compartir las mismas experiencias, por lo que decidimos relacionar este particular con las

neuronas espejo. Por ello y como mencionamos anteriormente en relación a esta herramienta de análisis que caracterizamos tuvimos presente a la *intencionalidad* de la acción, en consecuencia decidimos conceptualizar este término a los fines de poder profundizar el mismo y caracterizarlo. La intencionalidad no refiere a un pensamiento, un deseo, una creencia, o una imagen construida en la memoria; sino que hace referencia a la capacidad de asignar a otros individuos un contenido mental inferido. Esta capacidad humana permite la predicción del accionar de la persona que se observa, por lo tanto media en las relaciones interpersonales ya que poseemos la capacidad de entender los contenidos mentales y emocionales que se encuentran en lo profundo de las acciones de los demás, gracias a las motivaciones que subyacen a nuestras propias acciones. Para comprender la complejidad de las intenciones de las acciones es que recurrimos a la Teoría de la Mente que nos permite reflexionar sobre la habilidad que tiene el cerebro humano para predecir y comprender la cognición y conducta de los demás. Habilidad que se activa a los pocos meses de que nacemos y la utilizamos para poder relacionarnos en sociedad. La utilización de la intencionalidad en el teatro se fundamenta en la capacidad de interpretar y entender el significado implícito que subyace en las acciones de otros individuos, en este caso los actores. Es por esto en particular que decidimos trabajar las *microexpresiones* como herramienta de análisis de la acción y como complemento de la intencionalidad.

### **Entre cuerpos, emociones y teatralidad**

El aporte de las *microexpresiones* lo consideramos fundamental en la relación con la intencionalidad y objetivos específicos de la acción escénica. Son concebidas por Paul Ekman, 1965 como expresiones faciales realizadas de manera involuntaria y automática, se desarrollan en pocos segundos y son útiles para conocer el estado emocional de la

persona que la realiza, a su vez, la particularidad que poseen es que no pueden ser ocultadas.

En relación a lo antes expresado, en nuestra investigación revalorizamos el vínculo del director con los actores en la utilización de esta herramienta en la escena, ya que nos permite identificarlas en un primer acercamiento con el actor y de esta forma mediante la dirección poder estructurarlas y contribuir a la ejecución de acciones genuinas. Es por ello que seleccionamos las *microexpresiones* como una herramienta de apoyo que utiliza el director para poder identificar, construir la verdad escénica y la genuinidad de las acciones a lo largo de la obra.

Estas expresiones se basan en una investigación realizada por un grupo de investigadores y el Dr. Paul Ekman durante la década de 1960, donde examinaron las emociones de personas de diferentes culturas y su conducta no verbal. Encontraron que existen siete emociones comunes a todas las culturas en el mundo (emociones universales) y tienen un origen biológico. Ellas son: sorpresa, asco, felicidad, desprecio, miedo, tristeza y enojo. Las *microexpresiones* son fruto de la manifestación de ciertos genes que hacen que algunos grupos musculares de la cara se contraigan, siguiendo un patrón cada vez que aparece un estado emocional básico. De esto derivan dos ideas más profundas:

- Las *microexpresiones* aparecen siempre de la misma manera en todas las personas de la especie humana independientemente de su cultura;
- Existe un grupo de emociones universales ligadas a gestos de la cara.

En lo referente al sustento anatómico de la expresión, encontramos que la musculatura facial existente en los seres humanos adultos es la misma que la existente en los recién nacidos, la cual es funcional al nacer. Investigando sobre estas expresiones, relacionamos el trabajo de Ekman con la *kinésica*, rama de la Psicología que trabaja sobre

los movimientos corporales que aportan significados especiales a la palabra oral durante un evento comunicativo, a veces pueden tener una intención o no tenerla. En ocasiones usamos un texto en lugar de una palabra, de un enunciado o dibujamos algo con las manos para complementar lo que decimos oralmente. Esto pertenece a la categoría de los *paralenguajes*, que describen todas las formas de comunicación humana no verbal. Incluye los movimientos más sutiles e inconscientes como por ejemplo los guiños y los movimientos leves de las cejas; además el lenguaje corporal puede incluir la utilización de expresiones faciales.

En relación a nuestra investigación observamos que por un lado la identificación de la *tonicidad muscular*<sup>1</sup> por parte del director colabora en el refuerzo de la construcción de los *microgestos* en los cuerpos de los actores otorgando eficacia a las acciones. Y, por otro lado, el director trabajó para hacer conscientes dichos gestos durante el proceso de ensayos con el objetivo de que los actores identificaran los actos motores para reflejarlos en la corporalidad y no solamente en la intencionalidad del discurso que plantea el subtexto de la obra. Ya en el trabajo concreto con las expresiones acordamos con las autoras Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2014) que en el aspecto comunicativo de la gestualidad general de los actores tiene importancia el poder incluir la expresión facial, ya que complementa conductas verbales o no verbales e inclusive, puede llegar a reemplazar el enunciado. Con respecto a las expresiones faciales es que proponemos, para poder verificar la función que cumplen las microexpresiones en la investigación, dividir las en dos categorías identificables para su análisis en base a la gestualidad: las *microexpresiones propias* (involuntarias) de los actores y las *microexpresiones*

---

<sup>1</sup> *Tonicidad muscular*: es un estado permanente de ligera contracción en el cual se encuentran los músculos estriados (compuesto por fibras largas rodeadas de una membrana celular), que además sirve de base para realizar todas las actividades motrices y mantener las posturas corporales.

*estructurales* (voluntarias y que poseen un objetivo específico). Las primeras están relacionadas al conjunto de movimientos, modo de enunciación, carga cultural adquirida por el actor que generalmente se manifiestan en los comienzos de los ensayos y entrenamientos. Las segundas están vinculadas al trabajo del director y a la forma en que organiza cada acto motor con su respectiva intencionalidad (basada en el subtexto), construyendo acciones genuinas donde son estructuradas para la escena y se vuelven conscientes para los actores.

En los ensayos la posición de las piernas fueron el punto débil donde hubo que trabajar, éstas no eran controladas, los actores mantenían residuos de los hábitos repetitivos y nocivos que se transferían de manera inconsciente al personaje, por lo que se realizó un proceso de auto reconocimiento del lugar que ocupan tanto las piernas como las manos en el espacio acorde a la composición de la intencionalidad de las acciones. Un ejercicio propuesto fue clave para ayudar a los actores en el reconocimiento de estos movimientos también llamados movimientos parásitos. El mismo los invitaba a reconocer como estaba el cuerpo y la posición del mismo. El director a medida que los actores decían el texto les indica un stop, quedarse quieto, manteniendo la energía que circulaba por la escena. La consigna pedía no mirar al director ni perder las tensiones del cuerpo para poder así, mediante marcaciones posturales, hacer notar si la mano de alguno de los actores estaba posicionada con otra intención diferente a la que el texto refería, o si la posición de las piernas denotaba una conducta del personaje diferente a la propuesta por el subtexto. Esta marcación de auto reconocimiento se utilizó en la mayoría de los ensayos subsiguientes, ya que la respuesta ante el mismo era efectiva hacia los actores y de a poco modificaban las posturas y los gestos, incluso en momentos cuando el director no se los marcaba ellos podían reconocer con mayor facilidad cuando surge algún movimiento sin intencionalidad en la escena.

### Intenciones que transforman

Luego de trabajar durante los ensayos distinguimos dos categorías de la *intencionalidad*. La *intencionalidad textual* que es explícita y se presenta a través del enunciado de los actores. Dentro de la estructura de la escena la podemos ver en el último fragmento de la obra en que los personajes tienen un intercambio de opiniones cuando hacen mención al celo de sus perras y, a continuación hacen referencia a la menstruación de las mujeres. Claudio le aclara a Néstor que Pato (su novia) era una mujer nerviosa y se suicidó en “*uno de esos días*”. En este caso vemos el paralelismo intencional de los autores en comparar cómo se comportan las perras en el celo y las mujeres durante su ciclo menstrual. Otra categoría es la *intencionalidad implícita* y la podemos observar en la obra con el relato del baño de Yanina donde el actor/personaje da a entender a través del gesto y de la intencionalidad del discurso la relación que mantiene con su perra y de qué manera la baña. Si bien se comprende mediante el diálogo que presenta con Claudio, la intencionalidad se construye gracias a: la baja intensidad sonora con que relata la situación; la mirada fija hacia adelante en donde este se pierde compartiendo el recuerdo de cómo es ese momento del baño tan especial para el personaje; los gestos que adopta con sus manos acompañan el texto ilustrando los elementos que utiliza. Es allí donde lo que no dice Néstor configura la relación morbosa que tiene con su mascota. El texto explícitamente no refiere a que el personaje mantenga relaciones sexuales con su mascota en el baño, sino que desarrolla un discurso descriptivo de las acciones que realiza, llevando a que la intencionalidad pase por la entonación que se le adjudica al discurso. Particularmente este trabajo fue decisión del director, otorgándole al personaje de Néstor otra cualidad en su comportamiento en la doble intencionalidad de sentido al discurso, que está presente en la base comparativa que se realiza en la obra entre las mujeres y las perras.

