



UNIVERSIDAD DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE ARTES

VOZ EN EL TEATRO CALLEJERO

Alumnas: García, Katherine
Jerez, Nicole.

Profesora guía: Retuerto, Iria.

Tesis para optar al grado de licenciado (a) en teatro
Tesis para optar al título de actriz con mención en interpretación

Santiago, Diciembre de 2017

Tabla de contenidos

Capítulo I: Planteamiento del problema

1.1.Introducción.....	5
1.2.Pregunta.....	8
1.3.Objetivos.....	8
1.3.1. Objetivo General.....	8
1.3.2. Objetivos específicos.....	8
1.4.Justificación.....	9

Capítulo II: Marco Teórico

1. La voz en el actor	
1.1.La voz.....	10
1.2.La voz en el actor.....	12
1.3.Requisitos de la voz para el actor.....	13
1.4.problemas en el uso de la voz en el actor.....	14
1.5.Técnica vocal en el actor.....	16
1.6.Técnicas y métodos que ayudan a mejorar y manejar el uso vocal del actor	
1.6.1. La técnica de Alexander.....	17
1.6.2. método Neira.....	18
1.6.3. Método Schultz.....	19
1.6.4. Método de Jaconson.....	21
1.6.5. Técnica Linklater.....	22
1.6.6. Técnica Houseman.....	23
1.6.7. El tao de la voz.....	23
1.7.Síntesis.....	25

2. Teatro Callejero	
2.1.Arte en espacios públicos.....	27
2.2.Arte de calle en latino América.....	30
2.3.Teatro callejero.....	31
2.4.Teatro callejero en Chile.....	35
2.5.Síntesis.....	37

Capítulo III: Marco Metodológico

3.1. Enfoque metodológico.....	38
3.2. Paradigma fenomenológico.....	39
3.3. Elemento del diseño metodológico.....	39
3.4. Técnica de recolección de datos.....	41
3.5. Técnica de análisis de la información.....	42

Capítulo IV: Análisis de Resultados

4. Introducción.....	43
4.1. Posicionamiento respecto al teatro callejero:	44
a. Definición del teatro callejero.....	45
b. Mirada de las compañías del espacio público.....	47
4.2. Particularidades de los espacios y sus dificultades:	49
a. Particularidades espaciales del teatro de calle.....	49
b. Criterios de elección espacial.....	51
c. Dificultad escénica ante el espacio callejero.....	53
4.3. Paso de la representación del gesto al texto.....	56
a. Trayectoria de la compañía en el trabajo vocal.....	56
b. Sello propio en el trabajo vocal.....	58
4.4.Entrenamiento vocal de la compañía, metodología de trabajo.....	59
a. Entrenamiento de la compañía, un proceso de experiencia.....	59

4.5. Dificultades vocales del actor en el teatro de calle.....	63
a. Características del actor en el teatro callejero.....	64
b. Estrategias vocales particulares que los intérpretes utilizan en el teatro de calle.....	66
Síntesis.....	67
Capítulo V: Conclusión.....	69
Bibliografía.....	75
Anexo 1:	78
Anexo 2:	80
Anexo 3:	90
Anexo 4:	105
Anexo 5:	124

1.1. Introducción:

Desde tiempos muy remotos hemos ocupado nuestra voz como forma de comunicación. Pese a que algunas personas no pueden utilizarla por problemas de orden fisiológico, la voz representa la forma más habitual de comunicarnos, siendo emitida con palabras o simplemente con sonidos, que fueron muy característicos desde los inicios del hombre. Para que la voz sea emitida, nuestro cuerpo debe pasar por un proceso que muchas veces no reconocemos, quizás por nuestra forma de vida o simplemente porque resulta algo tan naturalizado y cotidiano que no somos conscientes de ello, y únicamente dejamos que suceda. Sin embargo, no es un fenómeno tan automático ni natural. De hecho, se producen, en algunas personas, dificultades importantes para utilizarla, originado por problemas corporales, de hábitos alimenticios, formas de vida, enfermedades, etc. El problema más común está ligado a la respiración, a la forma en cómo se inspira y expira, la poca conciencia de nuestro aparato fonador y los sistemas que lo componen: Sistema respiratorio, sistema de emisión, sistema de articulación, sistema de resonancia y sistema central.

El teatro ocupa como herramienta la voz y ésta es un medio esencial para transmitir lo que se quiere decir al espectador. Es por esto que se trabaja, se cuida y se le hace consciente al actor de esta herramienta. El actor trabaja la voz de forma permanente y debe estar en constante aprendizaje de ella, entrenándola para gritar o reír o llorar o jugar con las entonaciones con el fin de otorgar más riqueza a su interpretación. También debe manejar los recursos de la proyección vocal, la respiración costo diafragmática y el apoyo vocal para dar mayor matiz a su texto, así como varias otras técnicas que se revisarán al avanzar la investigación.

En el teatro, algunas áreas y contextos exigen un esfuerzo adicional en el trabajo con la voz. Una de ellas es, sin duda, el teatro callejero, un teatro que se trabaja en espacios públicos, en espacios abiertos donde se deja de lado el escenario a la italiana y los actores y actrices se ven enfrentados al aire libre, a los sonidos de la gente, a los autos o a la contaminación acústica que contiene el lugar. En este teatro no existen condiciones fijas, todo puede pasar, se debe estar alerta y dispuesto a enfrentar cualquier percance o estímulo

que pueda tener el espacio dónde se presenta la obra. Por esto, la voz es una herramienta fundamental en este tipo de teatro y más aún, en la proyección que debe alcanzar un actor para ser escuchado por cualquier persona que se encuentre paseando o trabajando por la zona. Debe ser llamativa, puede variar, oscilar en la intensidad de llegar de lo más alto a lo más bajo, pero siempre audible para todos los espectadores.

Las compañías de teatro callejero trabajan en espacios públicos, que varían constantemente, y esto implica que se encuentren con distintas problemáticas. Algunos de estos espacios son presentaciones en plazas (con árboles, juegos infantiles, etc.), cerca de construcciones sólidas (las paredes hacen que la voz rebote y se proyecte), espacios abiertos en su totalidad (dónde presenta mayor esfuerzo ya que la voz -no rebota con ningún material que pueda proyectar- sólo se diluye), en calles donde la contaminación acústica puede llegar a niveles molestos. En cada uno de estos casos, el actor debe ocupar las técnicas vocales que necesita para llegar a una proyección óptima y resistir una continuidad de funciones, ya que con el tiempo la voz puede presentar cansancio o desgaste.

Como no hay una sola técnica vocal y los problemas con que el actor se enfrenta en la calle pueden variar, se indagará en revisar la forma en que lidian con este componente compañías callejeras que tengan trayectoria en Chile. Se analizarán las distintas técnicas vocales que ocupan las compañías de teatro callejero, asumiendo que éstas variarán por distintos motivos, como el enfoque de la compañía, el trabajo del actor y espacio en el cuál se presente la obra. Analizando el trabajo que realiza el intérprete al enfrentar los distintos tipos de espacios públicos, identificando el conjunto de estrategias vocales que desarrollan e incursionando en las tradiciones de trabajo vocal de cada compañía para luego identificar dónde convergen y divergen sus técnicas, se podrá realizar un aporte experiencial a comprender cómo trabaja el actor en teatro callejero.

Para ello, esta investigación se enfoca a comprender la forma de trabajar la voz de los actores y actrices de las siguientes compañías teatrales con gran trayectoria en espacios públicos en Chile:

La compañía teatral “La Patriótico Interesante” tiene como director artístico y general a Ignacio Achurra. Esta compañía fue fundada en el año 2002 y hasta hoy se enfoca en investigación y creación del arte en el teatro callejero. Con su experiencia ha desarrollado

un lenguaje teatral popular abierto a todo público. En sus obras predomina la imagen, la música, el gesto, y la palabra toma un rol de gran importancia (Fuentes, 2013)

La compañía teatral, “Teatro Onirus”, es dirigida por Horacio Videla. Nace en enero del 2007 e investiga una diversidad de lenguajes expresivos tanto en calle como en sala o en espacios no convencionales. Su trabajo artístico está dirigido al desarrollo físico y corporal del actor. Sus obras son de gran formato y además tiene una inclinación a realizar relatos de fantasía. El relato (lo que se cuenta) tiene igual importancia que el estilo (la manera en que se cuenta el relato), y permiten que el actor tenga directa relación con el espectador (Salas, año)

Considerando que cada una de estas compañías han ido haciendo su propio camino teatral y formando sus técnicas de trabajo, es interesante indagar en cuáles son preparaciones vocales que tienen, cómo sus actores se han preparado para alcanzar el nivel vocal que tienen hoy en día para dar presentaciones callejeras sin grandes problemas.

1.2. Pregunta:

. - ¿Cuáles son los procesos y/o técnicas vocales que recorren las compañías que incursionan en el teatro callejero?

1.3. Objetivos:

1.3.1. Objetivo general

. -Analizar los procesos vocales y/o técnicas que recorren las compañías que incursionan en el teatro callejero.

1.3.2. Objetivos específicos

- Identificar los requisitos que implica cada contexto escénico de teatro callejero.
- Identificar las tradiciones de trabajo vocal en cada compañía.
- Analizar el conjunto de estrategias vocales que desarrollan los actores de las compañías para enfrentarse al teatro callejero.
- Reconocer dónde convergen y divergen las técnicas vocales que ocupa cada compañía de teatro callejero en Chile.

1.4. Justificación

El teatro callejero necesita que el actor aumente sus capacidades actorales, exagere la interpretación para ser captada por todos los espectadores que deambulan por el lugar. Por esto, los actores deben tener un dominio vocal, estar capacitados para sostener el personaje durante toda la obra sin dañar las cuerdas vocales o perder el habla luego de la función. Para lograr identificar procesos y técnicas vocales en el teatro callejero es preciso reconocer los instrumentos de nuestro cuerpo, así como investigar cuáles son los procesos y/o técnicas vocales que recorren las compañías que incursionan en este tipo de teatro.

Investigar sobre técnicas vocales en el trabajo teatral callejero es un aporte para el actor /actriz, ya que éste puede recurrir a distintas prácticas para encontrar la que sea más propicia para su desempeño. Nos abre posibilidades de ampliar la mirada del intérprete, de entregar una gama de alternativas para trabajar su voz y prepararla para enfrentarse a un espacio no convencional. Revisar los trabajos de compañías callejeras con experiencia en Chile ayuda a ordenar y recopilar trabajos vocales que puedan ser útiles en un futuro a los actores que quieran indagar o enfrentarse en su interpretación a espacios públicos. El poder plantear la voz desde el espacio público, el indagar en las experiencias vocales que tienen las compañías chilenas “La Patriótico Interesante” y “Teatro Onirus” potencia, además, el campo de investigación de la voz.

Es interesante e importante sistematizar experiencias en el teatro, ya que el teatro se constituye de éstas. Respecto a este tema, por lo demás, no hay mucho material donde indagar es. Es por esto que al incursionar en las compañías y en sus métodos de trabajo en la voz se podrá recopilar esas experiencias y dejar un texto que aporte en el material teatral callejero en el tiempo.

Capítulo II: Marco Teórico

1. La voz en el actor

1.1. La voz

Morales, L. y Correa, A. (2003, en Sorge, 2009) define la voz como el sonido producido por las cuerdas vocales y el principio fundamental es la vibración de estas por un acoplamiento y modulación del flujo de aire que pasa a través de ellas produciendo movimiento. El sonido producido por las cuerdas vocales es un proceso de transformación de energías aerodinámicas, que se genera en el tórax, el diafragma y la musculatura abdominal, a una energía acústica que se origina en la glotis. La efectividad de la transformación energética está dada por la tensión y la configuración glótica.

La voz es uno de los medios de comunicación más antiguos del ser humano, es la herramienta que ha permitido al ser humano narrar su historia. Si bien los animales se pueden comunicar con sonidos con gran facilidad por su anatomía, tienen solo una dirección de sonido (columna). En ellos, además, la utilización del sonido es inconsciente, está incorporado en su naturaleza, al contrario del ser humano debe lidiar con dos direcciones para poder producir el sonido (columna, cabeza). Por esto nace la relación “cabeza, cuello, columna”, el cuello pasaría a ser el conector de estas dos direcciones. (MacCallion, 2011).

La voz juega un rol importante en cada trabajo u oficio que desempeña cada persona, es por esto que se debe ocupar una técnica vocal o método que ayude y facilite la comunicación y la integridad vocal de cada uno. En cada profesión u oficio se debe emplear la voz, en algunos casos con mayor complejidad, por esto nuestro cuerpo merece cuidados y ejercitación. Dependiendo de cómo se utilice, la persona debe tener conciencia del esfuerzo (físico, vocal y emocional) que realiza cada día, para, así, evitar problemas futuros.

En el campo de formación teatral, la voz juega un rol importante como medio expresivo. El actor debe tener un entrenamiento vocal con bases sólidas que lo ayude a enfrentarse a cualquier personaje o ambiente del lugar. El actor que usa su voz de forma profesional, se ve constantemente enfrentado a riesgos respecto a cambios de lugares o personajes, por lo que tiene mayor predisposición a sufrir daños vocales, por el desgaste y el trabajo contante en escena. Es por esto que debe reconocer su aparato y trabajar con técnicas o métodos que lo ayuden en su proceso teatral. (Sorge, 2009)

Para entender el proceso de la voz y más específicamente en el actor debemos reconocer nuestro aparato fonador y las características que tiene la práctica teatral.

- **Aparato fonador**

El aparato fonador está constituido por cinco sistemas: El sistema respiratorio, el sistema de emisión, sistema de articulación, sistema resonancia y el sistema central. Cada uno aporta un grano de arena para que nuestra voz pueda ser generada correctamente.

La fonación es la que da al ser humano la capacidad de hablar. Es el producto de cómo utilizamos estas tres cualidades: altura, intensidad, y timbre. Es necesario que reconozcamos su proceso e importancia, para así comprender mejor el proceso vocal y las técnicas que se pueden presentar para tener mejor dominio en la voz (McCallion, 2011)

El proceso de la fonación ocurre mientras cantamos o hablamos, el aire que respiramos asciende desde los pulmones, pasa entre la tráquea y en la laringe, se encuentra con las cuerdas vocales que según el sonido se cierran en mayor o menor medida. La apertura que se forma y que varía según el sonido se denomina glotis. La glotis utilizando aire produce la altura (o tono de la nota) y la intensidad (bajo o alto) que son cualidades primordiales de la voz (Ibid.)

1.2. La voz en el actor

“La voz es el reflejo de nuestro estado mental, emocional y físico” (Dewhurst, 1993, en Reguant, 2009; p. 181). La voz es como el espejo del alma, el espejo del ser, refleja la mentalidad, refleja cómo nos sentimos, y somos físicamente. La voz representa el todo de la persona, cada parte de nuestro cuerpo aporta un grano de arena en la construcción vocal, que luego es escuchada por el mundo. Stanislavski (2009, en Sorge, 2015) plantea que la emisión de la voz del actor es una respuesta a su mundo interno, dando vida al espíritu bajo las palabras del texto.

El actor/actriz trabaja y entrena constantemente su voz, ya que su trabajo implica expresar emociones y dar vida a una variedad de personajes. El actor debe estar conectado mental, emocional y físicamente consigo mismo, debe mantener un equilibrio. Todo esto debe estar en una conexión constante con la voz, ya que esta refleja el estado del cuerpo y de los pensamientos. Existe una constante conexión entre mente- cuerpo – voz. La mente manda los pensamientos al cuerpo, el cuerpo los procesa y esto es reflejado por la voz del actor al espectador. (Reguant- Gemma, 2009)

La voz debe reflejar lo que le está sucediendo al actor (física y emocionalmente), para que el personaje tome vida, tome fuerza. Es por esto que el actor trabaja estas conexiones, ya que en ocasiones existen bloqueos físicos, emocionales o problemas vocales que interrumpen este viaje y boicotean al personaje, impidiendo que se transmita lo que se quería comunicar. El actor debe trabajar su voz desde su espacio, sus capacidades y reflexionando sobre sí mismo, encontrando los puntos donde mejorar. (Ibid.)

1.3. Requisitos de la voz para el actor

Un actor ocupa la voz para comunicar, es por esto que debe buscar en su recorrido de aprendizaje técnicas o métodos vocales que lo ayuden a cuidar su aparato vocal, a mejorar y perfeccionar cada vez más su herramienta de comunicación hacia el espectador. “Nadie es dueño del público si no es dueño de sí mismo y nadie es dueño de sí mismo si no es dueño de su voz.” (Neira, 2009; p. 309)

El actor está en constante búsqueda de herramientas para expandir las posibilidades de manejo en el trabajo vocal. En la indagación vocal todo (cuerpo-mente y voz) se entrelaza y no funciona por separado. Por ejemplo, un actor que tiene la musculatura tensa, tiene problemas vocales y, en general, ese actor también tiene su mente en otro lugar lejano a la escena. Todo se trabaja de manera integral: el trabajo vocal no es solo respiración o comprender el aparato fonador, es conocer y re-conocer el cuerpo, sus funciones, sus costumbres, sus molestias, su sentir interno (psicológico) y externo (físico). (Bustos Sánchez, 2009)

a. Entrenamiento corporal

Todo actor debe tener un buen tono muscular, ejercitar su cuerpo para dar potencia a sus músculos y así permitir que estos ayuden en el proceso vocal. El estado corporal influye en la formación del sonido. Por ejemplo, si el cuerpo tiene un aumento excesivo en el tono muscular se puede generar hipertonia, que provoca una tensión muscular que hace que la voz salga tensa y cause daños en las cuerdas vocales por el esfuerzo que hace el sonido para salir. El cuerpo de un actor debe ejercitarse, pero en un equilibrio, ya que, si no, no tendría la potencia para producir la voz. Por ejemplo, si una persona tuviera que dar un discurso frente a mucha gente, pero no practicara ningún tipo de trabajo corporal y su cuerpo

estuviera en constante reposo, su voz no podría proyectarse y su cuerpo no tendría la tonicidad corporal necesaria para apoyar ni dar impulso a su voz para que sea escuchada. (McCallion, 2011)

El cuerpo debe estar en equilibrio físico y mental, lejano a toda contaminación adquirida con el pasar de los años. Debe volver a sentir la infancia, donde todo era un juego y el cuerpo se transformaba completamente según el personaje y sin ninguna preocupación ni complejo. En esos casos, la voz surge libre, sana, sin daños. Todo esto se puede lograr con trabajos de auto-conocimiento. La postura que vamos adquiriendo con el tiempo afecta directamente a nuestra voz, el actor debe aprender a utilizar su voz con distintas posturas corporales sin dañar su aparato vocal, debe tener una correcta postura, pero también debe estar abierto a modificar su cuerpo, y es ahí donde se aplican las técnicas vocales. (Ibid.) La voz no se puede exponer como un elemento separado del cuerpo del actor, sino que debe plantearse como una extensión de la expresividad escénica. (Urieta, 2010, en Sorge, 2015)

b. Características de la respiración en el actor

En el teatro rara vez se exige llevar la voz al límite. Tal exigencia necesita una respiración exagerada, atlética. En los teatros el intérprete debe producir el sonido de manera natural y adecuada (con adecuada se refiere a una voz realizada con técnicas). En ocasiones la interpretación exige mayor esfuerzo, y es ahí que el actor debe aplicar todas las técnicas respiratorias para un buen desempeño vocal y no ahogarse en el proceso de la obra. Uno de los casos donde se presenta esta exigencia es en el teatro callejero, la respiración va de la mano con el desempeño físico (la cantidad de oxígeno que se requiere en la sangre se eleva en proporción al trabajo realizado) (McCallion, 2011).

1.4. Problemas en el uso de la voz en el actor

El actor debe ser capaz de sacar lo mejor de su instrumento integral, que en este caso es su cuerpo. El intérprete debe conocer muy bien su instrumento, y cuáles son sus fortalezas y debilidades. A lo largo de nuestra vida nuestro cuerpo adquiere ciertas posturas

que en algunos casos no ayudan a su buen funcionamiento y específicamente en el caso de la voz, la postura cumple un papel fundamental.

“Todos estamos contruidos según una estática incorrecta, en función de las cadenas musculares que han adquirido una preponderancia desproporcionada con relación a otras. En términos simples y gráficos, cada uno de nosotros es en cierto modo como una Torre de Pisa que habría que enderezar restableciendo el mejor equilibrio posible entre las distintas cadenas musculares, pues no hay verdadera voz si no una verdadera verticalidad, y a la inversa.” (Wilfart, 1999; p. 49)

Además de los problemas posturales, existen las dificultades relacionadas con las ansiedades psíquicas en el lenguaje que bloquean el sistema de fonación, tales como el tartamudear, balbucear o farfullar. En muchos casos los problemas en el uso de la voz están relacionados con la respiración, y para alcanzar un buen uso y funcionamiento de nuestro aparato es necesario buscar la neutralización de lo mental, y por otro lado rescatar esa reserva fonémica de la que todo ser humano dispone cuando es niño. (Wilfart, 1999)

Eufónica es la denominación del estado normal de la voz, pero ésta sufre alteraciones constantes por problemas vocales que son muy comunes en las personas, por mal uso o descuidos y que deben ser tratados conscientemente ya que pueden provocar daños permanentes y causar cambios que dificulten la utilización de la voz. (Noriega, 2002)

Algunos problemas comunes de la voz son los siguientes (Ibid.):

- a. **Disfonía:** La voz esta disfonía cuando las cuerdas vocales están tensas, la masa y la elasticidad sufren alteraciones.

Causas: Las causas pueden ser por un abuso de la voz al hablar, gritar (esto se provoca por una violenta vibración de las cuerdas vocales), vocalización forzada, hablar y cantar en exceso, excesivo aclaramiento de la garganta, tos continua, cantar o hablar en ambientes con grandes niveles de ruido.

- b. **Nódulos vocales:** son engrosamiento en el borde libre de ambas cuerdas vocales, en la unión del tercio y dos tercios posteriores de los verdaderos pliegues vocales y varía con la edad y el sexo.

Causas: ocurre por abusos y mal uso vocal, se presenta en personas agresivas, habladoras o cantantes que trabajan sin técnicas vocales, personas tensas que requieren usar constantemente la voz.

- c. **Pólipos vocales:** Los pólipos son tumoraciones benignas que pueden verse en el borde libre de los pliegues vocales a consecuencia de un traumatismo.

Causas: Es causado por alergias, desequilibrio tiroideo, infección en las vías respiratorias, traumatismos físicos, abuso de alcohol y fumar cigarrillos.

- d. **Afonía:** Es la total ausencia de la voz.

Causas: Todas las mencionadas anteriormente, que en su abuso o en el exceso acaban causando la pérdida de la voz.

1.5.Técnica vocal en el actor

La voz es un pilar, una base importante en el contenido creativo del intérprete. La técnica vocal del actor implica conocer y reconocer los fundamentos de la fonación, ya que necesita un aparato fonador que sea flexible a cada desafío y a la variedad de personajes que pueda interpretar para, de esta manera, no trabajar de forma mecanizada. El actor debe ser consciente de su aparato, integrar cualquier tratamiento vocal a todo su cuerpo y estar abierto a modificaciones corporales. (Reguant- Gemma, 2009)

Berry (2006) plantea que la voz es algo natural del ser humano, pero se ve contaminado por los procesos que vamos viviendo al crecer, todo nuestro entorno nos va paralizando y causando que nuestra voz no siga su estado natural. Es por esto que los

trabajos vocales no son para encontrar la voz perfecta, son para ir despejando obstáculos y liberando la voz a través de ejercicios que apunten a la totalidad de la persona. Mediante dichos trabajos, no se trata solo de desbloquear la voz, sino también de revisar posturas y emociones que puedan afectar su flujo. Es por esto que la técnica vocal perfecta es un mito, no existe una voz correcta, existen formas para dar uso de la voz e ir modificándola según los requerimientos tiene la persona y, específicamente, las necesidades puntuales en el trabajo del actor.

El actor trabaja con su voz y esta está ligada a la totalidad de la interpretación. Por este motivo, es importante volver a destacar la integralidad y la no diferenciación de los ámbitos de trabajo ya que no se puede indagar sólo en la voz olvidando la importancia del texto o del cuerpo en escena.

1.6. Técnicas y métodos que ayudan a mejorar y manejar el uso vocal del actor.

1.6.1. La técnica de Alexander

Federick Mathias Alexander, iniciador de la técnica que lleva su nombre, nació en Australia el 20 de enero de 1869. Desde su niñez fue una persona enfermiza, no pudo asistir al colegio por mucho tiempo por motivos de salud. Luego, al crecer, siguió con problemas, pero esta vez decidió cambiar su rumbo e iniciar una investigación sobre los desbloques a través de posturas y respiración logrando avances y formando la conocida como “Técnica de Alexander.

Brennam (1991), plantea que el método de Alexander es un método simple. De hecho, sostiene que, más que pensar que es una técnica solo de respiración y postura, es una técnica de conciencia, una mirada de cada uno en lo cotidiano.

Según esta técnica, el recorrido de auto-observación es un medio para detectar cuáles son los puntos de tensión en el cuerpo y qué los está provocando, para así relajar o solucionar el problema. Ayuda a quien lo practica a mover su cuerpo y a reducir los desgastes (que pueden ser provocados por la vida cotidiana o por estrés). Para ello, el

estudiante debe estar con la mente abierta, dispuesta a olvidar todo lo adquirido y a apartar todo lo que ha pasado por él, encontrarse y mirarse a sí mismo, trabajando la relación entre mente, cuerpo y espíritu. Si uno de estos tres ámbitos decae, se pierde el equilibrio necesario. Así, un mal uso de la postura podría causar desgaste y a la vez una depresión que implica a todos los ámbitos mencionados anteriormente. Alexander sostiene que “Todo el mundo desea cambiar, y no obstante seguir siendo el mismo” (Alexander 1991, en Brennam 1992; p. 23) Para aprender esta técnica se debe tener conciencia, reconocer y enfrentar los miedos, detener la vida cotidiana y dar tiempo para indagar un poco más en uno mismo. Esto es lo que se plantea, el trabajar con uno mismo desde uno mismo.

Esta técnica, pese a no estar especializada en la voz, se relaciona con el trabajo vocal ya que se enfoca directamente en la respiración y los bloqueos de la persona. Como ya se dijo, para trabajar su voz, se debe pasar un proceso de reconocimiento de su cuerpo, de forma física y emocional, y así liberar obstáculos que obstruyan el trabajo de la voz, y que muchas veces lastimen el aparato vocal.

Cada sesión de la técnica, dura entre media y una hora. Esta técnica consiste en que el profesor mueva las extremidades, cabeza y cuerpo del estudiante en búsqueda de alguna tensión muscular, mediante posturas corporales suaves y sin dolor. Cuando el profesor encuentre alguna tensión le pedirá al estudiante que libere esa parte de su cuerpo, de esta forma con la práctica, las personas que se someten a esta técnica logran la conciencia necesaria para auto ayudarse en el caso de sentir alguna tensión muscular. (Ibid.)

1.6.2. Método Neira

Laura Neira (2009), es actriz argentina, profesora Licenciada en Fonoaudiología, especialista en la educación y recuperación de la voz hablada y cantada; cantante, y maestra de canto. Ella plantea su método como educación vocal. Es un método dirigido al habla y al canto, es esencial para un mejor manejo de los recursos vocales.

“...trabajo vocal consiste en el “traslado de las fuerzas”, es decir la fuerza de emisión que naturalmente se pone a nivel del rectángulo escapular

(mandíbula, lengua, laringe, hombros, cuello) trasladarla a la zona costodiafragmático-pelviana (desde genitales hasta músculos intercostales). De esta manera se irán logrando, poco a poco las sensaciones de máximo placer sonoro vocal que llevarán a la Emisión Eufónica o Estado Ideal de Emisión...” (Neira, 2009; p. 3)

El método se basa en un equilibrio tanto en la parte de arriba del cuerpo como abajo, desde los genitales hasta la laringe. Se asume una conexión entre esfínteres. Considerando que la laringe es un esfínter superior si se genera una fuerza en el esfínter inferior, cerrando y ajustando la vagina, o una maniobra de retención de orina en el hombre, se produce una apertura en la laringe, produciendo que se relaje, y no sufra tensión en la fonación y el sonido salga limpio y sin problemas. (Ibid.)

El proceso de entrenamiento consiste en indagar en elementos vocales y no vocales (físicos) para hacer un registro más amplio de trabajo. Se trata de hacer un trabajo corporal junto con ejercicios vocales, en repetición, lo cual lleva a que uno adquiera memoria muscular y cada progreso será aplicado en el ejercicio siguiente. Se trabaja a través de la repetición, pero aun así ningún ejercicio será igual que otro, ya que se incorpora el aprendizaje del anterior. Es una técnica que ayuda en gran medida a la proyección actoral, y el apoyo (la fuerza contraria a la dirección del aire) que se crea proviene desde esta conexión contraria a la fuerza que se ejerce. (Ibid.)

1.6.3. Método Schultz

Johannes Heinrich Schultz nace el 20 de junio de 1884. Fue un neurólogo y psiquiatra alemán reconocido por diseñar el método de entrenamiento autógeno. Estudió medicina entre 1902 y 1909 en Lausana (Suiza), Breslavia (Polonia) y Gotinga.

Es un método que consiste en el entrenamiento de la auto-relajación. La idea es que la persona logre guiar su cuerpo a un estado de relajación, pero siendo siempre consiente y manteniéndose dueño de sí mismo en todo momento. Se asume que un cuerpo relajado es un cuerpo dispuesto y creativo.

Este método tiene como origen la auto-hipnosis, y la idea principal es lograr un entrenamiento global, o sea del cuerpo y la psique. Este método puede ser efectivo incluso desde una fase preliminar, ya que cualquier persona puede sacar beneficio del entrenamiento siempre y cuando pueda lograr un mínimo de concentración. Los beneficios van desde la relajación muscular hasta cierto descanso mental, beneficios que son de bastante ayuda para los profesionales de la voz, ya sean cantantes o actores, ya que el equilibrio psíquico y corporal son sumamente necesarios para que el funcionamiento de todos los órganos se produzca de la mejor forma posible: un cuerpo dispuesto, creativo y una voz liberada.

Es necesario estar en una posición horizontal, cómoda y de bienestar. Se hacen unas cuantas respiraciones profundas hasta alcanzar una respiración natural y tranquila. Luego de esto se puede comenzar con la auto-relajación.

A continuación, se debe repetir de forma mental el lema “estoy completamente tranquilo/a” hasta alcanzar una real tranquilidad. Luego cambiamos el lema de tranquilidad por el de peso “el brazo derecho o izquierdo me pesa mucho” (dependiendo si es zurdo o diestro, siempre se comienza con el brazo dominante) hasta lograr que el brazo pese, se repite esta fórmula 6 veces y luego se sigue con el otro brazo. Cuando ambos brazos se perciben pesados, se sigue con la pierna dominante, hasta lograr que todas las extremidades pesen, y se repite de forma mental “todo el cuerpo me pesa mucho”. Cuando alcanzamos la relajación y peso total del cuerpo debemos retroceder en el ejercicio, en el mismo orden en el que relajamos cada extremidad y las movemos de forma enérgica, extendiendo y flexionando. Sacudimos las piernas y hacemos tres respiraciones profundas, abrimos los ojos. Estas sesiones se realizan en tres o cuatro minutos, dos a tres veces al día. Luego de esta relajación nuestro cuerpo está más dispuesto al trabajo vocal, está fuera de trabas corporales y psíquicas de la persona, la voz puede ser emitida de forma más libre sin tensiones, se puede comenzar a utilizar la voz sin sufrir daños ya que el cuerpo se encuentra dispuesto a fluir. (Tulon i Arfelis, 2009)

1.6.4. Método de Jacobson

Edmund Jacobson nace en Chicago en 1888. Fue un médico psiquiatra y fisiólogo, luego de años de investigación logra validar su trabajo creando el método Jacobson. Este método busca que la persona logre tomar consciencia de su capacidad de tensar sus músculos para así saber relajarlos después. La finalidad de este método está íntimamente relacionada con poder liberar la tensión muscular de forma consciente y controlada ya que el intérprete necesita tener control de su instrumento integral, que en este caso es su cuerpo. De esta forma el intérprete logra sacar el mejor provecho de su cuerpo y de su voz.

Sabemos que el cuerpo necesita de un “tono muscular” pero no desde la tensión, que muchas veces está ligada a ciertos desequilibrios psíquicos que llevan a tensar los músculos o ciertas partes de nuestro cuerpo. Es por esto que la conciencia del cuerpo y la mente, y además encontrar el equilibrio necesario, es fundamental para que todo intérprete logre que su voz pueda expresarse de la mejor forma posible.

Este método de relajación se realiza con la persona de pie, con sus brazos relajados y libres al lado del cuerpo. En un primer momento se tensa y se relaja una mano, hasta que se hace consciente esta sensación, se invierte entre treinta segundos a un minuto en ello. Se repite hasta sentir la relajación total. Este trabajo está relacionado con la concentración y cuando ya se logra percibir esta sensación de relajación, es porque el cuerpo y mente están preparados y dispuestos a ponerse en la posición de bienestar; el cuerpo está cómodo y con una respiración tranquila.

Con el cuerpo en posición horizontal, en un lugar cómodo, comenzará a trabajarse desde el cuello. Se presiona la cabeza contra la almohada, y se observa la tensión. Luego se levanta la cabeza, lo que más se pueda y se suelta. Se observa la tensión, se busca la relajación, se mantiene la posición y se espera hasta percibir la relajación total. Luego se gira la cabeza a la izquierda y luego a la derecha buscando la tensión, y se vuelve al centro relajando y observando las sensaciones de tensión-relajación.

Posteriormente se trabajan los músculos de la cara, boca y garganta siguiendo las mismas pautas de observación que en los ejercicios anteriores. De la misma manera los músculos del tronco. La observación de cada ejercicio nos entrega la posibilidad de aprender a relajar los músculos cuando su tensión es muy elevada, y a poder concentrarse y soltarlos con la ayuda de nuestra mente. (Tulon i Arfelis, 2009)

1.6.5. Técnica Linklater

Kristin linklater nació en escocia en el año 1936, estudió actuación en London Academy of Music and Dramatic Art, trabajó unos años en Estados Unidos y luego decidió volver a Londres a su casa de estudios donde se realizó como profesora asistente en el departamento de voz. Allí, comienza a realizar distintas investigaciones que la llevan a formar una nueva técnica vocal. En 1963 se traslada nuevamente a Estados Unidos, y es allí donde su técnica es reconocida.

La técnica de Linklater parte de un principio básico relacionado con potenciar la voz como instrumento humano, a partir de ejercicios que ayuden a liberar y a potenciar la conciencia de ésta en el intérprete. De esta forma se pretende potenciar tanto un aspecto más general como es la comunicación con otros seres humanos, como un aspecto mucho más específico relacionado al uso de la voz desde lo profesional. La técnica Linklater consta en una serie de ejercicios relacionados con rutinas a nivel de los sistemas respiratorio, articulatorio y resonancia. Por otro lado también se trabaja el movimiento y la unión de la articulación con el movimiento. Esta técnica busca encontrar una conexión entre la mente y el cuerpo del actor, mediante un entrenamiento que combina la información técnica y la imaginación. De esta forma se busca encontrar el equilibrio

psicofísico necesario para que el intérprete logre encontrar la voz natural, elemento indispensable para la interpretación de todo actor. (Linklater, 2008, en Sorge, 2009)

1.6.6. Técnica Houseman

La técnica Houseman tiene como objetivo ayudar al actor a encontrar sus propias potencialidades expresivas, a liberarlas y a potenciar su propia voz. De esta forma, cada intérprete puede conectarse con sus sensibilidades, sentimientos y pensamientos que ayuden a fortalecer y enriquecer su interpretación.

Houseman es una técnica que a partir de movimientos lentos y manteniendo posiciones físicas, busca encontrar la relajación de los músculos, de esta forma disminuir las tensiones corporales para que el actor logre encontrar su potencial expresivo vocal e interpretativo.

Las rutinas que se trabajan en este método buscan solucionar los problemas que se puedan manifestar en cualquiera de estos aspectos: Respiración, Soporte vocal, control de la voz, cabeza, cuello, espalda, mentón, labios, lengua y cara, resonancia y gama sonora, articulación. Siempre desde la necesidad de cada actor y así dar paso a que el intérprete logre encontrar su propia voz. (Houseman, 2007, en Sorge, 2009)

1.6.7. Método del tao de la voz

Stephen Chun-Tao Cheng creador del método del tao de la voz, es cantante, compositor y actor. Nació en China, estudió en Estados Unidos donde recibió el Diploma Profesional y Master en Arte por la Universidad de Columbia y por la Escuela Música Cal Juilliard. Cheng mezcla ejercicios vocales con la filosofía Taoísta que plantea: Tao es el fundamento de toda la existencia, es el flujo del Chi (energías que circula en el universo),

es el principio de orden y unidad del universo. Esta filosofía de vida tiene inicio con el legendario maestro Fu Shi, que vivió unos tres mil años antes de Cristo.

