

RECTO / VERSO

RECTO / VERSO

Guión para teatro

En codicología (la ciencia que estudia los códices, es decir, los textos encuadernados) se denomina "recto" a las páginas impares y "verso" a las pares.

LECTURA DE ESTE GUIÓN

La historia ocurre en dos planos simultáneamente, y el guión está dispuesto en página atendiendo a esta condición.

Uno de los planos se denomina **RECTO**, y se lee en la COLUMNA DE LA IZQUIERDA; el otro plano se denomina **VERSO** y se lee en la COLUMNA DE LA DERECHA.

VERSO es siempre CÁMARA SUBJETIVA de ALEJO, y sólo es visual. No tiene sonido. Las líneas de diálogo en VERSO se indican sólo como insumo de composición para los actores, y como guía de administración de los tiempos.

Hay dos posibilidades técnicas para resolver la puesta en escena.

Una es realizar en escena, de manera continua, el guión RECTO y pregrabar una versión VERSO que se proyectará simultáneamente en una pantalla siempre visible.

La otra es realizar la versión RECTO como en el caso anterior, y la versión VERSO también en escena, en otro nivel y profundidad de escenario, transmitiendo esta versión a la pantalla por un sistema de televisión en circuito cerrado.

ORIGEN E IDEAS DE PARTIDA

George Stratton existió e hizo el experimento que se relata en esta obra.

El experimento consistía en colocar a un sujeto unos lentes que invertían la imagen que llegaba a sus ojos. El primer sujeto en el que Stratton hizo pruebas fue él mismo, y sus conclusiones, publicadas en 1896, pueden leerse (en inglés) al final del guión.

El tema que se desarrolla tiene que ver con los modos de percepción humanos, y en ese sentido no hay una tesis ni un desarrollo racional de ideas acerca de ese asunto, sino una exploración de variables perceptuales, empleando para eso las herramientas del teatro. Lo perceptual se equipara aquí a lo escénico, y si surge el tema de las versiones, es para disparar una discusión o una reflexión acerca de asuntos como la ilusión y la verdad.

El plano verbal tiene la función de describir las líneas básicas del relato, pero sobre todo mostrar la incongruencia entre la gestualidad del plano VERSO con respecto al logos manifestado en el plano RECTO.

ESPACIO (Recto: acción), PANTALLA (Verso: percepción)

Más allá del estilo que quiera imponerse al espacio ficcional, la organización general debe contemplar la existencia de un espacio donde se desarrolla RECTO y una pantalla claramente visible simultáneamente donde se desarrolla VERSO.

La correspondencia entre las acciones en RECTO y VERSO es fundamental para el logro dramático de la puesta en escena. Las partituras gestuales de los actores deberán ser rigurosas, precisas, radicalmente diseñadas hasta en sus más ínfimos detalles.

Hay **tres espacios ficcionales** en los que se desarrolla toda la acción:

-El laboratorio, parecido a una oficina, con libros, escritorios y computadoras, y con un sillón donde ALEJO será atendido con frecuencia.

-La habitación de ALEJO, que es despojada, chica, más evocadora de una celda que de un dormitorio.

-El exterior del laboratorio, que sólo se ve en VERSO a través de los ojos de ALEJO.

Hay **dos espacios escénicos** en los que se desarrollan las acciones:

-El escenario donde ocurre RECTO.

-La pantalla donde ocurre VERSO. **VERSO muestra todo lo que ven los ojos de ALEJO.**

ESCENA 1 - Laboratorio

El laboratorio está acondicionado como una oficina, con computadoras, escritorios, mesadas y una silla parecida a las de los dentistas, en un lugar central. En esta escena, VERSO es una representación fiel de RECTO, salvo sutiles desviaciones. Hay también leves diferencias de las expresiones y gestualidad.

RECTO y VERSO: MAURICIO y SUSANA visten túnicas blancas. ALEJO viste ropa de calle.

Las líneas de diálogo indicadas en VERSO tienen la finalidad de contribuir al trabajo de los actores; no se escuchan en la puesta en escena.

| RECTO | <u>ESCENA 1</u> | VERSO |
|--|--|-------|
| <p>MAURICIO y SUSANA se besan. De pronto MAURICIO tiene un sobresalto, se separa rápidamente de SUSANA y en ese momento entra ALEJO. No queda claro si los vio mientras se besaban.</p> <p>SUSANA (nerviosa) ¡Hola! ¡Qué bueno que llegaste!</p> | <p>Comienza en calle, o exterior de edificio, llegando al laboratorio. En el momento en que MAURICIO y SUSANA entran en cuadro se están separando.</p> <p>Durante el diálogo se ven las acciones de los dialogantes, que no coinciden completamente con las de RECTO, aunque en pequeñas diferencias. Esencialmente son las mismas, salvo leves desfasajes.</p> <p>SUSANA (nerviosa) ¡Hola! ¡Qué bueno que llegaste!</p> | |

| RECTO | ESCENA 1 | VERSO |
|--|--|-------|
| <p>MAURICIO ¡Bienvenido! ¿Llegaste bien?</p> <p>ALEJO Sí, sin problemas. No hay como perderse. ¡Es el único edificio en kilómetros a la redonda!</p> <p>MAURICIO ¡Para mantenernos alejados del mundanal ruido! (ríe aparatosamente, acompañado por Susana) Bueno, así que ¿listo?</p> <p>ALEJO Listo.</p> <p>MAURICIO Entonces, los últimos ajustes. Susana, ¿las antiparras?</p> <p>SUSANA Ya las traigo. (busca en un armario)</p> <p>MAURICIO Alejo, el experimento Stratton es sencillo, pero requiere que sigamos estrictamente algunos pasos.</p> | <p>MAURICIO ¡Bienvenido! ¿Llegaste bien?</p> <p>MAURICIO ¡Para mantenernos alejados del mundanal ruido! (ríe aparatosamente, acompañado por Susana) Bueno, así que ¿listo?</p> <p>MAURICIO Entonces, los últimos ajustes. Susana, ¿las antiparras?</p> <p>SUSANA Ya las traigo. (busca en un armario)</p> <p>MAURICIO Alejo, el experimento Stratton es sencillo, pero requiere que sigamos estrictamente algunos pasos.</p> | |

| RECTO | ESCENA 1 | VERSO |
|--|--|-------|
| <p data-bbox="147 320 454 395">ALEJO No hay problema.</p> <p data-bbox="147 451 1088 568">MAURICIO Es una semana completa sin que puedas sacarte las antiparras.</p> <p data-bbox="147 624 685 699">ALEJO Está claro. No hay problema.</p> <p data-bbox="147 754 1106 914">MAURICIO Cuando Stratton hizo por primera vez este experimento sólo aguantó 24 horas. La sensación es muy incómoda.</p> <p data-bbox="147 970 875 1045">ALEJO Bueno, él no sabía lo que iba a pasar.</p> <p data-bbox="147 1101 1149 1345">MAURICIO No, claro. La segunda vez que lo hizo duró tres días. Uno de los problemas que tenía era que no podía hacer funcionar unas antiparras para los dos ojos. Lo que él hizo fue taparse un ojo y ponerse un lente delante del otro.</p> | <p data-bbox="1178 451 2123 568">MAURICIO Es una semana completa sin que puedas sacarte las antiparras.</p> <p data-bbox="1178 754 2143 914">MAURICIO Cuando Stratton hizo por primera vez este experimento sólo aguantó 24 horas. La sensación es muy incómoda.</p> <p data-bbox="1178 1101 2181 1345">MAURICIO No, claro. La segunda vez que lo hizo duró tres días. Uno de los problemas que tenía era que no podía hacer funcionar unas antiparras para los dos ojos. Lo que él hizo fue taparse un ojo y ponerse un lente delante del otro.</p> | |