En el caso de nuestra investigación el director asignó determinada intencionalidad a una acción específica, la cual se basa en el subtexto de la obra y establece estímulos hacia los actores para que construyan desde lo corporal, gestual y sonoro acciones genuinas. Así, con el avance de los procesos de ensayos trabajamos organizando los cuerpos de los actores y sus respectivos discursos hacia objetivos concretos. Se trató de profundizar continuamente la acción escénica desde el rol del director para crear una conciencia en los actores sobre cómo se comunica lo que el subtexto propone mediante, silencios, gestos, diferentes intensidades en la voz y posturas físicas. Es precisamente en este punto en el cual nos enfocamos, la búsqueda de conciencia por parte de los actores sobre la intencionalidad que le imprimen a las acciones que realizan. También consideramos de suma importancia el rol del director y el vínculo que éste establece con los actores a los fines de basar el trabajo en el subtexto de la obra. Por ello, estimamos pertinente hacer referencia a la dirección escénica según lo que plantea Víctor Arrojo (2014:21) quien toma como referente a Grotowski en cuanto a considerar al director como “*el primer espectador*” o, en otras palabras “*un espectador profesional*”, responsable de la construcción del recorrido de la atención del espectador. Esta mirada implica una fuerte interacción que asume el director durante el proceso junto con los actores y el texto. Es quien observa o apela a la mirada del espectador, es quien construye con otros (actores y técnica) la escena que debe contener la voluntad de ser vista. En relación al trabajo actoral partimos de una aproximación en donde el actor compone la acción señalada por el director, intentando alcanzar la eficacia y una segunda aproximación donde el actor también identifica dicha acción realizando un trabajo interno que le permite organizar una coherencia consciente entre su interior y el exterior escénico logrando una unidad, una organicidad; en palabras de Raúl Serrano (Mauro, 2012) quien considera que se debe concebir a la actuación como un intercambio de conductas conflictivas, ya que la

organicidad es el resultado de colocar al cuerpo en acción y apelando a la capacidad de juego comprometido es que se logra una buena actuación.

## **CAPÍTULO 3**

### **Las intenciones diseñadas para la escena**

Al concluir el proceso de ensayos y cuando el área técnica comenzó junto con el director a definir los distintos diseños que la obra requería, se tomó la decisión de utilizar las luminarias que se encontraban montadas en parrilla, de acuerdo a la organización que presentaba la sala y aumentar el número de laterales, acotando así la escenografía y los recorridos de los actores al centro del escenario. En cuanto a las posiciones de las luminarias las caracterizamos de la siguiente forma:

- el cenital permite grandes sombras, proporciona poca discriminación de los detalles. Es una luz que proyecta sombra sobre el piso coincidente con el objeto iluminado, lo posiciona en un contorno lumínico determinado, es utilizado junto con los contraluces azules, particularmente en la escena en donde el actor que interpreta a Claudio avanza hacia el proscenio intentando que su novia Pato, salga del baño para poder hablar.
- la luz lateral se ubica al costado del iluminado y proyecta sombras laterales. En este caso decidimos que fueran altos, lo que nos permite colorear el piso principalmente y tener a los actores iluminados. Este tipo de luz la utilizamos en los *combos* y conforman los generales de la plaza junto con otras luminarias y posiciones.
- luces diagonales frontales altas para iluminar la plaza, ya que se emplean como un intermedio entre las posiciones. A las luminarias no les colocamos filtros y dispusimos que conformen también el general de la plaza y que puedan cubrir a los actores cuando se encuentran parados o se alejan del centro de la escena.
- el contraluz proyecta una sombra entre el cuerpo iluminado del actor y el espectador iluminado, a su vez el piso del espacio entre ambos. Su frente en sombra da poca información sobre el actor, también separa el cuerpo

del fondo de la escena, provocando profundidad espacial. Otra característica que presenta es que tiene mucha efectividad dramática, sobre todo con la presencia de humo que corporiza el volumen de la luz generando una materialidad lumínica entre el actor y el fondo del escenario. Por esta razón es que recurrimos a este tipo de luz no sólo en uno de los *combos* para reforzar el trabajo actoral, sino también, en una de las escenas finales de la obra ya que con la presencia de humo intentamos buscar que desde lo técnico se intensifique la situación que ocurrió la noche en que Pato se suicidó.

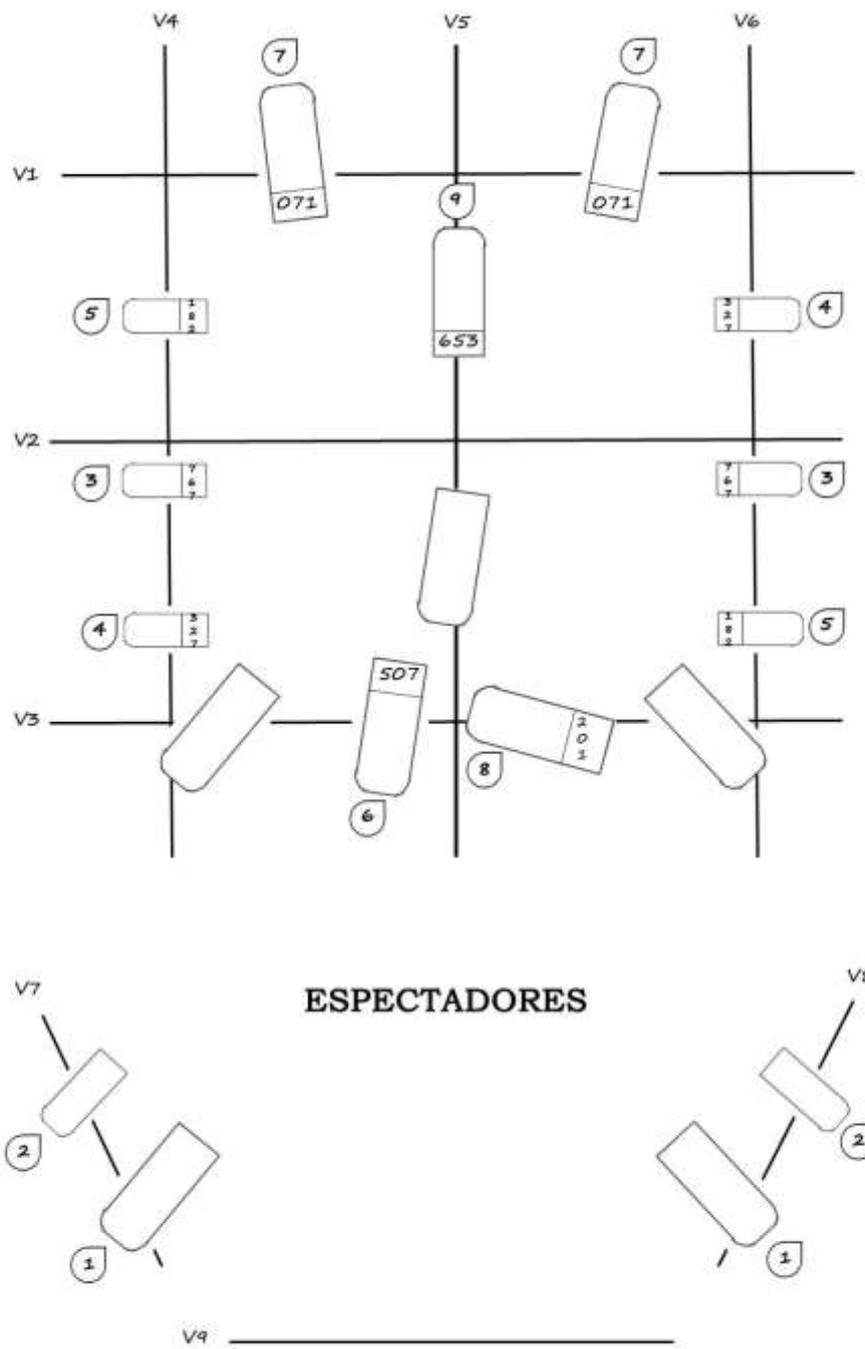
### **Iluminando el sentido**

Creemos importante destacar el trabajo que realizamos en la búsqueda de filtros para su utilización en la escena. Empleamos tanto colores cálidos como fríos, en los primeros distinguimos a los violetas, azules y verdes y en los segundos, a los amarillos, naranjas y rojos. Si bien los colores dependen de cada cultura, estado de ánimo y concepciones subjetivas de cada persona, en general los colores fríos dan la impresión de tristeza y de reducción del espacio, por ello lo utilizamos principalmente en las transiciones dadas por los *combos*. Por el contrario los cálidos producen sensación de ambiente estimulante, acogedor y de amplitud del espacio por eso lo utilizamos para crear un general que se mantiene en el espacio de la plaza, espacio abierto en donde los actores interactúan con sus perras y entablan un diálogo entre ellos. Particularmente el color rojo lo utilizamos en el *combo 3* donde los personajes entablan una pelea que se torna peligrosa por la proximidad de los cuerpos. Es la secuencia en donde aparecen los personajes animalizados, este *combo* es el último antes de la escena en donde Claudio intenta hablar con su novia en el departamento, es decir se encuentra casi al finalizar la obra y al haber

recibido el ojo del espectador información a lo largo de las escenas, consideramos que este color además de advertir la situación de peligro resulta estimulante en lo visual.