El método de Cheng está dirigido en su mayoría al canto, pero es útil para otros profesionales como actores, locutores, conferenciantes y para cualquier persona que quiera trabajar el canal de la voz y ampliar la comunicación expresiva, ayuda a desarrollar el color e identidad de la voz, además de enriquecer a la persona con la filosofía del tao. El fundamento de esta filosofía plantea los polos opuestos, el yin (el lado oscuro, femenino, blando) y el yang (el lado blanco, masculino, lo firme) que existen en todas las cosas. Cheng toma este fundamento del taoísmo y lo relaciona con la voz. Por ejemplo, la forma en que estos principios se manifiestan en volúmenes altos-bajos, notas altas-bajas, en los tiempos, rápido-lento, etc. Las fuerzas opuestas son continuas, dan un movimiento circular que provocan fluidez de las energías, provocan un equilibrio “Yin-Yang” y que, aplicándola en la voz, da fluidez y continuidad al sonido, en el cuerpo continuidad de movimiento. Los ejercicios realizados en este método están directamente en sintonía con esta filosofía. (Cheng, 2008)

Cheng reúne las mejores técnicas vocales occidentales, con prácticas psicofísicas y respiratorias de la tradición china, además contiene ejercicios diseñados por el mismo autor. Todo el proceso del método está diseñado para que el actor, cantante o persona que trabaje desde la voz, se sobreponga al miedo escénico y consiga una condición mental y física más saludable.

El proceso del método el Tao de la voz se centra en ejercicios para el movimiento circular continuo, donde se encuentra la relajación, energías, equilibrio de la voz y el cuerpo de la persona. Posteriormente, se busca un estado de meditación, nace el poder creativo y desde ahí se puede trabajar y transformar el miedo en gozo, para abrir posibilidades en el sentido imaginativo, y dotar la voz de presencia emocional. Todo este proceso debe terminar con una conexión cuerpo-mente-espíritu para dejar al intérprete liberado y conectado a un todo. (Ibid.)

1.7. Síntesis

Según Berry (2006) la voz no se trabaja para buscar su perfección, no existe una técnica que logre llegar a una voz perfecta, sino que las técnicas o métodos buscan desbloquear obstáculos (emocionales, psicológicos o físicos) para su liberación y así llegar a la forma natural desde donde puede ser flexible y estar abierta a las posibilidades que ésta nos entrega.

Las técnicas o métodos que se han recopilado en esta investigación abordan el trabajo de la voz como opciones para ampliar posibilidades vocales, algunas directamente relacionadas con el actor y otras trabajan de forma más amplia, pero llegando a entrelazarse con el teatro.

La búsqueda del reconocimiento de la voz, el manejo adecuado para no causar daños al paso de los años, es una necesidad para la mayoría de los seres humano ya que constantemente la utilizamos. Y es por eso que se debe reconocer las virtudes, falencias y necesidades de cada voz. Cada historia humana está conformada por diferentes experiencias y construcciones sociales, por tanto, la técnica o método está dirigido no tan sólo al trabajo vocal, sino que a distintos ámbitos como la relajación, la postura, los bloqueos corporales, psíquicos y físicos. Hay una gama de procesos en el cuerpo que ayudan a liberar la voz, a sanar o a impulsar un buen uso vocal.

El intérprete trabaja su voz constantemente ya que no se trata de un trabajo lineal, es aprendizaje constante. Los personajes contienen costumbres e influencias variadas que precisan de un cambio en la voz. También pueden verse expuesto a espacios abiertos donde

es necesaria la proyección vocal. Son diversas las necesidades que puede requerir la interpretación, es por esto que los trabajos vocales del actor son variados y apuntados a distintas aristas. Aun así, los métodos y técnicas planteados en esta investigación tienen en común su integralidad, no es sólo trabajo vocal, es un trabajo corporal, emocional y psicológico, y desde ahí se van abriendo distintas aproximaciones. Algunos indagan más en la emocionalidad, en el desbloqueo de situaciones, otros en las posturas y en la respiración y en cómo fluyen las energías. Todas convergen en que hay que desbloquear el cuerpo y la mente para liberar la voz. Neira (2006) por ejemplo, trabaja de forma directa con la voz, pero sin olvidar el cuerpo, planteando un equilibrio entre la conexión de los esfínteres (considerando la laringe como esfínter). Su método busca recorrer una serie de caminos para llegar a una emisión eufónica (estado ideal de la voz) y desde ahí llevarla a cualquier juego escénico o situación cotidiana. La técnica de Alexander trabaja respiración y postura, es una técnica de conciencia, es una mirada de cada uno en lo cotidiano y desde esa conciencia trabajar la voz, además necesita de un guía para realizar el proceso. El Método Schultz (en Tulon i Arfelis, 2009) es un método que consiste en el entrenamiento de la auto-relajación, el intérprete debe guiar su cuerpo a una relajación manteniendo el cuerpo dispuesto y creativo para trabajar la voz. El método de Jacobson (en Tulon i Arfelis, 2009) está relacionado con liberar la tensión muscular de forma consciente y controlada, es una relajación progresiva, tensar y relajar la musculatura. Al contrario del método Jacobson que es una relajación desde la hipnosis. La Técnica Linklater (en Sorge, 2009) ayuda al actor a encontrar sus propias potencialidades expresivas, a liberarlas y a potenciar su propia voz, y se caracteriza porque la voz aparece en la parte final del trabajo de la técnica. La técnica Houseman (en Sorge, 2009) se caracteriza por potenciar la voz propia del intérprete, a partir de movimientos lentos y manteniendo posiciones corporales. El método del tao de la voz en un enfoque de equilibrio y fluidez, el yin-yang, y desde ahí trabajar la voz como flujo natural. (Cheng, 2008)

El trabajo con la voz requiere de una conexión interna y externa, cada técnica y método es una mirada completa del ser humano, parte por parte, y así proponen un camino, paso a paso, hasta llegar a un reconocimiento y mejor manejo vocal.

2. Teatro callejero

2.1. Arte en espacios públicos

Según Barbosa (2003, en Diniz y Torres, 2014) el arte favorece el desarrollo de la percepción, la imaginación, la capacidad crítica, permite que la persona vea lo que sucede a su alrededor y tenga la capacidad de reflexionar y analizar la realidad percibida y así usar su creatividad para cambiarla. El arte en los espacios públicos puede ser mirado de distintos puntos de vista, dependiendo de lo que entendamos por espacio público.

Respecto al espacio público, se puede entender que es el espacio de todos, un espacio abierto a cada persona como podría ser una plaza una calle o una avenida. Baretto (1996, en Diniz y Torres, 2014) plantea el espacio público como un espacio de uso colectivo para todas las personas y administrado por el estado. Albernaz (2007, en Diniz y Torres, 2014) lo define como un espacio colectivo donde se sociabiliza y hay una gran diversidad de personas, lo opuesto a los espacios privados (instituciones o residencias). Entrelazando las dos posturas el espacio público es un espacio compartido por los ciudadanos, un espacio que es común para todos y donde se transita y sociabiliza diariamente.

El espacio público es un componente de la ciudad el cual podemos identificar como un espacio de dialogo y a la vez de conflicto que nace a partir de la necesidad de los sujetos a mejorar la calidad de vida, buscan espacios donde dialogar de sus problemáticas y

buscar un acuerdo en comunidad. Este acto de asociarse y encontrarse da paso a lo propio de la política y en definitiva a la democracia, donde se busca un bien común. La ciudad contiene variedad de personas, donde cada una piensa por sí misma, cada sujeto es autónomo, pero a la vez debe trabajar en colectividad para llegar a un bien común. El sujeto tiene derecho a una participación, busca ser escuchado en la ciudad, específicamente en los espacios públicos. (Alguacil, 2008)

Si el sujeto no participa de la comunidad, limita el acceso a la comunicación, a la conciencia. Limita la comunicación en los espacios públicos provocando inseguridad al colectivo: si no hay participación no hay plena democracia. La participación, en consecuencia, es el nexo que asocia lo público con lo político. Alguacil (2008) sostiene que el espacio público se compone del espacio físico y del espacio cultural. El espacio público está directamente relacionado con el espacio político, estos dos puntos se entrelazan ya que el espacio público es el espacio de todos administrado por el Estado. Mientras que el espacio político pertenece a la cultura, a la participación de los sujetos en este espacio. El nexo que une estos dos puntos conforma la polis (comunidad política), la ciudad es construida por este enlace, espacio público y político. (Ibid.)

Los sujetos deben apropiarse del espacio público y establecer relaciones de comunicación para tener acuerdos y desacuerdos, propios de organizaciones. En contraposición a lo que se ha descrito de los espacios públicos, Auge (1993, en Alguacil, 2008) se refiere a los “No- Lugares”, que estos espacios son impersonales, no son propios de todos, no es posible alterar ni causar unión ya que es un lugar de mero tránsito, donde es difícil generar sentimientos de pertenencia y relaciones de comunicación entre sujetos que solo son transeúntes.

Con estos puntos en contraposición puede nacer la duda de qué tan cercano a las personas puede ser llevar arte a los espacios públicos. Si bien se plantea que es un espacio de todos y administrado por el Estado, Auge abre la puerta a la pregunta de cuanta pertenencia siente el transeúnte a los espacios públicos.

El espacio público es donde el ciudadano tiene derecho a circular en libertad, a apropiarse, sentirse parte y ser partícipe de él, al contrario del espacio privado, donde todo es restringido. El espacio público es siempre un espacio colectivo, donde los sujetos se

relacionan, existen cambios de opinión, donde nacen ideas, y se crea conciencia respecto al entorno. Se trata de un espacio de propiedad pública, de dominio y uso público (la propiedad pública tiene un sentido político, la participación pública un sentido cultural, y el uso público un sentido social). En estos espacios nacen manifestaciones culturales, manifestaciones políticas, fiestas, juegos, arte (música, teatro, danza, etc.) intercambio económico popular, etc. es abierto a la comunidad, puede ser con un uso más o menos planificado o de intervención espontánea (Ibid.). El arte en espacios públicos es una puerta a la reflexión, un medio para comunicar. Los lenguajes árticos como teatro, danza, música, literatura, artes visuales, etc. al llegar a los espacios públicos abren un mundo cultural repleto de oportunidades, unen una realidad social y política, convierten el espacio en un instrumento de reflexión abierto a cualquier tipo de arte. (Diniz y Torres, 2014).

Llevar arte a los espacios públicos permite que sea entregado a todos por igual sin diferenciación. El público no llega a sentarse en las butacas, el espectador es el transeúnte que va pasando por el lugar y es llamado por los mismos actores a participar. Es una celebración llevada a la comunidad, abierto a todo público sin entradas, abierto para la persona que quiera detenerse y ser partícipe del acontecimiento, y si no es de su gusto tiene la libertad de seguir su camino. No hay separación de clases, es una forma de democratizar el arte, especialmente hecho para la comunidad. (Cruciani y Falletti, 1992)

Pavis (2005, en Diniz y Torrez, 2014) sostiene que el espacio no concebido como un acuerdo circular cerrado, es un elemento que permite variadas posibilidades a la dramaturgia, entendido como un lugar visible de creación y manifestación de sentido. El llevar el arte a espacios públicos rompe con las rutinas, y además aporta nuevas miradas al trabajo artístico.

El artista tiene una responsabilidad ante la comunidad, debe identificar sus necesidades. El arte en espacios públicos hace que las personas se movilicen de forma unida, y que generen proyectos para un bien común. Al llevar el arte a la calle se interviene de forma directa en las vivencias de las personas. Es una lucha constante del artista por recuperar los espacios públicos, generando instancias donde la comunidad se pueda reunir e intercambiar reflexiones. (Palacios, 2011)

Delgado (2007, en Palacios, 2011) ve el arte en los espacios públicos como un espacio de acontecimientos, una reivindicación de la calle como espacio de juegos infantiles, lleno de posibilidades.

2.2. Arte de calle en Latinoamérica

En los años sesenta y setenta la vida del artista latinoamericano da un vuelco ya que muchos países tanto latinoamericanos como caribeños, fueron afectados por episodios como dictaduras militares, guerras civiles, invasiones, problemas de inmigración, huelgas, discriminación y la mayoría sufrió dificultades económicas importantes. (Álvarez, 2010)

Las calles fueron el mejor medio para ser escuchados, los artistas se vieron impulsados a transformar lo político y social a una experiencia estética contestataria. Muchas intervenciones artísticas fueron en las calles, en espacios públicos y se empezó a generar conciencia activa, en algunos países latinoamericanos, de la relación arte-vida-política. Esta relación habla de que el arte debe buscar a la gente no la gente al arte, es decir, el arte sale a las calles en busca del público y además el artista ya no busca ser reconocido por su trabajo. El mensaje, la visión toma más importancia y el creador queda en anonimato. El arte de calle con un discurso político comienza a hablarle al pueblo, el creador del montaje ya no es importante, pierde total visibilidad ante lo que el trabajo realizado quiere decir, está dirigido directamente al público transeúnte, a provocar reflexión, denunciar y mover masas que sean conscientes y además este público/transeúnte toma un fuerte protagonismo en la obra (Ibid.). Como bien se plantea, se da un cambio de protagonismo en el teatro callejero, el público habitual es cambiado por las personas que circulan el espacio y son llamados a ser participantes activos de la obra teatral, invitados a intervenir o retirarse y seguir su camino si los artistas no han logrado llamar su atención.

Camnitzer (1997, en Alvares, 2010) señala que en los años sesenta y setenta en algunos países de América Latina el arte se transforma en el único medio de los artistas para ejercer libertad, buscando un espacio sin contaminación y represiones. El arte de calle es el medio para poder expresar el descontento e informar los sucesos que vive cada país. Los artistas no solo querían crear algo expresivo sino formar trabajos con contenido social-político que movilizaran y a la vez liberaran a la ciudadanía, por momentos, de la crisis que estaban viviendo. Tomar las calles es el mejor medio para comunicar, ya que es un espacio político donde surge las organizaciones del pueblo.

A pesar de estar en constante lucha, había creadores que creían que el arte debía ser postergado hasta que acabara toda la injusticia social que estaba ocurriendo en aquel momento. (Álvarez, 2010)

2.3. Teatro callejero

Sí bien es difícil definir de forma clara y concreta las características del teatro callejero o a que género o método teatral pertenece, en el proceso de la investigación se han abierto distintas respuestas y miradas sobre sus particularidades.

Cruciani y Falletti (1992) plantean que el teatro callejero está compuesto por una mezcla de características y un quiebre en la historia del teatro a la italiana. Lo que caracteriza al teatro callejero es que rompe con el teatro de sala y lleva el montaje a los espacios públicos, espacios no convencionales, donde la obra ya no se refugia en un lugar adaptado especialmente para tener una mejor acústica o vista adecuada para el montaje. En la calle, el montaje se debe adaptar al lugar, los actores deben tener la capacidad vocal para cubrir ese espacio y presencia física para mantener al espectador-transeúnte atento durante toda la obra.

El presentar en espacios abiertos proviene de los orígenes del teatro, se pueden destacar los rituales, las celebraciones, las danzas mágicas como manifestaciones teatrales que se desarrollaban en espacios abiertos, dramatizaciones de rituales en espacios circulares, específicamente en la unión entre el teatro- rito y danza. (Ramírez, 2009).

En la historia del teatro, dejando atrás los tiempos de Grecia donde el teatro era para toda la ciudad, siendo parte de la formación política-social, se impuso el teatro de cuatro paredes con butacas ordenadas para hacer diferencias sociales. Eso evolucionó al teatro actual en que todas las butacas tienen el mismo valor, la misma importancia, sin embargo, aún no es asequible para todos por el precio que se debe cancelar por la entrada. No todas las personas tienen los recursos para ir al teatro, porque su sueldo no alcanza, por el tiempo que esto conlleva o por el simple hecho de que en su familia no acostumbran a asistir al teatro. (Cruciani y Falletti, 1992)

A través del tiempo, el teatro callejero se ha modificado, en distintos momentos ha tomado fuerza y en otros ha pasado inadvertido, dependiendo el contexto en el que se desarrolla, va tomando nuevas características.

Carreira (2007, en Diniz y Torrez, 2014) plantea que el teatro callejero engloba todos los espectáculos al aire libre que han tomado la opción de dejar atrás al teatro convencional, utilizando espacios urbanos temporalmente, abiertos al público. El teatro callejero hace una ruptura en la vida cotidiana del transeúnte, ocupa el teatro como un elemento inesperado, fuera de lo común, que despierta la curiosidad por lo desconocido.

Silva (2000, en Bossi, 2010) señala que el teatro callejero establece la ciudad como su territorio, su espacio escénico no posee límites (Es abierto al espacio de calle) al contrario de un espectáculo que se realiza en algún escenario que delimita el espacio y la escenografía.

Diniz y Torres (2014) creen que, si existe una delimitación, pero inestable ya que todo el entorno puede ser parte del espectáculo como tal y eso crea una delimitación. No se trata solo de cambiar el espacio escénico tradicional por uno no tradicional, En el teatro contemporáneo utilizar los espacios urbanos, como avenidas, plazas, calles, edificios abandonados, etc. son significativos, y los elementos que componen aquel lugar pueden convertirse en personajes o elementos escénicos, agregando nuevos significados a los personajes, a los actores y al espectador.

Pavis define el teatro de calle como el teatro que se hace fuera del teatro convencional, se presenta en plazas, en el mercado, en el metro etc.

“La voluntad de abandonar el recinto teatral responde a un deseo de llevar el teatro a un público que generalmente no asiste a este tipo de espectáculo, producir un impacto sociopolítico directo y enlazar interpretación cultural y manifestación social.” (Pavis, 1987; p. 421)

La cultura se origina en las calles, en las plazas públicas, en espacios abiertos, donde todo es efervescencia social, política y económica. En todas las ciudades o pueblos existen espacios públicos donde comparte la comunidad. (Torres, 2009)

Según Torres (2009) algunas características que identifican al teatro callejero son:

- El teatro de calle convoca al público, con una especie de fiesta, llamando su atención para que se acerque a ver la obra teatral.
- Transforma al transeúnte en un espectador, el transeúnte sale a realizar sus trámites cotidianos, no sale de casa directamente al teatro, si no que se encuentra con la obra teatral en un espacio público y el actor de calle debe llamar su atención y convertirlo en un espectador.
- En la calle se crea un edificio teatral imaginario, se crea en la imaginación del público, este debe ser dirigido por los actores, el actor lleva sobre sí la arquitectura teatral.
- Si el actor se desconcentra, se desconecta de la fluidez de la escena y se pierde todo lo conseguido, se pierde todo lo que han armado, y el público-transeúnte es libre de seguir su camino.
- El teatro callejero es susceptible a lo público, está abierto a cualquier estímulo del ambiente. Todo puede pasar, nada es estructurado en su totalidad.
- Se caracteriza por su itinerancia, como la procesión, teatro circular, semicircular, frontal, aéreo, Happening, performance, instalación, etc.

En el teatro callejero se pueden encontrar todos los géneros dramáticos, además hace un énfasis en la música y romper con el naturalismo. Crea una cierta exageración en el vestuario, en la escenografía y en los movimientos del personaje en escena. (Ramírez, 2009)

El actor en el teatro callejero debe estar preparado para cualquier cosa que pueda ocurrir y tener conciencia de que está en un espacio público, en donde se juega con el tiempo cotidiano y las personas no están con la disposición de ver una obra, sino que, en realizar sus trámites, sus quehaceres.

Ochsenius, (1998) ubica al intérprete de teatro callejero como un actor múltiple, un actor que debe cantar, bailar, hacer de su entrenamiento corporal el articulador de su trabajo. Así, cualquier actor debe estar siempre en constante entrenamiento de su instrumento (cuerpo físico y psicológico) y estar alerta para mantener y no perder el ritmo de la obra. El intérprete debe captar la atención del transeúnte y mantenerla durante toda la obra, es por esto que el actor debe estar en el aquí y ahora, atento a cualquier estímulo que pueda surgir en el momento, ser capaz de solucionar y continuar con la obra. El actor debe tener una amplitud de recursos para enriquecer el montaje y su actuación, como indagar en malabarismo, banderas, zancos, presencia corporal, circo, etc.

Al indagar en espacios no convencionales, se encuentran personajes llenos de rigor, de movimiento, de gestos, de canciones y de sonidos. En el arte callejero es habitual consagrar el espacio utilizado a través de un ritual con el personaje. La investigación en el trabajo constante y cotidiano da paso a la existencia del personaje (en la voz y en el cuerpo). El personaje debe tener un trabajo riguroso ya que se verá enfrentado a un espacio abierto, donde estará presente el pánico, la alegría, el gozo: convertirá todo en un espacio sensible por sus acciones, situaciones creadas y la imagen poética que transmite el teatro de calle. (Ramírez, 2009)

El actor en la calle trabaja con un escenario abierto, que está lleno de estímulos y conexiones, es lo que le da vida al personaje, y da realidad a la magia que vive el transeúnte. (Ibid.)

Las ciudades tienen una esencia interna, en ella existe un teatro propio, en las calles, en la gente, en su historia, todo tiene un lenguaje propio y popular. En las ferias y en las fiestas populares se elimina la diferencia entre el artista y el ciudadano, todo se vuelve una posibilidad teatral. Con esta esencia popular del teatro en las calles se comienza a modificar el pensamiento del palco a la italiana, los artistas buscan salir como forma de enriquecer su trabajo (Haddad, 2009). Haddad (2009) dice que en 1980 cuando por fin los

artistas salen a las calles de Brasil, no fue para evangelizar, ni para llevar cultura al pueblo, sino que salieron a dar continuidad a su investigación sobre el espacio. Allí encontraron los orígenes del teatro antes de que el lenguaje teatral fuera de la burguesía en los inicios de los tiempos modernos.

El espíritu popular de la ciudad proporciona una existencia de espacio libre y lleno de posibilidades. Es por esto que el arte callejero es tan cercano y propio del pueblo y se acerca al concepto de teatro popular (Ibid.) Este está dirigido a un espectador que busca una transformación en la sociedad, una sociedad que no tiene la posibilidad de ir al teatro de forma habitual, que se encuentra en las calles, en lugares cotidianos; con estas características tiene un acercamiento al teatro callejero por dejar atrás las salas cómodas con butacas para salir a la calle. (Ochsenius, 1998)

2.4. Teatro callejero en Chile

El teatro callejero en Chile, desde sus comienzos, se mostró como una manifestación social y política. A fines de la década de 1970 y principios de 1980, actores y actrices deciden salir a las calles teniendo en cuenta lo difícil que era hacer teatro en la dictadura militar, tomándose espacios públicos en el centro de Santiago. Entre los actores que participaron por distintos motivos, algunos fueron alumnos recién egresados de universidades, escuelas de teatro y aficionados de regiones, y otros salieron a las calles por la falta de trabajo, buscando algún tipo de ingreso (Cáceres, 2014)

En ese periodo surgieron muchas compañías de teatro callejero pero las que lograron mantenerse en aquel tiempo fueron:

- a. **TEUCO:** teatro urbano contemporáneo fundado en el año 1979 por Andrés Pérez. Sus primeros integrantes fueron Roxana Campos, René Ivonne Figueroa, Juan Edmundo González, Salvador soto y Sandro Lorenas. En 1983 Andrés Pérez viaja a estudiar en el “Theatre du soleil” (Compañía teatral creada en 1964 por la directora Arianne Mnouchkine junto a sus compañeros de la asociación teatral en París.) En su ausencia, la compañía tiene un receso el cual no dura mucho tiempo y en su

regreso el elenco será integrado por: Pablo Striano, Verónica Zorzano, Roberto pablo, Rodolfo Pedraza, Renzo Oviedo y Paulina Harrington. (Ibid.)

- b. El teatro la calle:** fue fundada en el año 1982 por Juan Manuel Sánchez, y fue integrado por Ana María Montané y Marcia y en 1983 se integran Sandra Cepeda, Juan Carlos Cáceres y Alejandro Trejo. (Ibid.)
- c. TECASA:** El teatro callejero de Santiago, fue fundado en el año 1984 por Juan Carlos Cáceres, y será integrada por Sandra Cepeda, Alejandro Trejo y Ana María Montané. (Ibid.)
- d. El teatro de Feria:** Fue fundada en el año 1986 por Andrés Pavez, esta compañía estaba integrada solo por Pavez, este presentaba en solitario por distintos lugares de Santiago. (Ibid.)

Uno de los representantes más destacados del teatro callejero en Chile fue Andrés Pérez, un rupturista. Fue actor, director teatral, autor dramático, bailarín, coreógrafo, régisseur de ópera, gestor cultural, maestro. Instaló en Chile nuevas formas de teatro callejero, teatro- circo, de teatro de sala, de performance. Sus compañías “Teatro Urbano Contemporáneo” (TEUCO) y “Gran circo teatro” fueron comunidades donde se compartía el día a día. Su trabajo tenía un carácter artesanal, realizaba trabajos humanos llenos de verdad, ocupaba espacios que nadie quería utilizar. El trabajo de Andrés Pérez estaba dedicado al público que no tenía acceso al arte, lleno sus corazones de conciencia, de imaginarios llenos de críticas y su trabajo es recordado hasta hoy en día por su público y por los actores. Andrés Pérez fue aporte en el teatro callejero, un referente para compañías de teatro de calle en Chile. (Hurtado, 2015)

Pérez no tenía conocimiento del teatro callejero cuando comenzó a trabajar en los espacios públicos, ya que en la escuela de teatro no se enseñaba. Quizás por el hecho que este tipo de teatro trae consigo estar presente en movimientos sociales, asociarse con la política, eran características que exigía la calle en los años 70 y 80. Había confusión, falta

de experiencia, no había escuela ni tradición del teatro callejero, recién comenzó a ordenar ideas cuando se unió Theatre du Soleil. (Ibid.)

“Entonces, El inicio del teatro callejero no se define en mí como una necesidad de plasmar una estética arriba del escenario: surge por necesidad concreta, y eso es lo que me encanta.” (Pérez, en Hurtado 2015; p. 48)

Se puede inferir que el inicio del teatro callejero en Chile no tiene un comienzo marcado, nació por varios eventos como la dictadura militar y necesidades de los actores por conseguir sustento y en otros casos por poder entregar los mensajes de las obras sin restricciones.

2.5. Síntesis

El teatro callejero si bien no se puede definir estrictamente, se puede describir a partir de algunas características que se repiten en el proceso de la investigación teórica. Ochenius (1998) plantea una gran exigencia en los interpretes callejeros, deben ser integrales e incursionar en distintas disciplinas, como música, circo, danza, etc. esto hace que sean actores preparados a cualquier estímulo o evento que ocurra en la calle. El estilo de actuación debe ser amplia y exagerada para que pueda ser apreciada por todos los espectadores/transeúntes del lugar.

El teatro callejero se acerca al espacio común de la gente, esta creado para el espacio abierto, es llamativo, si bien hay discusiones sobre el concepto de teatro callejero y teatro al aire libre, se aborda fuertemente que el teatro que se haga en un espacio público y con las características mencionadas por Torres (2009) hace que podamos identificar y separar el teatro callejero del teatro de sala o el de sala llevado a la calle.

El mensaje que aborda el teatro de calle varía durante el tiempo, en algunos casos el teatro de calle fue un elemento fundamental para denunciar eventos que transgredían la libertad de expresión (Álvarez, 2010). En otros solo fue una forma de interacción y fiestas populares que realizaba el espíritu del lugar. (Haddad, 2009) hoy en día podríamos inferir que se ha creado una mezcla, las compañías de teatro callejero emergente combinan todas estas propuestas u cada uno toma su rumbo.

3. Capítulo III: Marco metodológico

3.1. Enfoque metodológico

Nuestro enfoque metodológico es cualitativo-comprensivo. Este permite llevar a cabo la idea de comprender los procesos y/o técnicas que recorren las compañías que incursionan en el teatro callejero, además de identificar sus particularidades a través de entrevistas, ya que en el teatro callejero no existe un método o técnica específica para trabajar la voz. Es por esto que es interesante conocer el proceso, o mejor dicho los caminos que los intérpretes callejeros transitan vocalmente para llegar a realizar sus montajes.

Nos interesa distinguir los procesos vocales, las diferencias de trabajo que puede existir entre las compañías callejeras y las similitudes, para así llegar a una recopilación donde podamos reflexionar sobre las tradiciones vocales de cada compañía y comprender el trabajo vocal del intérprete para enfrentarse a la calle.

“Los investigadores cualitativos tratan de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas...Para la investigación cualitativa es esencial experimentar la realidad tal y como otros la experimentan” (Taylor y Bogdan, 1987; p. 20)

Es por esto que nuestra mayor pretensión es dar importancia a cada entrevistado y experiencia de las compañías, ya que jamás buscaremos generalizar sus prácticas en torno a la voz, nuestra investigación se valida al conocer lo que rodea el mundo vocal en el teatro callejero y sus particularidades dentro de este.

3.2. Paradigma fenomenológico

En nuestro estudio la investigación será realizada desde el paradigma Fenomenológico, ya que el real interés está centrado en validar la investigación desde las experiencias de cada compañía, encontrar particularidades en cada uno de sus procesos vocales y también aciertos y desaciertos en su recorrido teatral callejero (Taylor y Bodgan, 1987)

La investigación será guiada para comprender la experiencia de los sujetos a investigar, pero desde su interioridad, desde esas experiencias individuales y colectivas, desde ese viaje y camino personal.

3.3. Elemento del diseño metodológico

A. Tipo de acción:

El presente estudio tiene como finalidad **comprender** los procesos y/o técnicas que recorren las compañías que incursionan el teatro callejero y así poder identificar sus tradiciones de trabajo respecto al uso vocal, y requerimientos que tiene el espacio callejero. Y así poder clarificar el trabajo vocal del artista teatral callejero, y sus particularidades vocales dentro de este mismo lenguaje teatral.

B. Tipo de Unidad:

El estudio se centra en las **experiencias** del trabajo vocal que viven las compañías de teatro callejero al enfrentarse a espacios abiertos, con el objetivo de comprender sus procesos vocales como compañía, que técnicas vocales rescatan, y cuales utilizan, que técnicas llevan a sus propias propuestas teatrales etc.

El énfasis que tiene su experiencia y que implica todo aquello, el aprendizaje desde el error, los obstáculos y sus aciertos, y que cosas podrían rescatar y desechar dentro de la construcción personal como intérpretes de teatro callejero. En definitiva, es rescatar su aprendizaje dentro de la ejecución del que hacer en el teatro callejero, todos estos son los puntos que en la investigación se consideran realmente relevantes y son de ayuda para la comprensión en el trayecto de las técnicas vocales que cada una de las compañías utiliza.

C. Tipo de muestra:

En el presente estudio, los sujetos entrevistados serán de compañías que trabajan en teatro callejero. Por lo tanto, la representatividad de la muestra reside en que las personas y compañías seleccionadas cumplan con los requisitos de la pregunta.

Para profundizar en las entrevistas utilizaremos el **Criterio Intencional Teórico**. Se elegirá a quienes son las compañías más aptas para recopilar su experiencia, pero sobre todo los más accesibles, en este caso se elegirán 2 compañías de teatro callejero: “La Patriótico Interesante” “Teatro Onirus”. Estas son las compañías elegidas, ya que cumplen con años de trayectoria en Chile, y diversas experiencias con varios montajes a cuestas.

Los entrevistados serán el director e intérpretes de cada compañía, ya que nos interesa contrastar además las visiones de cada integrante y su trayecto experiencial.

3.4. Técnicas de recolección de datos

La recolección de datos se realizará a través de entrevistas grupales en profundidad, Semi-estructuradas, ya que esto nos permite profundizar en las experiencias de cada compañía callejera. Este tipo de entrevista, es grupal, indaga en reacciones y pensamientos de los entrevistados y consigue mayor información en su experiencia sin limitantes; guiar, pero no limitar la entrevista.

Las preguntas abiertas son útiles cuando no manejamos con certeza la información sobre las posibles respuestas de los entrevistados, y además son de bastante ayuda para que en la entrevista se logre profundizar en algún tema u opinión, o los motivos de ciertos comportamientos los cuales se quieren investigar. (Sampieri et. al, 1997)

Ese es el caso de esta investigación, profundizar en las opiniones de cada entrevistado y que ellos logren intercambiar sus experiencias con el resto en torno a cada pregunta.

3.5. Técnica de análisis de la información

“El análisis de los datos, como vemos implica ciertas etapas diferenciadas. La primera es una fase de descubrimiento en progreso: identificar temas y desarrollar conceptos y proposiciones. La segunda fase, que típicamente se produce cuando los datos ya han sido recogidos, incluye la codificación de los datos y el refinamiento de la comprensión del tema de estudio. En la fase final el investigador trata de relativizar sus descubrimientos (deutscher 1973) es decir, de comprender los datos en el contexto en el que fueron recogidos.” (Taylor y Bogdan, 1987; p. 157)

La técnica que se utilizara en esta investigación es el análisis de resultados según Taylor y Bogdan (1987), esto implica que luego de realizar todas las entrevistas, se realizara un análisis y separación por categorías de conceptos, que los entrevistados manejan pero que además van a estar relacionados directamente con nuestro marco teórico. Toda esta separación y categorización, se realizará de forma intuitiva en una primera instancia, para luego a medida que avance la entrevista, y se repitan ciertos conceptos (que manejan las personas que se desenvuelven en la escena teatral) sea mucho más fácil poder agruparlos de forma más ordenada y consciente. Luego se agrupará la información y se codificará el material que se ha conseguido, se revisara si existen sub-categorías y finalmente el material conseguido se comparará y analiza para una mayor comprensión.

Capítulo IV: Análisis de resultados

A continuación, expondremos y analizaremos los resultados obtenidos de dos grupos de discusión y una entrevista en torno a la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles son los procesos y/o técnicas vocales que recorren las compañías que incursionan en el teatro callejero?

Los resultados de los dos grupos de discusión y la entrevista fueron categorizados con la técnica de análisis procedimental que consiste en: Analizar y recolectar datos, los investigadores recurren a la observación participante, las entrevistas en profundidad y otras investigaciones cualitativas, como los temas emergentes, leer sus notas, de esta forma dar sentido y un curso a la investigación. Cuando su investigación avanza, los investigadores, van dando dirección por medio de las preguntas directivas, guiar el relato del informante, seguir su intuición y así enfocar los intereses de su investigación. En la mayoría de las investigaciones, se da énfasis a analizar los datos recolectados antes de incluir información y documentos adicionales. Luego se analizan y comparan los datos recolectados (Taylor y Bodgan, 1987)

De acuerdo a la categorización recién mencionada, los resultados se dividieron en distintos temas, ordenando, posteriormente, las respuestas para dar cuenta como los entrevistados se referían directamente a cada tema.

Los temas y las categorías en que se ha dividido el análisis son:

1. Posicionamiento respecto al teatro callejero:
 - a. Definición del teatro callejero.

- b. Mirada de las compañías del espacio público.
- 2. Particularidades de los espacios y sus dificultades:
 - a. Particularidades espaciales del teatro de calle.
 - b. Criterios de elección espacial.
 - c. Dificultad escénica ante el espacio callejero.
- 3. Paso de la representación del gesto al texto.
 - a. Trayectoria de la compañía en el trabajo vocal. (comienzo hasta el presente)
 - b. Sello propio en el trabajo vocal.
- 4. Entrenamiento vocal de la compañía, metodología de trabajo.
 - a. Entrenamiento de la compañía, un proceso de experiencia.
- 5. Dificultades vocales del actor en el teatro de calle.
 - a. Características del actor en el teatro callejero.
 - b. Estrategias vocales particulares que los intérpretes utilizan en el teatro de calle.

4.1. Posicionamiento respecto al teatro callejero:

Cuando hablamos de posicionamiento callejero, nos referimos a la forma en que las compañías entrevistadas enfocan este tipo de trabajo, lo que incluye, considerando lo complejo del tema, una forma de definir lo que es, efectivamente, teatro de calle. Esto, a su vez, se relaciona con la mirada que tienen las compañías respecto a lo que es espacio público. Existe una discusión teórica respecto a la definición de espacio público y una

amplia gama de características de teatro de calle, que varían según la época, la visión artística, social y cultural que pueda tener el artista al enfrentarse a la calle.

Las categorías que agrupan los elementos más destacados en las respuestas son: Definición del teatro callejero y Mirada de las compañías del espacio público.

a. Definición del teatro callejero:

Según Cruciani y Falletti (1992) el teatro callejero es una mezcla de características y un quiebre al cotidiano del teatro a la italiana. Así lo visualiza también la compañía de teatro “ONIRUS”, el director H. V. (E.1.2.) de la compañía propone que el teatro callejero es un espectáculo que tiene menor envergadura, con menos infraestructura, con cierta precariedad que conlleva a que casi no exista instalación de infraestructura de sonido. Es una irrupción en el espacio público, pero que se entienda que la poética callejera es más que solo sacar el techo de la obra y dejarla al aire libre. Esta última posición se contrapone en cierta manera a Carreira (2007, en Diniz y Torrez, 2014) que plantea que el teatro de calle engloba a todos los espectáculos que dejan a tras los espacios convencionales y se sitúan al aire libre, si bien, existen controversias respecto a que si tan solo habitar en un espacio al aire libre es hacer teatro callejero, los límites no están en totalidad claros. En el grupo de discusión de la compañía “La patriótico interesante” se puede destacar el planteamiento de P.F. (G.D.2.19) que define al teatro callejero, desde la experiencia, como fue el proceso de desconstrucción del teatro a la italiana, rompiendo lo cotidiano, lo acostumbrado hasta llegar a un nuevo teatro propio de la calle y no del teatro al aire libre. I.A. (G.D.2.61.) comenta que definir exactamente teatro callejero es muy complicado, visualiza el teatro de calle como una disciplina no como un género. Y dentro de la disciplina del teatro callejero existen sub-disciplinas y una de ellas es el sitio específico, que se implanta en un lugar y comienza a dialogar con sus alrededores de forma particular. Esta sub-disciplina dialoga – según I.A. - en tres niveles: histórico (consideraciones históricas del lugar), simbólico o significativo (componentes del espacio que aportan nuevos significados a la obra) y nivel material (nivel pragmático, características del lugar ante la envergadura material de la

obra). Según el trabajo de la compañía, al enfrentar el espacio público también ocupan figuras de deambulación, de implantación estacionaria y de igual manera tratan de aplicar los tres niveles anteriormente nombrados (Ibid.).