| RECTO | ESCENA 1 | VERSO |
|--|---|-------|
| <p>ALEJO Pero eso no afecta nada, ¿verdad?</p> <p>MAURICIO No, en absoluto. En aquellos tiempos no se sabía que cada ojo está dividido en dos partes que van cada una a un hemisferio cerebral. O sí se sabía... (confundido y molesto porque no sabe historia de la ciencia) ...lo cierto es que sí, es igual con uno o con dos ojos, pero para el sujeto usar un solo ojo aumenta la incomodidad.</p> <p>ALEJO Perdés la sensación de profundidad...</p> <p>MAURICIO Exactamente.</p> <p>SUSANA se acerca con las antiparras, algo parecido a una máscara de buceo con cables y antenas, una cámara de video miniatura, etc. Los tres están cerca de una mesa y también cerca del sillón.</p> <p>SUSANA Aquí está.</p> | <p>MAURICIO No, en absoluto. En aquellos tiempos no se sabía que cada ojo está dividido en dos partes que van cada una a un hemisferio cerebral. O sí se sabía... (confundido y molesto porque no sabe historia de la ciencia) ...lo cierto es que sí, es igual con uno o con dos ojos, pero para el sujeto usar un solo ojo aumenta la incomodidad.</p> <p>MAURICIO Exactamente.</p> <p>SUSANA se acerca con las antiparras, algo parecido a una máscara de buceo con cables y antenas, una cámara de video miniatura, etc. Los tres están cerca de una mesa y también cerca del sillón.</p> <p>SUSANA (Mirando insistentemente a MAURICIO, mientras</p> | |

| RECTO | ESCENA 1 | VERSO |
|--|--|-------|
| <p>(coloca el aparato sobre la mesa)</p> <p>Este botoncito es para encender la cámara. Hay que apagarla cuando te vas a dormir. No podés dormir con las antiparras puestas.</p> <p>ALEJO</p> <p>Pero ¿y el efecto...?</p> <p>MAURICIO</p> <p>Vas a estar en un ambiente de oscuridad absoluta. No podés ver nada. Eso no debe preocuparte, porque los controles de iluminación están asociados a este sensor que cuando las antiparras pierden contacto con la piel de tu cara apagan las luces del ambiente.</p> <p>(muestra algo en las antiparras)</p> <p>ALEJO</p> <p>Ajá.</p> <p>SUSANA</p> <p>Este es el control de giro. Cuando te ponés las antiparras vas a ver todo como si no tuvieras nada puesto. Cuando activás el giro empezás a ver todo patas arriba.</p> | <p>coloca el aparato sobre una mesada)</p> <p>Acá tenés. Hay que apagarla cuando te vas a dormir. No podés dormir con las antiparras puestas.</p> <p>MAURICIO</p> <p>Vas a estar en un ambiente de oscuridad absoluta. No podés ver nada. No te podés enterar de nada. Si te ponés pesado, esta aguja te lo va a hacer notar. (muestra una aguja amenazadora que asoma en las antiparras)</p> <p>SUSANA</p> <p>Este es el control de giro. Cuando te ponés las antiparras vas a ver todo como si no tuvieras nada puesto. Cuando activás el giro empezás a ver todo como ocurre en realidad.</p> | |

| RECTO | ESCENA 1 | VERSO |
|---|---|-------|
| <p>MAURICIO (con tono profesoral) Con un giro de 180 grados, sería lo correcto.</p> <p>ALEJO Entendido. ¿Y no se puede desactivar por accidente, y de pronto pasar a ver todo al derecho?</p> <p>MAURICIO Con un giro de 0 grados, dirás.</p> <p>ALEJO Sí.</p> <p>MAURICIO No. El control sólo pasa de cero a 180, pero no tiene marcha atrás. Sólo podemos cambiar eso nosotros desde el control central. Resumamos: te colocamos las antiparras, ajustamos las dioptrías, los ejes, en fin, todo lo que necesites para ver correctamente, y luego giramos 180 grados la imagen. Ahí comienza el experimento Stratton. Una semana de vida cotidiana, registrando todo. A esa altura ya te vas a haber adaptado. Regla número uno: nunca te saques las antiparras sin permiso de tu supervisora. (señala a Susana) Regla número dos: si por accidente se te salen las</p> | <p>MAURICIO (alarmado) Con un giro de 180 grados, sería lo correcto.</p> <p>MAURICIO Callate, imbécil.</p> <p>MAURICIO Vos te tenés que quedar quieto y dejar que el experimento funcione.</p> <p>MAURICIO Regla número uno: nunca mires a tu supervisora como si te fuera a dar pelota. (señala a Susana) Es mía, entendés, es mía y nada más, y hago lo que</p> | |

| RECTO | ESCENA 1 | VERSO |
|--|---|-------|
| <p>antiparras, o por cualquier causa hay una urgencia médica que te obligue a quitarlas, debés mantener los ojos cerrados mientras no las tengas. ¿Está claro?</p> <p>ALEJO Sí. Clarísimo.</p> <p>MAURICIO Bien, los dejo para que se preparen. Me avisan cuando todo esté listo para la inversión. Voy a revisar los monitores.</p> <p>MAURICIO Sale del laboratorio.</p> | <p>quiero, y si te hacés el loco te arranco los ojos, ¿entendiste? Regla número dos: si ella te mira, no le des bola, porque te arranco los ojos. ¿Está claro?</p> <p>MAURICIO Bien, los dejo para que se preparen. Me avisan cuando todo esté listo para la inversión. Voy a revisar los monitores.</p> <p>MAURICIO sale del laboratorio, vacilando, mirando repetidamente hacia ALEJO y SUSANA. Cuando ya no está en escena en RECTO, aun está en el laboratorio en VERSO, con unos segundos de demora.</p> | |

ESCENA 2 - LABORATORIO.

VERSO y RECTO: ALEJO viste una camisa o bata corta de color claro y pantalones de la misma tela. Es ropa holgada y sin carácter, como la de un asistente de enfermería. SUSANA viste túnica blanca, sin abotonar, que deja ver ropa de calle.

VERSO, Cámara Subjetiva de ALEJO, debe marcar intencionalidades cada vez más claras. Acercamientos a SUSANA (detenciones de la mirada de ALEJO en sus ojos, su boca, su pecho, etc.) y recorridos que se demoran, mientras está transcurriendo una conversación en RECTO.

| RECTO | <u>ESCENA 2</u> | VERSO |
|--|-----------------|---|
| <p>SUSANA manipula las antiparras. Alejo permanece inmóvil en la silla, mirando alrededor.</p> <p>ALEJO Tengo una pregunta.</p> <p>SUSANA ¿A ver?</p> <p>ALEJO ¿Por qué le dicen antiparras?</p> | | <p>SUSANA manipula las antiparras. Alejo permanece inmóvil en la silla, mirando alrededor.</p> <p>Las antiparras parecen más llenas de cables y alambres agresivos que las que maneja SUSANA en RECTO. Es casi un instrumento de tortura.</p> <p>SUSANA ¿A ver?</p> |

| RECTO | ESCENA 2 | VERSO |
|---|---|-------|
| <p>SUSANA (con una risita) No sé. A Mauricio le gusta decirle así. No sé por qué.</p> <p>ALEJO ¿Por qué se llamarán antiparras? Debe ser porque en una época los vinateros usaban unos anteojos así para protegerse de las hojas de parra.</p> <p>SUSANA (distráida con las antiparras) Puede ser.</p> <p>ALEJO Antes de domesticar las parras la gente andaba a merced de estos salvajes vegetales que acechaban a los caminantes en los rincones oscuros de los bosques.</p> <p>SUSANA ríe. ALEJO se muestra satisfecho de haberle causado gracia. Está en pleno plan de conquista. Hay un momento de silencio.</p> <p>SUSANA Listo. Está pronto.</p> | <p>SUSANA (con una contorsión mimosa de todo el cuerpo) No sé. A Mauricio le gusta decirle así. No sé por qué.</p> <p>SUSANA (fingiendo ocuparse de las antiparras) Puede ser.</p> <p>SUSANA muestra admiración y fascinación por ALEJO. Se detiene siempre un poco más en los gestos cuando hace contacto físico con ALEJO. Sus miradas son más serias que en RECTO.</p> <p>SUSANA Estoy pronta...</p> | |