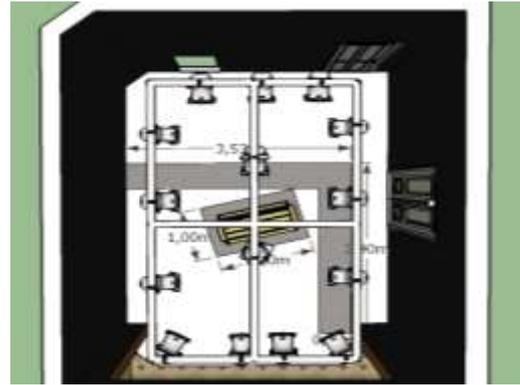
En relación al trabajo de las transiciones que el autor presenta en la obra, las mismas fueron modificadas en su descripción. Dichos cambios se emplearon con el objetivo de acentuar (también desde el soporte de lo sonoro) la animalidad en el cuerpo de los actores y brindar al espectador otra sensación visual diferente al general lumínico de la plaza. De esta forma a medida que se presentan los *combos* mediante la transición se puede apreciar que el general de la plaza comienza a intensificar los colores cálidos, en este caso particular el naranja que permite percibir el paso del tiempo. A su vez, decidimos emplear apagones al final del *combo 1* y el *2* utilizándolos como transición para regresar a la plaza. Mientras que para el comienzo de todos los *combos* determinamos cambios lumínicos; de los colores cálidos de la plaza a los verdes en el *combo 1*; a los verdes y azules en el *combo 2* y al rojo en el *combo 3*.

Planta lumínica





\*Ver ANEXO planilla filtros de color

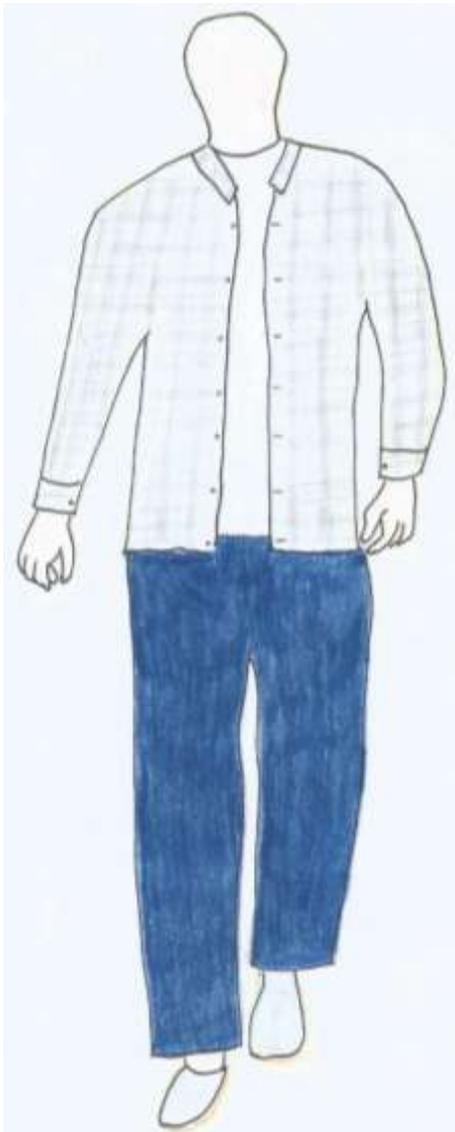


Planta de luces escenario

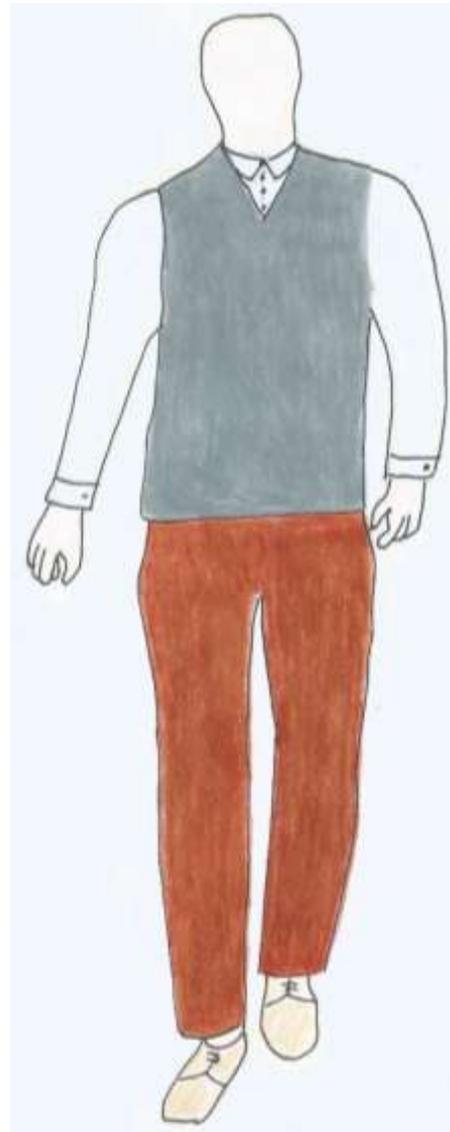
### Vistiendo la intención

En cuanto a la elección del vestuario de los personajes retomamos la noción de las microexpresiones en cuanto a la comunicación no verbal. Definimos al cuerpo como eje de esta comunicación que utiliza la expresión del rostro, la mirada, los gestos y la postura, a su vez “el actor se transforma al vestirse con las ropas del personaje” (Trastoy - Zayas de Lima, 2014:86). No podemos dejar de mencionar que como la luz, el vestuario es un lenguaje visual que conlleva componentes psicológicos y culturales, desde la observación también se pueden apreciar a través las mismas ideas y sentimientos. Por ello decidimos caracterizar de la siguiente forma a los personajes: Néstor, dueño de Yanina, presenta un jean color marrón medio, con zapatos náuticos color beige, una camisa color amarillo pastel y chaleco. Es un personaje socialmente correcto y medurado, su aspecto es prolijo y aseado, se presenta bien peinado y afeitado. Claudio, dueño de Colita presenta un pantalón jogging azul desteñido, alpargatas blancas, una remera y una camisa vieja, su aspecto es tosco, desprolijo y desalineado, tiene el pelo más largo que Néstor y barba. Es un personaje desinhibido y extrovertido. Es así que acordamos con el planteo de las autoras Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2014:88) en que el vestuario “ayuda a la construcción de un personajes, guía la lectura de una situación, manipula la atención del

espectador, refuerza el mensaje verbal y es fuente de información y significación dinámica”.



Diseño vestuario de Claudio

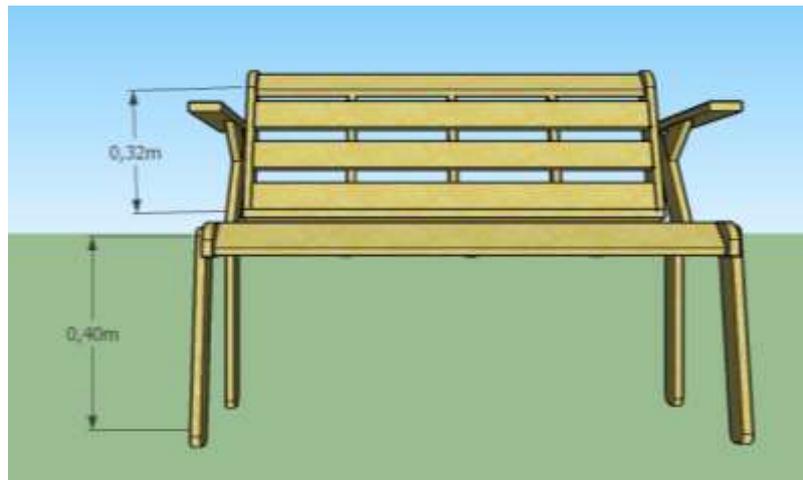


Diseño vestuario de Néstor

### **El espacio que habita el actor**

Como mencionamos anteriormente la escenografía fue diseñada para una plaza. A lo largo de los procesos los investigadores estuvimos dialogando sobre la repercusión de los elementos escénicos en la intencionalidad de las acciones que realizan los actores, es por ello que decidimos acordar la estética de la escenografía con el código actoral. Se

diseñó un banco plegable de madera de pino similar al de una plaza, a la madera sólo se le colocó barniz mate, esto posibilita que pueda ser más sensible a los cambios lumínicos permitiendo que su materialidad se coloree.