Con los niveles mencionados se crean ciertos límites o líneas que se pueden trabajar en el teatro de calle, o bien crea más posibilidades y menos limitaciones por ser un lugar rico de estímulos. Silva (2000, en Bossi, 2010) señala que el teatro de calle al establecer la ciudad como su territorio, lo transforma en un espacio sin límites, ya que es un espacio abierto y no existen escenarios que limiten las posibilidades de recorrido. Por otro lado, Diniz y Torrez (2014) creen que, si existe esa limitación, pero en más inestable ya que el entorno pasa a ser parte del escenario y eso crea cierta delimitación espacial. Aun así, estas posturas dejan en claro que la obra callejera dialoga con su entorno, como lo plantea I.A (G.D.2.61.) con respecto a los niveles, se dialoga desde antes de que comience la obra, desde el montaje, desde que los actores llegan a verificar los espacios y se impregnan de la historia del mismo lugar.

Pavis (1987) define el teatro de calle como un teatro que se hace fuera del teatro convencional, que va dirigido a un público que no asiste generalmente a estos espectáculos, y que provoca un impacto sociopolítico, cultural y de manifestación social en el lugar. Esta última definición engloba y resume las definiciones de las compañías entrevistadas. Respecto al impacto sociopolítico, cultural y social la compañía “La patriótico interesante” está más lineada a estos puntos: ve la definición del teatro de calle de una forma más transgresora y que dialoga con el espacio. “Teatro Onirus” tiende a una identificación de definición del teatro de calle como el despojo de grandes estructuras, dejar el teatro a la italiana y cambiar la materialidad de este, para llevar un teatro a la calle, más precario, fácil de mover y cercano a los transeúntes. Se pueden visualizar en las dos compañías dos posturas sobre la definición de teatro callejero, ninguna menos válido que la otra, solo son dos puntos de vista relacionados con su experiencia en la calle, enriquecidos con sus referentes y posturas personales de cada integrante. Al unir estas dos visiones podemos visualizar el mundo del teatro de calle con sus dificultades y lo enriquecedor de sus particularidades en los espacios públicos.

Una de las características que plantea Torres (2009) es que el teatro calle debe crear el edificio teatral de forma imaginaria, es un teatro abierto a cualquier estímulo pero que el actor debe crear la estructura teatral acostumbrada. La mayoría de las definiciones expuesta en este texto plantea que el teatro callejero rompe con el teatro a la italiana y deja atrás el edificio de cuatro paredes incluyendo a los grupos de discusión y entrevista analizadas.

Respecto a la definición de teatro callejero en Chile, es más complicado llegar a una definición exacta. Andrés Pérez (Hurtado, 2015), uno de los iniciadores de este arte en Chile, en sus comienzos no tenía total conciencia de que hacía teatro de calle, ya que las universidades chilenas no impartían este tipo de teatro por su estilo revolucionario y transgresor. Pérez es un fuerte referente para las compañías entrevistadas ya que es un impulsor del teatro de calle en Chile. Si bien, las compañías como “La Patriótico Interesante” han salido del país en busca de nuevas miradas sobre el teatro de calle, Cáceres (2014) plantea que en Chile en sus comienzos el teatro de calle llegó como una manifestación social y política. En la década de 1970 y a principios de 1980, los actores salen a las calles a manifestarse teniendo en cuenta lo difícil que era tomar un lugar en la dictadura militar. Fue un proceso difícil, algunos actores de regiones debieron salir a las calles en busca de generar algún ingreso económico. Hay un llamado a utilizar espacios públicos desde Chile, se crean compañías que van mutando al pasar el tiempo, y las actuales compañías aun guardan cierto potencial de estas épocas, mezcladas con las referencias que han ido incorporando en el viaje de aprendizaje.

b. Mirada de las compañías sobre el espacio público:

Los espacios públicos pueden ser definidos desde varias miradas. Baretto (1996, en Deniz y Torres, 2014) por ejemplo plantea que este espacio es de uso colectivo administrado por el estado. Albernaz (2007, en Diniz y Torres, 2014) expone un punto de vista parecido, pero incorpora la idea de que es un lugar donde se sociabiliza con diversidad de personas al contrario a los espacios privados, donde el ingreso es limitado por criterios internos.

Desde la mirada del artista a los espacios públicos, Palacios (2011) dice que llevar el arte a espacios públicos hace que las personas se movilizan de forma más unida, que generen proyectos de bien común, que al intervenir en estos espacios el artista mantiene una lucha por recuperar este diálogo espacial y reflexión de la comunidad. El llevar arte a los espacios públicos se rompe con la rutina y se integra una nueva mirada al trabajo artístico, de creación y manifestación (Pavis, 2005, en Diniz y Torres, 2014).

Respecto a las miradas del espacio público desde el arte, la compañía de teatro “Teatro Onirus” y “La Patriótico Interesante” son compañías de teatro que han habitado espacios públicos con distintos trabajos y han formado una mirada respecto a la definición e interacción a través de la experiencia vivida. H. V. (E.1.4.) director de la compañía “Onirus” diferencia el teatro de calle del teatro al aire libre, señalando que ambos se instalan en los espacios públicos, desde distintos puntos. El teatro al aire libre se instala con grandes estructuras, infraestructuras técnicas, con un set armado, etc. Podríamos asumir que el espacio del espectador se instala como la estructura a la italiana habitual en el teatro de sala. Si bien consideran que el teatro al aire libre es un teatro en espacio público, se crea una cierta contrariedad con las ideas trabajadas teóricamente sobre el espacio público y que lo relacionan con un espacio dedicado al diálogo, lleno de conflictos a partir de necesidades para mejorar la vida diaria (Alguacil 2008). Por ello, si, como en la concepción del teatro al aire libre, si los espectadores solo se instalan a mirar la obra, de manera pasiva, desde asientos cómodos, no se crea un gran diálogo. No obstante, esto podría discutirse y el teatro al aire libre igualmente podría considerarse arte en el espacio público desde otras definiciones de éste. Otra mirada que da H. V. (E.1.4.) al espacio público es desde el teatro de calle, que si irrumpe en este espacio y crea un diálogo libre, liviano y fácil de transportar.

Alguacil (2008) también sostiene que el espacio público se compone de un espacio físico, como lo tangible, la plaza, sus bancos, el pavimento y el espacio cultural político, y que habitar estos espacios conlleva a tomar posturas respecto a los componentes que este incluye. Desde esta postura se puede entender la mirada de la compañía “La Patriótico interesante” respecto al espacio público, ya que I. A. (G.D.2.34.) director de la compañía plantea que al realizar teatro de calle, es inevitable no dialogar con el espacio público, y sus tres niveles, los cuales son: características históricas (Historia del lugar que se

intervendrá.), Características simbólicas (Ligado a la memoria de los espacios.) y características materiales (Dimensiones, características físicas del lugar). Estos niveles determinan los trabajos de la compañía, son las dificultades y las virtudes que tienen sus trabajos, el tomar estas características e interactuar con ellas hace que sus obras sean propias del espacio y dialogantes con los transeúntes/espectadores. P.F. (G.D.2.73.) expone que la Compañía necesita de la escenografía que el espacio les entrega, porque el entorno pasa a ser parte de la obra y la obra parte del espacio. Auge (1993, en Alguacil, 2008) estaría en desacuerdo con esta relación en el espacio público ya que plantea que muchos de estos espacios son meramente de tránsito, se refiere al espacio público como los “No-lugares” no se puede crear relación ni comunicación. Este concepto tensiona, de alguna manera, lo que plantea I.A. (G.D.2.34.) y la significación del espacio.

Deniz y Torres (2014) resume las reflexiones de los grupos de discusión y entrevista respecto al espacio público, ya que plantean que es un espacio de reflexión, un espacio abierto a diversidad de lenguajes artísticos, como danza, teatro, música, artes visuales, etc. en el que se abren mundos culturales, social y político a los transeúntes. Este último punto se relaciona con la idea de que la obra interacciona con el espacio público, idea que plantean los integrantes del grupo de discusión de la compañía “La Patriótico interesante”. También se relaciona con que está abierto a cualquier tipo de arte, sea teatro al aire libre o teatro de calle como plantea el director de la Compañía “Teatro Onirus”.

4.2. Particularidades de los espacios y sus dificultades:

En el análisis de las particularidades de los espacios y sus dificultades surgieron tres categorías que las compañías plantearon y dejaron en evidencia en los grupos de discusión y en la entrevista.

Las tres categorías son: Particularidades especiales del teatro de calle, criterios de elección espacial y dificultad escénica ante el espacio callejero.

a. Particularidades espaciales del teatro de calle:

Las particularidades espaciales del teatro de calle son variadas ya que se trabaja en espacios abiertos y en distintos lugares de espacios públicos. Como dice Cruciani y Falletti (1992) el teatro de calle lleva el montaje a los espacios públicos, espacios no convencionales, se libera del teatro a la italiana, ese lugar cómodo donde hay buena acústica, donde hay butacas y el público se dirige exactamente a ver la obra teatral. El trabajo con la espacialidad cambia al sumergirse en el teatro de calle, cambia la estructura y la mirada que da la compañía a la obra, así como explica la compañía “Teatro Onirus”. H.V. (E.1.4.) indica que, en la obra teatral callejera al ocupar un espacio abierto, la palabra debe desaparecer un poco y dar paso a la reivindicación de otros lenguajes como el cuerpo, la imagen, el sonido, el rito, la ceremonia, etc. También plantea que la volumetría en la calle es importante, el tamaño de las cosas debe aumentar para ser capaces de ocupar el espacio más amplio, ser vistos y no solo oídos por los espectadores transeúntes que deambulan por el lugar (E.1.24.). Las imágenes son las que van narrando, entonces, cuando el espectador capta una imagen, se debe pasar a lo siguiente y así ir jugando para mantener la atención visual del espectador (E.1.28.). Este trabajo de la imagen y de mantener la atención de los espectadores crea un mensaje, es decir, el teatro de calle tiene un doble valor, el mensaje que tiene la obra teatral y el hecho de ocupar espacios donde no se hacía teatro (E.1.34.). Por último, el teatro de calle, por su espacialidad, necesita cuerpos expresivos y despiertos que puedan manejar el recorrido (E.1.50.). Como se ha expuesto, hay variantes en la obra teatral por el uso de un espacio amplio y no convencional, pero según Ramírez (2009) esto de usar espacios no convencionales no es algo que sea tan solo actual, sino que remite a los orígenes del teatro presentar y desarrollar manifestaciones teatrales, rituales, danzas mágicas en espacios abiertos era muy común. Silva (2000, en Bossi, 2010) señala que el teatro de calle establece la ciudad como su territorio, lo cual abre posibilidades espaciales a la obra teatral, ya que no delimita el espacio y genera más posibilidades respecto al tamaño escenográfico, tal como plantea H.V. (E.1.24.).

El salir y romper con este teatro tradicional en sala, crea nuevas posibilidades a las compañías de teatro de calle, generando una especie de experimentación con el espacio. El ir descubriendo cuales son los elementos y cómo son incorporados en la obra genera una experiencia espacial a cada montaje, como plantean integrantes de la compañía “La Patriótico interesante”. P.F. (G.D.2.21.) señala que el dialogar con los espacios públicos ha

sido parte de una experimentación, probar cómo como la escenografía interactúa con el espacio natural del lugar, como el vestuario puede ensuciarse o destruirse ya que están conviviendo con elementos naturales y no los propios de la ficción de sala, donde todo está construido para facilitar la obra teatral. Otra particularidad señalada por I.A. (G.D.2.121.) es que de que el circo tiene un conflicto material, es concreto, y en el teatro se necesita representar el conflicto, se debe seguir la narración para entender. Además, al contrario del circo en el teatro todo es simbólico y esto es una dificultad al interactuar con la calle. Por este motivo, y para salvar dicha dificultad, la Compañía ha tomado la noción de circo, donde el conflicto es material, trabajan el cuerpo del actor, un conflicto físico, un estado de sobrevivencia. Es complicado dialogar con la espacialidad, se debe tener en cuenta varios factores, no solo es la obra, es el montaje completo, desde que llega el camión al lugar, no se puede tener montado toda la temporada en un lugar ya que es un espacio público, el actor interactúa con el lugar desde la llegada mucho antes de la función (I.A. G.D.2.153.). Se trabaja desde antes de la función en un proceso de montaje escenográfico agregando que es puede ser un montaje voluminoso (I.A. G.D.2.156.). Agregando otra característica espacial compleja, cercana al planteamiento de la noción del circo, o el de reconocer el espacio antes de la función, es estar preparado a cualquier estímulo en el espacio, al ambiente, nada puede estar estructurado en su totalidad, debe ser flexible a los cambios y poder seguir con la obra teatral (Torres, 2009).

Las particularidades espaciales del teatro de calle son muy variadas según las visiones y experiencias vividas en las compañías de teatro de calle analizadas. Las ciudades tienen su propia esencia, tiene un teatro propio, en las calles, en la gente y en su historia guardan un lenguaje propio y popular (Haddad, 2009)

b. Criterios de elección espacial.

Haddad (2009) dice que en 1980 cuando salen a las calles a realizar teatro de calle en Brasil, no salieron para evangelizar o para llevar culturas a los pueblos, sino a seguir una investigación sobre el espacio y se encontraron con los orígenes del teatro. El estar en la calle, en esos espacios libres nacen ciertos criterios de elección que va relacionado con la necesidad de cada compañía. Al analizar los criterios de elección de la compañía de “Teatro

Onirus” se visualizaron los siguientes puntos: H.V. (E.1.34.) uno es que pueda entrar el espectáculo, y otro es hacer teatro en espacio público tiene un doble valor, el contenido de la obra y el contenido externo que es hacer teatro donde no había. Teatro para audiencia que normalmente no tiene acceso a este (E.1.38.). Otro punto importante es que los lugares que presentaran tengan infraestructura básica, que estén dispuestos a encargarse de todo el trabajo que implica montar en un espacio público, porque se necesita un proceso de montaje técnico, buscar un lugar donde dejar todas las cosas, y si se tiene que montar un día antes deben encargarse de la seguridad del lugar (E.1.36.).

Andrés Pérez. (Hurtado, 2015) tenía un criterio de espacios visionario, ocupaba espacios que nadie más quería utilizar, iba a lugares donde no había acceso al arte. En este último punto coincide con H.V. (E.1.38.) en hacer teatro para audiencia que no tiene el acceso a este tipo de trabajo artístico.

Las ciudades tienen un lenguaje propio, una esencia propia, la gente, las calles, la historia tiene su propio lenguaje (Haddad, 2009) y podríamos decir que así lo puede ver el director I.A. (G.D. 2.61.) que plantea que los criterios de elección espacial para la compañía “La Patriótico Interesante” es generar un diálogo con el lugar, a partir de los tres niveles mencionados anteriormente: Nivel histórico, nivel simbólico o significativo y nivel material. Pero la Compañía también trabaja con obras que ocupan figuras de deambulación y de implantación estacionaria, las cuales van ocupando largos territorios de espacio público, y la forma de dialogar es muy parecida a la del sitio específico. Se dialoga con los tres niveles: Primero identificar el nivel material, eso quiere decir, verificar si cabe la escena o no en el lugar, molesta algo del entorno o no y como lo soluciona. El siguiente es el nivel simbólico, que implica identificar el entorno, si se está rodeado de edificios o árboles, identificar cual es la escenografía que está incluida en el espacio público, el aforo (el telón que ahora es la ciudad), para que el público, con estos elementos termine de componer la imagen que la obra les entrega. Y finalmente el nivel Histórico, que implica la historia del lugar, como, por ejemplo, no sería lo mismo presentar en una plaza antigua con una historia encima, que en una plaza nueva con una estética moderna. Otro criterio que señala C.R. (G.D.2.62.) es que la obra tiene que tener medidas claras, los diseñadores conocen su trabajo y saben en qué lugar puede estar y en qué lugares no. Las características

materiales están realizadas con medidas específicas, se tiene que tener en cuenta si en la obra se utiliza fuego, agua o si se tiene estructuras con ruedas, todo está revisado y puesto en un documento metodológico que ordena todos estos requerimientos (G.D.2.64.). Este documento metodológico también funciona como una especie de contrato con la contraparte, porque en él se informa todos los requerimientos espaciales de la obra, esto hace un trabajo más práctico al llevar a cabo la función (G.D.2.66.). P.F. (G.D.2.68.) agrega que los criterios de la compañía se basan en los dos tipos de obra espacial que realizan, ambulatoria y estacionaria, desde ahí califican los lugares y hacen que el entorno conviva con estas, pero siempre teniendo en cuenta las características anteriormente nombradas.

Las dos compañías requieren un criterio de elección de espacio técnico, donde se estipula cuanto necesitan en medidas espaciales, si el lugar está en buenas condiciones o la difusión de la función es óptima. Pero la compañía de “Teatro Onirus” se enfoca en llevar obras teatrales donde no las hay, es decir, el acceso al teatro en espacios públicos. Y como dice Ochsenius (1998) la ciudad tiene un espíritu popular, que proporciona un espacio libre y lleno de posibilidades, es propio del pueblo, de su historia. La compañía “La Patriótico Interesante” trabaja con los tres niveles del espacio, esto hace que indague en su historia, en el espíritu popular de la ciudad.

c. Dificultad escénica ante el espacio callejero:

Delgado (2007, en Palacios, 2011) ve el arte en los espacios públicos como un espacio de juego y rico en posibilidades. El teatro callejero habita en estos espacios públicos y de esta convivencia también nacen dificultades variadas, a las cuales llamaremos, dificultades escénicas ante el espacio callejero.

Al analizar los grupos de discusión y la entrevista nacieron distintos puntos como dificultades por destacar. La primera dificultad que se visualiza y tiene menos control humano, en el grupo de discusión y entrevista de la compañía “Teatro Onirus” es el clima. P.G. (G.D.1.61.) plantea el clima como una dificultad que hace peligrar el estado de los equipos técnicos, por ejemplo, la lluvia puede inundar el lugar y afectar la realización de la

obra, o la lluvia iniciar en el momento que se realiza la obra y el equipo puede mojarse y estropearse. Por otro lado, está la característica específica del lugar, como presentar cerca del mar, lo cual es muy complejo, porque la brisa humedece el ambiente y puede dañar el equipo digital, o los actores pueden sufrir algún accidente por el piso que por la humedad puede estar resbaloso (H.V. E.1.42.). Es por esto que la compañía se prepara para enfrentar esta dificultad, ver si se pueden cambiar de lugar, siendo importante estar siempre consciente de la dificultad. La compañía “La Patriótico Interesante” P.F. (G.D.2.19.) ante la dificultad del mal clima se plantea el cómo utilizar ese factor a su favor. Por ejemplo, cuando viajaron a Europa aprendieron que la lluvia no podía ser un enemigo, que debían incorporarla a la obra. Aprendieron también el estar consciente de los elementos naturales y que su vestuario debía resistir al agua, y de esta experiencia nació la experimentación con los vestuarios, el utilizar agua o fuego en escena, hacer que el vestuario, la escenografía de alguna manera se destruya y se modifique con esta dificultad que le entrega el entorno (G.D.2.21.).

Según Torres (2009) el teatro es susceptible al público, está abierto a cualquier estímulo del ambiente, nada es estructurado. El teatro de Calle por estar en un espacio público está expuesto a dificultades en el momento de la obra como nombramos anteriormente el clima, también ante dificultades técnicas que se crean en el espacio. P.G (G.D.1.61.) integrante de “Onirus” señala que el equipo es fundamental en este tipo de trabajo. Por ejemplo, un día llegaron a una cancha a presentar y estaba totalmente inundada y tuvieron que presentar en un lugar más pequeño el cual debieron limpiar en un corto tiempo como equipo. Es en ese momento donde se ve el trabajo como compañía, se ponen a prueba los ensayos, la organización, ya que el espacio es nuevo por un percance, pero en el corto tiempo se debe hacer propio, reconocer sus fortalezas y debilidades, visualizar la distancia que estará el público, revisar si los micrófonos son de utilidad en el lugar al realizar la obra teatral, dice M.N. (G.D.1.67.). Otro punto importante que señala el director de la compañía H.V. (E.1.44.) es que una dificultad, no menos importante en el trabajo a nivel vocal y técnico, es la respiración. Un actor al enfrentarse a un espacio callejero debe saber respirar por la nariz, con o sin micrófono, porque con micrófono se nota si la respiración está en mala condición y sin micrófono se puede dañar sus cuerdas vocales si no está respirando por la nariz. Las grandes dificultades que visualiza P.G (G.D.1.191.) son antes y después de la obra, el

justificar el proyecto, el montaje, verificar el espacio, la difusión de la obra, hacer que la gente llegue se anime a ver la obra, y luego desmontar, revisar que todo esté funcionando correctamente, etc. son muchos los factores que complejizan el momento de la presentación.

Por otro lado, la Compañía “La patriótico Interesante” en el grupo de discusión plantea la mayoría de las dificultades como oportunidades de creación y renovación. P.F. (G.D.2.27.) señala que la calle tiene como gran dificultad, que es un ambiente de dispersión, saturado, de un caos propio de la calle. Agrega I.A. (G.D.2.34.) que la obra de teatro que se lleva a la calle es un cuadro en blanco y la calle un cuadro que ya está pintado, que está lleno de información, y es ahí donde comienza el dialogo. Podríamos decir que los espacios públicos tienen como elemento un gran caos, siendo o no, un lugar para compartir ideas y entregar cultura.

Las distracciones de la calle son difíciles de controlar. P.F. (G.D.2.104) tan solo un cambio en el espacio puede crear una gran dificultad escénica, por ejemplo, cuando la compañía presento en India, no cortaron las calles, los autos se venían encima y había que saber solucionar rápido para que la obra continuara. Otra distracción común pueden ser los animales, un perro entra a la obra y ladra, crea otra interacción, hay que saber lidiar con eso con cualquier percance hasta un accidente. (C.R. G.D.2.105). El espacio se trasforma en un tema, P.F. (G.D.2.84.) en algún momento la compañía se encontró con la dificultad de que había más público del que tenían previsto y no entraba en el lugar, el lugar colapso, no tenían espacio para realizar la obra (G.D.2.86.). Se podía gritar como lo hacían los de la vieja escuela en el circo teatro para que la gente de atrás pudiera escuchar, pero eso generaba otro mensaje (G.D.2.96.).

Son variadas las dificultades escénicas en el teatro de calle, I.A. (G.D.2.34.) plantea que las formas de enfrentarlas provienen del dialogo que crean, cómo se hacen cargo del clima, de las condiciones físicas, técnicas, como se hacen cargo del gesto. Con el tiempo se han dado cuenta de la forma que deben superar las dificultades, Un ejemplo es cuando decidieron dejar atrás los micrófonos porque era incómodo y no les interesaba trabajar con ellos, querían construir otra narrativa. En el análisis de las dificultades escénicas de la compañía “La Patriótico Interesante” se puede visualizar que sus características, su mensaje

proviene desde las mismas dificultades que han tenido en el proceso, toman las dificultades como oportunidades de aprendizaje y descubrimiento.

4.3. El paso de la representación del gesto al texto:

En este tema, la trayectoria de ambas compañías juega un rol fundamental para poder entender ciertos motores artísticos que movilizan el estilo del teatro callejero que ellos trabajan hoy en día. Y esto nos permite identificar lo relevante de su sello propio en el trabajo vocal.

Las categorías en que se divide el tema son las siguientes: Trayectoria de la compañía en el trabajo vocal. (Comienzo hasta el presente) y Sello propio en el trabajo vocal.

a. Trayectoria de la compañía en el trabajo vocal. (Comienzo hasta el presente):

La compañía “Patriótico Interesante” gracias a toda su trayectoria, logra encontrar en sus últimas obras la importancia del gesto, la imagen y la música más que el texto hablado, I.A (G.D.2.95.) El director de la Compañía, da cuenta de esto y comenta que lo más importante para su compañía, es entregar el mensaje de forma directa, no esperar que el público haga el ejercicio de completar el mensaje de forma intelectual. La Patriótico

Interesante trabaja con los discursos y las declamaciones, su modo de trabajo está relacionado a hacer una declaración directa al público, entonces el texto toma un valor mayor, mucho más vinculado con la presentación que la representación.

En el caso de “Teatro Onirus” durante su trayectoria, hace el ejercicio a la inversa. “Teatro Onirus” se caracterizaba por realizar espectáculos pasacalle, con música grabada, y poco texto comenta H.V. (E.1.74.) Sin embargo, su último montaje, “Tito Andrónico” es el espectáculo callejero con más texto que ellos han realizado. Y los actores invitados tomaron un rol fundamental dentro de la creación, ya que ellos llegaron a contaminar sanamente, con todo lo que es la emisión de la palabra. H.V. (E.1.52.) relata que la relevancia de la voz en el último montaje de “Onirus” toma un rol fundamental, ya que además incluyeron canciones y música en vivo en aquella obra.

A diferencia de la Compañía “Teatro Onirus” C.R. (G.D.2.89.) actor de la compañía “La Patriótico Interesante” comenta que, en las últimas obras, el texto hablado no lleva la historia, de hecho, el texto no existe casi dentro de la obra, pero menciona que la música es el elemento que ayuda a llevar la historia, en conjunción con las coreografías.

En los comienzos de la compañía, I.A (G.D.2.10.) relata que, si bien los referentes de la compañía eran a nivel estético y de la actuación, la comedia del arte y el clown, seguían haciendo un teatro mucho más frontal, con un volumen de texto mucho mayor, con dialogo, algo mucho más parecido al teatro a la italiana. “La Patriótico Interesante” se vuelca a un teatro mucho más físico, y todo esto tiene íntima relación con los referentes que ellos ocupan, como es “el Teatro del Silencio” un teatro mucho más corporal-gestual y con música en vivo, relata en el grupo de discusión P.F. (G.D.2.56.).

En ese momento la Compañía se replanteo cuáles eran sus inquietudes y lo que esperaban del trabajo artístico callejero. P.F (G.D.2.25.) recuerda ese momento, y narra lo relevante que era para los actores verse afectados por la obra, refiriéndose a dar cuenta del cansancio, que los actores terminaran sucios, mojados, etc. De esta forma se abre paso a una estética propia de la Compañía. I.A (G.D.2.121) profundiza en esta idea, y comenta que, en la fricción de la calle, encontraron todos esos elementos que fueron nutriendo su estética como compañía. La dificultad de la calle, desde el clima, hasta las dificultades fisiológicas de los actores en un espacio complejo como es el espacio público, fueron dando

forma a una narrativa que trasciende las fronteras de lo representativo y del control técnico de lo representativo, hacia un estado más presentativo. Comenta, además, que los actores buscan dejarse afectar por las características físicas y materiales reales, para de esta forma nutrir su interpretación y, entre otras cosas, la voz. Sin embargo, comenta que, a pesar del intento de sustentar una base técnica del uso vocal, es inevitable que se desarme en un momento en la vorágine de la intensidad y del roce físico del uso del espacio público.

Sorge (2009) da cuenta de lo importante del rol que juega la voz como medio expresivo, el actor debe tener un entrenamiento vocal sólido, de esta forma sustentar el trabajo de la interpretación y poder enfrentarse a cualquier personaje o ambiente del lugar. El actor debe usar su voz de forma profesional, ya que se ve enfrentado a riesgos, como cambios de lugares o personajes, el actor está expuesto a sufrir daños vocales, por el desgaste y el trabajo constante en escena, es por todo esto que el actor debe conocer su aparato, y respaldarse de las técnicas y métodos que ayuden y aporten en su proceso teatral.

b. Sello propio en el trabajo vocal:

H. V. (E.1.58.) comenta en relación a lo que trasciende en los montajes de la compañía “Teatro Onirus” y menciona el equilibrio y lo tensional del relato, algo que para él es muy relevante. Considera que esas sutilezas de la contención, por ejemplo, están relacionadas con el ámbito vocal. Además, comenta que la voz no es un recurso alejado de las herramientas físicas corporales. La palabra tiene que ver con un aspecto musical y con un cuerpo vivo (E.1.106). Vivo en términos expresivamente hablando y vivo desde un lugar que es extra-cotidiano. Comenta que para alcanzar ese “cuerpo vivo” la compañía trabaja con habilidades relacionadas a la acrobacia, el yoga o con artes marciales, que no solo se trabajan en el entrenamiento, sino que también son parte del montaje, ya que la compañía siempre viaja a mundos distintos teatralmente hablando, más que recrear realidades, reinventan mundos. Esta idea tiene respaldo en lo que postula Reguant- Gemma (2009), sobre la necesidad de que el actor esté conectado mental, emocional y físicamente consigo mismo, debe mantener el equilibrio. Todo esto debe buscar estar en una conexión constante con la voz, ya que la voz refleja el estado del cuerpo y los pensamientos. No se debe olvidar

que existe una conexión constante entre mente-cuerpo-voz. La mente es la que manda los pensamientos al cuerpo, el cuerpo los procesa y esto se ve reflejado por la voz del actor al espectador.

En el caso de la compañía “La Patriótico Interesante” I.A. (G.D.2.34.) comenta que el sello de la misma está ligado a construir una narrativa en base a una visualidad, que pasa por una gestualidad escénica y por una gestualidad física. Esta gestualidad física podría incluir un gesto, junto con la voz, la palabra y también el sonido. Y por tanto también la respiración, no necesariamente un texto hablado. C.R. (G.D.2.51.) comenta que en definitiva el relato dramático de la obra está mucho más dado por la música, ya que este recurso escénico es más lineal que el texto que puedan llegar a tener.

4.4. Entrenamiento vocal de la compañía, metodología de trabajo:

El entrenamiento vocal de cada compañía, se refiere a la metodología de trabajo que se basa en los métodos que utilizan y cómo se enfrentan al inicio de un nuevo trabajo teatral. Desde este tema nace la categoría, entrenamiento de la compañía, un proceso de experiencia, que indaga en los procesos que han vivido y cómo han cambiado sus métodos de trabajo.

La voz juega un rol importante en el trabajo que desempeña cada persona, por esta razón es importante que sea consciente de sus necesidades vocales para evitar problemas futuros. El utilizar técnicas o métodos vocales facilita la comunicación y el mejor manejo para utilizar la voz en el momento (MacCallion, 2011).

Es por esto que indagaremos en el entrenamiento de las compañías seleccionadas, buscando cómo han trabajado su voz y desde que estrategias trabajan para enfrentarse a los trabajos teatrales callejeros.

a. Entrenamiento de la compañía, un proceso de experiencia:

En el campo teatral la voz juega un papel importante como medio expresivo. El actor tiene que reconocer su aparato vocal, y tener un trabajo con bases sólidas, que le permita enfrentarse a la escena sin problemas y a la vez le permita tener más posibilidades de trabajo con el personaje (Sorge, 2009). El director de la compañía “Teatro Onirus” comenta sobre el proceso de entrenamiento que han tenido, describe el entrenamiento de su compañía desde la mirada de cada trabajo que han realizado. En la última obra que montaron, “Tito Andrónico” se enfocaron bastante en el cuerpo, trabajaron desde el yoga para unificar al elenco ya que había actores invitados que debían incorporarse en un corto tiempo al ritmo de la compañía (E.1.74). El cuerpo puede ser relacionado con el trabajo vocal mirado desde McCallion (2011), porque desde su punto de vista el trabajo vocal está conectado con el trabajo físico: el actor debe tener un tono muscular adecuado para la formación del sonido, una musculatura equilibrada ya que si provocara hipertonia (tono muscular excesivo) podría dañar sus cuerdas vocales.

Todo este proceso en el nuevo proyecto fue un camino entre el yoga, la musculación, trabajo pre-acrobático, rítmico, vocalización, trabajo con micrófonos para adecuarse al aparato y mucho canto (E.1.76.) un trabajo para preparar a los actores antes de enfrentarse a la calle, ya que al presentar en un espacio abierto genera un mayor esfuerzo físico y vocal del actor. Urieta (2010, en Sorge, 2015) plantea que la voz no puede ser vista como un elemento único y separado del cuerpo del actor, debe ser planteado como una extensión de la expresividad escénica. El trabajo escénico es un conjunto de elementos que van entrelazados, el trabajar pre-acrobático, musculación, vocalización, etc. hace que el actor vaya preparándose de forma equilibrada para enfrentarse a la calle, con esto se puede identificar que la compañía “Teatro Onirus” trabaja vocalmente equilibrando voz y cuerpo.

Otro punto importante que plantea H.V. (E.1.106.) es que en el último proyecto se incorporó un actor que tiene una banda de Hip-Hop y él hacía mucho trabajo de decir palabras, juegos con palabras que rimaban y así indagaban mucho con el canto y la palabra (E.1.106.). Esto se relaciona con el método Neira (2009) se enfoca en dirigir el habla y el canto, en un mejor manejo vocal, trabaja con ejercicios de repetición. Además de hacer un trabajo vocal y físico se necesita que el actor sea consciente de su respiración.

“...La Pame que es instructora de yoga cuando nos entrena dice “el problema es que la gente se olvida que está viva porque respira” ...” (H.V. E.1.110.)

Desde el punto de vista de McCallion (2011) el teatro rara vez exige llevar la voz al límite, pero en ocasiones como en el de teatro de calle los intérpretes deben enfrentarse a una respiración atlética, para poder ser escuchados. Es por esto que el actor debe estar en un buen estado físico, porque la cantidad de oxígeno que se requiere en la sangre se eleva en proporción al trabajo físico realizado. Y el estar consciente de la respiración nos traslada con plano mental, estar presente en el aquí y ahora. Entonces, hay tres puntos que podemos rescatar desde el entrenamiento de la compañía: trabajo vocal, corporal y mental. Un Actor debe tener una conexión entre mente-cuerpo-voz porque debe mantener un equilibrio consigo mismo, por su trabajo emocional y la variedad de personajes que debe interpretar (Reguant-Gemma, 2009).

En el grupo de discusión de la compañía “Teatro Onirus” P.G. (G.D.1.87.) aclaro que como compañía en general no hay training impuestos y continuos, hay cierta libertad en los trabajos. Esto puede ocurrir porque hay variedad de actores, cada uno aporta en la compañía desde un área, como, por ejemplo, desde el yoga o el butoh (G.D.91.). Se trabaja desde un espacio de autorregulación, y es el director el que puede aplicar otras direcciones con una mirada más global (G.D.1.219.). Por la exigencia que tiene el teatro de calle, es necesario que los actores tengan un buen entrenamiento vocal y la compañía “Teatro Onirus” trabaja el aspecto vocal en conjunto al trabajo físico y mental para llegar a enfrentarse con mayor preparación a la calle.

La Compañía “La Patriótico Interesante” en el grupo de discusión se refiere al trabajo vocal como un proceso de reconocimiento experiencial de cada obra en la compañía. P.F. (G.D.2.124.) expone que desde un comienzo todo trabajo de training era más individual. Cada actor debía encontrar su propio método de training físico-vocal y cuando finalizaba cada entrenamiento, se buscaba algún ejercicio que uniera al grupo para comenzar la obra teatral (C.R. G.D.2.125.).

“Que cada uno acá... cada actor al principio buscaba su propio método de calentar, emm.... Tanto la voz como el cuerpo, y ya llegando al final buscábamos un espacio donde podíamos...” (C.R.G.D.2.125.)

El proceso de reconocimiento que expone la compañía en el trabajo de entrenamiento vocal se identifica con el planteamiento de Bustos (2009) sobre el actor, este debe estar en constantes búsquedas de herramientas para enriquecer su trabajo. Además, plantea que el trabajo vocal va entrelazado con el planteamiento cuerpo-mente-voz, debe ser un trabajo continuo y único, es un trabajo integral de reconocimiento. Esto se puede visualizar aún más en el trabajo que ha realizado la Compañía ya que han trabajado desde el reconocimiento a través de la experiencia. C.R. (G.D.2.131.) señala que el entrenamiento con el tiempo se fue unificando porque se eligió a una persona del grupo para encargarse del training. Este jefe de entrenamiento debía investigar y buscar ejercicios adecuados para la obra que en ese momento se montaba. En un periodo se trabajó mucho desde el cansancio, traspasar esa barrera y desde ahí iniciar. El Training que se comenzó a realizar fue entre psicofísico, bastante cardio y aeróbico (P.F. G.D.2.132.). Enfocarse en el trabajo físico, no quiere decir que se descuide la voz del actor, como dice MaCcallion (2011) el estado corporal claramente influye en la formación del sonido, porque el tener un estado muscular adecuado permite dar potencia al proceso vocal. Aun así, aclara que el actor debe siempre estar consciente, y tener cuidado de no sobrepasar el tono muscular ya que esto provocaría tensión muscular y dañaría las cuerdas vocales. Por esta consciencia corporal quizás la compañía se encarga de combinar distintos ejercicios en el entrenamiento, no solo físicos. P.F. (G.D.2.134.) señala que el orden del entrenamiento consistía en correr veinte minutos, luego cardio, abdominales, flexiones, luego realizaban algo psicofísico, aproximadamente se realizaba una hora de entrenamiento y luego se finalizaba con un poco de clown entre el grupo y el público presente. Al finalizar con el público permitió que el entrenamiento fuera parte de la obra. Es por esta razón que el entrenamiento comenzaba una hora antes de la obra, así se acercaba a la comunidad (P.F. G.D.2.136.). Se convocaba al público y se revelaba ese momento escénico, el entrenamiento se incorporaba a la obra con algo de clown, baile, y se formaba una complicidad con el público, se formaban lazos, y eso es importante porque toda la compañía hacia training de la obra “Kadogo, el niño soldado” (P.F. G.D.2.139.). Otro punto en destacar es el equilibrio físico y mental que trabaja la compañía, entre las bases que presentan, señalan el trabajo psicofísico, es decir, hay un interés de equilibrar mente y cuerpo, como dice MaCcallion (2011), el cuerpo del actor debe equilibrar mente-cuerpo para alejarse de la contaminación de los años y volver a

ser niños. El volver a ser niños se relaciona con el juego, el despojo de la preocupación, esto provoca que al emitir el sonido este salga libre y sano, sin daños vocales ya que el cuerpo está dispuesto a entregar y no tensar. Según lo que podemos observar en el trabajo de la compañía “La Patriótico Interesante” el entrenamiento tiene cierta complicidad que los lleva al juego, el indagar en el clown conectados con el público provoca que el actor se active, pero no de forma tensional, porque es parte del entrenamiento, es una improvisación directa con el público, se puede deducir que al comenzar la obra teatral estarán preparados de manera mental-físico-vocal.