| RECTO | ESCENA 2 | VERSO |
|---|---|-------|
| <p>Se aleja hasta un armario, de donde saca varios aparatos que coloca sobre la mesada. Son aparatos electrónicos con cables, metidos en estuches que se pueden colgar en bandolera. ALEJO se para. SUSANA comienza a desabrocharle la camisa, le coloca electrodos en el pecho, luego hace lo mismo en la cabeza, después le coloca el medidor de presión en el brazo, y le cuelga los tres aparatos. ALEJO permanece todo el tiempo en silencio y muy quieto. Mientras SUSANA hace esto, habla:</p> <p>SUSANA</p> <p>Este es el <i>holster</i> para medir la presión. El electrocardiógrafo, y el electroencefalógrafo. Todos están sincronizados, de manera que sabremos cómo reaccionás ante cada cambio o cada estímulo visual.</p> <p>(señala las antiparras)</p> <p>Las antiparras tienen un micrófono que se activa cada vez que hablás. Es muy importante que registres todos los cambios perceptuales que experimentes, especialmente cuando la visión se des-invierta. Eso no queda registrado si no lo decís. ¿Está claro?</p> <p>SUSANA a botona la camisa a Alejo, ahora un poco incómodo por la cantidad de cables y</p> | <p>Se aleja hasta un armario, de donde saca los aparatos que coloca sobre la mesada. Son todos muy extraños y agresivos. <i>Zoom in</i> hacia la nuca de SUSANA.</p> <p>Plano muy cercano de SUSANA. Panorámica por la parte superior de su cuerpo, con insistencia en el rostro, que no mira a ALEJO.</p> <p>SUSANA</p> <p>Este es el <i>holster</i> para medir la presión. El electrocardiógrafo, y el electroencefalógrafo. Voy a saber exactamente cómo reaccionás cuando me veas. Por eso me voy a vestir de distintas maneras.</p> <p>(señala las antiparras)</p> <p>Las antiparras tienen un micrófono que se activa cada vez que hablás. Para mí es muy importante que me digas cómo me ves, porque yo... quiero saber cómo me ves. Eso no queda registrado. Sólo yo voy a saberlo. ¿Está claro?</p> <p>SUSANA abotona la camisa con la mirada dirigida a la boca de ALEJO.</p> | |

| RECTO | ESCENA 2 | VERSO |
|--|---|-------|
| <p>aparatos que le cuelgan.</p> <p>ALEJO</p> <p>No.</p> <p>SUSANA</p> <p>¿Qué no está claro?</p> <p>ALEJO</p> <p>¿Queda todo grabado lo que yo veo?</p> <p>SUSANA</p> <p>Sí. Grabamos todo para que sepamos a qué corresponde cada parámetro.</p> <p>ALEJO</p> <p>Pero Mauricio me había dicho que la privacidad...</p> <p>SUSANA</p> <p>¿Qué? ¿Te da vergüenza que te vea cuando vayas a hacer pipí?</p> <p>ALEJO</p> <p>No seas bobá. De pronto no es necesario que vean todo lo que yo veo.</p> <p>SUSANA</p> <p>¿No vas a aguantar sin hacer chanchadas tres días?</p> | <p>SUSANA</p> <p>¿No entendés que me gustás?</p> <p>SUSANA</p> <p>¿Qué importa eso? ¿No escuchaste lo que te dije?</p> <p>SUSANA</p> <p>¿No quisieras estar en privado conmigo?</p> <p>SUSANA</p> <p>Yo quiero verte, quiero ver todo lo que hacés.</p> | |

| RECTO | ESCENA 2 | VERSO |
|---|--|-------|
| <p>ALEJO No son tres días, y no se trata de hacer o no hacer chanchadas... No importa, no te preocupes.</p> <p>SUSANA Yo no me preocupo, no te inquietes.</p> <p>ALEJO Yo no me inquieto, no te preocupes.</p> <p>SUSANA Me alegre. Vamos a colocar las antiparras.</p> <p>SUSANA conduce a ALEJO hasta la silla, lo ayuda a sentarse y comienza a colocarle las antiparras. Describe los controles de las antiparras mientras se la coloca.</p> <p>SUSANA Cámara. Micro. Botón de inversión. Control de cámara. Esto es para ajustarla o desajustarla. Para sacarla es así. (le muestra, colocando y descolocando las antiparras varias veces) SUSANA termina de colocarle las antiparras a Alejo y se separa para contemplarlo.</p> | <p>SUSANA Yo no me preocupo, no te inquietes.</p> <p>SUSANA Me alegre. Vamos a colocar las antiparras.</p> <p>La colocación dificulta la percepción de ALEJO. Imágenes confusas y muy cercanas.</p> <p>SUSANA Cámara. Micro. Botón de inversión. Control de cámara. Esto es para ajustarla o desajustarla. Para sacarla es así. (le muestra, colocando y descolocando las antiparras varias veces) Efecto de <i>mise en abîme</i> visual (multiplicación del encuadre-en-el-encuadre), cuando coloca y quita las antiparras.</p> | |

| RECTO | ESCENA 2 | VERSO |
|--|---|-------|
| <p>SUSANA Así se invierte la imagen, ¿Ves? (oprime un botón que genera una inversión de la imagen en la pantalla)</p> <p>ALEJO ¡Pah! Impresionante.</p> <p>SUSANA (vuelve a enderezar la imagen oprimiendo los controles) ¡Eso esperamos! Vamos a llamar a Mauricio.</p> | <p>SUSANA Así se invierte la imagen, ¿Ves? (oprime un botón que genera una inversión de la imagen en la pantalla)</p> <p>Primera ocasión en la que se ve la imagen invertida en VERSO. Se ve el rostro de SUSANA con una expresión francamente lasciva mientras mira a ALEJO.</p> <p>SUSANA (vuelve a enderezar la imagen oprimiendo los controles) ¡Eso esperamos! Vamos a llamar a Mauricio.</p> <p>Regreso a imagen sin invertir, aunque la expresión de deseo de SUSANA no varía demasiado.</p> | |

ESCENA 3 - Habitación de ALEJO

Una cama, una mesa o escritorio y un par de sillas. Es un ambiente pequeño que da idea de confinamiento. Entran SUSANA y MAURICIO. Visten túnicas blancas, abotonadas.

RECTO y VERSO: SUSANA y MAURICIO visten túnicas blancas, abotonadas, hasta el final de la escena, cuando en VERSO cambia el vestuario, tal como se indica.

ALEJO está sentado en una silla, sin hacer nada. Viste igual que en la ESCENA 2.

| RECTO | ESCENA 3 | VERSO |
|--|----------|--|
| <p>MAURICIO ¡Bueno! ¡Todo listo! ¡A trabajar!</p> <p>SUSANA se pone a manipular las antiparras, mientras Mauricio supervisa con cierta actitud de sabio.</p> <p>SUSANA (a Mauricio) Está listo.</p> <p>MAURICIO Entonces adelante.</p> | | <p>MAURICIO ¡Bueno! ¡Todo listo! ¡A trabajar!</p> <p>SUSANA se pone a manipular las antiparras, mientras Mauricio supervisa con cierta actitud de sabio. Acercamientos a la boca de MAURICIO cuando habla.</p> <p>SUSANA (a Mauricio) Está listo.</p> <p>MAURICIO Entonces adelante.</p> |

| RECTO | ESCENA 3 | VERSO |
|---|--|-------|
| <p>ALEJO Mauricio...</p> <p>MAURICIO Sí.</p> <p>ALEJO ¿Por qué le decís antiparras a los lentes?</p> <p>MAURICIO Antiparras es lo más adecuado. Tiene que ver con la idea de prepararse, de estar listo para lo que pueda sobrevenir.</p> <p>SUSANA coloca las antiparras a ALEJO.</p> <p>ALEJO ¿Y qué tiene que ver con la visión?</p> <p>MAURICIO Justamente: el porvenir y la visión están</p> | <p>MAURICIO Sí.</p> <p>MAURICIO No te importa. ¿Por qué tengo que andar explicando todo?</p> <p>SUSANA coloca las antiparras a ALEJO. Breve efecto de <i>mise en abîme</i>, y luego cambios en la gestualidad de MURICIO (parece más agresivo) y SUSANA (cuando MAURICIO no está mirando parece querer provocar a ALEJO; el resto del tiempo se muestra brusca y agresiva). Esto sigue ocurriendo durante todo el diálogo.</p> <p>MAURICIO Justamente: <i>tu</i> porvenir y <i>mi</i> visión están</p> | |