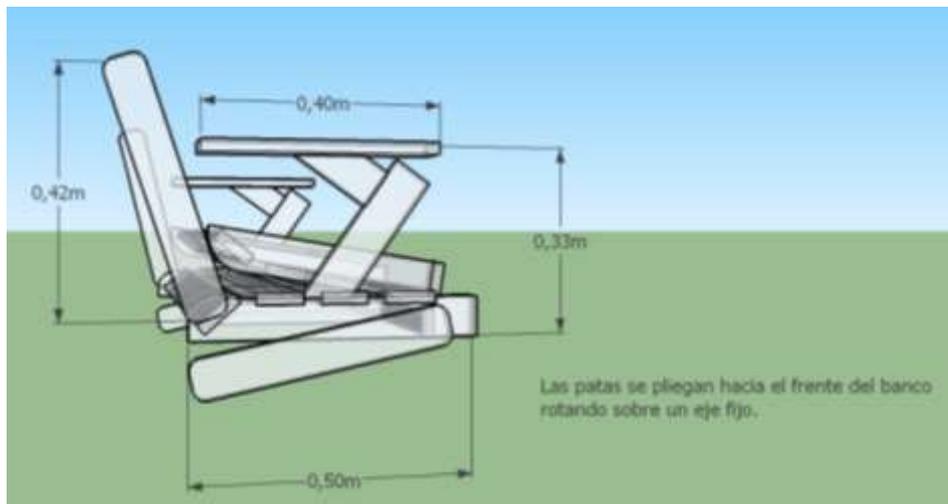


Vista frontal banco de madera.

El mismo está compuesto por el respaldo que contiene cuatro listones de 1,00mts. X 0,07mts; dos listones para apoya brazos de 0,40mts. X 0,07mts. El asiento presenta cuatro listones de 1,05mts. X 0,07mts. Y en sus laterales se ubican las patas plegables de 0,45mts x 0,07mts.



Proyección isométrica (técnica) del banco plegable.



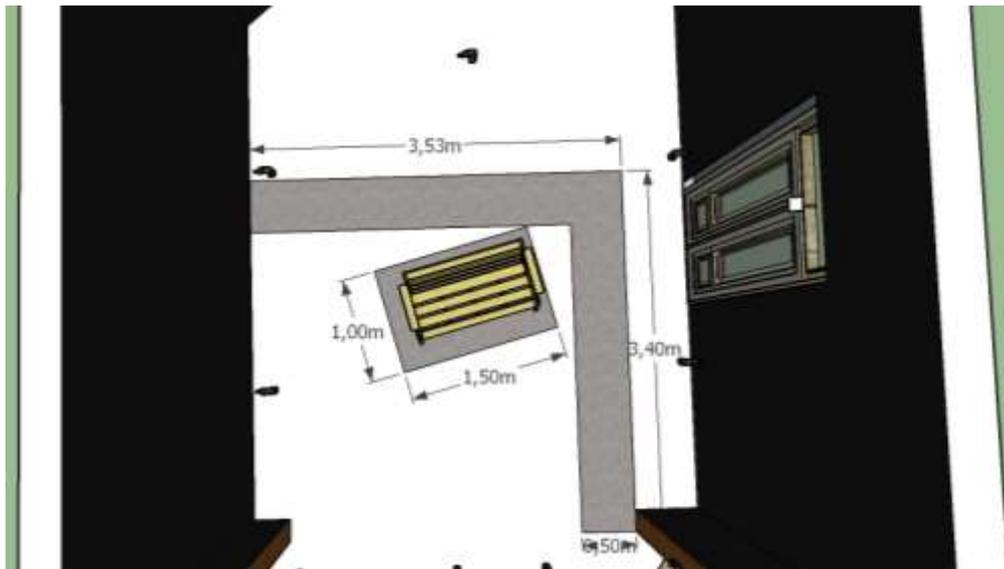
Vista derecha (técnica) del banco plegable.

Se diseñó también sobre el piso del escenario un camino símil cemento de piso vinílico que se encuentra dispuesto en forma de “L”, desde el lateral derecho del proscenio hacia el fondo de la escena y atraviesa el ancho del escenario rodeando dos laterales del banco, a su vez el mismo se encuentra sobre un rectángulo de piso vinílico que lo contiene.



Detalle del diseño del piso vinílico.

En cuanto a la disposición de la escenografía en el escenario, decidimos que el banco se encuentre centrado, dado que la boca del escenario no es muy ancha. El objetivo de esta disposición es que los actores cuando están sentados se los puedan observar, por ello las luminarias están centradas a su vez, también evitando que quede muy iluminado el telón del fondo del escenario. Sólo en las transiciones, es decir en los *combos* los actores utilizan el espacio alrededor del banco, ya que las luces colaboran generando sombras en sus cuerpos y rostros.



Planta escenario con escenografía.



Vista frontal del escenario.

## La implicancia de lo sonoro

En cuanto a los procesos por los cuales transitamos en la investigación, lo sonoro ocupó un lugar de importancia durante los entrenamientos. En numerosos encuentros el director optó por colocar sonidos o música instrumental para guiar las consignas y

permitir a los actores que se dejen atravesar por lo que escuchaban. A medida que avanzaba la conformación de las escenas, empezamos a tener más claro que no era necesario sonidos durante el encuentro de los personajes y el estar en la plaza. No así en la conformación de los *combos* que tuvimos diferentes facetas, al comienzo el director fue construyendo los referentes sugeridos desde las acotaciones del autor pero observábamos que la transición no era visible ni en la estructura ni en la afectación de los cuerpos de los actores. Al finalizar la segunda etapa desde la investigación del área técnica se propuso al director radicalizar las transiciones y que sean notorias al observador, es por ello que en el *combo 1* se trabaja con la voz de los actores para producir sonidos de animales acordes a la afectación de sus cuerpos. Para el *combo 2* se utiliza un sonido de una voz muy grave que se repite mientras los actores continúan acentuando el encuentro de estos animales y comienzan a entablar un enfrentamiento. Y, en el *combo 3* ese enfrentamiento se desarrolla y se utiliza un sonido de tambores y percusión lo cual intensifica desde los corporal las acciones que realizan los actores y colabora con la intención que se intenta construir, dos bestias que pelean por el territorio. Ahora, bien en una de las últimas escenas en donde el actor que interpreta a Claudio representa la noche en que su novia se suicida, el recorrido que realiza en el escenario y el soporte que tiene desde lo lumínico colabora con el cambio de espacio, por ello el director decidió que esta escena llevara un sonido agudo que acompañe el momento de tensión antes que el personaje descubra lo que pasó.

### **Diseño de la publicidad**

El diseño de la gráfica para la difusión de la obra surge de la idea desarrollada durante la investigación. Con ella procuramos que el espectador pueda desplegar el

imaginario de lo que va a observar, posibilitando así la creación de múltiples sentidos y no acotar el campo imaginativo a una sola propuesta. Nuestra decisión es que la misma se entregue como “programa de mano” antes de que comience la función. En cuanto al diseño, está compuesto por la información que requiere la obra, el título, autor (aclarando que es una creación colectiva), la consigna de que es un trabajo final de la Licenciatura en Teatro, nombres de los actores, director, diseño técnico y escenográfico, diseño gráfico, asesores que participaron en el proceso y colaboradores. También en la parte interna del programa se encuentran tres frases del libreto original donde muestran, como mencionamos en la investigación, el doble discurso entre perras (mascotas) y la opinión de los personajes acerca de las mujeres: “Viste como son. Se dan cuenta que estuviste con otra y sufren”; “¿Ves?, con tiempo y dedicación ellas aprender” y “Por mí que lloren cuando se les pasa, vemos”. El frente del folleto presenta un dije con una huella de perro y un corazón entrelazados y la aclaración de que es un trabajo final de la carrera, al abrir las dos solapas que presenta el frente se llega al interior que contiene el título de la obra, el nombre del dramaturgo y las personas que colaboraron en esta investigación, como así las frases antes mencionadas. La elección de los colores del diseño fue recomendación de la persona encargada del diseño, es preponderante el color amarillo, y ello se relaciona con el espacio al aire libre donde se encuentran los personajes paseando a sus perras. En cuanto a la difusión contamos con la sala teatral La Parisina Casa de Arte y desarrollamos también una página para Facebook. Decidimos realizar un banner que quedará en la sala para la difusión en el barrio y las personas que asisten a los talleres.



Frente del folleto.



Dorso del folleto.

## **PRESUPUESTO**

Fotocopias apuntes y escrito de la investigación.	\$2.890
Ensayos Espacio Urda.	\$5.760
Ensayos La Parisina	\$11.400
Viáticos actores	\$3.170
Vestuario	\$1.320
Escenografía	\$6.150
Gráfica	\$2.600
Varios	\$1.295
TOTAL	\$34.585

## **CONCLUSIONES**

**Aproximaciones de la investigación**

## **La intencionalidad desde la dirección de actores**

En el proceso de ensayos de la investigación de nuestro Trabajo Final se construyeron diferentes dinámicas para trabajar con los actores desde el área de dirección. Partimos del análisis de la experiencia previa de los actores, realizamos un diagnóstico en relación a su formación actoral y su trabajo con la corporalidad. Luego durante el primer trabajo en el texto observamos que los actores presentaban muletillas inmersas en la corporalidad. Esta etapa de la investigación fue clave para definir el modo de accionar que debíamos emplear con cada actor. Trabajamos con mayor rigor las microexpresiones, para organizar y determinar cuál de ellas eran viables para la conformación del código actoral de la obra. Es importante destacar que tras la corrección sistemática de las muletillas de los actores que no colaboraban con la eficacia de las acciones, pudimos observar como ellas producen el desvío de la intencionalidad establecida por el subtexto y el director.