C.R. (G.D.”.140.) explica que en la obra “La larga noche” genero otro entrenamiento específico, se trabajó mucho con los coros y esto formo grupos de trabajos, cada coro tenía su entrenamiento, el coro de mapuches indagaban en la danza, los burócratas hacían un trabajo más físico, cada uno trabajaba por grupo y al final de cada training se hacía un ritual para unificar al grupo. P.F. (G.D.2.143.) destaca que en esta obra el coro de los chilenos hacia entrenamiento vocal de canto. Respecto al último punto menciona un entrenamiento vocal de canto, pero no cual método o técnica específica utilizaron. De igual manera se puede mencionar el método Neira (2009) se enfoca en dirigir el habla y el canto, en un mejor manejo vocal o el método del tao de la voz, que está dirigido en su mayoría al canto pero que es útil para actores, así como otras profesiones u oficios. Este método podría relacionarse más al trabajo de la Compañía, ya que trabaja con el flujo de las energías, el equilibrio (el yin y el yang) de forma armónica, corporal y respiratoria.

Algo que identifica a las dos compañías analizadas es que trabajaban bastante lo corporal, y desde ahí relacionan los entrenamientos. Es por esto que se pueden analizar con el método Schultz (Tulon i Arfelis, 2009) que trabaja un entrenamiento de auto-relajación, el cuerpo despierto y activo pero relajado. También está el método de Jacobson (Tulon i Arfelis, 2009) que trabaja desde la consciencia que tiene el actor al tensar y relajar la musculatura, así libera tensiones y deja fluir la voz. La técnica Linklater (2008, en Sorge, 2009) indaga en la conexión mente y el cuerpo para poder emitir la voz, como en las dos compañías podemos observar en cierta manera trabajan en un equilibrio entre mente-cuerpo-voz, y desde ahí forman un entrenamiento. Si bien las Compañías no trabajan de

forma específica estas técnicas y métodos, se pueden deducir por ejercicios que han trabajado con ellas en cierta manera, aunque no directamente.

4.5. Dificultades vocales del actor en el teatro de calle:

El Actor/Actriz debe entrenar constantemente su voz, ya que su trabajo está compuesto por emociones, dar vida a un sin fin de personajes, el actor debe estar conectado mental, emocional y físicamente para conseguir un equilibrio en su trabajo actoral (Reguant-Gemma, 2009). El actor debe estar en constante entrenamiento para tener una amplia gama de herramientas al enfrentarse a cualquier tipo de escenario. Por ejemplo, el actor callejero trabaja en espacios abiertos, que está repleto de estímulos y conexiones que dificultan muchas veces la interpretación del actor, aun así, da vida al personaje y a la obra que vive el transeúnte (Ramírez, 2009). Es por esto que al analizar los grupos de discusión y la entrevista de las compañías teatrales “Teatro Onirus” y “La Patriótico Interesante” surgió el tema de las dificultades vocales del actor en el teatro de calle. Y desde ahí nacen dos categorías que permite visualizar de mejor manera las dificultades, y además ayuda a tener una visión con más profundidad sobre el trabajo vocal en la calle.

Las categorías son: Características del actor en el teatro callejero y estrategias vocales particulares que los intérpretes utilizan en el teatro de calle.

a. Características del actor en el teatro callejero:

Según H. V. (E.1.44.) las características necesarias de un actor, están relacionadas con el tono muscular, y el saber respirar. Un actor de teatro callejero, tiene que poder ocupar el espacio, ser ágil en el cambio de vestuario, para entrar y para salir de escena, para mover la estructura, etc. (E.1.46.). También hay una predisposición ligeramente atlética que es importante que exista, más allá de la edad que tenga el intérprete, ya que es importante estar en un cuerpo activo, porque el teatro callejero no requiere de una estructura de sala de seis por cinco, el teatro callejero entra en otra lógica más amplia, más liberada del cotidiano

(E.1.48.). La visión del actor que tiene H.V. se acerca a lo que plante Ochsenius (1998) el actor debe ser de características múltiples, debe tener un buen entrenamiento corporal, vocal, y psicológico, debe estar despierto, activo para mantener la atención del transeúnte, debe manejar diferentes disciplinas como el malabarismo, trabajo con zancos, danza, manejo de banderines, pero siempre equilibrando. (E.1.110.) Esto, para la compañía, es muy importante. Los cuerpos actorales deben estar muy bien preparados, no tienen que ser todos acróbatas ni mucho menos, pero es importante que estén preparados en cuanto a rítmica y tono, en el fondo un cuerpo que sea capaz de resonar todas las capas que tiene que resonar un personaje. Por otro lado P.G. (G.D.1.76.) Actriz de “Teatro Onirus”, plantea que un intérprete callejero debe poder manejar la crisis con tranquilidad, ya que, en el teatro de calle, no está todo previsto, en cualquier momento algo puede pasar y hay que saber solucionar, como por ejemplo aparece un perro en escena, irrumpe un borracho, los niños entran a escena toman la escenografía o quieres dialogar con los personajes, en ese momento el actor debe ser capaz de reaccionar y solucionar para continuar la obra teatral. Además, el intérprete está siempre con miles de focos de atención, el actor de teatro callejero debe tener la facultad de crecer tres veces sobre la calle, por lo tanto, es un actor, que se adapta todo el tiempo y nunca entra en crisis, a pesar de distractores que son parte del entorno (G.D.1.78.). El actor tiene que estar siempre abierto, dispuesto a que las cosas puedan cambiar, estar siempre flexible a cualquier percance (G.D.1.152.). Toda esta conciencia y atención del actor está dirigida para la continuidad de la obra, un trabajo en equipo, ya que lo más importante es el espectáculo. (G.D.1.80.).

“...La calle te da la experiencia de que siempre hay que estar en paz... ante cualquier obstáculo, osea la mejor escuela es la calle, ...Pero no todos tienen la oportunidad y la paz como para poder vivir esa experiencia ¿cachai? Por eso el equipo es muy importante, y la persona que te lidera porque si tú ves al director así... (Se agarra la cabeza) sobre girado, osea... al intérprete también, así como que esta desprotegido... ¿cachai? Entonces tu guía también tiene que ser un guía que te da la paz, y te enseña a lidiar con la crisis y el obstáculo en paz.” (P.G.G.D.1.85.)

En el caso del director de la compañía “La Patriótico Interesante” I.A. (G.D.2.160.) comenta que los niveles expresivos de la calle son bastante demandantes para el intérprete callejero, a diferencia de la sala. Por lo tanto, debe tener una preparación emocional importante, pero además debe tener la disposición de una capacidad aeróbica, ya que es necesario cierto tono muscular y hay que tener una cierta capacidad física para estar en la calle. De otra forma es muy probable que el actor, se lesione, o se fatigue, si no está a al nivel físico necesario, el intérprete se puede llegar a desmayar a la mitad de la obra. También comenta que la parte interesante del trabajo interpretativo en la calle, tiene que ver con el uso de la voz y el uso del cuerpo, en el fondo, el cuerpo en general. Cuando es posible observar un cuerpo afectado por la reiteración de los movimientos, una respiración agitada, y un cuerpo transpirado, esas características fisiológicas del cuerpo se constituyen como un elemento estético narrativo. El intérprete callejero debe ser capaz de representar un uso vocal arriesgado, sin necesariamente tener una implicancia real a nivel físico, porque la técnica sustenta esa implicación a nivel fisiológico. (G.D.2.121.) MacCallion (2011) plantea que el actor rara vez ocupa su voz al límite, y cuando sucede el caso, la respiración del actor debe estar de forma atlética, esto conlleva a que debe estar preparado físicamente para enfrentarse a la escena. Pero en el teatro de calle es frecuente que la voz, la respiración y el cuerpo sean puestos al límite por la espacialidad del lugar. Como como plantea la compañía “La Patriótico Interesante”, ellos trabajan con esos límites, con el cansancio y lo hacen parte de la obra.

b. Estrategias vocales particulares que los intérpretes utilizan en el teatro de calle:

La voz es un pilar importante en el contenido del actor, este debe reconocer su aparato, las debilidades y fortalezas de su aparato vocal, para tener más amplitud en el trabajo y no crear un personaje con voz mecanizada. Por esta razón como base de cualquier técnica el actor debe reconocer los fundamentos de la fonación (Reguant-Gemma, 2009). Y respecto a al trabajo de calle la Actriz P.G. (G.D.1.29.) comenta que según su experiencia en la compañía “Teatro Onirus” es necesario manejar una técnica vocal con relación a la

calle en conjunto a una técnica para manejo del micrófono. El trabajo con micrófonos también tiene ciertas dificultades y hacen necesario manejar estrategias para sortear aquellos inconvenientes, como en el caso de que algún micrófono falle en plena función, está la posibilidad de ocupar el micrófono del compañero (G.D.1.31.).

Dewhurst (1993, en Reguant, 2009) plantea que la voz es el reflejo del alma, en ella podemos apreciar el mundo mental, emocional, físico del actor, este no podrá mentir al público desde su voz. El actor debe entrar a escena dejando atrás los problemas, debe saber encontrar una neutralidad y entregarse al mundo del personaje. Es por esto quizás que P.G. (G.D.1.104.) indaga en la importancia de realizar un entrenamiento personal antes de cada función, ya que las necesidades de cada cuerpo son distintas. En el caso de la voz, es un instrumento que está dentro del cuerpo, por lo tanto, es necesario el training corporal también, comenta que, al tener la experiencia del yoga, recurre a los mantras como parte de su entrenamiento personal. Utiliza la repetición del texto, con el cuerpo en movimiento como parte de su estrategia de entrenamiento (G.D.1.106.).

Cada actor debe prepararse de manera individual para sumergirse en el mundo callejero o en cualquier tipo de teatro, debe reconocer sus necesidades para trabajar desde ese punto y mejorar, saber cuáles son sus fortalezas para crecer aún más. El actor debe trabajar su voz desde su espacio, sus tiempos, sus limitaciones, capacidades, siempre reflexionando sobre cómo influye el entrenamiento en su cuerpo, mente y voz, así irá encontrando puntos donde mejorar cada vez más su interpretación (Reguant-Gemma, 2009).

4.6. Síntesis:

En el análisis de resultados de los temas y sus respectivas categorías, se puede visualizar que el mundo del teatro callejero es muy amplio, tiene distintas definiciones, o visiones respecto a lo que debería ser o como debería aplicarse.

El primer tema planteado fue: El posicionamiento respecto al teatro callejero que abrió las posibilidades de categorías como, definición del teatro callejero y la mirada de las

compañías del espacio público. Estas categorías dejaron al descubierto que no hay definiciones concretas de teatro de calle o espacios públicos, son discusiones que se han dado en el tiempo y que están formadas por criterios de experiencias, aun así, se puede obtener características que pueden guiar a tener una mirada respecto al teatro callejero y al espacio público. El segundo tema en relación al espacio público, se enfoca en las particularidades de los espacios y sus dificultades, desde este punto nacen las categorías, las particularidades espaciales del teatro de calle, criterios de elección espacial y dificultad escénica ante el espacio callejero. Cada categoría se entrelaza con el primer tema, ya que influye el criterio de espacio público y de teatro de calle para saber cuáles son las particularidades que entrega el espacio al teatro de calle. Y Como se observa en la compañía de “Teatro Onirus” y “La Patriótico Interesante” tienen referencias cercanas, pero con sus puntos de vista según cada experiencia vivida en los espacios públicos.

En conclusión, en los espacios donde se realiza teatro de calle, la palabra debe desaparecer un poco y dar paso a la reivindicación de otros lenguajes como el cuerpo, la imagen, el sonido, el rito, la ceremonia. Los tamaños de las cosas deben aumentar, los cuerpos son más expresivos y despiertos y el actor comienza a interactuar con el espacio mucho antes que comience la función.

El tema tres está más cercano a la formación de las compañías que se han analizado, se enfoca en el paso de la representación del gesto al texto, y desde esta mirada se destacaron las categorías de: Trayectoria de la compañía en el trabajo vocal, (comienzo hasta el presente) y el sello propio en el trabajo vocal. A través de estas categorías pudo analizar directamente el trabajo de las compañías, y su trabajo vocal desde sus inicios, como ha ido cambiando con el tiempo y experiencias vividas, además de ver como se entrelazan con los temas anteriores y sus visiones. El tema cuatro está directamente relacionadas con el tema tres, solo que se enfoca de forma específica en el entrenamiento vocal de la compañía, metodología de trabajo, esto deriva en la categoría, entrenamiento de la compañía, un proceso de experiencias. Analizando el entrenamiento de la compañía “Teatro Onirus” y “La Patriótico Interesante” se visualiza que no tienen un entrenamiento que sea identificado como absoluto, si no que los entrenamientos van modificados según el montaje y los lugares que deben presentar. Los entrenamientos de las dos compañías

trabajan el equilibrio vocal, físico, y mental pero el enfoque donde comienza el entrenamiento es diferente, ya que está contaminado por sus visiones y la variedad de actores que componen cada compañía. Hasta el momento los temas van desde una mirada amplia de discusiones de conceptos, experiencia, particularidades y enfoque directo en el trabajo vocal de la compañía. Por último, se incorpora el tema “dificultades vocales del actor en el teatro de calle” en el que destaca dos categorías: “características del actor en el teatro de calle”, y “estrategias vocales particulares que los intérpretes utilizan en el teatro de calle”. Estas últimas categorías se enfocan en el actor para identificar los aportes de cada interprete en el entrenamiento de la compañía y como creen que deben prepararse para enfrentarse a la calle.

El análisis se enfoca en comprender o visualizar de forma amplia el concepto de teatro de calle y espacio público de las compañías para luego indagar en sus dificultades, la experiencia de formación, planteando cada una su sello. Luego se sumerge en el trabajo vocal, lo cual las compañías destacaron entrenar de forma unida cuerpo-mente-voz. Finalizando de forma particular se indaga en el actor y sus estrategias para enfrentarse vocalmente a la calle. Con este recorrido se pudo reconocer o deducir los procesos y/o técnicas vocales que recorren las compañías que incursionan en el teatro callejero con una visión más cercana a las compañías con experiencia en el tema.

Capítulo V: Conclusión

El análisis de esta investigación está dirigido a la pregunta: ¿Cuáles son los procesos y/o técnicas vocales que recorren las compañías que incursionan en el teatro callejero? Para comprender y analizar de mejor manera la pregunta de investigación se seleccionó dos compañías Chilenas que trabajan en teatro callejero, una es “La Patriótico Interesante” y la otra es la compañía de “Teatro Onirus”.

El mundo del teatro de calle es muy amplio en cuanto a los estilos que incluye, lo cual hay que tener en cuenta. Por ello, para comprender de mejor manera los entrenamientos y llegar a identificar los procesos, sus técnicas o métodos vocales debimos profundizar en el posicionamiento de las compañías respecto a la definición de teatro callejero y espacio público.

Sobre la definición de teatro callejero, podemos inferir que es un teatro no convencional, abierto a la comunidad, y es una forma de hacer teatro que proviene desde los comienzos del hombre comunicando, ya que antes que naciera el teatro a la italiana los espacios abiertos eran un medio para expresar este arte. Sin embargo, sus características han variado con el correr de los años, en ocasiones se ha creído que el teatro de calle ha muerto y luego vuelve a aparecer, siempre hay un nuevo inicio para este arte. En una visión general, el teatro de calle es un medio para llevar teatro donde no había teatro, además tiene un fuerte sentido social político ante la comunidad. Si bien en el análisis de las compañías se puede destacar que en Chile el teatro callejero apareció como un medio de trabajo y de poder expresar opiniones de forma más trasgresora, ¿hoy en día será el teatro de calle un medio para expresar el descontento del país? o más bien ya ha pasado a ser parte de un estilo de teatro, más amplio, donde quizás el mensaje ya no tiene gran importancia. Según lo analizado el teatro de calle solo ha mutado, pero sin perder su mensaje, solo está dicho desde otros medios, otros lenguajes actorales.

Un acercamiento a la definición al teatro de calle permite tener una visión más amplia sobre su trabajo actoral. Como hay variadas visiones de lo que realmente podría ser teatro de calle, el comprender los parámetros de las compañías nos permite acercarnos más a su entrenamiento y modo de trabajo en general.

Otro punto importante que se debe comprender para saber qué trabajo vocal podría ser utilizado en los espacios públicos, es verificar una definición de espacio público. Existe una gran discusión sobre este punto, como por ejemplo la compañía “La Patriótico Interesante” ve estos espacios urbanos como exclusivos para los automóviles, es un espacio de peligro, pero a través de estas dificultades ellos trabajan y enriquecen sus montajes, La compañía de “Teatro Onirus” da una mirada desde lo teatral, ve este espacio como un lugar con posibilidad de encuentro entre los transeúntes/espectadores.

Si bien ambas compañías habitan el espacio público para realizar el ejercicio teatral, ocupan espacios públicos urbanos distintos. En el caso de “La Patriótico Interesante”, ellos en general ocupan la huella, la calle, donde transitan los autos, si bien es un espacio complejo y peligroso, ellos ocupan estas dificultades, trabajan y enriquecen su labor para realizar el espectáculo callejero. En cambio, la compañía de “Teatro Onirus” en

general ocupa la plaza, la explanada, un lugar más fijo, y si transitan por las calles, lo hacen con sus encargados de seguridad. Ambas compañías se enfrentan a características espaciales, sonoras y dificultades muy diferentes, es por eso que su mirada del espacio público no es la misma, pero no están en su totalidad distanciados.

Respecto a la espacialidad, en la compañía “La patriótico Interesante” ocupan todo lo que está en su entorno como escenografía, es por eso que su investigación espacial va más allá de si las medidas calzan y la obra tiene espacio. También se conectan con el peso histórico del lugar, y cómo el discurso político y social se va contaminando de todo aquel relato histórico.

Con la mirada a los posicionamientos de los conceptos de teatro callejero y espacio público, podemos observar que son muy amplios los caminos por recorrer para comprender su trabajo, ya que no existe solo una visión y es un arte que se forma con la experiencia. Las compañías entrevistadas han obtenido una larga experiencia durante su recorrido en el campo teatral.

El teatro de calle es un campo amplio el trabajo vocal no está posicionado de una forma definida y específica en el entrenamiento. Además, como deben abarcar grandes espacios y deben estar preparados a cualquier percance que puede entregar la calle, se desprende del análisis que el trabajo vocal está unido al trabajo físico y mental. Esta característica es muy cercana a la visión de los métodos y técnicas de voz investigadas, ya que también plantean que el cuerpo, la voz y la mente no pueden entrenarse por separado, debe existir un equilibrio propio que lleve al interprete a superar cualquier obstáculo, y por las exigencias del teatro de calle el actor debe estar consciente de sí mismo y su entorno. Si bien las compañías analizadas no trabajan una técnica o método específico las dos tienen ejercicios muy cercanos, que incursionan desde el cuerpo, el canto y el sonido. Además, se deja entre ver que el entrenamiento de calle es elegido respecto a los requerimientos de cada obra, como se presenta en espacios abiertos, es importante tener claro si la obra tendrá canto o sonidos corporales para enfocar el entrenamiento en ello.

La utilización del recurso vocal en cada compañía es muy distinta. Podemos observar que para la compañía “Teatro Onirus” en su último montaje “Tito Andrónico” cumple un rol fundamental ya que trabaja con canto y bastante texto. Como la experiencia a

lo largo del tiempo les dio mayor conocimiento de las dificultades de la calle, (el ruido, por ejemplo), ellos recurren a elementos técnicos, como son el uso de micrófonos de cintillo para poder realizar la obra. De esta forma su entrenamiento se centra en sacar el mayor partido al micrófono, ya que, si bien es teatro callejero, los intérpretes deben conocer muy bien el recurso técnico.

Esto se contrapone a como utilizan el recurso vocal en el caso de “La Patriótico Interesante”, esta compañía al experimentar las dificultades de la calle, incursionaron en una estética artística, que prescinde del texto para darle sentido a la obra, ellos recurren a dispositivos discursivos como lo son la música, y la imagen. El texto en el caso de “La Patriótico Interesante”, son abordados desde otro lugar, como realizar un discurso desde la obra y no desde texto. Y el recurso vocal es utilizado más allá de generar palabras, los gritos, el jadeo, el balbuceo o los sonidos guturales son medios y dispositivos a los que ellos recurren en su creación artística. Esta forma de utilizar la voz más allá del texto, está relacionado a la estética que esta Compañía propone en cada una de sus obras, y de todo esto es posible desprender que se une a la idea más bien política de los recursos artísticos: Desde la incursión del teatro en un espacio no convencional, donde toda persona transeúnte que se interese puede ser parte del espectáculo, hasta los recursos artísticos y vocales que no son utilizados de formas convencionales. La voz no solo es utilizada para generar palabras, si no que se utiliza para crear atmosfera dentro del montaje.

En el fondo, ningún dispositivo en el caso de la compañía “La Patriótico interesante” es utilizado de forma común o habitual, ya que esta “Estética artística y política” en la cual ellos se movilizan, les entrega libertad para poder utilizar los dispositivos de la forma que ellos estimen conveniente. Tienden a re-significar signos y elementos propios del teatro a la italiana para llevarlos a la calle, de una forma transgresora.

Por lo tanto, en una mirada amplia a los recursos y entrenamientos que utiliza cada compañía, nacen algunas preguntas, como, por ejemplo, ¿cuál es el rol que juega el recurso vocal en el teatro callejero?, ¿finalmente es un recurso relevante?

Al observar cuando hablan de la experiencia que ha tomado cada compañía al paso del tiempo, se podría inferir que la voz no juega un rol importante en el teatro de calle, que poco a poco ha desaparecido la palabra, ya que es muy complicado trasmitirla en los

espacios abiertos. El escaso texto impulsa, entonces a que avancen en trabajos más corporales y con gran expresión. Pero en conclusión la voz no solo conlleva la palabra, también puede estar incluida en los sonidos, en la respiración, y de igual manera al emitir sonido se necesita un entrenamiento vocal. ¿Podría el teatro de calle hacer que la voz desaparezca de escena? Es poco probable que la voz desaparezca, como se mencionó anteriormente, la voz es más que una palabra, y es por esto que de igual manera las compañías entrevistadas siguen entrenando su voz. “La Patriótico Interesante” ha dejado el texto con el tiempo, pero sus coros están llenos de sonidos y respiraciones al límite por su trabajo corporal. Es por estas razones que han formado un entrenamiento equilibrado al igual que la compañía “Teatro Onirus”, quizás llegaron a este equilibrio por un proceso inconsciente o la experiencia que han obtenido en el tiempo los adecuo al entrenamiento complementado.

Si bien se visualizan dos puntos de vista, nos quedaremos con la experiencia, como tal el teatro de calle es un teatro que se conoce a través de las experiencias, es convincente que el entrenamiento se formó con los años y hoy en día la voz es tan importante como el cuerpo y la mente para transmitir el mensaje en el espacio público. Las compañías pueden enfocar su trabajo a uno de los elementos, pero no podrían olvidar los demás, solo se refiere a la identificación como sello.

Los procesos que han recorrido las compañías y la variedad de obras que han realizado los ha llevado a ocupar elementos de técnicas vocales, sin tomar como tal el nombre de la técnica o método. Las compañías han trabajado con el canto, el apoyo al emitir sonidos, la proyección vocal, han entrenado destrezas corporales para modificar el cuerpo y que el sonido sea afectado, trabajan el tono muscular el cual ayuda a la emisión de la voz, y también han entrenado el equilibrio de las energías de esta forma calmar la mente y liberar la voz. Sin embargo, sus entrenamientos tienen algunos elementos que ya son parte de algún método o técnica específica que hemos incorporado a esta investigación, tales como: La técnica de Alexander (Brennam, 1991), Método Neira (2009), Método Schultz (Tulon i Arfelis, 2009), Método de Jacobson (Tulon i Arfelis, 2009), Técnica Linklater (Linklater, 2008, en Sorge, 2009), Técnica Houseman (Houseman, 2007, en Sorge, 2009) y el Método del tao de la voz (Cheng, 2008).

Todos estos métodos y técnicas son recomendados para trabajar en el teatro de calle, ya que trabajan mente-cuerpo-voz, comienzan desde distintas posturas, pero pasan por estos tres puntos. El entrenamiento de calle que han realizado las compañías “Teatro Onirus” y “La Patriótico Interesante” han mezclado varias de las técnicas antes mencionadas, de esta forma nutren su trabajos y entrenamientos según la necesidad de sus integrantes y la del montaje.

¿Es conveniente que el actor para enfrentarse a la calle tenga en cuenta el trabajo vocal? ¿El actor actual estará consiente que el trabajo callejero es un trabajo equiparado, más que un trabajo netamente corporal? Hoy en día al ver obras callejeras emergentes, se puede apreciar que el trabajo corporal está en buen nivel, pero también que la voz se ha abandonado, quizás por los grandes referentes que han tenido, han visualizado que las compañías de calle van dejando de lado la voz, y han incursionado en la imagen, en el gesto, etc. Tal como se puede rescatar de esta investigación las compañías con gran trayectoria en Chile han modificado la palabra por sonidos, y no han abandonado el entrenamiento vocal, sino lo han unido al conjunto de entrenamientos de la compañía. El intérprete debe estar preparado a cualquier situación, solucionar problemas en escena e interpretar variedad de personajes y una herramienta fundamental es la voz.

Para un actor la voz es una base, un pilar como contenido creativo, la técnica vocal del intérprete implica que reconozca las características del aparato fonador y su funcionamiento, ya que necesita que sea un aparato flexible para cada desafío. El actor está en constante creación, los personajes son diversos y se requiere una base para no interpretar de forma mecanizada, debe estar dispuesto a modificaciones. (Reguant- Gemma, 2009)

Por lo general se han encontrado complicaciones al indagar en los procesos y/o técnicas vocales que recorren las compañías que incursionan en el teatro callejero ya que con los primeros indicios se pensó que el trabajo vocal había perdido su importancia las compañías seleccionadas, pero al profundizar se ha descubierto que sigue en camino, pero en conjunto con otros lenguajes, es un elemento tan importante como todos los demás.

Bibliografía:

- Alguacil, J. (2008) Espacios públicos y espacios políticos: La ciudad como el lugar para las estrategias de participación. *Revista polis*. Vol. 7 (núm. 20), 199-223.
- Álvarez, M. (2010). América Latina 1965-1975: la calle como escenario de situaciones determinantes de un arte político. Estudio de dos casos. *Análisis Político*, vol. 23(Núm. 69), 92-101.
- Berry, C. (2006) *La voz y el actor*. Barcelona, España: Alba.
- Bossi, E. (2010). La calle como escenografía. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy, (Núm. 39), 33-38.
- Brennan, R. (1992) *La técnica Alexander*. Barcelona, España: Plural.

- Bustos, I. (2009) *La voz: La técnica y la expresión*. Barcelona, España: Paidotribo.
- Cáceres Pinto, I. (2014). Teatro callejero en Santiago de Chile durante la década de 1980. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica.
- Cheng, S. (2008) *El Tao de la voz: la Vía de la expresión verbal*. Madrid, España: Gaia.
- Cruciani, f. Falletti, C. (1992) *El teatro de calle: técnica y manejo del espacio*. México: Gaceta.
- Diniz, K, & Torres, R. (2014). El teatro urbano como experiencia turística: Un análisis del potencial del municipio de Alcântara, Maranhão, Brasil. *Estudios y perspectivas en turismo*, vol. 3 (Núm. 3), 566-584.
- Fuente. P. (2013). La Patriótico interesante. Recuperado de: <http://patriotico.wix.com/patrioticointeressante>
- Haddad, A. (2009). Teatro y la ciudad. En Araque, C. (coord.) manual para teatro de calle y espacios no convencionales. Bogotá: ministerio de cultura, Dirección de artes y Universidad de arte distrital francisco José de caldas.
- Hurtado, M. (2015) *Andrés Lorenzo Pérez Araya tiene la palabra*. Santiago, Chile: Ocholibros.
- McCallion, M. (2011) *El libro de la voz*. Barcelona, España: Urano.
- Neira, L. (2009) *teoría y técnica de la voz*. Buenos Aires, Argentina: Librería Akadia editorial.
- Noriega, E. (2002) *la técnica vocal habla y cantada*, publicación digital auto gestionada.
- Ochsenius, C (1998) *Práctica teatral y expresión popular en América Latina: Argentina, Chile, Perú, Uruguay*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.
- Ortega, A. G. (2008). La integración cuerpo-voz en la formación universitaria del actor. *Huellas Búsquedas En Artes Y Diseño*, (6), 142-154.
- Palacios, A. (2011) Arte y contextos de acción en el espacio público. *Revista Creatividad y Sociedad*, (Núm. 17), 1-20.

- Pavis, P. (1987) *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. país:Wilku.
- Ramírez, E. (2009) Construcción del personaje en espacios no convencionales, En Araque, C. (coord.) manual para teatro de calle y espacios no convencionales. Bogotá: ministerio de cultura, Dirección de artes y Universidad de arte distrital francisco José de caldas.
- Roguant, G. (2009) La voz y el actor. en Bustos, I. (coordinadora) La voz: la técnica y la expresión. Barcelona, España: Paidotribo.
- Sampiari, H. Fernández, C. Baptista, P. (1997) Metodología de la investigación. Colombia: Panamericana Formas e Impresos S.A.
- Salas, S. (año) Teatro Onirus. Recuperado de:
<http://www.onirus.cl/index.html>
- Sorge, L. (2009) Una Nueva Voz: Un Planteamiento a la recuperación vocal para la corrección de patologías de carácter funcional en el actor, desde las técnicas de kristin Linklater y Barbara Housema. Tesis doctoral no publicada. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, España.
- Sorge, L. (2015) Los problemas vocales del actor en formación, tesis doctoral no publicada. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, España.
- Taylor y Bodgan (1987) Introducción a los métodos cualitativos de investigación, Barcelona: Ediciones Paidos Ibérica S.A.
- Torres, C. (2009) Dramaturgia en espacios abiertos. En Araque, C. (coord.) *Manual para teatro de calle y espacios no convencionales*. Bogotá: Ministerio de cultura, Dirección de artes y Universidad de arte distrital francisco José de caldas.
- Tulon, C. (2009) *Cantar y hablar*. Barcelona: Editorial Paidotribo.
- Wilfart, S. (1999) *Encuentra tu propia voz*. Barcelona: Urano.

Anexos 1:

Pauta de entrevista y grupos de discusión.

Objetivos específicos	Temas clave	preguntas
. -Identificar los requisitos que implica cada contexto escénico de teatro callejero	. - Espacios que han recorridos y sus impresiones .- Particularidades de los espacios y sus dificultades.	¿Cuál ha sido su experiencia en el teatro callejero? Cuales con las particularidades del teatro callejero (ruido, espectador transeúnte, espacios abiertos, etc. En el teatro callejero, ¿Cuáles son los criterios que usan para elegir los espacios en los cuales van a realizar la presentación? ¿Cuáles son los espacios con mayor exigencia que ha recorrido la compañía? ¿Cómo influye el contexto escénico en la voz del intérprete

		callejero? (lugar físico, plaza, sector, horario, público, día)
<p>.</p> <p>-Identificar las tradiciones de trabajo vocal en cada compañía</p>	<p>.-Posicionamiento vocal de la compañía.</p> <p>.- Proceso vocal en la trayectoria de la compañía</p> <p>.- Entrenamiento vocal de la compañía, metodología de trabajo.</p>	<p>¿Qué rol juega el recurso vocal dentro de la compañía?</p> <p>¿Cuál es la dirección vocal que le dan a la compañía? (solo sonidos, solo palabras, ambas)</p> <p>¿Cómo ha sido el proceso vocal en la trayectoria de la compañía?</p> <p>¿Qué técnicas o métodos vocales han trabajado?</p> <p>¿Cuáles son los elementos en el trabajo vocal más relevantes?</p> <p>Describan el entrenamiento vocal de la compañía</p>
<p>. -Analizar el conjunto de estrategias vocales que desarrollan los actores de las compañías para enfrentarse al teatro callejero.</p>	<p>. -Dificultades vocales</p> <p>. -Recursos escénicos y técnicos.</p> <p>. - Estrategias vocales individuales.</p>	<p>¿A qué dificultades vocales se han enfrentado de forma individual y cómo compañía en la calle?</p> <p>¿Cómo enfrentan las dificultades vocales que implica el teatro callejero?</p> <p>¿Qué recursos escénicos y técnicos utilizan? (micrófono, megáfono, corporales etc.)</p> <p>¿Cómo se enfrentan los intérpretes vocalmente desde sus características individuales al</p>

		<p>trabajo colectivo callejero? ¿Cuáles son sus estrategias?</p> <p>. - según la dirección vocal y experiencia de la compañía, ¿cuál es la mejor estrategia para enfrentarse vocalmente al teatro callejero?</p>
<p>.-Reconocer dónde convergen y divergen las técnicas vocales que ocupa cada compañía teatro callejero en Chile</p>	<p>. - Enfoque de la compañía.</p>	

	Anexo 2: Entrevista 1: Director Horacio Videla- Compañía de TEATRO ONIRUS
E.1. 1.	Entrevistador: Ya, la primera pregunta es: ¿Cuál ha sido su experiencia en el teatro callejero como compañía? ...Como podríamos...
E.1. 2.	H.V.: Bueno, teatro ONIRUS. Bueno, mi nombre es Horacio Videla, soy el director artístico del teatro ONIRUS. Nuestra compañía cumplió 10 años de existencia, el 6 de enero del 2017...ehh... la celebramos con nuestro espectáculo, “Tito Andrónico” que es un espectáculo de un Shakespeare en espacio público. Y en nuestro décimo séptimo trabajo...eemm... de los 17 trabajos que ha realizado nuestra compañía, si mal no me equivo... si mal no recuerdo, son: Eeh... 7 espectáculos de calle, incluyendo “Magistral”, “El País de Jauja”, “Los navegantes del sueño”, “Alas de fuego”, “Altazor”, “Tito” y otro que no recuerdo... Eeh. Y hay que diferenciar también el teatro de calle, primeramente y el teatro de espacio público, ya que...eh... Normalmente se dice teatro callejero a espectáculos que tienen una envergadura menor, y que se...ehh... que digamos brotan, por así decirlo, o irrumpen en espacio público, con una infraestructura mucho más simple...aah...eh... De hecho una vez vino una compa...unos curadores de un festival de teatro de calle en Paris, de Francia, y le mostraron el espectáculo, y decían nopo eso es espacio público, eso es espacio público, he queremos de calle. Porque naturalmente tiene que ver con cierta precariedad, no... es como, no es necesariamente lo que hacen los chicos del semáforo, pero, pero algo cercano a eso tiene que ver, como...algo que se instala mucho más precariamente, mucho máa... con menos infraestructura, casi sin instalar una estructura, casi sin instalar eeh infraestructura de sonido.
E.1.3.	E: Claroo.
E.1.4.	H.V.: Entonces cuando ya pasamos al otro nivel que hay, o un set armado, o una infraestructura técnica, o algo que llegue en un camión, podríamos decir que estamos en espacio público ya que, que es otra lógica. Ahora, si es importante entender que el teatro de calle o la poética callejera, naturalmente implica algo más que tomar un teatro y dejar la obra al aire libre, sacarle el techo, digamos que muchas veces se entiende, y eso es espacio público también. Porque naturalmente las lógicas y las poéticas del teatro de calle, implican un contacto directo con el espectador, im...implican una una dramaturgia de espectáculo, implican una construcción teatral que no usa tanto la palabra y reivindica mucho más los otros lenguajes, el cuerpo, la imagen, el sonido, el rito, la ceremonia, etc. Y muchas otras variantes también. Entonces, claro, también hay un cuerpo distinto, expresivo, en el teatro de calle o en el teatro de espacio público, entendiendo lo anterior no, cuando, cuando es algo más que la obra este al aire libre...digamos... Entonces, eeh nuestro ejemplo por ejemplo “Tito Andrónico” es un espectáculo de teatro en espacio público que digamos de alguna forma viaja en los dos polos, viaja, viajamos desde Shakespeare un poco hacia al callejero y desde el callejero también hacia el teatro de palabra.
E.1.5.	E: Si