| RECTO | ESCENA 3 | VERSO |
|---|---|-------|
| <p>relacionados.</p> <p>SUSANA ¡Claro! Por eso los adivinos son videntes. Ven el futuro.</p> <p>MAURICIO (Molesto por la intervención de Susana) Claro. Antiparra significa algo anterior a la preparación. "Parare", en latín, tiene que ver con preparar. "Antepare" es "preparar antes".</p> <p>ALEJO Una super-preparación.</p> <p>MAURICIO Bueno, algo propio de un individuo cuidadoso.</p> <p>ALEJO ¡Bueno, adelante con las antiparras!</p> <p>MAURICIO ¿Por qué dijiste "adelante"?</p> <p>ALEJO (Desconcertado) Adelante, adelante... Para avanzar con el</p> | <p>relacionados.</p> <p>SUSANA ¡Claro! Por eso nosotros vemos tu futuro.</p> <p>MAURICIO (Molesto por la intervención de Susana) No le expliques.</p> <p>MAURICIO Bueno, algo propio de un individuo cuidadoso.</p> <p>MAURICIO ¡Si serás idiota!</p> | |

| RECTO | ESCENA 3 | VERSO |
|---|----------|--|
| <p>experimento...</p> <p>MAURICIO Pero avanzar implica moverse, ¿no?</p> <p>ALEJO ¡Claro! Hacia adelante.</p> <p>MAURICIO ¿Y eso qué tiene que ver con el futuro?</p> <p>ALEJO ¿El futuro?</p> <p>MAURICIO Sí, el futuro. Seguir con el experimento es ingresar en el futuro.</p> <p>ALEJO Claro. ¡Avanzar!</p> <p>MAURICIO ¿Por qué no retroceder?</p> <p>ALEJO (Pausa) No entiendo.</p> | | <p>MAURICIO Avanzar no implica moverse.</p> <p>MAURICIO ¿Y eso qué tiene que ver con el futuro?</p> <p>MAURICIO Sí, el futuro. Seguir con el experimento es ingresar en el futuro.</p> <p>MAURICIO Para vos puede llegar a ser retroceder.</p> |

| RECTO | ESCENA 3 | VERSO |
|--|--|-------|
| <p>MAURICIO Claro, ¿qué tiene que ver el movimiento con el tiempo?</p> <p>ALEJO Bueno...</p> <p>MAURICIO Quiero decir, nos movemos en el espacio...</p> <p>SUSANA Sí, pero nos movemos en el tiempo, también, porque a medida que avanzamos, el tiempo pasa.</p> <p>ALEJO Pero el tiempo pasaría igual aunque permaneciéramos quietos.</p> <p>MAURICIO Exacto. Pero fijate: si te quedás completamente inmóvil, si apenas respirás, si no movés ni un pelo... entonces el tiempo parece que deja de pasar. Los tres se quedan inmóviles un buen rato.</p> <p>SUSANA (Quieta, hablando casi sin mover los labios)</p> | <p>MAURICIO Claro, ¿qué tiene que ver mi movimiento con tu tiempo?</p> <p>MAURICIO Quiero decir, nos movemos en el espacio...</p> <p>SUSANA Sí, pero nos movemos en el tiempo, también, porque a medida que avanzamos, el tiempo pasa.</p> <p>MAURICIO Exacto. Pero fijate: si te quedás completamente inmóvil, si apenas respirás, si no movés ni un pelo... entonces el tiempo parece que deja de pasar. Los tres se quedan inmóviles un buen rato.</p> <p>SUSANA tiembla, con los labios apretados.</p> | |

| RECTO | ESCENA 3 | VERSO |
|--|--|-------|
| <p>Lo mejor es no cerrar los ojos. Si cerrás los ojos la imaginación empieza a trabajar. Lo mejor es mantener los ojos entornados, para ver que lo que está ahí afuera está quieto.</p> <p>Se quedan todavía un rato más completamente quietos. Luego abandonan la inmovilidad y retoman sus tareas: SUSANA con las antiparras, y MAURICIO revisando papeles o instrumentos en el laboratorio, mientras siguen hablando.</p> <p>MAURICIO</p> <p>La imagen de "avanzar" en el espacio aplicada al transcurso del tiempo es arbitraria. Depende mucho de las concepciones acerca del tiempo, del destino del Universo, de la fijación de los destinos personales. ¿Vos creés en los adivinos, o en los astrólogos?</p> <p>ALEJO</p> <p>¡Por supuesto que no! ¡Son patrañas, consuelos tontos para gente desesperada!</p> <p>MAURICIO</p> <p>Bueno, pero hay gente que cree.</p> <p>ALEJO</p> <p>Pobre gente.</p> | <p>Permanecen inmóviles durante todo el siguiente diálogo. La cámara se desprende de los ojos de ALEJO y recorre el espacio con acercamientos recurrentes a los tres: de ALEJO va hacia SUSANA, orbita en torno a ella, de SUSANA va a MAURICIO, orbita, luego va a ALEJO, orbita, vuelve a SUSANA, etc.</p> | |

| RECTO | ESCENA 3 | VERSO |
|--|----------|--|
| <p>MAURICIO Para esa gente, el pasado y el futuro no tienen diferencias, salvo en la conciencia personal.</p> <p>ALEJO No sé... Puede ser...</p> <p>MAURICIO Claro: si está preestablecido lo que ha de ocurrir, en la secuencia de causas y efectos es lo mismo.</p> <p>SUSANA Incluso... incluso un efecto puede intercambiarse con una causa, porque si están predeterminados, la relación que hay entre los dos es biunívoca.</p> <p>ALEJO Es cierto.</p> <p>MAURICIO Para esa gente que cree en la astrología y en los adivinos, o en general, en el destino predeterminado, equiparar "futuro" con "adelante" es tan arbitrario como sería equiparar "pasado" con "adelante" o "futuro" con "atrás".</p> | | <p>Aunque quieta, SUSANA parece tensa y tiembla sin poder contenerse. La mandíbula apretada, mueve los labios como hablando pero sin separar los dientes. Los ojos están muy abiertos, se entrecierran a veces mientras su mirada se fija en la cámara que la explora.</p> |

| RECTO | ESCENA 3 | VERSO |
|---|----------|--|
| <p>ALEJO Y sí.</p> <p>MAURICIO Bueno. Hay un idioma que lo hace.</p> <p>ALEJO ¡Imposible!</p> <p>MAURICIO No, de veras: el aymara. Y no es sólo el idioma. Los gestos que hacen los aymara para hablar de algo que pasó son los mismos que empleamos nosotros para lo que vendrá, y señalan a su espalda cuando quieren hablar de sus proyectos.</p> <p>SUSANA Está todo listo, Mauricio.</p> <p>MAURICIO Entonces, adelante.</p> <p>SUSANA oprime unos botones. Los tres permanecen quietos.</p> | | <p>Se rompe la inmovilidad y la imagen retoma la visión de ALEJO de RECTO.</p> <p>SUSANA Está todo listo, Mauricio.</p> <p>MAURICIO Entonces, adelante.</p> <p>SUSANA oprime unos botones. La imagen se invierte bruscamente. Al ocurrir la inversión,</p> |

| RECTO | VERSOS |
|--|---|
| <p style="text-align: center;"><u>ESCENA 3</u></p> | <p>en VERSO cambia el vestuario de MAURICIO y SUSANA. Aunque mantienen colocadas las túnicas blancas, están abiertas y dejan ver, debajo, ropa de cuero negro ajustada. Se mueven apenas, pero con agresividad contenida y se produce una cierta retracción de SUSANA en movimientos que la acercan a MAURICIO.</p> <p>Aparecen más pálidos y ojerosos que en RECTO, con rasgos más duros y marcados.</p> |

ESCENA 4 - Laboratorio o espacio vacío.