La predisposición de los actores en la exploración del personaje fue muy positiva, continuamente se trabajó sobre la construcción de las características del personaje, su voz, su postura, con el fin de lograr una verosimilitud actoral. En lo que respecta al progreso evolutivo de la construcción corporal y actoral dada por la exploración pudimos evidenciar un quiebre por parte de los actores, que nos permitió identificar con claridad los actos motores, los movimientos y los objetivos precisos. El poder determinar desde la dirección, la implicancia de cada movimiento para que se transforme en un acto motor con un objetivo preciso nos vinculó directamente con la precisa función que ejerce el “espectador profesional”, verificando la eficacia de las acciones, la organicidad del cuerpo y la voz del actor en correspondencia con la intencionalidad que amerita cada acción para ser comprendida como una acción real y genuina.

En cuanto al vínculo del director con los actores se buscó en todo momento adaptar las consignas para facilitar a los mismos el desarrollo de una actuación eficiente, trabajando desde una base que son los conocimientos que ellos tienen para poder adecuarlos a la escena.

En el caso de Lucas Klett se buscó desfragmentar su cuerpo ya que mostraba continuamente acciones de clausura que no permitían su propia búsqueda hacia la conexión con el personaje ni con su compañero en la escena. De esta forma se generó una soltura postural que colaboró en la comprensión de la coherencia de las acciones que realizaba en relación al subtexto de la obra. Con Pedro Aguilar se trabajó el texto en cuanto a fidelidad del texto, ya que el actor muchas veces improvisaba sobre la marcha de los ensayos atentando contra la intencionalidad de la obra. Esto fue un punto a tener en cuenta dado que en algunas situaciones generaba confusión si se le agrega más información de la brindada por texto de la obra. En este caso podemos distinguir dos puntos, uno que ocasionaba un subrayado en el sentido de lo que se dice y otro punto es que se desvirtuaba el código actoral que decidimos trabajar, ya que las improvisaciones no correspondían con las acciones verdaderas que planteamos.

En relación a Matías Jalil se incorporó ya avanzado el proceso, se evaluó precisar las acciones desde una búsqueda menos exploratoria y más arraigada a las indicaciones del director. Se obtuvo una rápida respuesta ante los estímulos e indicaciones, esto llevó a replantearnos de qué manera se elige al actor adecuado dependiendo de la obra y el proceso que la misma requiera, sobre las nociones que se debería trabajar en cada uno para fortalecer el código actoral que se elige. Los factores que más influyen son la experiencia actoral y la apertura de exploración del actor hacia las indicaciones dadas. En relación a esto observamos que dependiendo el tiempo que se estipule en trabajar la obra, es la experiencia actoral que se tiene que buscar al definir la elección del actor.

Destaco que la investigación se construyó desde un principio en la observación y respuesta de los actores en escena, ya que continuamente a partir de esto se realizaba una confrontación y diálogo con la teoría buscando la aplicación crítica de los conceptos que decidimos trabajar tales como la intencionalidad, las neuronas espejo, las microexpresiones y su aplicación al campo teatral. El motivo que nos llevó a investigar desde el diálogo con la disciplina de las neurociencias fue poder dar respuestas a las formas de creación escénicas y las herramientas que podemos utilizar para llevarla a cabo. Es por ello que acuerdo con Víctor Arrojo (2015) en cuanto a la función del director: “ese mirar de afuera va a estar focalizado en animar esa teatralidad que muchas veces está oculta. La función de la dirección como de la actuación es animar esa teatralidad, darle vida”.

Desde los comienzos de la investigación buscamos metodologías para abordar la exploración de los actores en el proceso, esto implicó una etapa en donde fuimos superando obstáculos que se nos presentaron en la investigación y, a su vez, encontramos elementos que colaboraron en la construcción escénica en su complejidad.

La guía del director focalizada en los actores permitió que los mismos pudieran explorar diferentes situaciones relacionadas con las características de los personajes, fueron permeables a la repetición de acciones mínimas, como así también ciertos gestos que considerábamos fundamental a la hora de otorgar sentido a la escena.

Para finalizar. Cada acto motor que trabajamos tiene el objetivo de ser genuino, como desarrollamos con anterioridad, la actuación debe contener la voluntad de ser vista, introduciendo al espectador a observar el detalle que define cada acción en escena.

Maximiliano Nicolás Quarín.

## **Iluminar, vestir y escuchar la intención de la acción**

Cuando comenzamos este camino sólo sabíamos que nuestro deseo era indagar en otras disciplinas, en principio las neurociencias y también analizar qué herramientas podrían brindar al teatro. Luego de leer mucho e investigar diferentes autores nos centramos en las neuronas espejo y en las microexpresiones que nos ofrecieron una base para estudiar la acción escénica. Si bien los roles con mi compañero los dividimos, apenas empezamos el proceso, decidimos que ambos participaríamos de esta construcción en forma conjunta, cada uno aportando desde su área.

Mi trabajo de diseño comenzó mucho antes de que fuéramos por primera vez a la sala (La Parisina). Desde los primeros ensayos los cuerpos de los actores y el discurso empezaron a trazar líneas de las que me fui tomando para organizar el espacio que habitaban los personajes. Los actores empezaron a incorporar la luz como un estímulo y fueron conscientes de disponer sus cuerpos y acciones de otra forma que con anterioridad no podíamos apreciar. Si bien con el paso del tiempo los actores se fueron acostumbrando a los ensayos con luces y sonidos, para mí implicó una nueva oportunidad para indagar, probar, rediseñar y reorganizar. Es en ese momento que observé cómo los lenguajes escenotécnicos, si bien dialogan entre sí y comunican, cada uno conlleva en sí mismo su propio proceso. La escenografía se pudo diseñar en los primeros ensayos, sin embargo sufrió varias mutaciones hasta su definición final. El vestuario se pensó desde el texto primeramente. Con la luz y el sonido fue necesario probarlos, desde la escena y luego registrar aciertos o errores. Uno de los momentos claves del proceso fue cuando pudimos organizar los conceptos y definir que la intencionalidad de las acciones iba a ser fundamental en el área escenotécnica desde allí, todos los lenguajes escénicos comenzaron a converger en una dirección.

Cuando decidimos que la intencionalidad de la acción era el núcleo central en esta investigación para el área escenotécnica, pudimos organizar los diferentes lenguajes de forma más coherente al código actoral que trabajamos. De esta forma acordamos que los elementos que conforman la escena están conectados y en correspondencia con la línea de dirección, permitiendo que la situación que plantean los *combos* rompan con esa estructura para dar más información acerca del carácter de los personajes. A su vez, la decisión de incorporar sonidos y cambiar la paleta de colores de las luminarias en las transiciones antes mencionadas, surge de poder dar otro soporte al actor acentuando la intención de la acción que realiza intensificando desde otros lenguajes el subtexto de la obra. No obstante las acciones que trabajamos en conjunto con los actores se transformaron en elementos que, nos permitieron organizar distintas técnicas y procedimientos para el análisis del subtexto. A su vez, con las microexpresiones como herramienta de análisis, pudimos trabajar diferentes modos de construcción de la verdad escénica haciendo énfasis en ciertos núcleos de acciones.

Rescatando la problemática de la investigación, podemos concluir en que la intencionalidad desde el enfoque de las neurociencias, nos permitió poder analizar en mayor profundidad la acción escénica. Pudimos subdividirla en movimientos y actos motores lo que nos llevó a analizar detalles dentro de la construcción y poder plasmar así, el sentido que deseábamos.

Micaela Belén Isaía.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Referencias**

**Libros**

- ARROJO, Víctor. (2014). *El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina: Colección estudios teatrales. INT.
- BROOK, Peter. (1994). *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona, España: Editorial Alba.
- DE MARINIS, Marco. (2005). *En busca del actor y el espectador: Comprender el teatro II*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- FRÍAS, Patricia G. (2007) *Ejercicios para restaurar la función vocal. Observaciones clínicas*. Buenos Aires, Argentina: Librería Akadia Editorial.
- ICOBONI, Marco. (2009). *Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación, o de cómo entendemos a los otros*. España. Editorial Katz.
- MAURO, Karina. (Julio, 2012). El Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano y la acción actoral como *lugar* del sujeto. *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Recuperado: <http://www.telondefondo.org/numero15/articulo/396/el-metodo-de-las-acciones-fisicas-de-raul-serrano-y-la-accion-actoral-como-lugar-del-sujeto.html>
- OBRA, *Perras* (2002). Incluido en *Nuevo teatro argentino*, comp. J. Dubatti, Buenos Aires, Interzona, 2003, pp. 115-131. Autores: creación colectiva con dramaturgia de Mauricio Kartún. Puesta en escena y dirección: Enrique Federman. Con: Néstor Caniglia y Claudio Martínez Bel. Luces: Dana Barber. Vestuario: Marta Albertinazzi. Asesoría musical: Carlos Gianni. Asesoramiento coreográfico: Julia Calvo.
- PAVIS, Patrice. (2008). *Diccionario del teatro*. Barcelona. España. Paidós.