E.1.6.	H.V.: Porque no hay un gran texto, pero hay, hay un volumen de palabras importantes porque no era nuestra intención he dejar un texto de 6 páginas digamos, ¿cachay? con un objetivo fundamental del proyecto, era acercar Shakespeare a públicos que no, no se contactan con ese tipo de manifestaciones artísticas, pero desde un concepto de espectáculo, de ritmo, de entretención...de ma' ma' digerible, sin volverlo simple, digamos, sin perder complejidad, y todo. Y en ese sentido, dicho esto, estas dos diferencias, eehmm claro, naturalmente en nuestros espectáculos masivos, como "Altazor" que era de dos mil personas para arriba, o Tito que está pensado para mil o dos mil espectadores o entre setecientos o dos mil espectadores...eeh, naturalmente por la, la prestancia que implica eso, o estar instalado en un parque entre dos calles, o estar instalado en el socalo de Recoleta donde estrenamos o estar instalado en mmm, no se ... en san Joa... en Pedro Aguirre Cerda, en un socalo pequeño del centro cultural ...eeh... y al tener cuatro...tres músicos en vivo con... naturalmente... eemm...usamos micrófono.
E.1.7.	E: Si...
E.1.8.	H.V.: Los actores están, digamos están, están...Y eso obviamente es una opción que tiene que ver con poder generar un tipo... ya define un tipo de teatralidad, ¿te fijas?...eeh... porque, porque menciono esto, porque creo que es importante, más allá de que sea callejero o espacio público, más allá que haya microfónica de actores o no haya microfónica de actores, que tiene que ver con espectáculos masivo, es muy desagradable queee. Quizás yo podría hacer lo mismo para doscientas personas sin micrófono también, pero con la música, con todo y como es masivo, naturalmente prefiero subir a esa escala porque hace que lo que queremos hacer esta mucho más controlado.
E.1.9.	E: Claro...
E.1.10.	H.V.: Esta todo dimensionado como corresponde. Y bueno, igual la palabra, la palabra, el gesto, el cuerpo, de teatro de calle naturalmente es una palabra que no es cotidiana, es un cuerpo que no es cotidiano, es una expresión que no es cotidiana. Y según el espectáculo eeh ... dice relación también con , con una palabra que viene desde un lugar energético, una palabra que viene también desde un, desde una construcción corporal y de estilo, eeh súper categórica, entonces yo diría que ahí hay un punto re-importante que estamos construyendo una...un...un lenguaje verbal más allá de lo que se dice que opera en, en otro código, que son códigos diría yo, menos intelectual y más...para nosotros por ejemplo es muy importante la musicalidad de las palabras sobre todo porque era Shakespeare.
E.1.11.	E: Claro.
E.1.12.	H.V.: Porque la original es en verso, ¿no?
E.1.13.	E: Si.
E.1.14.	H.V.: En inglés es en verso, eeh...entonces al, al... si bien esta traducido en español y todo, pero no me interesa tan solo una palabra que transmite ideas, me interesa una palabra que también se acerca a un canon musical a un, a un... ¿te fijas?
E.1.15.	E: Si.
E.1.16.	H.V.: Tito entra y dice "Salve Roma, victorioso en tus vestidos de luto"

	también hay una, una construcción, un intento de una construcción que trata de salirse de lo intelectual y bajar a lo musical. Yo diría que se es una primera aproximación de cómo trabajar esa palabra ya que, aunque haya micrófono y todo, eso ya nos habla de una opción de trabajo. Y emm... creo que también hay otra cosa que a mí me llama profundamente la atención tiene que ver con la energía que hay detrás de la emisión del texto, creo que ahí hay algo...eh, eh... es otra gama, es otra construcción que tiene que ver con...¡claro!... Si yo actuó en una sala de seis por siete, con un escenario que ahora estamos ensayando en el municipal, el grande esta reducido por la producción y la escenografía que comparto, osea, que la borro, pero estoy adentro de la escenografía de una ópera , mi escenario es de diez por ocho, sin embargo en Tito tengo un escenario que tiene, catorce por dieciocho, luego llenarlo a nivel de energía, a nivel de corporalidad más allá del vestuario que tenga, es muy distinto al estar en una sala para mil persona.
E.1.17.	E: Y son dos niveles además... dos escenarios.
E.1.18.	H.V.: dos niveles... ¿te fijai?
E.1.19.	E: ¿Es el único montaje que tiene voz, osea, que ocupan de los callejeros?
E.1.20.	H.V.: No, “Altazor” también tiene.
E.1.21.	E: “Altazor”... ya, ¿pero esa es otra, eso es distinta?
E.1.22.	H.V.: El Parade como “Alas de fuego” y “Los Navegantes” solamente voy yo con un micrófono y no hay como un gran relato, como, como un maestro de ceremonia que va contando algo. ¿cachai?...porque lo que pasa, técnicamente microfónica en movimiento es muy complejo y muy caro.... se puede hacer.
E.1.23.	E: Sin embargo, el micrófono, osea, tu herramienta vocal igual lo llevas a otro... a pesar que están con micrófono, contando, relatando, igual es otra energía, igual lo que hablabas tú.
E.1.24.	H.V.: Sipo, sipo, es como un poquito, como el maestro de ceremonia, un poquito como el animador, un poquito como...claro, como rayando en el Rap, ¿cachai?...en los mejores momentos, porque además tienen que estar súper atento a todo lo que ocurra, a...sí. Lo que yo diría que es importante más allá del estilo, más allá de mi grupo, es que naturalmente la palabra es un componente que juega con la imagen, con la música, con los signos escénicos, con la rítmica, con la construcción de algo que es tan importante en la calle como la volumetría, los tamaños de las cosas, los volúmenes del espacio. Entonces es un elemento más...no...no...en eso es muy distinto a la teatralidad de sala. ¿Cachai?...como...yo tengo que ver lo que me están contando, no solo oírlo, tengo que... ¿cachai?
E.1.25.	E: tiene que ver con las particularidades del espacio, del teatro en la calle.
E.1.26.	H: claro, y de la gente que convive con un medio ambiente que no tiene, que no está acotado por el oscuro, el negro de la sala, el silencio, no es un ambiente controlado.
E.1.27.	E: Si, claro...
E.1.28.	H.V.: Un poco...insisto, por ejemplo, cuando dábamos “Altazor” en el primer piso seguía andando la feria, apagaban unas luces, ellos bajaban un poquito sus volúmenes o cortaban la música, pero seguían vendiendo, de repente alguien se ríe y todo...Y algo que me gusta mucho a mí, cuando...a pesar de la

	<p>maquinaria teatral, con escenografía, vestuario, todas las técnicas, los efectos, todo...cuando están en esta rítmica de calle vertiginosa y como algo que yo aprendí de muy chiquitico cuando partimos haciendo teatro de calle, cuando nos cerraron la universidad. Nos cerraron la Universidad Católica como el 85, por un semestre, porque hicimos un paro y de hecho nos fuimos hacer como una escuela paralela que duro como tres semanas, a la Academia Humanismo Cristiano, era la Academia en esa época...y eeh fueron unos profes hacernos clase, entrenamiento y todo, pero empezaron a faltar compañeros así que...pero empezamos hacer teatro de calle con Sagal con la Pali, con otros compañeros de mi generación, y la Pali García y Juan Carlos Sagal de la tropa... y como se llama...y aprendimos que claro, que cuando en la calle es tan importante que cuando el espectador grabo una imagen, la cambio, grabo una imagen, la cambio, grabo una imagen en su men... la cambio, para tenerlos hipnotizados, como súper importante el tenerlos cautivos desde un lugar que no es un lugar intelectual, es un lugar súper sensorial, más Artaudiano también...</p>
E.1.29.	E: Encantarlos
E.1.30.	H.V.: Desde el rito, la ceremonia...la (chasquea los dedos) ... Por eso es tan bueno ensayar con niños... ¿cachai?, porque es clarísimo cuando se aburren, no es como un adulto que no te dice, los niños te dicen... “mamá estoy aburrido me quiero ir” ¿cachai?
E.1.31.	E: Si, su atención es más corta
E.1.32.	H.V.: Claro...pero además son más honestos, menos culturales, ¿chachai?...Son más honestos en el sentido que no tienen...tienen menos filtro, lo que nosotros llamamos educación... ¿cachai?... ellos te dicen, si es fome “mamá estoy aburrido, vámonos” ...oh... ¿cachai?
E.1.33.	E: ¿Cuáles son los criterios para...que usan para elegir los espacios en los cuales se va a realizar la obra de teatro?
E.1.34.	H.V.: Pucha, muchos. Uno que entre el espectáculo, dos, eeh los lugares que, osea, también hacemos teatro en espacios públicos porque también nos interesa acercarnos a sectores diversos, no necesariamente que no tengan acceso a la cultura, sino que también a generar, porque es también...lo que pasa que el teatro de calle tiene como un, un doble valor, naturalmente uno es de los contenidos de la obra, pero siempre hay un súper contenido externo, que estoy haciendo teatro donde no había...
E.1.35.	E: Claro
E.1.36.	H.V.: Eso ya es un primer aporte, a nivel de peso, entonces tiene que ver con eso. Nosotros con Recoleta fue muy hermoso porque es un espacio que tiene una grada natural, donde se han hecho cosas, ellos fueron muy gentiles...eeh, nosotros hicimos las funciones ahí, y partimos antes, después vino un día y empezó el festival, entonces, fue como un buenos acercamientos de los dos rubros, de los dos bandos, el teatro ONIRUS y ellos. Y pasa también por los lugares que tienen gestión cultural y están dispuesto a bancarse una compañía con todo eso implica porque, van a llegar, van a tener un montaje técnico, van a dejar las cosas, tienen que dejar guardia o si es en espacio público les pedimos un guardia, y que lleguen los guardias, porque quedan veinticinco millones de peso armado en equipo en este caso está armado todo...

E.1.37.	E: Claro.
E.1.38.	H.V.: Y las cosas están en baúles ahí...y ahí están po...ahí está todo y entonces tiene que ver con mucho factor, pero obviamente que hay uno muy preponderante que es en este caso, de “Tito Andrónico” por ejemplo acercar el espectáculo a audiencias que normalmente no tienen ese acceso, ¿te fijas?
E.1.39.	E: claro, si
E.1.40.	H.V.: Eeehh...Pero también esta lo otro que es como, poder dar tu espectáculo donde lo puedan ver gente en un lugar bueno, al medio de la ciudad, están las dos cosas digamos.
E.1.41.	E: Ya... ¿Y cuáles son los espacios con mayor exigencia, en los que...no sé, en los que se han enfrentado?
E.1.42.	H.V.: Bueno, al lado del mar es muy complejo, los lugares cerca del mar son súper complejos por la humedad, los escenarios se vuelven resbalosos, tienen que dejar las cosas cubiertas, no pueden estar las cosas cerca de la humedad porque los equipos digitales se dañan.
E.1.43.	E: Y a nivel vocal también ¿No?
E.1.44.	H.V.: A nivel vocal también, porque...lo que pasa la primera regla de trabajo técnico de un actor en la calle, con o sin micrófono es que sepa respirar por la nariz, porque si estoy hablando y hago (respira profundo por la boca) entra aire...mi cuerpo está hirviendo, estaba calentito, está actuando, está en un volcancito ¿no?...y el aire afuera...la cuerda al tiro de daña y eso no es menor, no es menor para nada...porque no... Entonces la respiración, el saber respirar, y lo otro es que tienen que ser cuerpos que estén preparados a nivel de tono pa’ poder...
E.1.45.	E: para sostenerse... ¿no?...durante la obra...
E.1.46.	H.V.: Para sostener, para ocupar el espacio, para subir la escalera para bajar, para ir al cambio de vestuario, para entrar, para mover la estructura, para salir. pa’...tienen que estar...hay un, hay un...
E.1.47.	E: Un trabajo físico
E.1.48.	H: hay, Claro...hay una predisposición ligeramente atlética que es importante que este, más allá de la edad que tenga cualquiera ¿no? , pero es importante estar en un cuerpo activo y porque claro, no es una estructura de una sala de seis por cinco...entro y salgo. Acá hay otra lógica, ¿no?
E.1.49.	E: Si.
E.1.50.	H.V.: Pero la respiración y el tono muscular es súper importante, es súper súper importante porque naturalmente no estamos en lenguajes tan intelectuales si no más de experiencia, teatro de calle es una experiencia, yo creo que todo buen teatro es una experiencia. La ves y te cambia de muchas maneras, entonces tal vez es importante un cuerpo expresivo y despierto...es muy importante. Y lo otro que como director hay que saber que exigir y no exigir porque también no puedo tener a un elenco gritando 10 minutos, osea, es complejo, es complejo. Y pase puede tener técnica vocal pa’... hacerlo sin micrófono para un volumen de gente, pero cuando empesai a tener masividad es muy complicado.
E.1.51.	E: ¿Qué rol juega el recurso vocal dentro de la compañía?
E.1.52.	H.V.: En “Tito Andronico” que es nuestro último espectáculo eeh juega un rol súper importante porque cuando...como nosotros tuvimos una dramaturga que

	co-adapto con nosotros el texto, también generamos canciones, estábamos trabajando con tres músicos en vivo liderados por la compositora Ángela Acuña, que también tocaba el chelo, estaba Jorge lobos en trompeta, que tocaba en la negra Ester, estaba también Marcelo Philipp que es baterista de la Javiera y los imposibles, entonces todo el tema de la musicalidad estuvo muy cerca, en la rítmica, en la palabra, en la canción, y hubo mucho entrenamiento de canto, tuvimos varias canciones , pero no la dejamos porque no...en la edición final del trabajo cortamos cosas, limpiamos cosas emm... por muchos motivos, ¿te fijai?... Pero partimos cantando cosas, la primera ceremonia cuando llega Tito, y empieza... (Canta el inicio de la obra)...
E.1.53.	E: Si
E.1.54.	H.V.: Cantan todos también. Eeehh tuvo un trabajo muy importante de canto, la afinación, la música, la melodía eeh sobre todo porque hay un...bueno la obra es muy especial es difícil “Tito Andrónico” es una obra muy difícil para un director que tiene algo como agridulce, tiene momentos que no sabes si reírte o llorar, es...cosas que ha dicho desde Harold Bloom pa’ bajo, el clásico teórico de “Shakespeare la invención del humano”, porque la obra es tan pasada, tan como un guiñol...¿Conocen los guiñoles?
E.1.55.	E: Si.
E.1.56.	H.V.: Salta sangre por todos lados, casi gore, es tan extrema que de repente puede llegar a quedar poco creíble.
E.1.57.	E: Claro
E.1.58.	H.V.: Como le pasa eehh a Lavinia...no... es tanta la maldad sobre ella que, osea, la violan, le cortan la lengua, le cortan las manos, la decoran como este mamarracho esperpéntico. Entonces eehh...el equilibrio entre lo tensional del relato, algo que me gusta trabajar a mí como el... como un cable tirante con sus descansos y todo...y pasa arto por lo vocal también y por...y también por la contención de lo vocal. De hecho, con Mauricio Diocares estuvimos varios momentos de fricción, de discusión porque le decía si te pasas y te pones teatral dramático... “Y AQUÍ LO QUE OCURRE Y BLA...” lo mata, porque tiene que entender como actor que hay una capa musical, otra capa que es la imagen, otra capa que es el texto, otra capa que es vestuario, otra capa que es la actuación, y otra capa en total que es la puesta en escena. Y dentro de eso tú eres un elemento, si tú empiezas hacer todo, borroneas y te pasas... ¿cachay?
E.1.59.	E: Si.
E.1.60.	H.V.: Es como en ese sentido, es como cocinar, como un guiso que tiene sus ingredientes a la justa medida, le hecho mucha pimienta, no puedo dejar...o mucha sal, me paso, ¿me entiendes a lo que voy?
E.1.61.	E: Claro, sí.
E.1.62.	H: Entonces es súper importante, cuando hablo de esa musicalidad tiene que ver con una orquestación que no es musical, sino una orquestación de la puesta en escena. Donde yo actor, emitiendo, trabajando y sintiendo voy con la música, voy con la iluminación, voy con el vestuario, con el espacio, con muchas capas más, pero, pero en armonía.
E.1.63.	E: Claro.
E.1.64.	H.V.: Y eso es súper complejo

E.1.65.	E: El equilibrio.
E.1.66.	H.V.: porque claro, igual tiene que ver con la experiencia de los proyectos que he hecho al municipal de Santiago a la orquesta. Igual la puesta en escena de Tito es bastante lirica es un poquito de ópera, un poquito. ¿Cachay? a pesar de ser de calle.
E.1.67.	E: Claro.
E.1.68.	H.V.: Por eso los vestuarios son “TAAN GRAANDES” y opinantes tan...bueno, la obra lo da, lo da absolutamente. Roma la capital del mundo en ese momento, etc.
E.1.69.	E: Claro.
E.1.70.	H.V.: Entonces...Pero una puesta en escena súper Lirica y en el sentido hay que tener cuenta los totales.
E.1.71.	E: ¿Y cómo compañía tienen algún entrenamiento vocal específico? que ustedes digan...
E.1.72.	H.V.: Si, en este proyecto tuvimos, bueno, siempre tenemos entrenamiento físico eeh particular para cada proyecto.
E.1.73.	E: Aah okey
E.1.74.	H.V.: En este tuvimos yoga, mucha muscu... yoga sobre todo para unificar el elenco, como habían actores invitados, fue súper hermoso eso. Claro, nunca habíamos hecho un espectáculo de calle con tanta palabra, en “Altazor” había un par de frases, un par de texto, un par de canciones. De hecho, estaban grabadas las canciones, la música, pero acá un volumen de teatro hablado y personajes...Shakespeare po. Entonces, los actores que llegaron nos ayudaron mucho a nuestro elenco contaminándonos sanamente con todo lo que es la emisión de la palabra y bla bla, y nosotros les despertamos el cuerpo
E.1.75.	E: Fue más corporal...
E.1.76.	H.V.: Entonces, fue un camino de ida y vuelta entre el yoga, la musculación, el trabajado pre-acrobático y rítmico y de ahí pasando a... al trabajo con la palabra y mucho canto. La Ángela nos hacía cantar mucho. Hicimos muchas canciones, hicimos más de cuatro y finalmente hay como dos que no quedaron y mmm... y claro, vocalizamos y mm...que más...Ahora también es complicado, porque el micrófono, naturalmente, es súper difícil para un actor actuar con micrófono. Nosotros el último mes nos fuimos a otro galpón.
E.1.77.	E: Ya
E.1.78.	H.V.: Uno grandote que hay aquí al lado, del mismo dueño de este, lo rentamos y ahí se construyó la escenografía y ensayamos con el prototipo a escala porque yo no le podía pedir el ritmo a los actores sin que estuvieran en el espacio real ¿no?
E.1.79.	E: Claro.
E.1.80.	H.V.: No me atreví, y sería una idiotez creo yo, como director pedirle que lo hagan a ritmo en un lugar que tienen una semana antes, eso es... más encima después van a llegar los vestuarios, tienen que subir y bajar la escalera, ya la pudiste subir con ropa de entrenamiento. Igual usamos vestuarios de ensayo.
E.1.81.	E: Aaah ya.
E.1.82.	H.V.: Normalmente siempre usamos un símil o de las cosas que hay de todas las obras que hemos hecho los actores se inventan algo...

E.1.83.	E: ¿Estos por ejemplo? (vestuario que está en el lugar)
E.1.84.	H.V.: Estos algunos definitivos y otros de ensayos. Sí, es que hemos hecho soldaditos para hartas cosas. Entonces, lo que hicimos es ir a ese lugar y trabajar allá y...y claro, el actor es distinto cuando entiende algo porque y se lo digo, pero pasar de ensayar acá a ensayar en un lugar a escala de la obra, fue como... ¡wuuuau!... Claro, fueron como dos semanas de adaptación y dos semanas de crecimiento.
E.1.85.	E: Y en ese espacio a nivel vocal también fue un...
E.1.86.	H.V.: De ahí empezamos a integrar los micrófonos
E.1.87.	E: Aah okey.
E.1.88.	H.V.: Porque importamos como ocho de Estados Unidos y no llegaban, de hecho, llegaron como el 2 de enero o el 3... no sé...Nosotros tenemos también, entonces le poníamos al protagonista, le poníamos a los actores, íbamos mezclando y de repente le pasábamos un micrófono de mano a otro, con lo que teníamos y de a poquito entendiendo también como...hay que acostumbrarse a usar el micrófono. Por si te queda suelto, o si no pusiste el botypack, el micrófono va una cajita, “No si la tengo acá” (puesta en la ropa) ...No le dije, no puede andar saltando, porque el cable... (Hace un sonido de mala señal en el micrófono). Entonces, Naturalmente hay que generar toda una forma de trabajar eeh un protocolo, además son máquinas caras...
E.1.89.	E: No se puede...
E.1.90.	H.V.: El sistema vale como quinientas lucas cada una, con micrófono cada una. Entonces...naturalmente hay que generar como dice el protocolo funcionamiento, pa’ cuidar la máquina para... Y lo otro en lo expresivo, que ellos sepan que hay una parte que hacen ellos y otra parte que la hace un ingeniero en sonido. Yo no puedo estar “NOO” (exagerado) y tampoco puedo estar hablando como en televisión, tengo que buscar un justo medio que es una teatralidad... bueno, Tito es épico, un espectáculo épico.
E.1.91.	E: Si.
E.1.92.	H.V.: Una teatralidad con energía y épico y todo pero en el cual no llego a un cien, nunca paso sesenta cinco, setenta...lo demás lo hace la...el ingeniero y las maquinas.
E.1.93.	E: Igual cambia el ensayo a estar en el lugar, uno siempre tiende a elevar la voz en la calle, entonces, probarlo...
E.1.94.	H.V.: Lo que pasa, nosotros con Tito, yo les conté muchas veces al principio como visualizaba para dónde íbamos, obviamente el espectáculo lo estábamos montando y uno no lo tiene entero claro, pero si muchas cosas. El set fue el mismo siempre, cosas que cambiaron, usamos una cuadrimoto que al final no usamos, que al final... muchas cosas, propias de un montaje de teatro, pero cuando llegaron allá yo siempre decía, desde la primera reunión... “prepárense que van a entrar siempre pa’ mil personas y cuando haya poco van a ver seiscientas y a veces van a ver dos mil”
E.1.95.	E: Claro...
E.1.96.	H.V.: Entonces, hicimos ocho mil espectadores en trece funciones, si... En el fondo ese calibrar, porque igual es harto exógeno que de repente nos acercamos y tenemos que bailar abrazados y suenan los micrófonos o se pegan o hay

	escenas que dos personajes se besaban y... hay mucho...hay muchas cosas que hay que...Yo soy como, me gusta mucho no mimar a los actores, ser mucho metódico, ir subiendo sus exigencias para que no tengan...del día uno al día tres que incorporar quince elementos a su trabajo.
E.1.97.	E: Claro
E.1.98.	H.V.: Claro, para empezar, hacer lo externo, se va a vaciar todo lo interno y todo lo...Entonces, lo que sí, rodamos mucho la obra allá, con micrófono, con micrófonos pocos, después cuando llegaron...creo que hicimos más de seis pasadas completas...de repente hacíamos pasadas completas y faltaba el final.
E.1.99.	E: Aaah ya ...
E.1.100.	H.V.: Que yo también soy medio intuitivo, entonces decía..." aah no, veámoslo después" ...no veámoslo después, están todos medios angustiados "pero cuando va hacer el final" ..."Noo, veámoslo al final" y de repente... "Ya hoy día vamos armar el final" ...Porque también hay cosas que uno va entendiendo, ¿no?... Yo veo cinco veces mi pasada completa y... sé que quiero algo, pero no se explicarlo, entonces como no se explicarlo porque lo estoy... no me gusta tollarles a los actores, empezar a decirles... si no que...Yo soy el director tienen que aguantarme nomas...Entonces, después les digo "ya, hagámoslo así" y o improvisemos y de ahí de repente (sonido: puajg) como que vomitamos el final, no fue como una idea, fue como...
E.1.101.	E: Nació
E.1.102.	H.V.: Producto de todo lo anterior, también y de, de...no es que yo diga quiero que armemos esta idea, si no que... ¿te fijai?
E.1.103.	E: Como recurso técnico podemos decir que teatro ONIRUS ocupa micrófono, es un recurso de ustedes.
E.1.104.	H.V.: Si, si porque usamos... cómo hacemos cosas masivas
E.1.105.	E: Muy grande, claro, para hacer algo tan grande eemm...y entonces el enfoque vocal de la compañía... ¿podemos decir qué?
E.1.106.	H.V.: Podemos decir que tiene que ver con una palabra que es musical, podemos decir que es una palabra que tiene que ver con un cuerpo vivo, vivo en términos expresivamente hablando y vivo desde un lugar que es extra-cotidiano, naturalmente nosotros trabajamos con habilidades, con acrobacia, o con yoga o con artes marciales o con aparatos, entonces obviamente la voz no es la misma de tres personas vestidas de ternos y con maletín, entonces, jugando a lo cotidiano. Además, como nosotros siempre viajamos a mundos distintos teatralmente hablando, más que recrear realidades reinventamos mundos, ¿cachai? de echo nunca hemos hecho una obra realista, hemos hecho una obra híper-realista "Ofelia" pero... ¿cachai?... Entonces, naturalmente esa palabra, va desde un lugar emocional, desde un lugar del imaginario y de un lugar musical también y eemm... Ah y lo otro que también este proyecto como el Moisés tiene una banda de Hip-Hop había mucho entrenamiento de decir palabras y seguir de aquí para allá, unos juegos también de que ponte tú dice... "Mesa lesa como la cereza que..." y teniai que... Todos andaban jugando a eso, Entonces en paralelo no era un training oficial, pero en el fondo lo era como...están todo el rato (chasquea los dedos)
E.1.107.	E: El verso, entrenaron el verso, el canto y físico vocal.

E.1.108.	H.V.: Claro, pero ojo eso también tiene que ver con una delicadeza, algo que me gusta mucho a mí, ya que esta la maquina puedo el actor...pudo a sublimar lo que esta... (Interrupción externo).
E.1.109.	E: Según la experiencia vocal de la compañía, ¿Cuál es la mejor estrategia para enfrentarse vocalmente al teatro callejero? un consejo, como...
E.1.110.	H.V.: Yo creo que lo más importante es respirar y para el trabajo corporal también, de hecho la Pame que es instructora de yoga cuando nos entrena dice “el problema es que la gente se olvida que está viva porque respira” y da lo mismo que hagan todo, porque hay gente que hace yoga y hace todos los monos pero si eso no está respirado (inhala y exhala) como las artes marciales, son fotos , como hacen yoga y sacan fotos, “que bonita estoy quedando”, no cachan nada de yoga porque...¿me entiendes?...como buscar ese, esa dualidad digamos, tiene que ver con un cuerpo que está llegando a esos lugares a esas postura desde una respiración, desde una organicidad, ¿cachai? entonces, el respirar es muy importante y el tema también de lo...para nosotros es muy importante los cuerpos, los cuerpos actorales muy bien preparados, no tienen que ser todos acróbatas y mucho menos pero es importante que estén preparados en rítmica, tono, en el fondo tiene que ver con un cuerpo que sea capaz de resonar todas las capas que tiene que resonar un personaje como si pusiéramos una lupa sobre él, puede a ver...¿te fijas?
E.1.111.	E: Si...bueno, te quiero dar las gracias.
E.1.112.	H.V.: Muchas Gracias a ustedes.

Anexo 3: Grupo Discusión 1

Pamela Guzmán - Natalia Mora – TEATRO ONIRUS.

G.D.1.1.	Entrevistador: Primero ¿Cuál ha sido su experiencia en el teatro callejero? Espacios que han recorrido, que impresiones tienen...etc....
G.D.1.2.	P.G.: A hemos hecho nosotros teatro calle... comenzamos... Hace como 6 años... lo primero que hicimos como de calle calle, fue “Altazor” ... si
G.D.1.3.	N.M.: A claro como ONIRUS si, porque antes estaban los pasacalles, que partió con magia austral 2008 pero...
G.D.1.4.	P.G: Aa claro, yo ahí trabaje como en la parte de producción, y afuera, no como actriz, aparte era como más físico, entonces no había como un trabajo vocal
G.D.1.5.	N.M.: Los pasacalles que fue magia austral y el país de jau ja después el 2009, no había... no entraba...no había uso de la voz, en vivo digamos... era con música envasada
G.D.1.6.	E: ¿Y había un relato? ¿Grabado? ¿O no?
G.D.1.7.	P.G.: Nunca hubo relato
G.D.1.8.	N.M.: No
G.D.1.9.	P.G.: No nunca hubo relato, y en Altazor que fue para el bicentenario, ahí si hicimos Altazor que era con...era... Era... Era... Había voz y había relato...y ahí había que hablar digamos... ahí si existió como la voz en el espacio escénico y ahí, incursionamos... Como con ese... Ese... si
G.D.1.10.	E: Con micrófono
G.D.1.11.	P.G.: Microfoniados, por que no... osea... no, no concebíamos como diez mil personas asi hablando... aquí, cachai? Yo creo que podi hablar en calle, pero pa sesenta personas... no, no podi... tener... es como un concierto de rock el espectáculo
G.D.1.12.	E: Claro, si
G.D.1.13.	P.G.: Entonces no... era imposible, además trabajar una delicadeza que buscábamos nosotros, que era...más sutil...heee... no podiai trabajar matices, ni sutilezas vocales si no estay microfoniado, entonces por lo menos yo tenía micrófono y ahí si yo, eeh... era... era otro juego vocal de hecho era como cine. Y es muy distinto el trabajo en micrófono con el trabajo del de la sala de hecho... COMO QUE EL ACTOR HABLA ASI PROYECTADO, y el trabajo del micrófono es como que estoy hablando aca...
G.D.1.14.	E: Claro
G.D.1.15.	P.G.: No podi como reventar el micrófono cachai? Ahora ahí el sonidista eehhh...es el protagonista también de la obra
G.D.1.16.	E: También hay una técnica para trabajar el micrófono
G.D.1.17.	P.G.: Claro, osea teni que estar muy alerta como suena, teni que escucharte, osea, teni que tener, la “paila” puesta en tu voz, y en trabajar la delicadeza de la voz...osea tienes... a mí me encanta trabajar con micrófono, y hay gente que lo odia
G.D.1.18.	E: Claro

G.D.1.19.	P.G.: Pero te da una posibilidad de trabajar muchas más sutilezas y... y registro emocional, que el TEATRO DE CALLE QUE TIENES QUE ESTAR como...
G.D.1.20.	E: Proyectando
G.D.1.21.	P.G.: Claro, o como lo hace el... el trabajo como lo hacía la negra Ester o lo hacían
G.D.1.22.	E: si
G.D.1.23.	P.G.: ¿Que es bonito igual, pero ellos trabajan un lenguaje poético que esta como siempre un poco como forzado en la voz cachai?
G.D.1.24.	E: Mm... (afirmando)
G.D.1.25.	P.G.: En cambio lo que te permite el micrófono es...
G.D.1.26.	E: matices
G.D.1.27.	P.G.: Si, mucho más poético y suena como en cine entonces... ahora ahí depende de la calidad del micrófono y todo, y teni que estar alerta de que a veces el micrófono puede no sonar que es otra cosa
G.D.1.28.	E: Claro
G.D.1.29.	P.G.: Entonces ahí es como... es como otro tipo de trabajao con la voz también entonces teni que tener la técnica de trabajo de voz en la calle y la técnica del micrófono
G.D.1.30.	E: Son cosas muy distintas
G.D.1.31.	P.G.: ¿Si, había veces que no había micrófono y... que pasa? Había veces que me meti en el micrófono del compañero ponte tu
G.D.1.32.	E: Ah ya...
G.D.1.33.	P.G.: Cachai? Osea... es tan imposible hacerlo sin micrófono porque teni diez mil personas alrededor y es tan importante comunicar y es tan poético la escena es tan asi sutil QUE PONERSE HABLAR... no no da cachai?. ¿Entonces lo que yo hacía es que me metía en el de al lado, entonces me metía en la boca del de al lado y hablaba por el micrófono de él, o a veces hay ambientales y te acercai al ambiental cachai?
G.D.1.34.	E: Ya
G.D.1.35.	P.G.: Como buscar soluciones en el ambiental o a veces hay... teni que ir por el micrófono de mano y hablar como en el show de Don Francisco y hablar como con micrófono en mano
G.D.1.36.	E: Esas son entonces las dificultades
G.D.1.37.	P.G.: Claro
G.D.1.38.	E: Que a veces no... como problemas técnicos no se escuche y buscar cómo solucionarlos
G.D.1.39.	P.G.: Como solucionarlos sin pensar que teni, que puedes usar la voz, porque...
G.D.1.40.	E: Y cero posibilidad
G.D.1.41.	P.G.: Porque a veces no es real no más poh
G.D.1.42.	E: Claro
G.D.1.43.	P.G.: Cachai no es real y claro hay algunos que lo solucionan así, pero...por lo menos desde mi punto de vista creo que ensucia más que ayuda cachai?

G.D.1.44.	E: Claro
G.D.1.45.	P.G.: Prefiero no... quedarme callada. Por ejemplo, ahora vengo de una gira en la que me fallo el micrófono, pero era un espacio más chico, eran sesenta personas en un espacio enano
G.D.1.46.	E: Aah ok
G.D.1.47.	P.G.: y hay músico, entonces, buscar el espacio en que los músicos no tocan y hablar encima cuando no... cuando hay espacio... acomodarse al espacio entonces, y si esta hiiiiiiii (ruido) acoplado! ¡No se te va ocurrir hablar si esta acoplado poh! Aunque baje el ritmo mejor no hablar, cachai? como que todo el rato teni que estar... la calle es un moment... siempre va a ser distinto, es un un... nunca va a ser igual, teni que estar siempre súper alerta y... y despierto y flexible... entonces si hiiiiiiii (ruido) esta acoplado, no hables porque no va a a funcionar, con micrófono o sin micrófono, espera a que deje de acoplar y luego hablas, ¿caxay?
G.D.1.48.	E: Igual tiene que ver con las confianzas... con el equipo...
G.D.1.49.	P.G.: Claaaroo...
G.D.1.50.	E: Yo sé que el técnico lo va a solucionar
G.D.1.51.	P.G.: Claaaroo...
G.D.1.52.	E: Él está atento, entonces yo espero... como interprete
G.D.1.53.	P.G.: Si, osea, de hecho, el teatro en general debe ser basado en la confianza en tu equipo
G.D.1.54.	E: Ya, muy bien
G.D.1.55.	P.G.: Osea yo, ahora viví esa experiencia... tuve una experiencia como bien fuerte de gira, y si no hubiera sido por que tenemos un buen equipo súper mega ultra afiatado y como que... vibra con el trabajo y con el amor del equipo no se podría haber hecho el trabajo cachai? Es como... yo veía al técnico así... que se... le llegaron todos los micrófonos... y estaba así... (Agitado) y todos esperábamos tranquilos, nadie lo miro como... “arréglalo, voy a sonar mal...” lo mismos músicos, no estaban sonando bien... (El técnico) bajo a los músicos pa’ que sonaran más los actores, al “pelado” nunca le sonó el micrófono...
G.D.1.56.	E: Ooohh
G.D.1.57.	P.G.: Le puso micrófono de mano, le bajo a los músicos y todo más bajito nomas... pero... subimos todos la voz, bajo a los músicos. pero hay músicos que ...” no me estoy escuchando ah, oyee”
G.D.1.58.	E: Aaa pasa...
G.D.1.59.	P.G.: El ego cachai?
G.D.1.60.	E: Si
G.D.1.61.	P.G.: Entonces el equipo es fundamental, cuando uno hace teatro, sobre todo de calle, porque a veces llegai, y... estaban... a nosotros nos pasó... estaba inundada la cancha, no pudimos hacerlo en la cancha y llegamos a un lugar más chico que estaba en condiciones así... paupérrimas, había excremento y había que limpiarlo... y ahí...
G.D.1.62.	E: Aaaa ya
G.D.1.63.	P.G.: Osea, la calle es así, y teni que estar alerta

G.D.1.64.	E: Entonces de ese modo por ejemplo influye el contexto escénico, que sería el lugar físico... ¿cierto?
G.D.1.65.	P.G.: Claro... si
G.D.1.66.	E: ¿Y cómo les influye a ustedes como interpretes? Ese tipo de cosas, como esas dificultades técnicas, el espacio, la bulla, la micro...
G.D.1.67.	N.M.: Es que... ahí está la pega poh...ahí están jaja... se ponen a prueba los meses de ensayo, ahora con tito nos pasó, llegamos a distintos espacios... todos muy distintos...todos con sus dificultades propias del lugar entonces también como equipo y bien organizados y todo llegar con tiempo, llegar antes, reconocer el espacio, no hacer nada más que reconocer el espacio, ver cuánto espacio teni para pasar por aquí, por allá... eeeeemm... ver que tan lejos y que tan cerca va a estar la gente, también ahí el sonidista tiene su pega de ver los micrófonos donde los pone, más cerca más lejos
G.D.1.68.	E: Claro
G.D.1.69.	N.M.: Que no acoplen que el retorno, que...
G.D.1.70.	E: Claro
G.D.1.71.	N.M.: Cada vez es una nueva vez, así... cien por ciento, hay que hacerlo todo de nuevo, toda la pega de nuevo
G.D.1.72.	E: En cada función
G.D.1.73.	N.M.: En cada función
G.D.1.74.	P.G.: Un intérprete que no es flexible, no puede ser interprete de calle, no, osea... no puede ser... la sala en ese caso es mucho más seguro
G.D.1.75.	N.M.: Claro
G.D.1.76.	P.G.: ¿Entonces un intérprete de sala hace su trabajo como más, aburguesado, entre comillas, cachai?, en cambio el intérprete de calle, está ahí... el perro se te mete en el escenario, llego el curaito que se te quiere meter, después se te meten en la carpa, a mí se me metían los niños atrás en el afore, yo me estaba cambiando me agarraban las cosas, entonces tiene que ser un intérprete que sabe manejar la crisis con tranquilidad siempre
G.D.1.77.	E: Claro
G.D.1.78.	P.G.: Y que está siempre con miles de focos de atención y que tiene que crecer tres veces sobre la calle cachai? ¿Entonces es un intérprete que se adapta todo el tiempo y nunca entra en crisis, está quedando la cagada! Se está cayendo todo y tu estay...
G.D.1.79.	E: Zen
G.D.1.80.	P.G.: ¡ZEN! ¿Cachai?, ¡puede haber un terremoto se cayó la luz... y tu estay ahí... porque lo más importante es el espectáculo, no tú!
G.D.1.81.	E: Pero eso es algo que se aprende con la experiencia
G.D.1.82.	P.G.: claaaaro...
G.D.1.83.	N.M.: ¡Si!
G.D.1.84.	E: Si.