Acciones que denotan repetición o paso del tiempo a través de rutinas. Puede realizarse en uno de los espacios de las acciones de RECTO o en un espacio vacío, más abstracto y poco referencial.

RECTO: SUSANA y MAURICIO visten túnicas blancas abiertas, que dejan ver la ropa de calle.

VERSO: SUSANA y MAURICIO visten túnicas blancas abiertas, que dejan ver ropa de cuero negro, con algunos detalles adicionales con respecto a la ESCENA 3 (cadenas, tachas).

| RECTO | ESCENA 4 | VERSO |
|---|----------|---|
| <p>Tres secuencias de acciones de adaptación, coreografiadas con el nivel de estilización definido por la dirección. Los actos deben ser cotidianos, y se muestran aquí a título de ejemplo, pero pueden ser cambiados por la dirección por otras acciones que se consideren más adecuadas.</p> <p>Todas las acciones son reactivas a lo que ocurre en VERSO:</p> <p>* <u>Tomar un desayuno</u>. Las acciones serán simples (acercarse a la mesa, servir jugo de naranja de</p> | | <p>La imagen está girada 180 grados.</p> <p>* <u>Tomar un desayuno</u>. Lo que genera reacciones en RECTO son las percepciones de VERSO: el chorro de jugo sube, la tostada hay que untarla</p> |

| RECTO | ESCENA 4 | VERSO |
|---|---|-------|
| <p>una jarra a un vaso, untar una tostada, dar un mordisco a la tostada, beber un trago de jugo, llevar todo en una bandeja, etc.).</p> <p>* <u>Abrir una puerta</u>, salir, cerrarla y volver a entrar.</p> <p>* <u>Prepararse para ir a dormir.</u> El miedo a caer hacia arriba debe ser el motivo para la composición de la partitura gestual.</p> <p>En las tres secuencias están presentes ALEJO, MAURICIO y SUSANA. Se hace evidente que MAURICIO y SUSANA tienen alguna clase de vínculo que trasciende lo profesional, pero tratan de ocultarlo.</p> | <p>por el lado de abajo, beber significa bajar el vaso hasta la boca, etc. El uso de espejos de mano para intermediar la percepción puede ser útil para el entrenamiento del actor.</p> <p>* <u>Abrir una puerta</u>: la acción de tránsito a través del umbral se dificulta por la sensación de que hay que pasar por encima del dintel, como si fuera un muro bajo.</p> <p>* <u>Prepararse para ir a dormir.</u> Estar acostado con las antiparras colocadas genera la sensación de estar colgado del techo. Descorrer las mantas, acomodar la almohada, etc., genera la sensación de que van a caer hacia el techo.</p> <p>MAURICIO y SUSANA se burlan abiertamente de ALEJO, y cuando él está atendiendo otra cosa, se besan y se acarician con pasión.</p> | |

ESCENA 5 - Habitación de ALEJO.

RECTO: SUSANA y MAURICIO visten túnicas blancas abiertas, que dejan ver la ropa de calle.

VERSO: SUSANA y MAURICIO visten sólo ropa de cuero ajustada, caricaturalmente BDSM, sin túnicas.

| RECTO | ESCENA 5 | VERSO |
|--|--|-------|
| <p>Alejo duerme. SUSANA lo observa dormir. Entra MAURICIO, que se acerca a SUSANA. Ambos contemplan dormir a ALEJO. ALEJO despierta.</p> <p>ALEJO (Asustado) ¿Qué...? (Finge calma) Hola...</p> <p>SUSANA ¡Hola! ¿Cómo dormiste?</p> | <p>Sin imagen en VERSO hasta que ALEJO despierta.</p> <p>Cuando ALEJO despierta la imagen no está invertida.</p> <p>MAURICIO y SUSANA observando de muy cerca de ALEJO, con los rostros muy pálidos y los rasgos muy marcados, labios marrones, ojerosos, pupilas dilatadas, expresiones anhelosas, dientes afilados.</p> <p>La actitud es la de depredadores que juegan con su presa, que apenas se contienen, todo el tiempo a punto de atacarla.</p> <p>SUSANA ¡Se despertó! ¿Cómo dormiste?</p> | |

| RECTO | ESCENA 5 | VERSO |
|---|----------|---|
| <p>ALEJO (Pausa) Bien... bien...</p> <p>MAURICIO Hola, Alejo. ¿Cómo está el campo?</p> <p>ALEJO ¿El campo...?</p> <p>MAURICIO Sí, el campo. ¿Sigue invertido?</p> <p>ALEJO ¿Invertido? ¿El campo?</p> <p>MAURICIO (Impaciente) ¡Sí, Alejo! ¡El campo!</p> <p>ALEJO (Pausa) Es raro...</p> <p>MAURICIO (A Susana) Ya volvió.</p> | | <p>MAURICIO Hola, Alejo. ¿Cómo está el campo?</p> <p>MAURICIO Sí, el campo. ¿Sigue invertido?</p> <p>MAURICIO (Impaciente) ¡Sí, Alejo! ¡El campo!</p> <p>MAURICIO (A Susana) Ya volvió.</p> |

| RECTO | ESCENA 5 | VERSO |
|---|--|-------|
| <p>ALEJO ¡Está derecho! ¡Algo falló!</p> <p>SUSANA Quedate tranquilo. Es normal. Es lo que tiene que ocurrir: después de unas horas de inversión, empezás a ver todo como si no tuvieras las antiparras.</p> <p>ALEJO ¿Ustedes ya lo sabían?</p> <p>MAURICIO Claro. El experimento ya se hizo varias veces.</p> <p>ALEJO Pero ¿y entonces?</p> <p>MAURICIO Es la primera vez que lo hacemos cubriendo todas las variables. Ambiente controlado, registros completos, seguridad. Lo que tenés que hacer, especialmente ahora, es dejar registrado todo lo que te resulte raro.</p> <p>ALEJO Raro... Es todo bastante raro...</p> | <p>SUSANA No seas idiota. Es normal. Es lo que tiene que ocurrir: después de unas horas de verdad, empezás a ver todo como si no tuvieras las antiparras.</p> <p>MAURICIO Claro. El experimento ya se hizo varias veces.</p> <p>MAURICIO Es la primera vez que lo hacemos hasta el final. Ambiente controlado, registros completos, seguridad. Lo que tenés que hacer, especialmente ahora, es firmar el contrato de venta de órganos.</p> | |

| RECTO | ESCENA 5 | VERSO |
|---|----------|--|
| <p>MAURICIO Bueno, tendrás que tratar de decir qué es lo raro.</p> | | <p>MAURICIO Bueno, tendrás que tratar de fingir.</p> |
| <p>ALEJO Bueno... Es que... En realidad no sé...</p> | | |
| <p>SUSANA No te preocupes. Vos simplemente hablá, que todo queda grabado. Decís lo que te parece que ves diferente.</p> | | <p>SUSANA No te preocupes. En cuanto se vaya Mauricio vamos a poder hablar tranquilos.</p> |
| <p>ALEJO ¿Diferente como... como la ropa, por ejemplo?</p> | | |
| <p>SUSANA No, Alejo, diferente en lo perceptual.</p> | | <p>SUSANA La ropa es importante, pero no por mucho tiempo.</p> |
| <p>ALEJO Sí, claro.</p> | | |
| <p>MAURICIO Tratá de hacer vida normal. Salir a dar una vuelta, prepararte algo de comer, ordenar el cuarto.</p> | | <p>MAURICIO Tratá de hacer vida normal. Salir a dar una vuelta, prepararte algo de comer, ordenar el cuarto.</p> |
| <p>ALEJO En realidad nunca hago nada de eso.</p> | | |