- RINALDI, Mauricio. (2015). *Diseño de iluminación teatral*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones ARS LUX.
- RIZZOLATTI, Giacomo; SINIGAGLIA, Corrado. (2006). *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona, España: Paidós, Transiciones.
- ROSENZVAIG, Marcos. (2012). *Las artes que atraviesan el teatro*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Capin.
- SERRANO, Raúl. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Barcelona, España: Editorial Atuel.
- SIRLIN, Eli (2005) *La luz en el teatro. Manual de Iluminación*. Buenos Aires, Argentina: Colección pedagogía teatral. INT.
- SOFÍA, Gabriele. (2010). *Diálogos entre Teatro y Neurociencias*. Bilbao: Artezblai
- SOFÍA, Gabriele. (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. México: Editorial Paso de Gato.
- STANISLAVSKI, Konstantin. (1983). *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires, Argentina: Colección La Farándula.
- STANISLAVSKI, Konstantin. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona, España. Editorial Alba.
- TRASTOY, Beatriz; ZAYAS DE LIMA, Perla. (2014). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo. Libros.

### **Páginas de internet**

- [https://rodas5.us.es/file/8e71edf4-310f-85d3-f039-d6dfd4980301/1/comunicacion\\_SCORM.zip/page:09.htm](https://rodas5.us.es/file/8e71edf4-310f-85d3-f039-d6dfd4980301/1/comunicacion_SCORM.zip/page:09.htm) (visitada 22/09/2017).
- <https://www.losandes.com.ar/article/victor-arrojo-es-y-se-hace> (visitada 27/06/2018).
- <https://www.paulekman.com/> (visitada mayo 2017)

## **ANEXO**

### **Complemento de la investigación**

**OBRA “PERRAS”**

CLAUDIO *(ya en escena sentado en el banco).*

NÉSTOR: *Silbidos fuera de escena, ingresa llamando a su perra. ¡Yanina...! Yanina vení para acá ¿Y esto...? ¿Desde cuándo...? ¡Si yo te digo vení, vos venís! Ahora estás castigada. ¡Sit...! (Tiempo. La mira) ¿Pero en qué idioma te tengo que hablar...? (Algo de ella lo ablanda.) No me mirés así, ¿No ves que me asusto? Si te digo vení, vos venís. (Se derrite.) ahhhh.. Ahora andá ¡Pero si te digo vení, vos venís!*

CLAUDIO: *Sentado en banco, busca una galleta. Se levanta Vení Colita, venga. Vení para acá (Le ofrece un pedazo de galleta.), dale veni para acá. Tomá, tomá... (Ella va a tomarlo. Él se lo esconde.) No... la patita... (Ella no obedece) No... la patita... No... la patita... No... la patita... bueno, me la como yo. (Se la come. Con la boca llena.) ¡Va...! ¡Va...! ¡A jugar...!*

*Se quedan mirando a sus perras.*

CLAUDIO: *Cómo juegan...*

NÉSTOR: *Se engancharon...*

CLAUDIO: *Sí...*

*Le da la mano para presentarse.*

NÉSTOR: *Yanina...*

CLAUDIO: *Colita.... un gusto....*

NÉSTOR: *Lindo pelo...*

CLAUDIO: *(Haciendo referencia a su propio pelo) ¿Colita?... See...*

NÉSTOR: *Se ve que está bien alimentada. ¿Qué le das?*

CLAUDIO: *Come lo mismo que yo... Lo que sobra... Polenta, fideos, arroz con pollo, carne...*

NÉSTOR: *No...*

CLAUDIO: Seee.

NÉSTOR: No, pollo no.

CLAUDIO: ¿Vos decís por los huesos?

NÉSTOR: Y la piel...h

CLAUDIO: Lo de los huesos es mentira...

NÉSTOR: ¡Se astillan! Los huesos del pollo se astillan y...

CLAUDIO: (*Interrumpe.*) Lo tritura bien, lo mastica bárbaro. No pasa nada. No le voy a preparar un menú especial... si es una perra.

NÉSTOR: Pero hay alimentos que sí y alimentos que no.

CLAUDIO: No.....Ésta come lo que le des.

NÉSTOR: Noo, ellas necesitan una dieta balanceada que les permita, ya sea fortalecer los músculos, desarrollar un pelaje sano...

CLAUDIO: ¿Y vos qué le das a la tuya?

NÉSTOR: Depende cómo la vaya viendo. A veces le doy 1 kilo de zanahorias porque equivale a la cantidad de calorías que...

CLAUDIO: (*Lo corta. A ella. Se queda sentado*) ¡Colita!... ¡salí de ahí! (*A Néstor*) No, porque llega a cruzar...

NÉSTOR: (*Intenta retomar.*) Te comentaba... el tema de la alimentación es importante... Hay que saber balancear proteínas, hidratos, minerales, azúcares...

CLAUDIO: (*se para hacia la perra*) ¡Colita salí de ahí!. (*Se vuelve a sentar*). Disculpame, no te interrumpo más.

NÉSTOR: cómo te venía diciendo lo de la alimentación, hay gente que cree que los perros comen pasto porque les gusta (Pausa) No. Es que necesitan purgarse...

CLAUDIO: Ahí, sí ves... Esta hace pocitos en la tierra y mete el hocico adentro.

NÉSTOR: Busca los pastos más tiernos...

CLAUDIO: No. Busca lombrices para ir a pescar.

*(Pausa. Ríe solo.)* Mete el hocico, con la caña.

NÉSTOR: *(Fastidiado.)* Yani, nos vamos.

CLAUDIO: No te vayas era un chiste. *(Pausa incómoda.)*

CLAUDIO: Era un chiste Ya sé que la alimentación es importante, lo que pasa es que mi veterinario es...

NÉSTOR: Ah bueno, entonces... me imagino que te habrá hablado de la alimentación.

CLAUDIO: No...Espectacular.

NÉSTOR: Te habrá indicado...

CLAUDIO: No, no te digo por eso, es un hijo de puta. El otro día... *(anécdota ininteligible sobre su veterinario, una vieja y su pequeña perrita.)* Néstor trata de entender. Entró una gorda así gigante, con un perrito así chiquito. *(Se tienta solo.)*

... Es un hijo de puta. Se lo dice a la gente en la cara y no se dan cuenta...

*(Pausa molesta.)* ¿Y tu veterinario qué tal?... *(No se entiende lo que dice)*

NÉSTOR: Qué?

CLAUDIO: ¿Y tu veterinario qué tal?... *(No se entiende lo que dice)*

NÉSTOR: No te estoy entendiendo.

CLAUDIO: ¿Y tu veterinario qué tal?... *(Modula la frase.)*

NÉSTOR: Ahora no estamos yendo. Antes la llevaba a uno, pero... Me la manoseaba mucho.

CLAUDIO: ¿Qué?

NÉSTOR: Me la manoseaba mucho.

CLAUDIO: ¿Qué?

NÉSTOR: Me la manoseaba mucho.

CLAUDIO: ¿A qué cosa?

NÉSTOR: A Yani. Y la última vez le hizo doler.

Combo 1°

*Cambio a luz verde, los personajes comienzan a producir sonidos extraños, su corporalidad se vuelve extraña.*

CLAUDIO: ¿Tenés un cigarrillo?

NÉSTOR: No. No fumo... *(Tiempo.)* Mi mujer fumaba mucho.

CLAUDIO: ¿Dejó...?

NÉSTOR: No, me separé.

CLAUDIO: Separado...

NÉSTOR: Divorciado... ¿Vos?

CLAUDIO: *Primer quiebre (llora)* ¿Es cierto que a los perros si no los bañas se mueren?

NÉSTOR: *(Sorprendido.)* No... No... ¿Cómo se van a morir? Pueden tener pulgas, mal olor... A ver hay perros que les gusta que los bañen...

CLAUDIO: ¿En serio?

NÉSTOR: A Yani le encanta.

CLAUDIO: ¿En serio?

NÉSTOR: ¡Sí...! Es un momento muy especial.

Tenemos su neceser con su su jaboncito, su champucito, sus hisopitos para la oreja. Empiezo con unos masajes en la oreja, bajo por sus caderas peludas y me mira y me dice: “Papí, peiname toda” y el papi la peina porque tiene un peine largo y fino....

CLAUDIO: ¿y hace mucho de...?

NÉSTOR: ¿De qué?

CLAUDIO: De la separación...

NÉSTOR: Cuatro años.

CLAUDIO: Con razón...

NÉSTOR: ¿Qué?

CLAUDIO: ¿Otra vida, no?

NÉSTOR: Otra vida. Se respira. Ojo, no tengo nada contra el matrimonio, pero...

*Claudio lo mira sin entender.*

NÉSTOR: Te piden.

*Claudio espera algo más.*

NÉSTOR: Te piden.

NÉSTOR: Piden, Piden... Todo el tiempo pidiendo. Que sacate la basura, el pasto está alto, otro sábado en casa, estacioná el auto, acomoda la ropa, límpiate los pies antes de entrar, tengo ganas de comer helado, hace tres días que no te afeitas, te olvidaste otra vez el aniversario. Ahora, ojo... Susy era una mina preparada.

CLAUDIO: ...Como todas. Te piden.