G.D.1.85.	P.G.: Osea hay que tener suela... ¿cachai? osea la calle te da la experiencia de que siempre hay que estar en paz... ante cualquier obstáculo, osea la mejor escuela es la calle, ...Pero no todos tienen la oportunidad y la paz como para poder vivir esa experiencia ¿cachai? Por eso el equipo es muy importante, y la persona que te lidera porque si tú ves al director así... (Se agarra la cabeza) sobre girado, osea... al intérprete también, así como que esta desprotegido... ¿cachai? Entonces tu guía también tiene que ser un guía que te da la paz, y te enseña a lidiar con la crisis y el obstáculo en paz.
G.D.1.86.	E: ¿Ustedes como compañía tienen un entrenamiento vocal?
G.D.1.87.	P.G.: Como compañía no... a veces... (Interrupción en el lugar) osea tenemos training, pero no siempre tenemos como...osea tenemos libertad, a veces uno guía al otro...
G.D.1.88.	E: Pero no hay un solo método...
G.D.1.89.	P.G.: No
G.D.1.90.	N.M.: No
G.D.1.91.	P.G.: Es que como hay muchos profesores entonces de repente... es como aaah yaa que hacemos?... aah ya hagamos training butoh ponte tu... entonces ahí... ooh de repente... ya yoga! Y... entonces siempre vamos como mezclando y no hay como una cosa, así como rígida
G.D.1.92.	E: Aah ya
G.D.1.93.	P.G.: ¿Cachai? Depende de la necesidad
G.D.1.94.	E: ¿De la necesidad, pero de cada interprete o más bien del grupo?
G.D.1.95.	P.G.: Grupo, aah ¿qué quieren hacer?... si hagamos training para relajar cuerpo, aaah hoy día noo hagámoslo para la voz, noo hoy día algo como más fuerte, aah hoy día cada uno hace lo que quiere, y cada uno hace su training
G.D.1.96.	E: Aa ya, muy libre
G.D.1.97.	P.G.: Si
G.D.1.98.	N.M.: Si
G.D.1.99.	E: ¿Y en particular? Como tú necesidad por ejemplo pamea o tu necesidad naty... vocal... por ejemplo, de entrenamiento vocal
G.D.1.100.	P.G.: Entrenamiento vocal?
G.D.1.101.	E: Si
G.D.1.102.	P.G.: ¿Yo lo que hago es que... para mí la voz y el cuerpo no están separado, cachai?
G.D.1.103.	E: Ya...
G.D.1.104.	P.G.: ¿Porque la voz es un instrumento que está dentro del cuerpo, entonces... cuando trabajo con la voz, hago training corporal también, cachai? entonces me muevo... como soy también profe de yoga hago mantras, como que...
G.D.1.105.	E: ¡Súper!
G.D.1.106.	P.G.: ¿Y también leo textos muchas veces, me muevo mientras lo hago... como que siempre el cuerpo y la voz están integrados... ooh ... juego como que no tengo una cosa rígida, pero...lo que trato de no hacer cuando

	hago training vocal, cuando por ejemplo trabajo un texto... es no hacerlo con la intención del texto de la obra si no hacerlo como un juego... osea como no tratar de actuar el texto sola... cachai?
G.D.1.107.	E: Si
G.D.1.108.	P.G.: Porque cuando estoy solo al final estoy actuando, como un inventado...
G.D.1.109.	N.M.: ¿Como decirlo de una forma, como la que tiene que ser... no?
G.D.1.110.	P.G.: Tres soldaditos de plomo... tres soldaditos de plomo?... ¡TRES SOLDADITO OSS DE PLOMO!... tres.... ¿No, si no que... tres soldaditos de plomo, bla bla bla... como que... o lo voy a decir riéndome, tres ja ja ja... oooh ... como corriendo... ooH... Batiendo los huevos cachai?...
G.D.1.111.	E: Ajajajaja
G.D.1.112.	P.G.: Pero nunca como... hay lo voy a decir como buscando la emoción... porque solo, es mentira poh
G.D.1.113.	E: Si
G.D.1.114.	P.G.: Seria como auto estimulándome cachai?
G.D.1.115.	N.M.: Sii, jajaja
G.D.1.116.	P.G.: Trato de hacerlo libre
G.D.1.117.	E: ¿Y en tu caso? (preguntándole a Natalia)
G.D.1.118.	N.M.: A mí me... también siempre con el cuerpo, y yo creo que es lo que más... enfocado en la respiración, primero... como hacer respiraciones consientes
G.D.1.119.	E: Ya
G.D.1.120.	N.M.: Solo eso como para ir abriendo espacio... y... harto trabajo de dicción también antes de la obra así, como cuando uno está atrás, ya solo moviéndose no sé qué, y también con el texto, así como, bla bla bla
G.D.1.121.	P.G.: Masticado!
G.D.1.122.	N.M.: Masticando moviendo la boca
G.D.1.123.	E: La modulación, claro
G.D.1.124.	P.G.: Claro
G.D.1.125.	N.M.: También no tratando de decir el texto como en la escena sino usándolo como, bueno, pa tenerlo fresco en la mente
G.D.1.126.	E: Claro
G.D.1.127.	P.G.: Claro
G.D.1.128.	N.M.: Y... mucha dicción dicción dicción
G.D.1.129.	P.G.: y sabi que otra cosa a mí me sirve ene como pa trabajo vocal?... pensar en comunicar, cachai? más que en... la intención del texto, si no que entrar... o hablar en el texto pensando en comunicar la idea nomas
G.D.1.130.	E: Claro
G.D.1.131.	P.G.: Cachai? En decir lo que está escrito, que el otro me entienda, entonces natural mente va a salir entendible
G.D.1.132.	E: Más articulado
G.D.1.133.	P.G.: ¿Mas dccionado, y va a salir orgánico contar lo que se está diciendo, de forma... comunicada cachai?

G.D.1.134.	E: Ya
G.D.1.135.	P.G.: Y lo otro que también es importante hablando de la calle...
G.D.1.136.	E: Si
G.D.1.137.	P.G.: Relajado! Relajado... ¡Estar... no! ... por que como es el cuerpo y la voz, si tú te tensas la voz se tensa entonces se va pa dentro se aprieta y no se proyecta entonces... por eso el cuerpo está en la voz, si tu estas solo en lo vocal, teni que estar siempre pensando en que este... revisando el cuerpo que no esté el hombro aquí... en la garganta... estar siempre... entonces... estar siempre relajado
G.D.1.138.	E: Dispuesto
G.D.1.139.	P.G.: ¡Suelta! Que los hombros estén sueltos, que la mandíbula esta suelta, que la lengua este suelta, que este todo relajado cuando estay diciendo el texto
G.D.1.140.	E: ¿En ese aspecto, hay entonces... eeehh... algo que se repite no? como la compañía trabaja en realidad... el cuerpo relajándolo
G.D.1.141.	P.G.: Si
G.D.1.142.	N.M.: Si
G.D.1.143.	E: Con el yoga, con el butoh, para que el cuerpo esté dispuesto y que la voz...
G.D.1.144.	P.G.: Y la emoción surja porque en la tensión la emoción tampoco va a surgir
G.D.1.145.	E: Claro, claro que si...- según la dirección vocal y experiencia de la compañía, ¿cuál es la mejor estrategia para enfrentarse vocalmente al teatro callejero? Desde la dirección... o ustedes como interpretes... desde donde... ¿qué es lo óptimo?
G.D.1.146.	P.G.: ¿Lo óptimo, uno es comprensión, cachai, como te digo, es comprender el texto, entenderlo, comunicarlo, y estar relajada como te digo, no querer ser como... eeeh... cual es la palabra?
G.D.1.147.	E: ¿Ansioso?
G.D.1.148.	N.M.: Noo osea, como querer mantenerlo controlado, como resuelto... no podi tenerlo resuelto...
G.D.1.149.	E: Menos en el teatro callejero

G.D.1.150.	P.G.: Claro, como ser testarudo en que las cosas tienen que ser como tú quieres
G.D.1.151.	N.M.: O que deben ser de una manera
G.D.1.152.	P.G.: ¿Tienes que estar siempre abierto a que las cosas puedan cambiar, cachai?, y que de repente pasa un viento y bota todos los atriles poh, y teni que estar siempre flexible a que eso puede suceder, entonces ... y dejarte, dejarte nomas
G.D.1.153.	E: Fluir
G.D.1.154.	P.G.: Claro, comprender el texto lo más importante, osea entender lo que estay diciendo, y no siempre decirlo igual
G.D.1.155.	E: Ya
G.D.1.156.	P.G.: Osea no memorizarte asi, blablablablablablaba... osea tratar de traicionarte a ti mismo cada vez que repites porque o si no es una lata poh, como que sea una cancioncita aprendida, cachai?, aprenderte, comprender, y tratar de buscar siempre distintas formas de decirlo, distintos tonos, trabajar con la voz relajada para que puedas llegar a distintos registros, cuerpo relajado para, estar tranquila, buscar emoción, de verdad si tu estay tensa la emoción no va a llegar, siempre vai a estar en las tensiones, “tengo que llorar” , mientras más quieras menos puedes, uno le dice a la mente quiero!, y la mente te va a decir, no, NO! Cachai? ¡Mientras más quieras menos vas a poder, entonces... y sobre todo el tema de la respiración, es como...respirar y no tensión! ... respiración corta entonces, llegai a la última frase y se te cae, se te cae el final...cachai? Entonces...en realidad todo tiene que ver con la relajación...
G.D.1.157.	E: Y la respiración, en ese caso
G.D.1.158.	P.G.: Claro porque si estai... claro... respiración igual relajación, relajación respiración, si no te podi relajar, entonces respira profundo para relajarte
G.D.1.159.	E: Claro
G.D.1.160.	P.G.: ¿Cachai?, es uno y otro, están muy unidos, osea la técnica para llegar a la relajación es respirar profundo, fíjate cuando uno está agitado, (Se pone a respirar agitada como para dar el ejemplo) estay estresado, la respiración está cortada, tienes miedo, se acorta la respiración inmediatamente, cuando uno duerme... (Respira profundo para ejemplificar) y ahí está el trabajo del yoga igual, es como... conciencia, y

	cuando uno va a entrar al escenario, es una situación de estrés...
G.D.1.161.	(Interrupción)
G.D.1.162.	P.G.: ¡Cuando uno va a entrar al escenario estai... tengo miedo tengo miedo...sipo teni miedo, estar ahí frente a 10.000 personas y tú eres una pulga y teni que decir los textos, y teni que tener todo en control... noo teni que tener nada en control, teni que ir a hacer la pega, olvidarte de ti, y respirar, (respira profundo) y yaa... fluir nomas! ¡Igual estay... tucu tucu tuu (sonido del corazón) pero si teni tu respiración controlada, va a aparecer la palabra, y si te equivocas no va a pasar nada...retoma y ya!!
G.D.1.163.	N.M.: ¡Yo creo que esa es la clave, como... volver siempre a la respiración, así como entrar de una acá, y estar atento y estar dispuesto a lo que va a suceder, si no sabi lo que va a suceder, ser flexible, y también confiar, confiar caleta, confiar en el trabajo que has hecho, confiar en tu equipo, confiar en que todas las personas que están ahí están en lo mismo, entonces ante cualquier eventualidad que van a ocurrir, y uno no sabe cuándo ni cómo ni que! Todos vamos a comunicarnos entre nosotros para poder solucionar y hacer lo que tenemos que hacer... ponte tú nos pasó en una función de “tito” en san Antonio, estábamos en un gimnasio por suerte, la única función que hicimos adentro de un gimnasio, la hicimos igual que en la calle, con micrófonos, con todo, pero en un espacio cerrado... y había un texto, que era grabado, que salía en off, y algo paso que no salió el texto en off, y yo miraba. Y lo tenía que decir yo si es que no salía...y los técnicos, así como... “dilo tuuu diloo tuuu” y yo estaba sin micrófono... pero me lo sabía... y ahí, a la vida, asi como, ya no va a salir en off, lo digo, no lo digo. ¡Lo digo!! ¡Y lo digo!! Y asi como... y la suerte de que era un gimnasio, en la calle no sé qué hubiese pasado
G.D.1.164.	E: Aaaaah pero sin micrófono?
G.D.1.165.	N.M.: Sin micrófono!... pero ahí también en el fondo es estar como... VIVO! atento, dispuesto, ver cuál es la mejor solución que puedes tomar en ese momento
G.D.1.166.	E: Claro
G.D.1.167.	P.G.: Siii, y si pasa o no pasa, yaaa chao, ¿cachai?, ¡hay que bajar la neurosis, que estay, así como aahhh (grito nervioso) oye no eri dueño del mundo, no eri dios!!! La gente no lo sabe, la gente no sabe lo que va a pasar... no es tan importante.
G.D.1.168.	N.M.: ¡Si no es como “supuestamente” tenía que ser, de verdad no pasa nada!

G.D.1.169.	P.G.: ¡No pasa nada... tú no eres la guinda de la torta, no! hay capas, cachai?, está la escenografía, está la luz, el vestuario, el otro personaje, está el relato, está la dramaturgia, la luz la iluminación, tú no eres la guinda de la torta!, es decir eres una capa, dentro de todas las capas, entonces si te equivocas, si te “blarvble” (sonido), confía en el trabajo.
G.D.1.170.	N.M.: Si, confía en el trabajo.
G.D.1.171.	P.G.: ¿Tienes que asentarte en la pega, y comunicar, lo más importante es que... el relato cachai? Que la gente entienda, entonces si tú te relajai, y lo importante es lo que tienes que decir... no va a pasar nada... no te vas a “blarbleee” (sonido balbuceo) porque estay pensando en lo que teni que decir más que en ti, en que me voy a ver fea, si me van a creer o no, ahí es donde te “degrdbleshej” (sonido balbuceo) por que se te mete una idea y no estás en el presente, entonces la técnica vocal, puede servir, pero ni tanto, osea yo de verdad, a mí, yo tengo buena, igual tengo buena técnica, pero nunca he sido como “aaaaaaaahhggg” o “eeeeehhhee” (ejemplificando técnica vocal, golpeándose el pecho) a veces es como, “oye weon, si la wea” y estoy hueviando con los chiquillos y va pa! Jajajaa!, ¡lo estoy pasando bien! ¡Y paa!! ¡Tengo que entrar! Increíble y nunca, “blablarr” (sonido balbuceo) porque para mí es tan importante estar ahí y comunicar, que no necesito hacer training.
G.D.1.172.	E: Aah okey.
G.D.1.173.	P.G.: Enserio! ¡Y me dice a mí el director, es sorprendente tu capacidad de concentración, que podi estar asi, jugueteando, y de repente entro al escenario y estoy así en la tragedia, súper, y comunicando y no... no necesito el training vocal... así (ejemplifica con movimientos y sonidos del training) “oye no chiquillos, por favor no fumen al lado mío, necesito hacer mi training vocal, necesito mi camarín aparte, necesito mi agua tibia cachai, y limón!... ¡NO!
G.D.1.174.	E: Aajaja ya
G.D.1.175.	P.G.: ¡No, osea ahora en la gira estaba dirigiendo, actuando, produciendo, montando y, hay que entrar! ¡Y entre asi! (sonido de chasquillo de dedos) “bienvenidos” cantando!
G.D.1.176.	E: Aa ya, cantando
G.D.1.177.	P.G.: Osea cantando, y con músicos clásicos, y tú crees que yo hice un training? ... pero en qué momento!

G.D.1.178.	E: Pero si entrenaron canto, por ejemplo, nos contaron que en “Tito andronico” cantaron y...
G.D.1.179.	N.M.: ¡Si, en algún momento del proceso si!
G.D.1.180.	P.G.: Si, en algún momento del proceso, pero...
G.D.1.181.	E: Pero era porque esa obra lo requería
G.D.1.182.	N.M.: Si, por que había una parte cantada
G.D.1.183.	P.G.: ¡Pero en general, “vamos a entrar a escena cantemos!” las pelotas! Osea, yo no hice eso!, ¡no!... quizás otros que les cuesta más, pero... por ejemplo en este proceso que yo tengo en otra obra, que es tal vez como un apéndice de “ONIRUS”, ¿cachai?, tengo tantas cosas que hacer, y tengo que cantar, que es... osea para mi es tan importante el escenario, es como mi descanso que no hago training, entro así, y funciona
G.D.1.184.	E: ¿Pero en tus inicios cuando recién llegaste a la calle lo hacías?
G.D.1.185.	P.G: Si, si lo hacia
G.D.1.186.	E: Fue como una experiencia que fuiste tomando, ahora lo puedes hacer libremente
G.D.1.187.	P.G.: ¿Igual yo siempre fui así como concentrada de por sí, es que para mí es tan importante estar ahí, porque es tan difícil, cachai? ¿Llegar al escenario, es tan efímero el momento, osea, sabi lo que es hacer un espectáculo?, ya, osea... es tanta la preparación para estar cuarenta minutos, osea, mover el camión, juntar la plata, consejo de la cultura...
G.D.1.188.	N.M.: ¡Es ridículo!
G.D.1.189.	P.G.: El ensayo, es ridículo, osea, es de verdad una estupidez, yo a veces digo “¿porque estoy haciendo esto?” cachai? Seis meses, un año ensayando, juntándose, entrenando, dieta, bajar de peso porque tienes que hacer el aéreo, haciendo “wuoooo” (canto) si igual tienes que hacer el training vocal, todo, hay un profesor

G.D.1.190.	N.M.: Si, es parte del proceso
G.D.1.191.	P.G.: ¡El proceso, después, es que ya! Hay que justificar el proyecto, juntar las boletas, pegarlas todas en un papel, llevarlas donde el chaperón “Fondart” ¿cachai?, hacer el training con todo. Ya después que sacaste las cosas del camión que te demoraste, ¿cuánto? ¿Cuatro horas?, hablar con la gente de los permisos municipales, todas esas cosas... hay que hacer política, llegar montar... difusión, flayer, hablar con el diseñador, después perifonear, ir a la entrevista con la radio, después te tienes que poner el vestuario, ya, igual tienes que calentar los hombros hay... que conseguir el catering, a buscar el catering, buscar el alojamiento toda la cuestión poh!... y llegas al escenario, osea, no podi tener un rollo en la cabeza poh! Por qué es tan difícil, que allá a dentro que es como... “lo logreeee” ...
G.D.1.192.	E: Claro
G.D.1.193.	P.G.: Al fin llegue al momento que... quiero actuar cachai? Así como... entonces que se te pase una idea en la cabeza, es como que te auto boicot
G.D.1.194.	E: No hay espacio
G.D.1.195.	P.G.: Noo, a mí, por lo menos a mí, si me equivoco, me da lo mismo, porque... como voy a ser tan poco autocompasiva conmigo misma cachai? Y claro... igual hago... igual muevo la boca, cachai’ porque igual la dicción es difícil, eso sí es difícil, como que... mmmm (ejemplificación del entrenamiento de articulación, lengua, dientes, labios) poco. Porque no estoy una hora antes.
G.D.1.196.	E: ¿Igual tiene que ver con las necesidades personales, o no?
G.D.1.197.	N.M.: Si absolutamente
G.D.1.198.	P.G.: Si claro, eso depende de cada interprete, por eso te digo que nosotros no somos una compañía que hace training juntos antes de la función
G.D.1.199.	E: Ya
G.D.1.200.	N.M.: No

G.D.1.201.	P.G.: ¿Porque son tantas las cosas que hay que hacer, hay unos que tienen que estar montando la torre cachai? ¿Otro tiene que estar en la luz, nosotros tenemos que estar en el vestuario, yo estoy en el maquillaje cachai?
G.D.1.202.	E: ¿Esas son partes de las dificultades de hacer teatro en la calle, cierto?, porque aparte de ir a actuar, es ir a montar, hacerse cargo de...
G.D.1.203.	N.M.: Osea, es hacer todo!
G.D.1.204.	E: Exacto, lo que hablaban de la difusión, del proyecto...
G.D.1.205.	P.G.: Es un circo
G.D.1.206.	N.M: Actuar es como una partecita dentro de...
G.D.1.207.	P.G.: ¡Es tu break, es tu recreo, es como tu liberación, es para lo que viniste a hacer en la vida, entonces cuando entro es, “al fin llegó el momento para lo que vine a esta tierra” tttiiiiin!!! (Sonido) de verdad yo me siento, así como...
G.D.1.208.	E: Tocada
G.D.1.209.	P.G.: Sii, como que se me abre aquí como un, centro psíquico, como que me entra un rayo, entonces se me expande todo y.... que voy a tener tensión cachai? ¿Ahora que soy más vieja igual, cuando estaba en la universidad era un nudo, es que la nota, que van a decir de mí? ¡Y nunca podre actuaaar!!... cachai?, ¿todas las inseguridades, y ahí si necesitas el training, pero cuando ya tienes el training, de la producción, de la creación y todo, ya...ya no hay tensión cachai?
G.D.1.210.	E: Ya maravilloso
G.D.1.211.	P.G.: ¿Claro si, depende de los intérpretes, hay intérpretes más tensos que otros, cachai?
G.D.1.212.	E: Si
G.D.1.213.	P.G.: Hay intérpretes que necesitan más que otros, oooh...

G.D.1.214.	N.M.: ¡En ese sentido también uno tienes que ser súper ... como consiente de sí mismo, y hacer lo que necesita hacer, y lo que yo tengo que hacer no es lo mismo que ella tiene que hacer y... ESTA BIEN! Somos distintos y tenemos distintas necesidades y...
G.D.1.215.	P.G.: ¿Hay intérpretes más tensos, hay otros más relajados, otros son muy relajados cachai?
G.D.1.216.	N.M.: Y ahí en pos del trabajo siempre nomas, así como... yo no te voy a molestar a ti porque no estay haciendo lo mismo que yo, no sé, y ella no lo hace y yo tampoco lo hago, yo sé que yo tengo que hacerlo...
G.D.1.217.	E: Porque lo necesito...
G.D.1.218.	N.M.: Claro!! Como...
G.D.1.219.	P.G.: Es un espacio de autorregulación nosotros trabajamos así, y que el director es el que tiene que apretar nomas. Onda si yo veo que mis compañeros fuman, y ese es su training...
G.D.1.220.	N.M.: Allá ellos
G.D.1.221.	P.G.: Y si ellos rinden... ya... cachai? No estar, “oye”, aunque lo hice en algún momento, yo era paca
G.D.1.222.	N.M.: “Como vai a estar fumando 10 minutos antes de la función!”
G.D.1.223.	P.G.: “Como estay fumando!! ¡Deberías estar haciendo algo! “oye, no se te entiende, no se te entiende nada!... Pero después dije, oye ya, soy la vieja bruja, nadie me va a querer, entonces dije, me voy a preocupar de mi... y mi, de verdad mi training en realidad, es como que yo me maquillo, y ese es mi training
G.D.1.224.	E: Aaa ya... ahí te concentras
G.D.1.225.	P.G.: me demoro horas, hoooooraass, estoy en el camarín, me concentro, me maquillo, como que mi transformación es mi training, y como que “pooop” (sonido) me... y maquillo a otros, entonces como que, en la transformación, en el maquillaje y el vestuario, como que ahí, empiezo como a transformar, pero yo creo que también tiene que ver con la habilidad, yo no tengo problemas vocales, cachai?, hay gente que si tiene más, y a esos si el Horacio les dice, “Gabriel, tu training vocal” cachai? ¡Como que a él lo aprieta, y todos le decimos, “oye el training del lápiz!” entonces a mí que me cuesta menos, a veces con él le digo, oye esta

	técnica úsalas
G.D.1.226.	E: Se ayudan, se comparten conocimiento
G.D.1.227.	P.G.: Claro
G.D.1.228.	E: ¿Es parte de ser compañía no?
G.D.1.229.	N.M.: Sipo
G.D.1.230.	P.G.: ¿Sipo, y que estamos todos alineados con el espectáculo, entonces nunca va a ser como personal cachai?, y a mí también me dicen, ¡oye, eri muy mal genio!” que yo estoy como... ahora ya... lo arregle...
G.D.1.231.	N.M.: Jajajajajajajaja,
G.D.1.232.	P.G.: Pero antes era mal genio, ¿cachai? ¿Como muy perfeccionista poh, ahora ya cada uno que haga lo que quiera y si el escenario lo pateo, ya ahí él tiene que hacer su training, cachai?
G.D.1.233.	E: Bueno yo les quiero dar las gracias, fueron muy muy muy amables.

Anexo 4: Grupo de discusión 2, Compañía “La patriótico Interesante” Director: Ignacio Achurra, Actores: Cristóbal Ramos y Pablo de la Fuente.

G.D.2.1.	Entrevistador: Ya, primero...eeeh, darles las gracias. Y la primera pregunta dice: ¿Cuál ha sido su experiencia en el teatro callejero?
G.D.2.2.	P.F.: La experiencia.
G.D.2.3.	I.A.: Así como...
G.D.2.4.	E.: Como espacios que han recorridos, sus intenciones, que podemos decir de teatro callejero, etc.
G.D.2.5.	I.A.: Chuta, que amplía la pregunta.
G.D.2.6.	E.: Si, es bien amplia.
G.D.2.7.	P.F.: Es la Pregunta...
G.D.2.8.	I.A.: Claro, es como si nos day como seis horas de...eeehmm...
G.D.2.9.	E.: Pero resumamos po...
G.D.2.10.	I.A.: Yo puedo hacer un speech rápido y conciso como para tratar de darle un marco. Nosotros llevamos 15 años haciendo teatro callejero, “La Patriótico interesante” nació el año 2002, en el marco de una movilización estudiantil, todos éramos de algún modo dirigentes dentro del departamento de teatro, de la facultad de arte y mm... la compañía nació como una respuesta, como una necesidad, un poco a cómo íbamos a seguir desarrollando parte los contenidos que se habían desarrollado en esa movilización estudiantil. Y parte de los contenidos eran, contenidos de democratización de acceso a la cultura, al conocimiento eehh y nos parecía que el tipo de educación que nosotros teníamos, era una educación un poco sesgada y que tendía a una introspección más que una conexión con las comunidades y un dialogo con el mundo de lo popular u otro espacio que no interfiere en el espacio académico. Y “La patriótico interesante” nació muy intuitivamente haciendo teatro callejero, por este impulso y este deseo de hacer teatro como de conectarse con otras comunidades con gente que no iba habitualmente al teatro, de ocupar otros espacios, espacios públicos y no necesariamente los edificios teatrales. Nuestros referentes en ese entonces eran a nivel

estético en el mundo de la actuación eeehh...eeh...el clown y la comedia del arte que era lo más cercano a un otro teatro, aun teatro más vinculado al mundo de... de lo popular, al mundo de lo gestual, al mundo del teatro físico, a un teatro que de alguna manera era una respuesta eeeh y una contestación también aah, ...(*)... o a la academia...históricamente en un devenir histórico. Y esos fueron nuestros primeros referentes estéticos, metodológico clown y comedia del arte estábamos muy vinculados al uso de la máscara y todavía con una estructura de teatro mucho más parecido al teatro a la italiana, osea, el primer espectáculo, un espectáculo más frontal, con mucho más texto, con dialogo eeh y con presencia de algunos elementos que nos parecían muy importantes en la calle, como la música en vivo, eeh una gestualidad eeh un elemento...un uso de elementos de objetos, de elementos escénicos muy preponderantes porque entre otras cosas la compañía se constituyó desde un inicio con tres eeh departamentos que llamamos hasta el día de hoy digamos...eeeh con igual como gravitación a nivel a nivel estético, a nivel poético, a nivel ético y estético que era la música por un lado, el diseño teatral con todo lo que eso implica en términos de visualidad de significación de...de lo estético y el mundo de la actuación propiamente tal. Esos dos...esos tres universos actores, diseñadores y músicos siguen siendo hasta ahora y es de alguna manera lo que le da este distintivo y colectivo y ético, y metodológico a “La Patriótico Interesante”. Decía que la primera obra tenía una estructura mucho más frontal eeh reproducida de manera más cercana a una idea de teatro a la italiana, digamos con cierto afore, un adentro y un afuera, etc, etc. Emmm eso fue evolucionando, la segunda obra “El jabalí” que es una versión libre de Ricardo III y yo diría que en esa obra con la posibilidad de viajar eeh nos abrimos ya un teatro que rompía las paredes del adentro y del afuera, de alguna manera, emm el texto lo ponía como un gesto más que le daba una mayor preponderancia al gesto físico, y apareció una idea que hemos desarrollado hasta el día de hoy, que es la idea del coro, de un coro social, eemm y eso devino de otro espectáculo que fue “Kadogo, niño soldado” antes pasamos “La guerrilla carnaval” que fue una experimentación de una primera deambulación, primer espectáculo en movimiento eemm y devino esto en “Kadogo, niño soldado” que de alguna manera vino a sentar las bases de nuestro lenguaje actual eeehmm tanto como a nivel metodológico a nivel estético y yo te diría también como a nivel de contenido, de contenido de temáticas políticas, sociales eemm etc. Después vino “la larga noche de los 500 años” que fue una deambulación eehh ahí experimentamos y vivimos ya un lenguaje de un teatro callejero que no solo se instalaba se implantaba en un lugar en particular en específico, si no que salía a dialogar con el espacio público, modificar e espacio público, y a componerse con el espacio público, y las características físico y simbólicas, materiales, históricas del espacio público formaban parte también del universo estético narrativo de la obra. Eemm luego vino “La victoria de Víctor” que también profundizó esta idea de un teatro que salía al espacio

	<p>público y que se componía o se terminaba de componer en su visualidad y en sus significaciones con el espacio público. Eeehmm eso ha sido en términos súper grandes eeh como el recorrido de la compañía como a nivel de presentación y actualmente nos encontramos en proceso de trabajo en una creación, llevamos ya como un año trabajando en una temática emm que la inmigración que ha devenido de temáticas más específicas y estamos eehh... hoy en día sustentados por un fondart que nos da una proyección un trabajo de un año y tanto y estamos... normalmente debíamos estrenar este año la creación, entre medio hemos hecho muchísimos talleres, muchísimos seminarios, hemos viajado mucho haciendo teatro...ahora un equipo estuvo hace poquito en la India haciendo un montaje, hemos estado en Ecuador, en Colombia, bueno algunos estuvimos en Argentina haciendo un proyecto, estuvimos... hemos estado en Alemania, en Inglaterra, en Francia, en España, hemos estado haciendo proceso de residencia en Marruecos, hemos también tenido una apertura como al mundo que nos ha nutrido también de referentes, de lenguajes eeemm y de una mirada que la Patriótico también tiende a ser un poco mundializante como a través de sus temáticas, si bien partimos siempre bien locales, siempre tenemos una mirada un poco internacionalista también de nuestra, de nuestras temáticas que yo creo que tienen mucho que ver con el interés de la política mundial que todos solemos tener en la patriótico y también con este roce permanente que hemos tenido con, con otras culturas con otras formas de ver el arte o la sociedad.... eso.</p>
G.D.2.11.	<p>P.F.: Yo desde otra perspectiva más sintética, está todo ahí. Como que... como que el camino fue... partimos el 2002 como en el contexto del gran circo teatro en su último momento, muerte del Andrés Pérez, 2002...</p>
G.D.2.12.	<p>E: Si</p>
G.D.2.13.	<p>P.F.: Eeehhh... El teatro del silencio como referente, Patogallina está en sus inicios, lleva poco, esta teatro Mendicantes como igual había una escena ma' mucho más nutrida que ahora en el teatro popular, que ahora es casi desierta...Entonces...</p>
G.D.2.14.	<p>I.A.: Demencia Precoz</p>
G.D.2.15.	<p>P.F.: Claro, Demencia precoz también, estaa teatro... los cabros de la mancha, ¿cómo se llaman?</p>
G.D.2.16.	<p>I.A.: Teatro Plantón</p>
G.D.2.17.	<p>P.F.: Teatro Plantón...habían arto weon...</p>
G.D.2.18.	<p>I.A.: Los Hollywood Brother</p>
G.D.2.19.	<p>P.F.: estaban Los Hollywood Brother. Hay un movimiento que venía... un movimiento que venía como de la Mancha y otro movimiento que venía de la Arcis, que venía con toda la vola de Mendicantes conmoción, Hollywood Brother, con la danza metida también, ehhh y estaba toda la escuela del circo teatro que afirmaba un poco más, estaba un poco más agarrado a la academia el circo, como... a la Chile me refiero. Y nosotros veníamos de ese contexto y empezamos hacer teatro de calle sin saber nada en realidad , como muy poco...me refiero a la base del clown,</p>

	<p>nosotros desde la academia de diseño teatral que es mucho más formal, y al final estos 15 años han sido un recorrido como lo explicaba nacho de como agarrar de esto que sabemos hacer, que nos enseñaron hacer que es el teatro a la italiana, que tiene una materialidad, que tiene una forma, que tiene una ficción, y como eso con cada obra que hemos hecho, lo hemos ido rompiendo...rompiendo, buscando y con lo que hemos ido aprendido...hemos ido aprendiendo, hemos ido desestructurado eso, y formar un nuevo teatro que tiene ver, que sea exclusivo, único y propio de la calle, no de un teatro al aire libre, hemos diversificado, hemos cambiado la materialidad que usábamos... por ejemplo los viajes a Europa nos enseñaron de que la lluvia no puede ser nuestro enemigo, que el clima no podía ser nuestro enemigo...</p>
G.D.2.20.	E: Claro.
G.D.2.21.	<p>P.F.: Que nuestras escenografías, que nuestro vestuario no se podía destruir con agua, y por el contrario, empezamos a tratar de mojarnos en la obra, de ensuciarnos, a tratar de que... de usar el fuego, usar los elementos naturales como...cosas que eran propias del ámbito callejero y no propias de la ficción de la sala, y ese ha sido el camino que fuimos recorriendo de a poquito de una obra que era prácticamente a la italiana a hasta un pasacalle muy improvisado que era “La guerrilla carnaval” “El jabalí” como el tratar de hacer un clásico, el deseo de todos de hacer un clásico, ya después con los viajes a Europa y cachar ya de mojarse y todo lo que les explique...ver otros teatros también allá, como ver obras con autos, fierros, golpeándose con fuego...</p>
G.D.2.22.	I.A.: Con grúas
G.D.2.23.	<p>P.F.: ¡Con grúas! Que la wea no era con puros paneles de cholhuan con... con pino...Entonces ahí cabíamos, cambiamos la materialidad, cambiamos la forma, y también de desaparecer... creo que va de la mano que es súper lindo este cambio de la idea de lo que es la calle, y con la desaparición del texto...</p>
G.D.2.24.	E.: Aaa si
G.D.2.25.	<p>P.F.: Como que va en relación a su tesis...como que el texto justo... desaparece de la mano. Como hicimos... recuerdo tener una reunión... ¿Qué queremos de la patriótico de ahora en adelante?...y fue como... queremos ensuciarnos, como los actores decían queremos como que la obra pase por nuestros cuerpos de verdad, que nuestros cuerpos realmente se afecte con la obra en términos de que sintamos el cansancio, el agua en el cuerpo, el barro, no terminar limpios y nosotros de cambiar la frontalidad en términos del diseño y así fue armándose Kadogo, y ya después nos fuimos en la vola y trajimos ese formato de la larga noche que era muy extraño acá y la victoria de Víctor.</p>
G.D.2.26.	E.: Y ahora hablando de las dificultades de la calle, como hablabas tú el clima en un momento fue...una dificultad o el espacio como...ese tipo de cosas...
G.D.2.27.	<p>P.F.: Osea, la calle tiene la gran dificultad que es un centro de...osea, que es un ambiente de dispersión de atención está lleno de saturación de</p>

	elementos, que obliga al lenguaje... el lenguaje que todos usamos que todo sea una gran cachetada visual, sonora eeh espacial, eemm actoral, donde el, el... siempre el tono tiene que estar sobre lo que puede llegar a ser un... el caos propio de la calle, hay, hay un... André Carreira lo dice en un texto, que es súper interesante, que plante como, como desmitifica este rollo de la ciudad... como este cent... como la plaza pública... como... como este rollo de la edad media... de que la ciudad como un espacio democrático, lo que muchas veces se habla...
G.D.2.28.	I.A.: El Ágora
G.D.2.29.	P.F.: El Ágora... un espacio de todos, donde todos podemos opinar, la ciudad está construida pa'... donde se crea la cultura y la comunión y plantea lo que contrapone con la idea de la ciudad capitalista... la división de la ciudad capitalista que es un espacio de tránsito, con una dirección de un lugar a otro construido solo para los automóviles eehh el espacio, un 60%... 80 veces ...90% de la calle es pa' los autos y las señaléticas solo nos dice que tenemos que hacer para que no nos maten
G.D.2.30.	E.: Claro
G.D.2.31.	P.F.: Entonces, en ... en... en esa idea de calle yo creo que es donde nosotros convivimos mejor, más que con la idea de tal plaza pública armónica y feliz, si no como va a llevar... porque plantea, Carreira plantea en ese texto que hay dos momentos donde el capitalismo se logra subvertir, uno es la fiesta popular y otro es la manifestación política y como ejemplo de lo que es teatro calle y nosotros yo creo que estamos justo alimentando mucho de la fiesta popular y en un momento dimos la vuelta y empezamos alimentarnos mucho de la manifestación política, y yo creo que es lo que ha logrado ser la Patriótico hoy en día.
G.D.2.32.	I.A.: Emmm... si, nosotros siempre ocupamos una metáfora que, que... que decimos que la sala, que el teatro se demoró muchos siglos para llegar a la conformación que nosotros conocemos como el teatro a la italiana básicamente una caja negra de imprevisto con la mayor cantidad de signos posibles osea...
G.D.2.33.	P.F.: limpia.
G.D.2.34.	I.A.: limpia de signos, donde tú lo que pongas propone un tiempo y un espacio propio porque no dialoga con otros signos eemm siempre decimos que es un cuadro... el teatro es un cuadro en blanco y la calle como contra punto es un cuadro que ya está pintado, que está lleno de signos y está lleno de información, está lleno de interrupciones, está lleno de... de gritos, y de ruido eehh y de segmentaciones y de clasificaciones eehh por lo tanto cuando nosotros salimos hacer teatro y a poner signos a instalar signos, a connotar en el espacio público inevitablemente tenemos que dialogar lamentablemente con tres niveles del espacio público, las características históricas del espacio público, es muy distinto hacer una obra eehh en un espacio... que se yo... en la plaza de armas de Santiago que en la plaza de Buin... aah porque las características históricas contienen un segundo nivel que es un... un... un... sus características simbólicas si y eso va íntimamente ligado a la