| RECTO | ESCENA 5 | VERSO |
|--|----------|--|
| <p>MAURICIO Bueno, hacé lo que hagas siempre.</p> | | <p>MAURICIO Bueno, hacé las mismas boludeces de siempre, tarado.</p> |
| <p>ALEJO No hay televisión.</p> | | |
| <p>MAURICIO No es bueno para el experimento.</p> | | <p>MAURICIO Tenés los lentes, ¿qué más querés?</p> |
| <p>ALEJO Bueno, entonces no sé bien qué hacer. Deporte no se puede.</p> | | |
| <p>MAURICIO Juegos con pelotas no, porque te pueden dar en las antiparras. Pero correr sí.</p> | | <p>MAURICIO Juegos con pelotas no, porque te pueden dar en las antiparras. Pero correr sí.</p> |
| <p>ALEJO Bueno, veo. Ahora de pronto mejor me levanto...</p> | | |
| <p>MAURICIO Bueno. Nos vemos.</p> | | <p>MAURICIO (A Susana) Me voy. No lo soporto más.</p> |
| <p>Sale. Susana se queda en la habitación. Alejo no se mueve.</p> | | |

| RECTO | ESCENA 5 | VERSO |
|--|----------|--|
| <p>ALEJO Eh... me gustaría vestirme.</p> <p>SUSANA Bueno. Vestite.</p> <p>ALEJO No, pero... mejor si vos salís...</p> <p>SUSANA Ay, qué tímido. Dale, vestite tranquilo, te dejo solito.</p> <p>Sale. ALEJO se incorpora cuidadosamente, se viste y sale de la habitación.</p> | | <p>SUSANA Si serás idiota. ¿Por qué no me pedís a mí que me desvista?</p> <p>SUSANA recorre el rostro de ALEJO con mirada cargada de deseo.</p> <p>SUSANA se queda mirándolo desde la puerta. ALEJO se incorpora cuidadosamente, se viste y sale de la habitación, pasando muy cerca de SUSANA, como si no la viera.</p> |

ESCENA 6 - El mismo espacio que en la ESCENA 4.

RECTO: MAURICIO y SUSANA visten igual que en la ESCENA 4.

VERSO: MAURICIO y SUSANA visten igual que en la ESCENA 5.

| RECTO | <u>ESCENA 6</u> | VERSO |
|--|--|--------------|
| <p>Se toman las secuencias de acciones de adaptación definidas en la Escena 4 y se repiten exactamente en RECTO.</p> | <p>Las acciones no se modifican en lo perceptual, pero sí en la intencionalidad de los personajes: MAURICIO y SUSANA torturan abiertamente a ALEJO. Emplear los elementos de las acciones realizadas para trasladarlas a situaciones de tortura tradicionales (el vertimiento de jugo se convierte en tortura de ahogamiento; la puerta se usa para colgar a ALEJO para un plantón, la preparación para dormir en sesiones de vigilia obligada, etc.).</p> | |

ESCENA 7 - Habitación de ALEJO.

RECTO: ALEJO vestido como desde la ESCENA 2.

VERSO: ALEJO con la misma ropa aunque desgarrada, remendada, muy usada. Hacia el final, se indica un cambio de vestuario.

| RECTO | ESCENA 7 | VERSO |
|---|----------|---|
| <p>ALEJO (Mirándose al espejo) Me pusieron esto para que no pueda ver. Está clarísimo. Ellos... no quieren que yo... interfiera. Me pusieron esto para que no pueda ver. No quieren que... No pueden permitir que yo... Me pusieron esto para que no pueda ver... lo que realmente está pasando. Pero es tan claro, tan evidente... no pueden evitar que a pesar de esto... yo vea que ellos están... que ellos traman... Yo sé lo que ellos traman. Quieren impedir que yo... interfiera. Y no van a parar en esto. ¿Qué van a hacer cuando me saquen esto? Cuando me saquen esto no van a poder impedir que yo...</p> <p>(Pausa. Se da cuenta de algo) No van a dejar que me lo saque. No van a permitir que vuelva a ver las cosas como son. (Pausa larga)</p> | | <p>La pantalla muestra la imagen en el espejo. En el espejo la imagen de ALEJO es borrosa, neblinosa, como vista a través de una cortina de agua.</p> |

| RECTO | ESCENA 7 | VERSO |
|---|---|-------|
| <p>Se vuelve bruscamente, deja de mirar el espejo. Da una vuelta por la habitación, nervioso.</p> <p>ALEJO</p> <p>Tratan de que no vea, de que no los vea. Tratan de que no me vea. Pero yo los veo. Debo fingir. Pero ellos saben que con los lentes yo veo. Ellos saben. Si no, ¿por qué hacer otra vez un experimento que ya saben cómo va a terminar? No, no es para investigar la percepción. Es para... es para... para estudiarme a mí. Me dejan ver la verdad para saber cómo... Me dejan, me provocan, para...</p> <p>Vuelve al espejo. Tiembla al contemplar la imagen.</p> <p>ALEJO</p> <p>Pero no lo voy a permitir. No lo voy a permitir. Ellos no pueden saber que yo sé...</p> <p>Con un gesto lento toma las antiparras con ambas manos y se las quita.</p> | <p>El ambiente está iluminado con colores cambiantes, como si hubiera un gran fuego que ilumina la escena.</p> <p>El espejo refleja una borrosa imagen llameante de ALEJO, irreconocible.</p> <p>Al quitarse las antiparras, el espejo devuelve la imagen de un hombre descarnado, piel y huesos, semidesnudo, con una horrible expresión de angustia en el rostro. Viste la ropa de la ESCENA 1.</p> | |

ESCENA 8 - Laboratorio

RECTO: SUSANA y MAURICIO visten como en VERSO, ESCENA 5

VERSO: SUSANA y MAURICIO visten como en RECTO, ESCENA 5

| RECTO | ESCENA 8 | VERSO |
|--|---|-------|
| <p>MAURICIO No sé si te das cuenta de lo que hiciste.</p> <p>ALEJO Es que comencé a marearme, y...</p> <p>MAURICIO Mentira. Es mentira y lo veremos cuando veamos la grabación.</p> <p>ALEJO Pero me mareé en serio. ¿Qué vas a ver en la grabación? ¿Graba los mareos, esa cosa?</p> <p>MAURICIO No te hagas el gracioso. Estropeaste un trabajo de muchos meses.</p> <p>ALEJO Fueron un par de días.</p> | <p>MAURICIO Querido, vas a tener que asumir tu responsabilidad.</p> <p>MAURICIO ¡Qué travieso!</p> <p>MAURICIO Vas a recibir un castigo severo, aunque justo.</p> | |

| RECTO | ESCENA 8 | VERSO |
|--|--|-------|
| <p>MAURICIO Fueron meses. Te elegimos especialmente. No podemos hacerlo de nuevo contigo, porque ya viste cómo es...</p> <p>ALEJO (de pronto agresivo) Sí, sí, ya sé. Yo me di cuenta de todo.</p> <p>SUSANA ¿Te diste cuenta? ¿Qué estás diciendo?</p> <p>ALEJO Me di cuenta, sí. Ya sé por dónde van las cosas. Yo ví todo. Desde el principio ví todo.</p> <p>MAURICIO Yo te dije, Susana. Está loco. No sé por qué insististe...</p> <p>ALEJO Ah, fue idea de Susana. Lo supuse.</p> <p>SUSANA Es que tenía lo que necesitábamos.</p> <p>ALEJO ¡Estás equivocada! ¡No tenía nada de lo que</p> | <p>MAURICIO Hasta que no escarmientes no te vas a ir de acá. Serán meses, quizás años.</p> <p>SUSANA ¿Te diste cuenta? ¿Qué estás diciendo?</p> <p>MAURICIO No sé qué fantasía tenías con este orate, Susana.</p> <p>SUSANA Es que tenía lo que necesitábamos.</p> | |

| RECTO | ESCENA 8 | VERSO |
|--|----------|---|
| <p>necesitabas! Yo no soy lo que ustedes quieren...</p> <p>SUSANA Está loco. Eso sí era imprevisible.</p> <p>MAURICIO Alejo, por favor, andate.</p> <p>ALEJO No me voy.</p> <p>MAURICIO Te vamos a pagar por estos días, no te preocupes.</p> <p>ALEJO No me voy.</p> <p>SUSANA No vamos a seguir con el experimento, Alejo. Lo estropeaste. Así que no te necesitamos más.</p> <p>ALEJO Lo que pasa es que no pueden usarme para lo que querían.</p> <p>MAURICIO ¡Exactamente, exactamente!</p> | | <p>SUSANA Es un pobre idiota.</p> <p>MAURICIO Alejo, estás condenado.</p> <p>MAURICIO Te vamos a hacer pagar por estos días, no te imaginás cómo.</p> <p>SUSANA Sos un impotente de mierda. No servís para nada.</p> <p>MAURICIO ¡Exactamente, exactamente!</p> |