NÉSTOR: Como todas. Piden... Al mes de casados ya quería tener cría.

CLAUDIO: ¿En serio?... y ahora ¿solo?

NÉSTOR: No, con Yani... La saca a pasear un profesor de Educación Física.

CLAUDIO: ¿A Yani?

NÉSTOR: No. A Susy. Parece que va en serio. No sé, tendrá otra paciencia el tipo.

CLAUDIO: ¡Que le pida a él! (*Se ríen.*) Que le use la tarjeta, que le gaste la guita.

NÉSTOR: (*Descubre a Yani.*) ¡Para un poco! Yani... ¿Qué pasa?... ¿qué?...  
¿Querés hacer popó? Sí, acá está bien. Uh, que vueltera Yani ¡Acá está bien!...  
¡Cuánta cacona!... ¡No la mires pervertido!

## Combo 2°

*Cambio de luz a verdes y azules y se incrementa un sonido grave, el cuerpo animalizado de los actores comienzan a intensificar su pelea.*

CLAUDIO: (*Aparte. Vuelve su violencia, tan feroz como contenida.*) ¡Colita...! ¡Vení para acá...! ¡Qué tenés ahí...! ¡Soltá eso...! ¡Soltá...! Te la estás buscando, eh... ¡Soltá...! ¡Ves que te haces pegar! ¿Qué haces?, ¿qué haces? Pero... ¡La reputa madre, me meó todo...!

NÉSTOR: (*Angustiado detiene a Claudio que esta por pegarle a la perra*) No, no ves que se asusta.

CLAUDIO: Va a aprender ésta.

NÉSTOR: Pero así no...

CLAUDIO: ¿Cómo querés que aprenda?

NÉSTOR: Con afecto.

CLAUDIO: Qué afecto... si es una perra.

NÉSTOR: Por eso. Cuando hace las cosas bien, un premio, y cuando hace algo mal...

CLAUDIO: Una patada.

NÉSTOR: No, así no.

CLAUDIO: Sí, así sí. (*Se altera*) Que me vas a venir a decir vos como tengo que tratar a mi perra si recién te conozco.

NÉSTOR: (*corta el diálogo de Claudio*) ¡Pero la vas a matar...!

CLAUDIO: (*Oscuro, siniestro y terminante.*) No, yo le pego hasta un punto. Ella sabe.

NÉSTOR: Vos mirá. A ver Yani. *Silva llamándola.* ¡Junto! *camina y hace que la perra lo siga de izquierda a derecha y de derecha a izquierda.* ¡Sit!...*se aleja un poco de la perra. Se detiene y le festeja su obediencia.* ¡Giro! (*lo repite de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, acompañando el movimiento de la perra.*) ¡Cruce! *abre las piernas y hace pasos largos para que Yanina pase, lo repite en cada cruce. (Yanina va hacia Claudio y lo hociquea entre las piernas).*

CLAUDIO: ¡Epa!

NÉSTOR: Bueno... bueno... Yanina ¡Andá para allá!

CLAUDIO: ¡Es buscona!

NÉSTOR: No... no... Se excitó por las pruebas.

CLAUDIO: Por eso... es buscona.

NÉSTOR: (*Fastidiado*) ¡No!, es que le hice hacer demasiadas cosas.

*Interrumpe Claudio*

CLAUDIO: ¡No!

NÉSTOR: ¡Yanina!

CLAUDIO: Vení.

NÉSTOR: ¡Cuidado!

CLAUDIO: *a la misma vez que Néstor.* Vení para acá.

NÉSTOR: *a la misma vez que Claudio.* Vení para acá.

CLAUDIO: Ojo.

NÉSTOR: Ahí no.

CLAUDIO: Mirá que te la doy.

NÉSTOR: ¡Quieta!

CLAUDIO: ¡Colita!

NÉSTOR: Salí de ahí.

CLAUDIO: Está linda Yanina.

*Néstor lo mira.*

CLAUDIO: Está linda, se la ve bien...

NÉSTOR: (*Con inevitable aire de superioridad.*) Si.

CLAUDIO: Lindo pelo... largo, lacio.

NÉSTOR: (*Víctima del halago.*) Sí... A mí me gusta cuando corre que... (*Un gesto gozoso: pelos al viento.*)

CLAUDIO: ¿Pura?... ¿Con papeles? (*Néstor asienta.*) Colita también es de raza.

NÉSTOR: Mezcla con..

CLAUDIO: No, es de raza, de una raza que por ahí no se le nota tanto... pero es de raza.

CLAUDIO: ¿Cuántos años tiene?

NÉSTOR: Dos años y siete meses, la semana que viene.

CLAUDIO: No es cachorra, tampoco vieja.

NÉSTOR: Joven.

CLAUDIO: Que linda edad para disfrutarlas...

NÉSTOR: (*Por Colita.*) ¿Tres años y medio?

CLAUDIO: Cuatro.

NÉSTOR: Entonces hace rato que la tenés.

CLAUDIO: Seis meses... (*Néstor lo mira sin comprender.*) A ver, la compré de cachorra y se la regalé a mi novia. Y la tuvo tres años y medio y después me quedó a mí.

NÉSTOR: Se separaron...

CLAUDIO: No, se suicidó. (*Otra vez como antes el llanto empieza a contraer su cara. Como entonces vuelve súbitamente a la normalidad.*) ¿Es cierto que a los perros si les das caramelos le salen caries?

NÉSTOR: No... no hay que darle caramelos.

CLAUDIO: Claro porque dentista para perros no hay.

NÉSTOR: No hay que darle golosinas, ni azúcares refinados. El azúcar la sacan de las frutas y los vegetales sino les pueden traer parásitos y...

CLAUDIO: (*Lo interrumpe.*) Yo cada tanto le doy masticables, me cago de risa... (*Se lo actúa.*), viste que no lo puede tragar. Viste como hacen con la lengua.

NÉSTOR: *(Alejando a un perro que en algún lugar alejado de la plaza ronda a Yanina.)* ¡Salí de ahí!, ¡sucio! *(Lo observa desconfiado.)* Ese pequinés no me gusta nada... Desde hoy que está... *(Un gesto con la mano: rondando.)*

CLAUDIO: Pato había traído un día una caja de esos rellenos. Yo le quería dar uno a ésta, pero no me dejó. Pero ella de a uno, toda la caja... Pato era mi novia. Los traía del shopping, atendía un local de jeans. Diez horas ahí adentro. Para mí que por eso...*(Recuerda. Pausa.)* que comía en el probador.

NÉSTOR: *(Incómodo.)* Y... Está difícil la situación...

CLAUDIO: Encima ella del interior; con sólo pensar en el alquiler se le iba, medio sueldo. volvía de trabajar y lo único que le quedaba era limpiar no era muy grande el departamento, pero como a ésta no la sacaba le cagaba toda la casa... Y bueno, el precio de estar acompañado, ¿no...?

NÉSTOR: ¿Y... fue... así, de golpe?

CLAUDIO: ¿Qué?

NÉSTOR: Que se...

CLAUDIO: Y Pato era una mina muy nerviosa. Tenía su carácter, viste como son las mujeres cuando están en esos días. Bueno, estaba en esos días (Quiebre llora) ¿A propósito ... cada cuánto están alzadas las perras?

NÉSTOR: Dos celos por año.

CLAUDIO: Todavía le falta uno entonces... El mes pasado me la acorralaron ahí contra el paredón entre dos, casi la parten al medio. Decí que eran medios altos que sino... ¿vos qué hacés cuando está alzada la tuya?

NÉSTOR: *(Fastidiado.)* Esos días prefiero no traerla.

CLAUDIO: Peor es dejarla adentro. Se te prende de cualquier parte y se chorrean... ¿Viste cómo se chorrean?... te manchan todo, te chorrea la pared, la cortina. El otro día se me prendió de la pierna y me chorreo todo el pantalón... ¿La tuya chorrea mucho...?

NÉSTOR: *(Lo corta con fastidio apenas disimulado.)* No, la mía no.

Combo 3°

*El enfrentamiento entre los personajes crece, cambio de luz a rojos e ingresa un sonido de percusión.*

CLAUDIO: (A Colita.) Vení... ¡Dale, hacé...! Hacé ahora...Hacé. No hay con qué darle, acá no quiere hacer... Me caga siempre en casa...

NÉSTOR: ¿Probaste de otra manera? digo, si le enseñas con afecto ellas entienden.

CLAUDIO: No, ésta no aprende más.

NÉSTOR: Pero sí, se la ve que es buenita...

*(Colita se le acerca.)*

CLAUDIO: ¡Guarda! Mirá que es traicionera, en cuanto te descuides te pega el tarascón.

NÉSTOR: *(Acariciándola.)* Pero no, si se ve que es buenita... *(Claudio la echa. En ese momento se acerca Yanina.)* Ay qué celosa que sos... Sos una celosa... ¿Ves? con tiempo y dedicación ellas aprenden. Yo ahora le estoy enseñando cosas nuevas... *(Claudio lo interroga con la mirada.)* Idiomas...

CLAUDIO: ¿Idiomas?,¿Inglés?, ¿Alemán...? ¿Chino? tené cuidado que acá hay mucho pequinés dando vuelta...