	<p>memoria de los espacios ehhh y por ultimo las características materiales, osea, dimensiones, las características físicas del espacio público determina nuestra obra yo te diría que todas las dificultades o las virtudes de nuestro teatro tienen que ver con ese dialogo digamos de cómo hacernos cargo de esas características de las condiciones climatológicas, de las condiciones físicas, como ser capaz de instalar un sonido que sea capaz de impactar, y probablemente eeh esta evolución de un teatro que ocupaba primero como soporte narrativo el dialogo junto autores...que es la estructura tradicional del teatro, de la dramaturgia y de la sala eeh y como deviene a al texto como un gesto más dentro de un gesto físico, visual escénico eeh nos dimos cuenta de las dificultades de las, de las condiciones materiales para poner un dialogo limpio y audible e inteligible en la calle, osea, durante muchos años estuvimos peleando contra micrófonos lavalier y cosas y de repente nos dimos que estábamos perdiendo que esa era una batalla perdida y que realmente no nos interesaba necesariamente eeh construir una narrativa sobre el uso de una oralidad dialogante ehh vinculada a la tradición dramaturgica si no que nos interesaba mucho más construir una narrativa en base a una visualidad, y esa visualidad pasaba por una gestualidad física y por una gestualidad escénica y que esa gestualidad física podría incluir u gesto, entonces la voz, la palabra... no solo la voz y la palabra, también el sonido y por tanto la respiración.</p>
G.D.2.35.	E.: ya... entonces estas dificultades las transformaron, la ocuparon a su favor, vieron que ya, el tema de la voz no va...
G.D.2.36.	I.A.: devino en un lenguaje
G.D.2.37.	E.: Y se transformó en esto, que ahora... ¿nueve años cierto?
G.D.2.38.	P.F.: 15
G.D.2.39.	E.: 15 años...
G.D.2.40.	P.F.: cómo te decía... ha sido todo el rato una investigación para la particularización de la compañía, la investigación propia de la calle, porque nos declaramos desde un principio del 2002, hagamos una compañía de teatro callejero, nos declaramos como compañía de teatro de calle, no de teatro popular, no, somos teatro callejero. nos dimos cuenta que no cachábamos na de teatro de calle, muy poco y... y en la calle nos empezó... porque nos empezamos a obligar a estar en la calle también de otra forma, porque no es tan fácil llegar, menos con un equipo con tres diseñadores teatrales que obviamente no van a salir con dos telas y un... habían escenografías, siempre hubieron escenografías, siempre estuvo el camión metido por ejemplo, del nacimiento de esta compañía hay un camión metido, lo que es terrible ...eehh... pero...
G.D.2.41.	I.A.: Sobre todo cuando no tienes camión, cuando no teni cambiión propio...
G.D.2.42.	P.F.: Pero son...pero esas cosas fueron las determinando el lenguaje, construyendo en relación a eso mismo recuerdo cuando vimos las primeras... cuando nos tocó trabajar a los tres con una compañía francesa que se llamaba...se llama Generik vapeur y como trabajar,

	<p>nosotros tuvimos soldando, trabajando con autos, soldando en autos, abriendo, poniendo el sistema de sonido al auto, y después en la obra...el nacho actuaba en la obra, y... a...el nacho intervenía en el auto. Después nos tocó viajar y trabajar con ellos allá, de alguna otra forma nos apadrinaron también mucho eeehh y nos invitaron a trabajar, cuando estábamos allá y ver lo que es un teatro... ver un cuerpo a 20 metros de altura, arrastrar una lavadora del cable en la calle, ver prender el fuego, como ese impacto ehh cuando volví a ver teatro después como que quedai con una sensación... me estas webiando, me estas mintiendo... así realmente esa wea no se está quebrando... ¿cachai?... esa wea no es...después de verlo en la calle...</p>
G.D.2.43.	I.A.: Excesivamente convencional
G.D.2.44.	P.F.: Claro... uno tomo el teatro... todo esto es una... te devela la caja del... el truco mago y cagaste, como que ya no podi soportar esa mentira y ya el teatro se te hace natural desde esa verdad que si vas a arrastrar una wea pesa es pesa... ¿cachay?... si te vai a cansar y visceralmente nadie te va escuchar hablar... yo creo que parte por ahí... nadie te va escuchar...si te parai hacer un discurso en plaza de arma, si realmente nadie te va a escuchar para que vay a seguir hablando...
G.D.2.45.	E.: Claro
G.D.2.46.	P.F.: Mejor se los representai de otra forma, como lo hizo... lo que hicieron las iglesias con los vitrales.
G.D.2.47.	E.: Si
G.D.2.48.	P.F.: ¿Cachay? para que seguir repartiendo la biblia... mejor... me puse predicador (risas) mejor la contamos a través de imágenes...
G.D.2.49.	I.A.: Sacaste la constitución Bolivariana (risas)
G.D.2.50.	P.F.: Mejor la contamos en imágenes en la ventana... bueno, el teatro de calle nace en la iglesia, entonces, eso es lo que va articulando al final... no sé si la dificultad es como... es la n...las ganas de hacer teatro ahí... en un cajón...
G.D.2.51.	C.R.: La necesidad de hacerlo... porque de ahí nace justamente eehh...apropósito de la pregunta que hacías tú que las dificultades eehh de hacer teatro callejero, son todas... si tú lo vei desde ese punto de vista, que aquí no hay ningún teatro que corrige, ninguna estructura, ni la voz, ni el cuerpo, ni la visualidad eehh digamos es lo suficiente para poder instalarse en la calle y significar. Necesitas de todas de ella para poder lograr, y lo otro también nosotros nos fuimos metiendo paralelamente en todo el tema del desarrollo técnico ehh de como poder llevar también de mejor forma el teatro callejero, incluso el Pablo hablaba del tema del camión eehh de utilizar el mismo camión como escenario en algunas obras de... donde logramos altura, hacemos amplificación y en definitiva el relato eeh por ejemplo dramático de la obra está mucho más dado por la música que es lo que más...lo que más lineal que podemos llegar a tener que con un texto, porque ni siquiera, muchas veces las propias escenas no tienen que ver unas con otras necesariamente...

G.D.2.52.	E.: Claro
G.D.2.53.	C.R.: Hay una línea que tiene que ver con la música que funciona mucho como la dramaturgia... la dramaturgia de la obra...Dentro de todas esas necesidades eeh nos dimos cuenta como decía Ignacio que lavalier generaba un montón de acople y un montón de otras cosas, entonces en definitiva sacamos ese micrófono y empezamos a amplificar eeh incluso a nivel estético directo con el micrófono en mano, entonces, como una propuesta también de distanciamiento dentro del teatro que nosotros hacemos y tu deci, bueno aquí estamos tirando este discurso, este chorizo, ahora es el momento que escuchen, el resto...
G.D.2.54.	E.: Miren...
G.D.2.55.	C.R.: Claro, el otro resto miren, sientan, escuchan... sigan el relato...
G.D.2.56.	P.F.: Yo creo que también fue importante cruzarnos con el teatro del silencio en algún punto... ellos lo que tenían...era más un teatro corporal, gestual... la música en vivo...
G.D.2.57.	E.: Si
G.D.2.58.	P.F.: Como... nosotros lo vimos después...como queee... teníamos armada toda la wea y de repente nos encontramos con el teatro del silencio... fue como...ooohh lo están haciendo como hace 15 años atrás... y cachay que lo están haciendo y están... están... y ya... a un nivel... pero creo que ellos son de alguna forma los que después nos confirman el camino que habíamos decidido trazar...
G.D.2.59.	C.R.: Ahora, claro, cuando revisas justamente y ya... que ha sido un proceso súper interesante que hemos vivido nosotros como creadores, es que nos hemos vuelto teóricos del área...de la... de, de las artes callejera, específicamente del teatro callejero... empesai a ir a buscar la historia del propio teatro callejero Chileno, te dai cuenta que los orígenes son muy parecidos, después te dai cuenta el por qué llegaste a algo tan parecido con teatro del silencio, sin embargo, hay historias que se comparten de maestrías y de referencias que vienen desde anterior, entonces, también es muy interesante revisar esa historia eehh para poder darse cuenta como nosotros de alguna forma eeh consiente e inconsciente llegamos al resultado.
G.D.2.60.	E.: Y ahora hablando, o volviendo en realidad como a los espacios... ¿cuál han sido los espacios más complejos, que criterios ustedes usan para poder elegir esos espacios?... o en el fondo en, cualquier calle es posible hacerlo para ustedes, hacer teatro ahí... depende mucho del montaje... como ...
G.D.2.61.	I.A.: Yo te volvería a nombrar los tres elementos que forman parte estructural de lo... porque hay, hay...hay un sub-género digamos emm del teatro callejero... a mí me cuesta definir que es el teatro callejero ay...yo, yo... mucha gente se refiere al teatro callejero como género. Yo creo que el teatro callejero es realmente una disciplina, una disciplina particular, eeemmm no es un género del teatro, emm y dentro de la disciplina del teatro callejero hay como tendencias o sub-disciplinas, y una de ellas es el sitio específico, y el sitio específico es un teatro que se

	<p>implanta en un lugar en particular y que dialoga con un lugar en particular. Y dialoga en tres niveles, lo que yo te decía, mmm dialoga con los niveles, con el nivel histórico lugar, con el nivel simbólico o significativo del lugar y con el nivel material del lugar, yo creo que de alguna manera nosotros al enfrentar al espacio público, sobre todo las deambulaciones, en las que vamos ocupando largos territorios de espacio público, y ocupando además figuras de deambulación pero también de implantación estacionaria, lo que hacemos de alguna manera es replicar en cierta medida lo que se hace en el sitio específico, que es tratar de dialogar con las características materiales primero, materiales en cuanto a funcionalidad, y pragmatismo... cabe o no cabe la escena, nos queda a la altura que necesitamos, donde va el público, podemos cortar las micros, nos molestan o no los cables, etc... Simbólico en términos de que se yo... cuales son los edificios que están atrás, cual es la escenografía finalmente, el aforo que tiene el público con el que termina de componer la imagen que nosotros presentamos en cuanto elemento escenográfico u objeto, vemos con que complementa, es distinto hacer una obra, una escena al frente de una iglesia, que hacerla frente a una vitrina de ritail... ¿Cachai?... Y eso sería de alguna manera las características simbólicas del espacio, y siempre están las consideraciones históricas, cuando nosotros llegamos a un espacio queremos saber dónde estamos parados, es distinto hacer una obra de teatro en una plaza donde hubo una matanza de obreros, que en una plaza que se inauguró hace dos meses atrás y tiene una estética de plaza moderna de la Bachelet. Eemm...</p>
G.D.2.62.	<p>C.R.: Ahora... sin embargo esta todo supeditado al tema... al tema de, de cómo se llama... de... practico, que es que tiene que caber en unas medidas y en una cantidad que nosotros diseñamos esa obra, es decir, todo está supeditado a una...</p>
G.D.2.63.	<p>I.A.: Características materiales.</p>
G.D.2.64.	<p>C.R.: Características materiales que están dadas por una medida, por una altura, necesitamos ventilación porque usamos fuego, eeh necesitamos ehh un sitio liso porque tenemos transporte de ruedas, es una silla con ruedas y en fin... y eso todo está dentro de un documento metodológico que se hace dentro de la obra, que es la ficha técnica...</p>
G.D.2.65.	<p>E.: Claro.</p>
G.D.2.66.	<p>C.R.: Que funciona como... como una especie de contrato también con la contra parte para poder decir, bueno, nosotros necesitamos un espacio de... por darte un ejemplo... de 15 por 15, si ellos están pensando en meter una obra, en una plaza en este caso de 5 por 5, no cabe, estamos claro... pero por eso estuvo ese trabajo anterior...de poder revisar esa ficha, que nos habla... que eso nos ayuda a específicamente, ese documento ya a la circulación de la obra y hacerlo practico...</p>
G.D.2.67.	<p>I.A.: Ahora...</p>
G.D.2.68.	<p>P.F.: Yo creo que tenemos dos tipos de obra espacial eeh la ambulatoria y estacionario. Y el estacionario lo complejo cuando uno trata de</p>

	<p>explicar esto... a diferencia el específico en particular...el teatro así específico, específico que trabaja con la dramaturgia del lugar... que esa es la gran diferencia... como lo hace el teatro vértigo, hace una iglesia, trabaja con la idea de iglesia por ejemplo y dentro de la iglesia. Nosotros lo que hacemos, la obra estacionaria es que el espacio y la actuación y todo es permeable a su contexto que eso es súper importante, como que no trabajamos con afores, con telones, entonces permitimos que entre como decía el nacho, esa iglesia o esa ventana... para que la obra entre en dialogo con la ciudad, el espectador logre ver, en caso de los niños soldados, matándose, con el cartel de la coca cola atrás o con la iglesia, nos tocaba en Francia, en la iglesia del año mil... ¿cachai?... y ahí abra una reflexión me imagino, de alguien que ve una situación donde el contexto de la ciudad contextualiza la obra, osea, el significado se deja permear, esa es una cosa... Y en los pasacalles deambulatorios, que es lo que decía nacho en sitios específicos, nosotros establecemos ciertos caracteres aparte de los prácticos, simbólicos de los espacios que vamos hacer la obra, por ejemplo la larga noche de los 500 años, necesitábamos partir, era específica y compleja...</p>
G.D.2.69.	I.A.: De la dramaturgia
G.D.2.70.	P.F.: De la dramaturgia, con un área verde, porque necesitábamos partir con los mapuches, entonces necesitábamos partir...
G.D.2.71.	I.A.: En un área...en un espacio simbólicamente natural.
G.D.2.72.	C.R.: Donde hubiera pasto, que fuera tierra, que tuviera arboles...
G.D.2.73.	P.F.: Tuvimos desde parques, donde teníamos así pinos gigantes, o arboles gigantes, el parque Almagro, hasta haciéndolo al lado de la moneda donde tuvimos que tirar semillas en el suelo en medio de la calle pa' darle el contexto de área natural. Y así después necesitábamos sementó, edificios que llegaban estos otros personajes, los burócratas... ¿cachai?... no era que necesitáramos... que nosotros hiciéramos la dramaturgia del espacio, si no, que dramáticamente necesitábamos la escenografía que la ciudad nos tenía que entregar... pasaban a ser escenografías por que pasaban ellas a ser parte de la obra y nosotros parte del espacio...
G.D.2.74.	E.: Claro.
G.D.2.75.	P.F.: pero sin entrar en contexto, por ejemplo, la larga noche de los 500 años, una de los mejores encajes que hemos tenido con la ciudad... que teníamos el coro del weon que mandaba a los burócratas, era un personaje de corbata roja, de terno aquillado muy grotescamente, arriba de un carro de computadores y papeles... y en un momento sale, estaba abajo mucha gente...
G.D.2.76.	I.A.: Espera espera, y lo hicimos en frente de la intendencia
G.D.2.77.	P.F.: Si, y sale el personaje de la intendencia, con el mismo color de terno, con camisa blanca y corbata roja, mirando la escena
G.D.2.78.	I.A.: A través de la mejor foto que un fotógrafo pudo tomar...
G.D.2.79.	C.R.: A mirar la escena el, pero se formó el en una escena
G.D.2.80.	P.F.: Pero de fondo cachai?, estaba mirando la obra de atrás, entonces era

	como...
G.D.2.81.	I.A.: En un balcón, estaba la escena abajo, y el hueon baja así, lleno de gente y mira así, como medio burlón así, entonces era...
G.D.2.82.	P.F.: Con esa cara de, ¿y estos ahueonaos que están haciendo?
G.D.2.83.	I.A.: ¡Era el personaje de la obra!
G.D.2.84.	P.F.: Y desde espacios complicados hay un punto fundamental que dice pelado, uno construye la obra con un cierto límite, uno espera tener un cierto control , y yo creo que no es el espacio que se nos ha descontrolado, el estacionario es muy fácil poh , cuarenta por tanto... y chantai las cosas y estai , pero hemos tenido dos oportunidades que han sido terribles que han sido más demanda de público, mucha demanda de público en espacios muy pequeños y esa nos pasó en la primera de la victoria de Víctor en la segunda de la victoria de Víctor que fue en la plaza de armas eeh... no sabíamos que podíamos llegar a convocar... no se eran de cuatro mil a seis mil, el mito dice seis mil, yo creo que eran dos mil quinientos, pero
G.D.2.85.	C.R.: No espera, eran cinco mil personas
G.D.2.86.	P.F.: estábamos colapsados, entonces no podíamos hacer la obra, abrir el público, el público no tenía espacio para correrse entonces no podíamos mover...
G.D.2.87.	C.R.: El público no pudo ver bien la obra...
G.D.2.88.	E: Y en ese momento ocuparon...
G.D.2.89.	C.R.: Lo que pasa es que en ese momento ya el texto, a la altura de esa obra, que fue una de las ultimas que hicimos, el texto casi ya no estaba, ya en un porcentaje mínimo mínimo, entonces por lo tanto lo que llevaba la historia, como te decía yo, era la música que llevaba las coreografías...
G.D.2.90.	P.F.: Y está a todo chanco...
G.D.2.91.	E: Pero en la Victoria de Víctor hay texto hablado
G.D.2.92.	C.R.:Si! Pero al final con un micrófono en mano
G.D.2.93.	I.A.: Pero no como un dialogo si no como...
G.D.2.94.	C.R.: Pero con un micrófono en mano y con una pistola en la otra mano entonces es distinto...
G.D.2.95.	I.A.: Lo que nosotros tenemos son discursos o declaraciones pero no textos dialogados , osea que quiero decir, cuando tu dialogas el receptor de tu texto es el personaje... es el otro personaje, cuando tú haces declaración o discurso el receptor del texto directo es el público ese es el destinatario del texto, esa es la diferencia, el teatro tradicional comunica... allá está el público y yo te hablo a ti, y esa comunicación llega al público, nosotros hacemos una comunicación directa al público entonces el , el texto tiene otro valor, la oralidad tiene otro valor porque tiene una estructura mucho más presentativa que representativa
G.D.2.96.	P.F.: Podí gritar, declamar, que es un poco lo que hacía el circo teatro, que era todo gritado, que eran actores de calle no usaban micrófono los viejos, entonces era todo gritado. ¡Entonces hay un nivel que, en las escuelas, se reían del estilo circo teatro porque era todo gritando! Era

	porque los hueones no usaban nada y se paraban...
G.D.2.97.	I.A.: Era de estética ya
G.D.2.98.	P.F.: Hablaban contigo, pero a la antigua tres cuarto pa delante, para que les llegara la voz, hueas técnicas, y funcionaba, tu ibas a ver una obra del circo, y escuchabas todo
G.D.2.99.	C.R.: Pero ellos feliz hubiesen tenido micrófono, entonces también es una estética que viene de...
G.D.2.100.	P.F.: La precariedad
G.D.2.101.	C.R.: De la precariedad también y de lo que hay
G.D.2.102.	I.A.: Claro, pero en el caso de ellos se terminó convirtiendo en un estilo
G.D.2.103.	C.R.: Es un estilo, por supuesto, que viene de la precariedad
G.D.2.104.	P.F.: Mira, yo te voy a explicar un poco...en india lo que nos colapsó también, por que los locos no sabían lo que estábamos haciendo, y no cerraron el tránsito, entonces teníamos los autos por los lados, tratábamos de abrir a la gente, la gente no podía salir y teníamos que entrar elementos , entonces ahí llega a volverse todo más violento , como nos pasó un poco en la plaza de armas, como que la escalada corporal también va creciendo en términos ...eehh... que teni que empujar para entrar, tú mismo, para entrar con elemento, como técnico en escena, un actor para salir tiene que imponer el cuerpo no hay espacio para que el público se mueva, yo creo que esos son los elementos más... como de los espacios más dificultosos, el restos son hueas mas como la rueda que se entierra...
G.D.2.105.	C.R.: O un perro o dos perros que no te dejan y ladran y ladran, y que se pueden meter... y en definitiva son controlables , pero hay que tenerlas consideradas, dentro de la lógica del teatro de calle que no hay que... osea... hay que considerar todo, hay que considerar incluso un accidente , hasta incluso podría pasar lo peor dentro de una función de teatro calle, por el descontrol que puede haber, osea... hay que preparar hasta una ambulancia por si acaso, por la posibles ... los posibles descontroles dentro del control que nosotros establecimos dentro de la escena nosotros no sabemos lo que pueda pasar a fuera de esos... y ocurren
G.D.2.106.	P.F.: Está todo hecho para tener ese control... tratamos
G.D.2.107.	C.R.: Sipo
G.D.2.108.	P.F.: Me acuerdo por ejemplo que vimos la película, de la primera función del paraíso del teatro del silencio en “Griaak” y la diseño Eduardo Jiménez y eran puros paneles bien bonitos con “alusa”, y vimos la primera función y se nos empezó a volar la escenografía, y ahí empezó a influir en la obra porque estaban, entre tratando de actuar... ¿te acuerdas?
G.D.2.109.	C.R.: Sipo
G.D.2.110.	P.F.: Tratando de agarrar la escenografía amarrarla al fierro ...
G.D.2.111.	C.R.: Claroo
G.D.2.112.	P.F.: A la segunda función todo esa huea desapareció no les sirvió, onda en la obra ya no la usaron más, porque la enfrentaban a la calle, y la calle se los comió, el viento se los comió

G.D.2.113.	C.R.: ¿El viento y los factores, son los factores que uno no pensaría que pudieran llegar a afectar como te digo yo un perro, que puede llegar a hacer simpático, pero en una escena dramática en un momento justo donde necesitai que lllore y este... llega un perro y lame, cachai? O se pone a pelear con otro, entonces... puede llegar a influir... incluso preparado para eso, onda con una vienesa tu podi sacar a un perro de una escena para que no...
G.D.2.114.	P.F.: O derechamente matarlo en la obra
G.D.2.115.	C.R.: O ahorcarlo
G.D.2.116.	I.A: Francotiradores
G.D.2.117.	C.R: Jajajajajajajajaja
G.D.2.118.	I.A: Jajajajajajajajaja
G.D.2.119.	C.R: Pero, en fin, son las dificultades de la vida
G.D.2.120.	E: Entonces, volviendo un poco al área vocal, ustedes me decían, que ustedes el uso de su voz, dentro de la compañía, era el tema del discurso
G.D.2.121.	I.A: ¿Mira, es que ahí te voy a explicar una cosa, una cosa tiene que ver con la... con la... con el uso narrativo de la oralidad que es lo que hemos estado hablando, y otro tema tiene que ver con el uso o características técnico-fisiológicas de la voz, cachai? Nosotros, desplazamos como nivel narrativo la oralidad de este texto dialogado representativo, hacia un texto más presentativo eeeh... declamatorio o discursivo hacia público, eso es una cosa. pero luego, hay otra cosa que tiene que ver con el uso de la voz y tiene que ver con el uso del cuerpo, el cuerpo en general, es la parte interesante, en... y te lo voy a explicar así, durante... y te lo explico en la danza... durante muchos siglos la danza se trató, eeehh... la danza tradicional, la danza clásica, o el ballet , o el académico... se trataba de que tu no vieras la dificultad del intérprete, osea mientras más fácil se viera que el tipo giraba y no sé qué, y respiraba no sé qué... estaba mejor ejecutado... la danza moderna y luego la contemporánea , introdujeron un elemento revolucionario , a la danza tradicional , al incorporar la dificultad física, como un discurso narrativo, y como una estética, el caso más emblemático y que no es la única, es la punta del eisberg pero eso fue un movimiento, fue la pinna baush, que empezó a trabajar con interpretes viejos , con bailarines viejos , y empezó a trabajar con reiteración de gestos, en donde mostraba que un gesto que partía teniendo una forma en donde yo iba y te abrazaba con el cuerpo súper erguido a la décima vez que iba y te abrazaba, ya el cuerpo estaba más inclinado, ya la respiración estaba agitada. Ya el bailarín estaba más transpirando, porque efectivamente, eeehh... esas características fisiológicas del cuerpo se constituían como un elemento estético narrativo... y esa fue una gran revolución en la danza. ¿El teatro tradicional, se ha sustentado sobre principio más o menos parecido en donde yo trabajo una técnica vocal, en donde susurro, donde grito, y en donde yo con mi técnica soy capaz de... eeemm... mostrar al personaje en esa situación, pero no al sujeto actor en el esfuerzo por representar las características del personaje, se entiende? ... es decir,

yo... yo oculto! Al sujeto, de hecho, el teatro realista tradicional, se trata... y el mérito esta en decir, "hueleon no cache que eras tú, la cago la caracterización, es tan distinta a ti ". Eehh... y yo meforcé y ocupe mi voz, grite y morí, parecía que me desagraba... y después salgo... y tengo la voz impecable... él tiene una buena técnica vocal, él sabe gritar, él sabe no sé qué...soy capaz de representar un uso vocal sin necesariamente tener una implicancia real a nivel físico, porque la técnica sustenta esa implicación a nivel fisiológico .

nosotros fuimos encontrando en el... en el... en la fricción de la calle, en el esfuerzo físico de la calle, en la de ambulación ...un compromiso físico y fisiológico en donde el síntoma, la sintomatología del cansancio, la respiración... eehh... el quejido ,la agitación, la transpiración, el sudor, la saliva, la voz ahogada, podían ser una estética también, entonces empezamos a incorporar la dificultad como parte de la narrativa y a empezar a buscar esa dificultad, a buscarla en la reiteración, a buscarla en la intensidad, permanente de la escena. ¡Y nosotros hemos creado una manera de estar en escena, que tiene unos grados de gasto calórico, de intensidad, que tienen como objetivo hacer de que el actor mismo, trascienda las fronteras de lo representativo y del control técnico de lo representativo, hacia un estado más presentativo, por eso Pablo decía que el actor decía quiero mojarme de verdad! ¡Quiero enfriarme de verdad! Quiero que la lluvia me llegue de verdad, ya no quiero representarlo... porque quiero precisamente dejarme afectar por esas características físicas materiales, reales, cosa de que incida en mi interpretación y entre otras cosas es la voz, entonces, eeeemm... nosotros hemos intentado sustentar una base técnica del uso vocal que inevitablemente se desarma en un momento en la vorágine de la intensidad y del roce físico del uso del espacio público. Y tiene mucho que ver con el circo, el circo... la gran diferencia entre el circo y el teatro, es que en el circo el conflicto es material, es concreto, todos conocemos la ley de gravedad, todos sabemos que un heon a veinte metros de altura si se cae se mata, no necesitamos explicarle a nadie que hay un conflicto ahí ,todos sabemos que si tiro cinco pelotas para el lado , y no soy capaz de agarrarlas se caen, por eso el circo es un arte callejero tan natural, porque tú puedes llegar a la mitad de una obra de circo y sabes cuál es el conflicto, en el teatro tú necesitas representar el conflicto , necesitas generar una convención, para yo saber si es que... yo te doy un beso queda la caga, tengo que saber que simbolizo yo y que simbolizas tú, y eso significa establecer una convención, y el teatro tiene siempre esa dificultad y particularmente en la calle, de que tiene que establecer un convención para que le público sepa que es lo que está en juego, la diferencia del circo, que lo que está en juego es material. Nosotros nos hemos acercado a esa noción del circo, en donde el conflicto es material, porque hemos tratado en que el cuerpo del actor este en un conflicto físico, en una tensión física, que sería una suerte de estado de sobrevivencia permanente, y eso en la voz es fundamental pero

	no solo en la voz en cuanto a oralidad si no en la voz en cuanto a respiración, en cuanto a quejido, en cuanto a sonido. (interrupción)
G.D.2.122.	E: Nos gustaría saber ¿cuál es su entrenamiento?, su método, si es que tienen algún método, alguna técnica, su entrenamiento vocal. Claramente es más físico, pero, nos gustaría saber eso, como... si es grupal su training, o si es algo más bien individual, como trabajan...
G.D.2.123.	E.: Y como fue desde un comienzo hasta hoy...
G.D.2.124.	P.F: ¿Yo creo que ha pasado por todo, paso por un training más individual, primero, realmente, así como “prepárate pa salir”, eehh que fue el del “crespo” no? ...que era prepararse y salir
G.D.2.125.	C.R: Que cada uno acá... cada actor al principio buscaba su propio método de calentar, emm.... Tanto la voz como el cuerpo, y ya llegando al final buscábamos un espacio donde podíamos...
G.D.2.126.	P.F: Complicidad
G.D.2.127.	C.R: De complicidad que nos ayudara también ...
G.D.2.128.	P.F: Más clown igual...
G.D.2.129.	C.R: Claro, a tener esa complicidad con el público, y en ese aspecto, por ejemplo nosotros que éramos los diseñadores, eeeemm... también nos metíamos a la parte final, no así en la parte del comienzo, donde el actor preparaba su cuerpo como actor, y nosotros nos preocupábamos que la escenografía estuviera bien y los objetos, y al final nos encontrábamos. Después fue evolucionando el training a...
G.D.2.130.	P.F: Lo más ordenado fue “kadogo”
G.D.2.131.	C.R: Claro el más logrado, que en realidad se designó una persona en especifica que era el jefe de entrenamiento que era parte del equipo, y que él buscaba el entrenamiento para la obra que estábamos basados justamente lo que hablaba Ignacio hace un rato, que tenía que ver con el tema de trabajar con el cansancio y de traspasar esa barrera para ahí empezar a trabajar con el cuerpo
G.D.2.132.	P.F: Era una mezcla entre psicofísico, un poco psicofísico, hartoo cardio... haaartooo cardio... aeróbico...
G.D.2.133.	E: Había que entrar... (gesto de sudar)
G.D.2.134.	P.F: ¡Sí! Era correr... así específicamente, que fue lo más ordenado que hemos tenido, que fue correr veinte minutos, después hacíamos un poco de cardio, abdominales, flexiones, sudar sudar, después un poco psicofísico, eehh... era una hora de entrenamiento, y terminábamos con... complicidad, hacíamos un poco de clown siempre, entre nosotros y con el público... el entrenamiento era parte de la obra...
G.D.2.135.	C.R: Claro, el entrenamiento es parte de la obra, se funden
G.D.2.136.	P.F: Una hora antes, en el espacio escénico, empezábamos a entrenar, entonces terminábamos el entrenamiento y partíamos la obra y la gente...
G.D.2.137.	E: Es una forma de convocar igual... ¿cierto?
G.D.2.138.	C.R: ¡Justamente!
G.D.2.139.	P.F: De convocar y de develar un poco el teatro completo, entonces ahí estábamos nosotros, y terminábamos bailando , era como... hacíamos un

	<p>poco los ejercicios de clown, complicidad, del aplauso, de mirarnos a nosotros abrírnos y mirar al público, generar lo lazos, como que el público nos viera a los ojos... nosotros estábamos en escena también, entonces todos hacíamos el mismo training, y terminábamos con diez minutos de baile, había un playlist con la música de la obra, y cada uno bailaba , y ahí iba encontrando un poco... hacia lo que quería, pa' entrar a la obra, unos vacilaban, otros buscaban su niño soldado, y partíamos la obra, eso fue como los entrenamientos más ordenados que hemos tenido y ahí después empezó como a derivar un poco más en algo... en una búsquedas personales como...</p>
G.D.2.140.	<p>C.R: Claro...y después ya en el caso de “la larga noche” se generaba un entrenamiento específico por coro, entonces cada coro tenía... por ejemplo estaba el coro de los mapuches y ellos hacían, eemm... un entrenamiento de purrun, de danza, súper relacionadas con el suelo, y así los otros, que eran los burócratas, era un entrenamiento mucho más físico, como mucho más relacionado justamente con su kinetica, con, con... en fin, entonces se... como éramos un grupo de sesenta personas era súper complejo hacer un training , preparar el cuerpo entre todos, pero siempre ha estado presente el encuentro final, es decir, por ejemplo, aunque entrenábamos por separado siempre al final nos encontrábamos, para a ver, estamos juntos, en el caso de “la larga noche” hacíamos un rito , un rito mapuche donde nosotros le pedíamos y le agradecíamos a los cuatro puntos del universo, eemm... para tener una buena función y para estar conectados entre todo el equipo</p>
G.D.2.141.	<p>P.F: La ceremoniaba la Lorenza Illapan</p>
G.D.2.142.	<p>C.R: Claro, entonces se hacía una especie de ceremonia, eemm.... una ceremonia...</p>
G.D.2.143.	<p>P.F: Y ahí por ejemplo el coro chileno hacia entrenamiento vocal para cantar, por que cantaban, ¿cachai? Dependía de cada uno, los burócratas no hablaban, estaban tapados hasta acá, entonces la voz... Ni siquiera se les sentía la respiración solo sentían el cuerpo, cachai, cada coro tenía su propia especificidad.</p>
G.D.2.144.	<p>I.A: Si, yo diría que nosotros siempre hemos tenido esta estructura muy tradicional del teatro como de training ensayo, sin embargo, eeeemm...dentro del proceso de ensayo nosotros hacemos mucho training,¿ sí? osea... dentro del trabajo creativo, por la forma en cómo nosotros creamos que hacemos mucha improvisación y diferentes tipos de improvisación etc... hacemos mucho trabajo de entrenamiento físico, vocal, emocional, osea... claro, el training propiamente tal es un training más como de acondicionamiento físico, por decirlo así, y acondicionamiento físico también a nivel vocal, respiración, etc... etc... en algún momento tuvo algo más como de... trabajo también como de entrenamiento emocional, como de flexibilización de las emociones, amplificación de las emociones , conexión de emociones y gestos , etc... etc... sin embargo yo diría que el training para nosotros siempre a sido... ha caído más en el ámbito de lo... de lo... que podría ser el</p>