| RECTO | ESCENA 8 | VERSO |
|---|--|-------|
| <p>ALEJO No te creas que no me dí cuenta.</p> <p>MAURICIO (A Susana) Me rindo.</p> <p>SUSANA Alejo, es mejor que te vayas sin hacer problemas, porque si no...</p> <p>ALEJO No me voy.</p> <p>SUSANA Alejo, si no te vas, vamos a tener que llamar a...</p> <p>MAURICIO Susana, dejá, yo me ocupo.</p> <p>ALEJO se para de un salto, y asume una actitud de pelea. MAURICIO se sobresalta, y SUSANA retrocede. Luego de un par de gestos agresivos, ALEJO sale corriendo.</p> | <p>MAURICIO (A Susana) Hay que matarlo.</p> <p>SUSANA Déjame a mí.</p> <p>SUSANA Mauricio, por favor déjame a mí.</p> <p>MAURICIO No. Me cagó a mí. Me ocupo yo.</p> | |

ESCENA 9 - Laboratorio

Vestidos como en la ESCENA 8, con un cambio en RECTO que se indica al final.

| RECTO | ESCENA 9 | VERSO |
|--|--|-------|
| <p>SUSANA y MAURICIO hablan delante de un escritorio del laboratorio. Ella arregla unos papeles, toma notas. MAURICIO está desanimado.</p> <p>MAURICIO Algo le hizo mal. La inversión le produjo un trastorno.</p> <p>SUSANA A mí siempre me pareció loco.</p> <p>MAURICIO se acerca y la rodea con los brazos desde atrás.</p> <p>MAURICIO No te preocupes. Ya conseguiremos otro.</p> <p>SUSANA Es que el tipo me asusta. Yo creo que tenemos que llamar a alguien.</p> <p>MAURICIO ¿A alguien? ¿A quién? ¿A la policía?</p> | <p>ALEJO ve a SUSANA y MAURICIO a través de una rendija de una puerta.</p> <p>MAURICIO Ahora sabe todo. Hay que matarlo.</p> <p>SUSANA Primero hay que eliminar los registros.</p> <p>MAURICIO se acerca y la rodea con los brazos desde atrás.</p> <p>MAURICIO ¡Todo salió como esperábamos!</p> <p>SUSANA Voy a preparar la jeringa.</p> <p>MAURICIO ¿Qué pensás inyectarle?</p> | |

| RECTO | ESCENA 9 | VERSO |
|--|---|-------|
| <p>SUSANA (se acerca al teléfono) A alguien, no sé, para que se lo lleven. A un manicomio.</p> <p>MAURICIO No creo que sea buena idea. La policía no va a venir, o si viene no va a hacer nada a menos que se ponga violento.</p> <p>SUSANA ¡Ya se puso violento!</p> <p>MAURICIO ¡Fue una discusión! Y un manicomio... Eso ocurre sólo en las películas. ¿A qué manicomio vas a llamar? Primero tendrías que tener un diagnóstico de un siquiatra, y antes habría que llamar a un médico para que lo evaluara y llamara al siquiatra. Muy complicado.</p> <p>SUSANA (levantando el teléfono) ¡Yo llamo a la policía!</p> <p>Entra ALEJO violentamente y los tres se traban en una dura pelea. Van y vienen, los tres,</p> | <p>SUSANA (se acerca a unos matraces o frascos de productos químicos) Ácido clorhídrico.</p> <p>MAURICIO ¡Buena idea! Cuando lo encuentren va a ser una cosa toda desflecada, babosa, gelatinosa, imposible de entender.</p> <p>SUSANA ¡Me tiene harta!</p> <p>MAURICIO Cómo me gusta morderte acá. (le muerde el cuello) Y en cuanto nos saquemos al idiota de encima, ya vas a ver... (la manosea mientras SUSANA se retuerce, nerviosa y excitada)</p> <p>SUSANA (levantando un frasco y una jeringa) ¡Vamos!</p> <p>Entra ALEJO violentamente y los tres se traban en una dura pelea. Van y vienen, los tres,</p> | |

| RECTO | VERSOS |
|--|---|
| <p style="text-align: center;"><u>ESCENA 9</u></p> <p>derribando muebles, rodando por el piso, y van yendo hacia la puerta; salen de escena.</p> <p>Entran a escena vestidos con batas blancas, como en VERSO, con la misma gestualidad brutal. Se besan. MAURICIO empuja a SUSANA contra una mesa, ella cae de espaldas, él se tira encima.</p> <p style="text-align: center;">APAGÓN</p> | <p>derribando muebles, rodando por el piso, y van yendo hacia la puerta; salen de escena.</p> <p>Siguen luchando afuera, hasta que MAURICIO logra derribar a ALEJO de un golpe. SUSANA se le tira encima, le clava la jeringa, lo inyecta. Lo matan. Se incorporan, lo patean un poco, se besan, entran a escena.</p> <p style="text-align: center;">APAGÓN</p> |

SOME PRELIMINARY EXPERIMENTS ON VISION WITHOUT INVERSION OF THE RETINAL IMAGE.¹

DR. GEORGE M. STRATTON
University of California

Two important theories of upright vision hold that the inversion of the retinal image is necessary for the perception of things as upright. According to the first, which we may call the projection theory, objects are projected back into space in the directions in which the rays of light fall upon the retina. And the crossing of these lines of direction within the eye requires that if the object is to be projected right side up the retinal image must be inverted. The second theory, which may be termed the eye-movement theory, holds that the movements of the eye and our perception of the direction of such movements are the means by which we judge of the spatial relation of objects in the visual field. Upper and lower, according to this theory, mean positions which require an upward or downward movement of the eye to bring them into clear vision. But an upward movement of the eye brings into clear vision only what lies below the fovea on the retina. So that here too the perception of objects as upright requires that their retinal images be inverted.

The purpose of the experiments, of which only the preliminary ones are here reported, was to throw some light, if possible, on the correctness of this assumption. Is the inverted image a necessary condition of our seeing things in an upright position? The method of approaching the problem was to substitute an upright retinal image for the normal inverted one and watch the result.

This was done by binding on the eyes a simple optical contrivance constructed on the following principle : If two convex lenses of equal refractive power be placed in a tube at a distance from each other equal to the sum of their focal distances, the eye in looking through the tube sees all things inverted, but in other respects the image remains unchanged. The image cast on the retina is as if the whole field of view had been revolved on the line of sight through an angle of 180° . All light other than that which comes through the lenses must, of course, be carefully excluded by making the instrument fit exactly the inequalities of the face by means of black linings and pads. For if light were permitted to enter the eyes otherwise than through the lenses, the observer would be subjected to- both upright and inverted images, and the purity of the experiment would be lost.

The size of the visual field was a matter requiring some care. The size and refractive power of the lenses are the determining factors here, and in the desire to obtain a reasonably large visual field one is tempted to use large thick lenses. But they are soon found to be too heavy to wear on the head for a considerable length of time. I found it best, therefore, to modify the instrument above described, by substituting two double convex lenses (placed close together on the same axis line) for each of the lenses in that description. I had thus for each eye a short adjustable tube, and at either end of the tube a pair of good lenses of equal focal length. The instrument by this means gave a clear field of vision with a compass of 45° , and at the same time was light enough to be worn without discomfort.

At first I hoped to use the two eyes together in the experiment; but without automatic convergence of the two tubes the strain in reaching a superposition of the two optic images was found to be too severe. The distress in the eyes made it seem best to experiment on monocular vision alone, which could be

¹Read at the Third International Congress for Psychology, Munich, August, 1896.

done without interfering in the least with the principle or purpose of the research. The lens for the left eye was consequently covered with dull black paper; the eye could then remain open and the disadvantage of bandaging be avoided.