NÉSTOR: No, otro tipo... Todavía no lo tienen muy claro. Yani...

*Realiza sonido de llamar a un gato (Pausa). Realiza sonido de caballo (Pausa). Realiza sonido de Pato (Pausa). Realiza sonido de oveja (Pausa). Realiza sonido de un pavo (Pausa).*

CLAUDIO: Che, que interesante...

NÉSTOR: Le tengo que dedicar más tiempo...

CLAUDIO: No pero se ve que entiende.

NÉSTOR: Son tan buenas.

CLAUDIO: ¿Nunca pensaste en tener un par?

NÉSTOR: No, una complicación... Atendés a una, terminás descuidando a la otra...

CLAUDIO: Yo sí pensé pero... viste cómo son: se dan cuenta si estuviste con otra y sufren... Yo no sé cómo, pero manoseás a otra...

NÉSTOR: Se dan cuenta.

CLAUDIO: Se dan cuenta...

NÉSTOR: *(Un gesto: te olfatean.)*

CLAUDIO: Como locas...

NÉSTOR: Si uno pudiera saber lo que están pensando, ¿no?...

CLAUDIO: ¡Quién las entiende!. Yo tengo un amigo que dice que lo importante es que no sean ni muy malas, ni muy buenas, porque sino...

NÉSTOR: Mmmmm... Desconfiable... Lo mismo si las ves medio caprichosas...

CLAUDIO: Ah, no... conmigo no. En cuanto me hacen un capricho le abro la puerta y... ¡Va, vía, vía!

NÉSTOR: Pero... por más que las echés, vuelven.

CLAUDIO: ¿Y a dónde van a ir...? Aunque bien que si el que se va es uno... *(Un gesto: llanto.)*

NÉSTOR: Típico... A mí la verdad, cuando lloran me pueden.

CLAUDIO: A mí no, por mí que lloren. Cuando se les pasa, vemos. Si no te manejan...

NÉSTOR: Eso es cierto: hay que saber llevarlas. Rigor no darle todos los gustos.

CLAUDIO: Sino te toman el tiempo.

NÉSTOR: Hay que agarrarlas de chiquitas y hacerlas a tu manera. *(Claudio coincide.)* Lo importante es que sientan que el que manda es uno.

CLAUDIO: Ahí, sí... Sino te pasan por encima.

NÉSTOR: Y uno encima que se encariña.

CLAUDIO: Ves, es lo que le decía yo a mi vieja: no me traigas conejos que me encariño y después me los tengo que comer.

NÉSTOR: Decime una cosa: ¿vos le dedicás tiempo a Colita?

CLAUDIO: La que le dedicaba tiempo era Pato... *(intenta llorar nuevamente)*.

NÉSTOR: *(Desconcertado, le silva)* Yani.

CLAUDIO: No está bien. Pato al principio no la quería mucho, pero empezó con que duerma adentro, después que sufre, que tiene frío: terminó durmiendo arriba de la cama. Después empezó a comer con nosotros en la mesa, yo le decía que no que se llena todo de pelos. Pero termino comiendo con nosotros en la mesa... Al final le dejaba la tele prendida cuando salíamos, Animal Planet me hacía ponerle. Animal Planet...

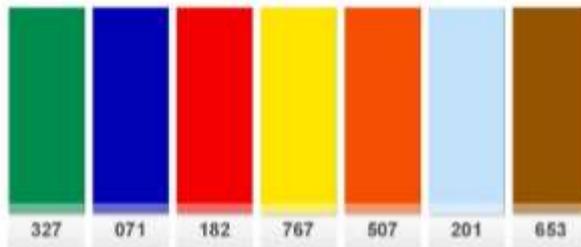
CLAUDIO: Pato dale, abrí la puerta. Dale, hablemos. Dale Pato ¡Qué carajo te pasa! ¡Te volviste loca! *(comienza a escucharse un sonido agudo)* ¡Desde cuándo una perra de mierda es más importante que yo...! ¡Ves que sos vos...! ¡Te las estás buscando, eh, te la estás buscando! Dale Pato salí ahí. ¡Salí del baño querés...! ves que sos vos la que te haces pegar ¡Abrí la puerta te dije!... ¡Abrí la puerta o te la tiro abajo! *Grito "¡PATO!"*).

*Otra vez la plaza, Claudio está tensionado después del grito, Néstor, comienza a buscar a Yanina, se levanta. Se despide de Claudio. Llama a su perra, sale de escena. Claudio permanece sentado en el banco. Apagón*

## Detalle filtros de color para luminarias



Tesis Thu Jun 28 2018



### Forest Green

A deep green for sinister forest scenes, cycloramas and backlighting.

Transmission Y	4.2 %
x	0.162
y	0.496
Absorption	1.38

Source C: Colour Temperature 6779K

Accurate and consistent colour from batch to batch.

#### ROLLS

1" Core 7.62m x 1.22m (25" x 48")

2" Core 7.62m x 1.22m (25" x 48")

Quick Roll Up to 1.17m (46") x 7.62m (25") long.

#### SHEETS

Full Sheet 1.22m x 0.53m (48" x 21")

Half Sheet 0.61m x 0.53m (24" x 21")

327



### Tokyo Blue

A deep blue, used for midnight scenes and cyclorama lighting.

Transmission Y	1 %
x	0.151
y	0.03
Absorption	2

Source C: Colour Temperature 6779K

Accurate and consistent colour from batch to batch.

Available as a High Temperature filter.

#### ROLLS

1" Core 7.62m x 1.22m (25" x 48")

2" Core 7.62m x 1.22m (25" x 48")

High Temperature 4m x 1.17m (13' x 48")

Quick Roll Up to 1.17m (46") x 7.62m (25") long.

#### SHEETS

Full Sheet 1.22m x 0.53m (48" x 21")

Half Sheet 0.61m x 0.53m (24" x 21")

High Temperature 0.56m x 0.53m (22" x 21")

071



### Light Red

Good for theatre and television effect lighting as well as cycloramas.

Transmission Y	11 %
x	0.67
y	0.313
Absorption	0.96

Source C: Colour Temperature 6779K

Accurate and consistent colour from batch to batch.

#### ROLLS

1" Core 7.62m x 1.22m (25" x 48")

2" Core 7.62m x 1.22m (25" x 48")

Quick Roll Up to 1.17m (46") x 7.62m (25") long.

#### SHEETS

Full Sheet 1.22m x 0.53m (48" x 21")

Half Sheet 0.61m x 0.53m (24" x 21")

182



**Oklahoma Yellow**

A rich blend of bright sunshine and warm ochre overtones.

Transmission Y	67.3 %
x	0.48
Y	0.501
Absorption	0.17

Source: C. Colour Temperature 6774K

Created by David Whitehead as a part of LEE Designer Series.

**ROLLS**

**1" Core** 7.62m x 1.22m (25' x 48')

**2" Core** 7.62m x 1.22m (25' x 48')

**Quick Roll** Up to 1.17m (48") x 7.62m (25') long

**SHEETS**

**Full Sheet** 1.22m x 0.53m (48" x 21")

**Half Sheet** 0.61m x 0.53m (24" x 21")

767



**Madge**

'Madge' is short for Imagination. Denser, saturated orange version of 135 avoiding 'pinky red'.

Transmission Y	13.6 %
x	0.662
Y	0.337
Absorption	0.87

Source: C. Colour Temperature 6774K

Created by Tanya Burns as a part of LEE Designer Series.

**ROLLS**

**1" Core** 7.62m x 1.22m (25' x 48')

**2" Core** 7.62m x 1.22m (25' x 48')

**Quick Roll** Up to 1.17m (48") x 7.62m (25') long

**SHEETS**

**Full Sheet** 1.22m x 0.53m (48" x 21")

**Half Sheet** 0.61m x 0.53m (24" x 21")

507



**Full CTB**

Converts tungsten (3200K) to photographic daylight (5700K).

Transmission Y	34 %
x	0.228
Y	0.233
Absorption	0.47

Source: C. Colour Temperature 6774K

Accurate and consistent colour from batch to batch.

**ROLLS**

**1" Core** 7.62m x 1.22m (25' x 48')

**2" Core** 7.62m x 1.22m (25' x 48')

**Wide Roll** 6.10m x 1.52m (20' x 60')

**Quick Roll** Up to 1.17m (48") x 7.62m (25') long

**SHEETS**

**Full Sheet** 1.22m x 0.53m (48" x 21")

**Half Sheet** 0.61m x 0.53m (24" x 21")

201



**LO Sodium**

Used on tungsten to create a Low Pressure Sodium look.

Transmission Y	2.4 %
x	0.54
Y	0.443
Absorption	1.62

Source: C. Colour Temperature 6774K

Accurate and consistent colour from batch to batch.

**ROLLS**

**1" Core** 7.62m x 1.22m (25' x 48')

**2" Core** 7.62m x 1.22m (25' x 48')

**Quick Roll** Up to 1.17m (48") x 7.62m (25') long

**SHEETS**

**Full Sheet** 1.22m x 0.53m (48" x 21")

**Half Sheet** 0.61m x 0.53m (24" x 21")

653