In the preliminary experiment here reported, I bound the instrument on my face at 3 o'clock in the afternoon, and wore it without interruption until 10 o'clock in the evening. The instrument was then removed, with closed eyes; the latter were thoroughly blindfolded, until with closed eyes again the next morning the apparatus was replaced in position. From 9:30 in the morning until about 10 o'clock in the evening of this second day, the instrument was again worn continuously, and then the eyes blindfolded as before. The third day the instrument was worn from 10 o'clock in the morning until noon, and then removed. The time during which the experience under the artificial conditions actually lasted-- the total time less that in which the eyes were blindfolded-- was therefore about 21½ hours-- a time, of course, altogether too short from which to expect very pronounced results in undoing a life-long habit of interpreting visual signs, but which, nevertheless, gave interesting indications of what would result if such an experience were considerably extended.

The time was spent entirely indoors, watching the scene on the street below, watching the movements of my feet and hands, experimenting on the changes which occurred in the visual field in connection with particular movements of the head or of the whole body, grasping and handling seen objects-- in short, trying to crowd as varied an experience as possible into the brief time at my disposal.

The course of experience was something as follows : All images at first appeared to be inverted; the room and all in it seemed upside down. The hands when stretched out from below into the visual field seemed to enter from above. Yet

although these images were clear and definite, they did not at first seem to be real things, like the things we see in normal vision, but they seemed to be misplaced, false, or illusory images between the observer and the objects or things themselves. For the memory-images brought over from normal vision still continued to be the standard and criterion of reality. The present perceptions were for some time translated involuntarily into the language of normal vision; the present visual perceptions were used simply as signs to determine how and where the object would appear if it could be seen with restored normal vision. Things were thus seen in one way and thought of in a far different way. This held true also of my body. For the parts of my body were felt to lie where they would have appeared had the instrument been removed; they were seen to be in another position. But the older tactual and visual localization was still the real localization.

All movements of the body at this time were awkward, uncertain, and full of surprises. Only when the movement was made regardless of visual images, by aid of touch and memory alone-- as when one moves in the dark-- could walking or movements of the hand be performed with reasonable security and directness. Otherwise the movement was a series of errors and attempts at correction, until the limb was finally brought into the desired position in the visual field. The reason for this seems partly to have been that the reconstruction of the visual field in terms of the normal visual experience-- the translation before spoken of-- was never carried out in all the details of the picture. In general, or in the main outlines, things might be referred to the positions they would have in normal vision, but the new visual field was in many of its details accepted just as found, and was acted upon without any translation whatever. So that when movements were made as if the visual signs meant just what they had meant in normal vision, the movements of

course went astray. The limb usually started in the opposite direction from the one really desired. Or when I saw an object near one of my hands and wished to grasp it with that hand, the other hand was the one I moved. The mistake was then - seen, and by trial, observation, and correction, the desired movement was at last brought about.

As I moved about in the room, the movement of the visual images of my hands or feet were at first not used, as in normal vision, to decide what tactual sensations were to be expected. Knocks against things in plain sight were more or less of a surprise. I felt my hand to be in a different position from that in which I saw it, and could not, except by cool deliberation, use its visual image as a sign of impending tactual experience. After a time, however, repeated experience made this use of the visual image much less strange; it began to be the common guides and means of anticipation. I wanted my feet in walking and saw what they were approaching, and expected visual and tactual contact to be reported perceptually together. In this way the limbs began actually to feel in the place where the new visual perception reported them to be. The vivid connection of tactual and visual perceptions began to take away the overpowering force of the localization lasting over from normal vision. The seen images thus became real things just as in normal sight. I could at length feel my feet strike against the I seen floor, although the floor was seen on the opposite side of the field of vision from that to which at the beginning of the experiment I had referred these tactual sensations. I could likewise at times feel that my arms lay between my head and this (new position of the feet; shoulders and head, however, which under the circumstances could never be directly seen, kept the localization they had had in normal vision, in spite of the logical difficulty that the shape of the body and the localization of hands and feet just mentioned made such a localization of

the shoulders absurd.

Objects lying at the moment outside the visual field (things at the side of the observer, for example) were at first mentally represented as they would have appeared in normal vision. As soon as the actual presentation vanished, the new relations gave way to the old ones brought over from the long former experience. The actual present perception remained in this way entirely isolated and out of harmony with the larger whole made up by representation. But later I found myself bringing the representation of unseen objects into harmonious relation with the present perception. They began now to be represented not as they would appear if normal vision were restored, but as they would appear if the present field of vision were widened or moved so as to include them. In this way the room began to make a whole once more, floor and walls and the prominent objects in the room getting into a constant relation to one another, so that during a movement of the head I could more or less accurately anticipate the order in which things would enter the visual field. For at first the visual search for an object outside of the immediate sight was quite haphazard; movements were made at random until the desired object appeared in sight and was recognized. But now the various lines of visual direction and what they would lead to were more successfully held in mind. By the third day things had thus been interconnected into a whole by piecing together the parts of the ever-changing visual fields.

As to the relation of the visual field to the observer, the Feeling that the field was upside down remained in general throughout the experiment. At times, however, there were peculiar variations in this feeling according to the mental attitude of the observer toward the present scene. If the attention was directed mainly inward, and things were viewed only in indirect attention, they seemed clearly to be inverted. But when, on

the other hand, full attention was given to the outer objects, these frequently seemed to be in normal position, and whatever there was of abnormality seemed to lie in myself, as if head and shoulders were inverted and I were viewing objects from that position, as boys sometimes do from between their legs. At other times the inversion seemed confined to the face or eyes alone.

On removing the glasses on the third day, there was no peculiar experience. Normal vision was restored instantaneously and without any disturbance in the natural appearance or position of objects.

The experiment was of course not carried far enough to see the final aspect the experience under these conditions would assume. But the changes which actually occurred, even the transitory feelings the observer at times had, give hints of the course a longer experiment of this kind would take. I might almost say that the main problem—that of the importance of the inversion of the retinal image for upright vision—had received from the experiment a full solution. For if the inversion of the retinal image were absolutely necessary for upright vision, as both the projection theory and the eye-movement theory hold, it is certainly difficult to understand how the scene as a whole could even temporarily have appeared upright when the retinal image was not inverted. As we said, all things which under the conditions could be seen at all repeatedly appeared to be in normal relation; that is, they seemed to be right side up. Only certain parts of the experience (i. e., head and shoulders), upon which under the circumstances vision could give no report at all, because these parts could not be brought directly into the visual field, seemed to be in abnormal relation to the scene. That these parts of the body should have stubbornly refused to come into harmony with the new arrangement is easy to explain. The only visual experience I had had of them was the normal visual experience, and this remained firm in memory without the pos-

sibility of displacing it by repeated contradictory visual perception under the new conditions. But of those parts of the body which could be seen, the new appearance and localization was able to drive the old from the field, because the new localization by sight showed a perfect and constant relation to the reports by muscular and tactual perception. No doubt the merely tactual experience of the unseen parts of the body and of their relation to the seen parts must inevitably have produced in time a new indirect visual representation of these unseen parts which would displace the older representation brought over from normal vision. The gradual organization of the whole experience would certainly produce this result, although it would undoubtedly require more time in the case of the unseen parts of the body than in that of the parts plainly visible.

In fact, the difficulty of seeing things upright by means of upright retinal images seems to consist solely in the resistance offered by the long-established previous experience. There is certainly no peculiar inherent difficulty arising from the new conditions themselves. If no previous experience had been stored up to stand in opposition to the new perceptions, it would be absurd to suppose that the visual perceptions in such a case would seem inverted. Any visual field in which the relations of the seen parts to one another would always correspond to the relations found by touch and muscular movement would give us 'upright' vision, whether the optic image lay upright, inverted, or at any intermediate angle whatever on the retina. Only after a set of relations and perceptions had become organized into a norm could something enter which was in unusual relation to this organized whole and be (for instance) upside down. But a person whose vision had from the very beginning been under the conditions we have in the present experiment artificially produced, could never possibly feel that such visual perceptions were inverted.