	<p>acondicionamiento físico general del cuerpo, en calentamiento , con un...que se yo, la amplificación de las capacidades aeróbicas , un poco de trabajo de tono muscular, etc... etc... pero el training más específico respecto al uso de la voz , o al uso de las emociones, ha sido un poco parte del ensayo también , ¿sí? Más que de... más que una cosa separada, ahí siempre ha habido un punto de... nosotros nos hemos acercado muchas veces a las escenas desde lo físico, y eso podría considerarse como parte de un entrenamiento físico también, emocional, físico, vocal.</p>
G.D.2.145.	<p>P.F: Hemos experimentado también, hemos hecho entrenamiento con objetos...</p>
G.D.2.146.	<p>I.A: Claro como esto que tenemos una improvisación en que tenemos a dos horas... si, dos horas los actores haciendo gesto y voz, lo que están trabajando es un entrenamiento físico también, o un entrenamiento vocal, estay, ha haaaa haaaaaa haaaaaa (sonido respiración agitada) con un objeto estás haciendo un entrenamiento, no necesariamente proveyendo de insumos para la creación o partituras para la creación.</p>
G.D.2.147.	<p>P.F: ¿Ahora la gran diferencia con el teatro de sala no un entrenamiento de ensayo, que es un entrenamiento listo para crear, el entrenamiento para la función es distinto, porque nuestros periodos... nuestra función parte cargando el camión, cachai? Que eso puede ser a las ocho de la mañana, entonces a la hora de llegar a hacer el entrenamiento no es como... “despertemos el cuerpo porque venimos de la casa” ...</p>
G.D.2.148.	<p>C.R: Elonguemos el cuerpo, preparemos el cuerpo</p>
G.D.2.149.	<p>P.F: ¡Es de cuerpos que ya están raja! Porque nunca hemos llegado a una función como... descansados. Igual porque están hechos mierda, como... prepararlos, calentarlos, despertarlos y como resetearlos de alguna u otra forma, de toda la información del día, para hacer la función, es muy concreto que cuando no lo logras resetear, muchas veces estas truncado en la función. Es una forma de acotar el entrenamiento, pero buscarle elemento siempre que ... que nos logren meter, es por eso que siempre hemos llegado a un punto del entrenamiento un poco más clown al final, por eso también conectarse... por ejemplo en “kadogo” llegamos a eso, a la conexión</p>
G.D.2.150.	<p>C.R.: Claro</p>
G.D.2.151.	<p>P.F.: ¡Porque claro estas ahí, cargando el auto, poniendo la huea, al sol, de repente te ibas te cambiabas ropa, y teniai un atao a última hora! Pero llegabas corriendo y vai y –ppff (sonido) llegaba el momento de estar contigo con tus compañeros y con el público, y partir</p>
G.D.2.152.	<p>C.R.: Hay tanta dispersión, en un montaje de teatro de calle, eeeem... lo que hablábamos hace un rato, todo y todas las características que ya tiene la calle, más sumado a todo lo que significa el estrés de estar montando de verdad una obra y brabibre (sonido) que claramente es ultra necesario que al final de cada trabajo hay que juntarse, darse cuenta que somos, que soomooss y que vamos a preparar...</p>
G.D.2.153.	<p>I.A.: Porque a diferencia del teatro de sala, eeehh... el teatro en sala el montaje se hace una vez, cachai?, tu montas para la temporada y después</p>

	tu llegas a hacer funciones , y probablemente el técnico el diseñador llega un poquito antes para arreglar los elementos, y los actores llegan a hacer las funciones, llegan al camarín, llegan desde su casa descansados y todo, en el teatro de calle es muy raro tener montado incluso cuando tienes montado, como tienes montado en el espacio público en un espacio abierto , tienes semi-montado , osea normalmente , la función siempre nos antecedió de...
G.D.2.154.	P.F.: Teni descargado y las cosas puestas en el lugar, pero...
G.D.2.155.	E.: Pero nada más...
G.D.2.156.	I.A.: Viene antecédida la función de un proceso de montaje escenográfico y que además suele ser un montaje más o menos voluminoso y pesado, entonces... el cuerpo pasa por un proceso más de ... una cosa training ensayo , pero el training de función , el cuerpo pasa más por un proceso, como decía el pablo, de... adaptación o de preparación , como de resiliencia, como... hacerse cargo de lo que ya tiene como carga informativa, de desgaste y todo, para disponerse a la función , muchas veces, lo más efectivo por ejemplo es pegarse una siesta, de una hora y despertar media hora antes de la función, porque ya venimos todos tan hechos mierda, partimos a las seis de la mañana cargando y toda la huela, que está todo el mundo durmiendo... y queda... ya chiquillos queda una hora para la función hay que levantarse, y eso también es parte de la preparación , se entiende que el teatro de sala tu llegai descansado por que llegas dos horas o una hora antes de la función en este caso no, porque viene de otro proceso
G.D.2.157.	C.R.: Y lo otro que se hace también al trabajar, como somos un equipo, y aquí hacemos todo de todos ... todos montamos, todos lo hacemos... es también saber el cuerpo del compañero, es decir si también hay un cuerpo que está más cansado, o viene lesionado, hay que decirle que se retire o que... descanse en realidad, porque en realidad puede causar un accidente el mismo se puede accidentar y eso afecta completamente lo que puede ser el resultado final de la obra, estamos trabajando entonces... por lo tanto siempre el cuerpo es la prioridad, independiente que lo hagamos mierda, pero es la prioridad dentro de todo esto
G.D.2.158.	P.F.: Siempre como el contenido finalmente, en la escena y fuera de la escena
G.D.2.159.	E.: Según, todo lo que hemos hablado... (interrupción) cual es la mejor estrategia para enfrentarse vocalmente al teatro callejero, según ustedes, para... no sé, concejo para actores que están recién comenzando, compañías que están recién comenzando en esta experiencia
G.D.2.160.	I.A.: Eeehh... yo creo que depende del tipo de teatro callejero que se va a hacer y el uso de la voz que va a tener, si vas a hacer un Shakespeare en la calle como lo hizo el Horacio, y teni cinco hojas de texto tu durante la obra, yo creo que hay que hacer un trabajo técnico vocal importante, tradicional digamos, osea respiración, dicción, articulación, emisión limpia, apoyo, activación del diafragma, etc... Etc... porque o si no te vas a quedar disfonico a la mitad de la obra, ahí estas más cercano a las

	<p>exigencias de la sala y además a las complejidades de volumen y de tamaño, de proyección etc... etc... de la calle... emm... luego si vas a hacer otro tipo de trabajo vocal más cercano al que nosotros hacemos, eeehh... creo que, que los trainings tiene que ser súper... O los entrenamientos tienen que ser súper dialogantes y adaptados con las necesidades , yo no creo poder decir mira, “este training es bueno para el teatro de calle” , el teatro de calle además... el teatro de calle es un clown parado arriba de una banca contando una historia, y la pequeña gigante, entonces... osea toda esa infinidad de formatos, lenguajes, adaptaciones y estilos, etc... etc... de partida el teatro de calle que no ocupa nada de voz, “tougard” no hace ningún trabajo vocal antes de salir a actuar porque es pantomima clásica, pantomima blanca... por lo tanto, yo creo que depende mucho del tipo de teatro que se hace... lo que sí, creo que hay que darle una preponderancia y un valor muy importante a la disposición del cuerpo, ya sea el aparato fonador, o sea... que se yo... el cuerpo físico, los brazos las manos, eemm... o el cuerpo emocional, creo que hay que darle, hay que tomar muy en serio la preparación, porque... los niveles de expresividad que suelen eeehh... demandar la calle a los intérpretes , es bastante mayor que suele demandar la sala, y por lo tanto tiene que haber además una suerte de disposición de una capacidad aeróbica súper importante , osea, por eso yo te decía nosotros hacemos una suerte de acondicionamiento físico general, porque hay que tener un cierto tono muscular y hay que tener una cierta capacidad aeróbica para estar en la calle, si no te vas a lesionar, te vas a fatigar, te vas a desmayar a la mitad de la obra , en eso es algo muy deportivo</p>
G.D.2.161.	<p>C.R.: Y lo otro sumado digamos a lo que dice Ignacio que todo lo que está relacionado con el cuerpo específicamente, la preparación del cuerpo el actor el intérprete, esta todo lo que es la preparación técnica, y la buena elección de los elementos para poder amplificar esa voz, es decir, si tú sabes que vas a trabajar con... con... música y con texto incluido, tienes que elegir el mejor micrófono...,eehhh... si va a ser de solapa, si va a ser de cintillo, si va a entrar de afuera, si van a ser ambientales, digamos que ahí también hay un trabajo técnico, específico que se realiza en conjunto con...</p>
G.D.2.162.	<p>P.F.: Que requiere un técnico</p>
G.D.2.163.	<p>C.R.: Que requiere un técnico, específico de sonido, que hace que en definitiva esta obra se pueda llegar a ver, a escuchar, y sus particularidades, porque por ejemplo, el que hace Horacio, que nosotros lo conocemos, hay un trabajo técnico súper específico, ellos trabajan con gente , específicamente ahí en la luz, otros específicamente en el sonido, y eso también hace parte, como, de la preparación... de lo que sería la amplificación de su voz , en este caso para un espectáculo , la buena elección. Y trabajar con un técnico digamos... acorde...</p>
G.D.2.164.	<p>P.F.: Si porque tienes que considerar, yo creo, fuera del cuerpo del instrumento, tienen que considerar cual es el volumen de público que van a tener y a que aspirar, a cuantos metro vas a llegar, entonces claro, la</p>

	<p>negra Ester se paraba, y obviamente llegaba a los cincuenta metros habrá llegado, pero si te parabas arriba , no escuchabas ni una huea... pero tampoco lo pretendía , porque el teatro estaba construido para eso, el clown que se para arriba de una banca pretende alcanzar el ruedo, cachai?, pero si tu pretendes... es como como... como todo en el teatro , tu pretensión es lo que tienes que lograr llenar, entonces si queri , alcanzar a cinco mil personas, tienes que tener la amplificación de un recital, el ruido de un recital... pero si quieres llegar a un ruedo de cuatrocientas personas...</p>
G.D.2.165.	C.R.: Podi tirar un par de cajas
G.D.2.166.	P.F.: Y ver donde pueda estar tu vía voz, porque siempre... o la voz pelada... porque siempre va a haber un punto donde la voz, por mucho apoyo, por mucho training, por muchas hueas que hagas, no se va a escuchar, y en la calle te vas a querer escuchar, y ahí la vai a cagar...
G.D.2.167.	C.R.: Si por que el espectáculo se va a ver completamente disminuido y no se va a escuchar, y se va a salir el texto , y si no se amplifica ese texto no...no se entendió ... si se va el texto y O si tiene texto ... que es lo importante
G.D.2.168.	E.: Bueno les quiero dar las gracias, por el tiempo, y por su buena onda.

Anexo 5:	Tabla de análisis de resultados.	
Temas	Categorías	Codificación
Posicionamiento respecto al teatro callejero	<ul style="list-style-type: none"> • Definición del teatro callejero 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “H.V.: ...Normalmente se dice teatro callejero a espectáculos que tienen una envergadura menor, y que se... eeh... que digamos brotan, por así decirlo, o irrumpen en espacio público, con una infraestructura mucho más simple... Porque naturalmente tiene que ver con cierta precariedad, no... es como, no es necesariamente lo que hacen los chicos del semáforo, pero, pero algo cercano a eso tiene que ver, como...algo que se instala mucho más precariamente, mucho maa... con menos infraestructura, casi sin instalar una estructura, casi sin instalar eeh infraestructura de sonido.” (E.1. 2.) ▪ “H.V.: ...Ahora, si es importante entender que el teatro de calle o la poética callejera, naturalmente implica algo más que tomar un teatro y dejar la obra al aire libre, sacarle el techo, digamos que muchas veces se entiende, y eso es espacio público también.” (E.1.4.) ▪ “P.F.:... y al final estos 15 años han sido un recorrido como lo explicaba nacho de cómo agarrar de esto que sabemos hacer, que nos enseñaron hacer que es el teatro a la italiana, que tiene una materialidad, que tiene una forma, que tiene una ficción, y como eso con cada obra que hemos hecho, lo hemos ido rompiendo...rompiendo, buscando y con lo que hemos ido aprendido... hemos ido aprendiendo, hemos ido desestructurado eso, y formar un nuevo teatro que tiene ver, que sea exclusivo, único y propio de la calle, no de un teatro al aire libre, hemos diversificado, hemos cambiado la materialidad que usábamos...” (G.D.2.19) ▪ “I.A.: Yo te volvería a nombrar los tres elementos que forman parte estructural de lo... porque hay, hay... hay un sub-género digamos emm del teatro callejero... a mí me cuesta definir que es el teatro callejero ay... yo, yo... mucha gente se refiere al teatro callejero como género. Yo creo que el teatro callejero es realmente una disciplina, una disciplina particular, eeemmm no es un género del teatro, emm y dentro de la disciplina del teatro callejero hay como tendencias o sub-disciplinas, y

		<p>una de ellas es el sitio específico, y el sitio específico es un teatro que se implanta en un lugar en particular y que dialoga con un lugar en particular. Y dialoga en tres niveles, lo que yo te decía, mmm dialoga con los niveles, con el nivel histórico lugar, con el nivel simbólico o significativo del lugar y con el nivel material del lugar, yo creo que de alguna manera nosotros al enfrentar al espacio público, sobre todo las deambulaciones, en las que vamos ocupando largos territorios de espacio público, y ocupando además figuras de deambulación pero también de implantación estacionaria, lo que hacemos de alguna manera es replicar en cierta medida lo que se hace en el sitio específico, que es tratar de dialogar con las características materiales primero, materiales en cuanto a funcionalidad, y pragmatismo... cabe o no cabe la escena, nos queda a la altura que necesitamos, donde va el público, podemos cortar las micros, nos molestan o no los cables, etc... Simbólico en términos de que se yo... cuales son los edificios que están atrás, cual es la escenografía finalmente, el aforo que tiene el público con el que termina de componer la imagen que nosotros presentamos en cuanto elemento escenográfico u objeto, vemos con que complementa, es distinto hacer una obra, una escena al frente de una iglesia, que hacerla frente a una vitrina de retail... ¿Cachai?... Y eso sería de alguna manera las características simbólicas del espacio, y siempre están las consideraciones históricas, cuando nosotros llegamos a un espacio queremos saber dónde estamos parados, es distinto hacer una obra de teatro en una plaza donde hubo una matanza de obreros, que en una plaza que se inauguró hace dos meses atrás y tiene una estética de plaza moderna de la Bachelet. Eemm..." (G.D.2.61.)</p>
	<ul style="list-style-type: none"> • Mirada de las compañías del espacio público 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ "H.V.: Entonces cuando ya pasamos al otro nivel que hay, o un set armado, o una infraestructura técnica, o algo que llegue en un camión, podríamos decir que estamos en espacio público ya que, que es otra lógica. Ahora, si es importante entender que el teatro de calle o la poética callejera, naturalmente implica algo más que tomar un teatro y dejar la obra al aire libre, sacarle el techo, digamos que muchas veces se entiende, y

		<p>eso es espacio público también.” (E.1.4.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “I.A.: ...por lo tanto cuando nosotros salimos hacer teatro y a poner signos a instalar signos, a connotar en el espacio público inevitablemente tenemos que dialogar lamentablemente con tres niveles del espacio público, las características históricas del espacio público, es muy distinto hacer una obra eeh en un espacio... que se yo... en la plaza de armas de Santiago que en la plaza de Buin... aah porque las características históricas contienen un segundo nivel que es un...un... un... sus características simbólicas si y eso va íntimamente ligado a la memoria de los espacios ehhh y por ultimo las características materiales, osea, dimensiones, las características físicas del espacio público determina nuestra obra yo te diría que todas las dificultades o las virtudes de nuestro teatro tienen que ver con ese dialogo digamos de cómo hacernos cargo de esas características” (G.D.2.34.) ▪ “P.F.: Tuvimos desde parques, donde teníamos así pinos gigantes, o arboles gigantes, el parque Almagro, hasta haciéndolo al lado de la moneda donde tuvimos que tirar semillas en el suelo en medio de la calle pa’ darle el contexto de área natural. Y así después necesitábamos sementó, edificios que llegaban estos otros personajes, los burócratas... ¿cachai?... no era que necesitáramos... que nosotros hiciéramos la dramaturgia del espacio, si no, que dramáticamente necesitábamos la escenografía que la ciudad nos tenía que entregar... pasaban a ser escenografías por que pasaban ellas a ser parte de la obra y nosotros parte del espacio...” (G.D.2.73.)
<p>Particularidades de los espacios y sus dificultades</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Particularidad es espaciales del teatro de calle 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “H.V.: Porque naturalmente las lógicas y las poéticas del teatro de calle, implican un contacto directo con el espectador, im...implican una una dramaturgia de espectáculo, implican una construcción teatral que no usa tanto la palabra y reivindica mucho más los otros lenguajes, el cuerpo, la imagen, el sonido, el rito, la ceremonia, etc.” (E.1.4.) ▪ “H.V.: ...Lo que yo diría que es importante más allá del estilo, más allá de mi grupo, es que naturalmente la palabra es un componente que juega con la imagen, con la música, con los signos

		<p>escénicos, con la rítmica, con la construcción de algo que es tan importante en la calle como la volumetría, los tamaños de las cosas, los volúmenes del espacio. Entonces es un elemento más...no...no...en eso es muy distinto a la teatralidad de sala. ¿Cachai?...como...yo tengo que ver lo que me están contando, no solo oírlo, tengo que... ¿cachai?” (E.1.24.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “H.V.: ...y aprendimos que claro, que cuando en la calle es tan importante que cuando el espectador grabo una imagen, la cambio, grabo una imagen, la cambio, grabo una imagen en su men... la cambio, para tenerlos hipnotizados, como súper importante el tenerlos cautivos desde un lugar que no es un lugar intelectual, es un lugar súper sensorial, más Artaudiano también...” (E.1.28.) ▪ “H.V.: ...lo que pasa que el teatro de calle tiene como un, un doble valor, naturalmente uno es de los contenidos de la obra, pero siempre hay un súper contenido externo, que estoy haciendo teatro donde no había...” (E.1.34.) ▪ “H.V.: teatro de calle es una experiencia, yo creo que todo buen teatro es una experiencia. La ves y te cambia de muchas maneras, entonces tal vez es importante un cuerpo expresivo y despierto...es muy importante.” (E.1.50.) ▪ “P.F.: Que nuestras escenografías, que nuestro vestuario no se podía destruir con agua, y por el contrario, empezamos a tratar de mojarnos en la obra, de ensuciarnos, a tratar de que... de usar el fuego, usar los elementos naturales como...cosas que eran propias del ámbito callejero y no propias de la ficción de la sala...” (G.D.2.21.) ▪ “I.A: ... Y tiene mucho que ver con el circo, el circo... la gran diferencia entre el circo y el teatro, es que en el circo el conflicto es material, es concreto, todos conocemos la ley de gravedad, todos sabemos que un hueon a veinte metros de altura si se cae se mata, no necesitamos explicarle a nadie que hay un conflicto ahí, todos sabemos que si tiro cinco pelotas para el lado, y no soy capaz de agarrarlas se caen, por eso el circo es un arte callejero tan natural, porque tú puedes llegar a la mitad de una obra de circo y sabes cuál es el conflicto, en el teatro tú necesitas representar el conflicto, necesitas generar una convención, para yo saber si es que... yo te doy un beso queda la
--	--	--

		<p>caga, tengo que saber que simbolizo yo y que simbolizas tú, y eso significa establecer una convención, y el teatro tiene siempre esa dificultad y particularmente en la calle, de que tiene que establecer un convención para que le público sepa que es lo que está en juego, la diferencia del circo, que lo que está en juego es material. Nosotros nos hemos acercado a esa noción del circo, en donde el conflicto es material, porque hemos tratado en que el cuerpo del actor este en un conflicto físico, en una tensión física, que sería una suerte de estado de sobrevivencia permanente, y eso en la voz es fundamental pero no solo en la voz en cuanto a oralidad si no en la voz en cuanto a respiración, en cuanto a quejido, en cuanto a sonido.” (G.D.2.121.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “I.A.: Porque a diferencia del teatro de sala, eeehh... el teatro en sala el montaje se hace una vez, ¿cachai?, tu montas para la temporada y después tu llegas a hacer funciones , y probablemente el técnico el diseñador llega un poquito antes para arreglar los elementos, y los actores llegan a hacer las funciones, llegan al camarín, llegan desde su casa descansados y todo, en el teatro de calle es muy raro tener montado incluso cuando tienes montado, como tienes montado en el espacio público en un espacio abierto, tienes semi-montado, osea normalmente , la función siempre nos antecedia de...” (G.D.2.153.) ▪ “I.A.: Viene antecida la función de un proceso de montaje escenográfico y que además suele ser un montaje más o menos voluminoso y pesado...” (G.D.2.156.)
	<ul style="list-style-type: none"> • Criterios de elección espacial 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “H.V.: Pucha, muchos. Uno que entre el espectáculo, dos, eeh los lugares que, osea, también hacemos teatro en espacios públicos porque también nos interesa acercarnos a sectores diversos, no necesariamente que no tengan acceso a la cultura, sino que también a generar, porque es también... lo que pasa que el teatro de calle tiene como un, un doble valor, naturalmente uno es de los contenidos de la obra, pero siempre hay un súper contenido externo, que estoy haciendo teatro donde no había...” (E.1.34.) ▪ “H.V.: Y pasa también por los lugares que tienen

		<p>gestión cultural y están dispuestos a bancarse una compañía con todo eso implica porque, van a llegar, van a tener un montaje técnico, van a dejar las cosas, tienen que dejar guardia o si es en espacio público les pedimos un guardia, y que lleguen los guardias, porque quedan veinticinco millones de peso armado en equipo en este caso está armado todo...” (E.1.36.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “H.V.: ...tiene que ver con muchos factores, pero obviamente que hay uno muy preponderante que es en este caso, de “Tito Andrónico” por ejemplo acercar el espectáculo a audiencias que normalmente no tienen ese acceso, ¿te fijas?” (E.1.38.) ▪ “I.A.: Yo te volvería a nombrar los tres elementos que forman parte estructural de lo... porque hay, hay... hay un sub-género digamos emm del teatro callejero... a mí me cuesta definir que es el teatro callejero ay... yo, yo... mucha gente se refiere al teatro callejero como género. Yo creo que el teatro callejero es realmente una disciplina, una disciplina particular, eeemmm no es un género del teatro, emm y dentro de la disciplina del teatro callejero hay como tendencias o sub-disciplinas, y una de ellas es el sitio específico, y el sitio específico es un teatro que se implanta en un lugar en particular y que dialoga con un lugar en particular. Y dialoga en tres niveles, lo que yo te decía, mmm dialoga con los niveles, con el nivel histórico lugar, con el nivel simbólico o significativo del lugar y con el nivel material del lugar, yo creo que de alguna manera nosotros al enfrentar al espacio público, sobre todo las deambulaciones, en las que vamos ocupando largos territorios de espacio público, y ocupando además figuras de deambulación pero también de implantación estacionaria, lo que hacemos de alguna manera es replicar en cierta medida lo que se hace en el sitio específico, que es tratar de dialogar con las características materiales primero, materiales en cuanto a funcionalidad, y pragmatismo... cabe o no cabe la escena, nos queda a la altura que necesitamos, donde va el público, podemos cortar las micros, nos molestan o no los cables, etc... Simbólico en términos de que se yo... cuales son los edificios que están atrás, cual es la escenografía finalmente, el afore
--	--	--

		<p>que tiene el público con el que termina de componer la imagen que nosotros presentamos en cuanto elemento escenográfico u objeto, vemos con que complementa, es distinto hacer una obra, una escena al frente de una iglesia, que hacerla frente a una vitrina de ritail... ¿Cachai?... Y eso sería de alguna manera las características simbólicas del espacio, y siempre están las consideraciones históricas, cuando nosotros llegamos a un espacio queremos saber dónde estamos parados, es distinto hacer una obra de teatro en una plaza donde hubo una matanza de obreros, que en una plaza que se inauguró hace dos meses atrás y tiene una estética de plaza moderna de la Bachelet. Eemm...” (G.D.2.61.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “C.R.: Ahora... sin embargo esta todo supeditado al tema... al tema de, de cómo se llama... de... practico, que es que tiene que caber en unas medidas y en una cantidad que nosotros diseñamos esa obra, es decir, todo está supeditado a una...” (G.D.2.62.) ▪ “C.R.: Características materiales que están dadas por una medida, por una altura, necesitamos ventilación porque usamos fuego, eeh necesitamos eeh un sitio liso porque tenemos transporte de ruedas, es una silla con ruedas y en fin... y eso todo está dentro de un documento metodológico que se hace dentro de la obra, que es la ficha técnica...” (G.D.2.64.) ▪ “C.R.: Que funciona como... como una especie de contrato también con la contra parte para poder decir, bueno, nosotros necesitamos un espacio de... por darte un ejemplo... de 15 por 15, si ellos están pensando en meter una obra, en una plaza en este caso de 5 por 5, no cabe, estamos claro... pero por eso estuvo ese trabajo anterior...de poder revisar esa ficha, que nos habla... que eso nos ayuda a específicamente, ese documento ya a la circulación de la obra y hacerlo practico...” (G.D.2.66.) ▪ “P.F.: Yo creo que tenemos dos tipos de obra espacial eeh la ambulatoria y estacionario. Y el estacionario lo complejo cuando uno trata de explicar esto... a diferencia el específico en particular... el teatro así específico, específico que trabaja con la dramaturgia del lugar... que esa es
--	--	--

		<p>la gran diferencia... como lo hace el teatro vértigo, hace una iglesia, trabaja con la idea de iglesia por ejemplo y dentro de la iglesia. Nosotros lo que hacemos, la obra estacionaria es que el espacio y la actuación y todo es permeable a su contexto que eso es súper importante, como que no trabajamos con afores, con telones, entonces permitimos que entre como decía el nacho, esa iglesia o esa ventana... para que la obra entre en dialogo con la ciudad, el espectador logre ver, en caso de los niños soldados, matándose, con el cartel de la coca cola atrás o con la iglesia, nos tocaba en Francia, en la iglesia del año mil... ¿cachai?... y ahí abra una reflexión me imagino, de alguien que ve una situación donde el contexto de la ciudad contextualiza la obra, osea, el significado se deja permear, esa es una cosa... Y en los pasacalles deambulatorios, que es lo que decía nacho en sitios específicos, nosotros establecemos ciertos caracteres aparte de los prácticos, simbólicos de los espacios que vamos hacer la obra, por ejemplo, la larga noche de los 500 años, necesitábamos partir, era específica y compleja...” (G.D.2.68.)</p>
	<ul style="list-style-type: none"> • Dificultad escénica ante el espacio callejero 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “H.V.: Bueno, al lado del mar es muy complejo, los lugares cerca del mar son súper complejos por la humedad, los escenarios se vuelven resbalosos, tienen que dejar las cosas cubiertas, no pueden estar las cosas cerca de la humedad porque los equipos digitales se dañan.” (E.1.42.) ▪ “H.V.: A nivel vocal también, porque... lo que pasa la primera regla de trabajo técnico de un actor en la calle, con o sin micrófono es que sepa respirar por la nariz, porque si estoy hablando y hago (respira profundo por la boca) entra aire...mi cuerpo está hirviendo, estaba calentito, está actuando, está en un volcancito ¿no?... y el aire afuera...la cuerda al tiro de daña y eso no es menor, no es menor para nada...porque no...” (E.1.44.) ▪ “P.G.: Entonces el equipo es fundamental, cuando uno hace teatro, sobre todo de calle, porque a veces llegai, y... estaban... a nosotros nos pasó... estaba inundada la cancha, no pudimos hacerlo en la cancha y llegamos a un lugar más chico que estaba en condiciones así... paupérrimas, había excremento y había que limpiarlo... y ahí...”

		<p>(G.D.1.61.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “N.M.: Es que... ahí está la pega poh... ahí están jaja... se ponen a prueba los meses de ensayo, ahora con tito nos pasó, llegamos a distintos espacios... todos muy distintos... todos con sus dificultades propias del lugar entonces también como equipo y bien organizados y todo llegar con tiempo, llegar antes, reconocer el espacio, no hacer nada más que reconocer el espacio, ver cuánto espacio tení para pasar por aquí, por allá... eeeeemm... ver que tan lejos y que tan cerca va a estar la gente, también ahí el sonidista tiene su pega de ver los micrófonos donde los pone, más cerca más lejos” (G.D.1.67.) ▪ “P.G.: El proceso, después, es que ¡ya! Hay que justificar el proyecto, juntar las boletas, pegarlas todas en un papel, llevarlas donde el chaperón “Fondart” ¿cachai?, hacer el training con todo. Ya después que sacaste las cosas del camión que te demoraste, ¿cuánto? ¿Cuatro horas?, hablar con la gente de los permisos municipales, todas esas cosas... hay que hacer política, llegar montar... difusión, flyer, hablar con el diseñador, después perifonear, ir a la entrevista con la radio, después te tienes que poner el vestuario, ya, igual tienes que calentar los hombros hay... que conseguir el catering, a buscar el catering, buscar el alojamiento ¡toda la cuestión poh!... y llegas al escenario, osea, no podi tener un rollo en la cabeza poh! Por qué es tan difícil, que allá a dentro que es como... “lo logreeee”...” (G.D.1.191.) ▪ “P.F.: ...por ejemplo los viajes a Europa nos enseñaron de que la lluvia no puede ser nuestro enemigo, que el clima no podía ser nuestro enemigo...” (G.D.2.19) ▪ “P.F.: Que nuestras escenografías, que nuestro vestuario no se podía destruir con agua, y por el contrario, empezamos a tratar de mojarnos en la obra, de ensuciarnos, a tratar de que... de usar el fuego, usar los elementos naturales como... cosas que eran propias del ámbito callejero y no propias de la ficción de la sala, y ese ha sido el camino que fuimos recorriendo de a poquito de una obra que era prácticamente a la italiana a hasta un pasacalle muy improvisado que era “La guerrilla carnaval” “El jabalí” como el tratar de hacer un clásico, el deseo de todos de hacer un clásico, ya después con
--	--	---

		<p>los viajes a Europa y cachar ya de mojarse y todo lo que les explique...ver otros teatros también allá, como ver obras con autos, fierros, golpeándose con fuego...” (G.D.2.21.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “P.F.: Osea, la calle tiene la gran dificultad que es un centro de... osea, que es un ambiente de dispersión de atención está lleno de saturación de elementos, que obliga al lenguaje... el lenguaje que todos usamos que todo sea una gran cachetada visual, sonora eeh espacial, eemm actoral, donde el, el... siempre el tono tiene que estar sobre lo que puede llegar a ser un... el caos propio de la calle, hay, hay un... André Carreira lo dice en un texto, que es súper interesante, que plante como, como desmitifica este rollo de la ciudad... como este cent... como la plaza pública... como... como este rollo de la edad media... de que la ciudad como un espacio democrático, lo que muchas veces se habla...” (G.D.2.27) ▪ “P.F.: El Ágora... un espacio de todos, donde todos podemos opinar, la ciudad está construida pa’... donde se crea la cultura y la comunión y plantea lo que contrapone con la idea de la ciudad capitalista... la división de la ciudad capitalista que es un espacio de tránsito, con una dirección de un lugar a otro construido solo para los automóviles eehh el espacio, un 60%... 80 veces... 90% de la calle es pa’ los autos y las señaléticas solo nos dice que tenemos que hacer para que no nos maten” (G.D.2.29.) ▪ “I.A.: limpia de signos, donde tú lo que pongas propone un tiempo y un espacio propio porque no dialoga con otros signos eemm siempre decimos que es un cuadro... el teatro es un cuadro en blanco y la calle como contra punto es un cuadro que ya está pintado, que está lleno de signos y está lleno de información, está lleno de interrupciones, está lleno de... de gritos, y de ruido eehh y de segmentaciones y de clasificaciones eehh por lo tanto cuando nosotros salimos hacer teatro y a poner signos a instalar signos, a connotar en el espacio público inevitablemente tenemos que dialogar lamentablemente con tres niveles del espacio público...” (G.D.2.34.) ▪ “I.A.: ...yo te diría que todas las dificultades o las virtudes de nuestro teatro tienen que ver con ese dialogo digamos de cómo hacernos cargo de esas
--	--	---

		<p>características de las condiciones climatológicas, de las condiciones físicas, como ser capaz de instalar un sonido que sea capaz de impactar, y probablemente eeh esta evolución de un teatro que ocupaba primero como soporte narrativo el dialogo junto autores...que es la estructura tradicional del teatro, de la dramaturgia y de la sala eeh y como deviene a al texto como un gesto más dentro de un gesto físico, visual escénico eeh nos dimos cuenta de las dificultades de las, de las condiciones materiales para poner un dialogo limpio y audible e inteligible en la calle, osea, durante muchos años estuvimos peleando contra micrófonos lavalier y cosas y de repente nos dimos que estábamos perdiendo que esa era una batalla perdida y que realmente no nos interesaba necesariamente eeh construir una narrativa sobre el uso de una oralidad dialogante ehh vinculada a la tradición dramatúrgica si no que nos interesaba mucho más construir una narrativa en base a una visualidad, y esa visualidad pasaba por una gestualidad física y por una gestualidad escénica y que esa gestualidad física podría incluir u gesto, entonces la voz, la palabra... no solo la voz y la palabra, también el sonido y por tanto la respiración.”(G.D.2.34.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “C.R.: ...las dificultades eehh de hacer teatro callejero, son todas... si tú lo vei desde ese punto de vista, que aquí no hay ningún teatro que corrige, ninguna estructura, ni la voz, ni el cuerpo, ni la visualidad eehh digamos es lo suficiente para poder instalarse en la calle y significar. Necesitas de todas de ella para poder lograr...” (G.D.2.51.) ▪ “P.F.: Y desde espacios complicados hay un punto fundamental que dice pelado, uno construye la obra con un cierto límite, uno espera tener un cierto control, y yo creo que no es el espacio que se nos ha descontrolado, el estacionario es muy fácil poh, cuarenta por tanto... y chantai las cosas y estai, pero hemos tenido dos oportunidades que han sido terribles que han sido más demanda de público, mucha demanda de público en espacios muy pequeños y esa nos pasó en la primera de la victoria de Víctor en la segunda de la victoria de Víctor que fue en la plaza de armas eeh... no sabíamos que podíamos llegar a convocar... no se eran de cuatro mil a seis mil, el mito dice seis mil,
--	--	---

		<p>yo creo que eran dos mil quinientos pero...” (G.D.2.84.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “P.F.: estábamos colapsados, entonces no podíamos hacer la obra, abrir el público, el público no tenía espacio para correrse entonces no podíamos mover...” (G.D.2.86) ▪ “P.F.: Podi gritar, declamar, que es un poco lo que hacía el circo teatro, que era todo gritado, que eran actores de calle no usaban micrófono los viejos, entonces era todo gritado. Entonces hay un nivel que en las escuelas, se reían del estilo circo teatro porque era ¡todo gritando! Era porque los hueones no usaban nada y se paraban...” (G.D.2.96.) ▪ “P.F.: Mira, yo te voy a explicar un poco... en india lo que nos colapsó también, por que los locos no sabían lo que estábamos haciendo, y no cerraron el tránsito, entonces teníamos los autos por los lados, tratábamos de abrir a la gente, la gente no podía salir y teníamos que entrar elementos , entonces ahí llega a volverse todo más violento, como nos pasó un poco en la plaza de armas, como que la escalada corporal también va creciendo en términos... eehh... que teni que empujar para entrar, tú mismo, para entrar con elemento, como técnico en escena, un actor para salir tiene que imponer el cuerpo no hay espacio para que el público se mueva, yo creo que esos son los elementos más... como de los espacios más dificultosos, el restos son hueas mas como la rueda que se entierra...” (G.D.2.104.) ▪ “C.R.: O un perro o dos perros que no te dejan y ladran y ladran, y que se pueden meter... y en definitiva son controlables, pero hay que tenerlas consideradas, dentro de la lógica del teatro de calle que no hay que... osea... hay que considerar todo, hay que considerar incluso un accidente , hasta incluso podría pasar lo peor dentro de una función de teatro calle, por el descontrol que puede haber, osea... hay que preparar hasta una ambulancia por si acaso, por la posibles ... los posibles descontroles dentro del control que nosotros establecimos dentro de la escena nosotros no sabemos lo que pueda pasar a fuera de esos... y ocurren” (G.D.2.105.) ▪ “C.R.: El viento y los factores, son los factores que uno no pensaría que pudieran llegar a afectar como te digo yo un perro, que puede llegar a hacer
--	--	--

		<p>simpático, pero en una escena dramática en un momento justo donde necesitai que llore y este... llega un perro y lame, ¿cachai? O se pone a pelear con otro, entonces... puede llegar a influir... incluso preparado para eso, onda con una vienesa tu podí sacar a un perro de una escena para que no..." (G.D.2.113.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ "P.F.: Porque claro estas ahí, cargando el auto, poniendo la huea, al sol, de repente te ibas te cambiabas ropa, ¡y teniai un atao a última hora! Pero llegabas corriendo y vai y ppff (sonido) llegaba el momento de estar contigo con tus compañeros y con el público, y partir" (G.D.2.151.) ▪ "C.R.: Hay tanta dispersión, en un montaje de teatro de calle, eeeem... lo que hablábamos hace un rato, todo y todas las características que ya tiene la calle, más sumado a todo lo que significa el estrés de estar montando de verdad una obra y brabribre (sonido) que claramente es ultra necesario que al final de cada trabajo hay que juntarse, darse cuenta que somos, que soomoos y que vamos a preparar..." (G.D.2.152.)
<p>Paso de la representación del gesto al texto</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Trayectoria de la compañía en el trabajo vocal (comienzo hasta el presente) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ "H.V: En "Tito Andronico" que es nuestro último espectáculo eeh juega un rol súper importante porque cuando... como nosotros tuvimos una dramaturga que co-adapto con nosotros el texto, también generamos canciones, estábamos trabajando con tres músicos en vivo liderados por la compositora Ángela Acuña, que también tocaba el chelo, estaba Jorge lobos en trompeta, que tocaba en la negra Ester, estaba también Marcelo Philipp que es baterista de la Javiera y los imposibles" (E.1.52.) ▪ "H.V.: Claro, nunca habíamos hecho un espectáculo de calle con tanta palabra, en "Altazor" había un par de frases, un par de texto, un par de canciones. De hecho, estaban grabadas las canciones, la música, pero acá un volumen de teatro hablado y personajes...Shakespeare po. Entonces, los actores que llegaron nos ayudaron mucho a nuestro elenco contaminándonos sanamente con todo lo que es la emisión de la palabra y bla bla, y nosotros les despertamos el cuerpo" (E.1.74.) ▪ "N.M.: Ah claro como ONIRUS si, porque antes estaban los pasacalles, que partió con magia

		<p>austral 2008 pero...” (G.D.1.4.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ P.G: “Ah claro, yo ahí trabajé como en la parte de producción, y afuera, no como actriz, aparte era como más físico, entonces no había como un trabajo vocal” (G.D.1.5.) ▪ “C.R.: Lo que pasa es que en ese momento ya el texto, a la altura de esa obra, que fue una de las últimas que hicimos, el texto casi ya no estaba, ya en un porcentaje mínimo mínimo, entonces por lo tanto lo que llevaba la historia, como te decía yo, era la música que llevaba las coreografías...” (G.D.2.89.) ▪ “I.A.: Lo que nosotros tenemos son discursos o declaraciones pero no textos dialogados, o sea que quiero decir, cuando tu dialogas el receptor de tu texto es el personaje... es el otro personaje, cuando tú haces declaración o discurso el receptor del texto directo es el público ese es el destinatario del texto, esa es la diferencia, el teatro tradicional comunica... allá está el público y yo te hablo a ti, y esa comunicación llega al público, nosotros hacemos una comunicación directa al público entonces el, el texto tiene otro valor, la oralidad tiene otro valor porque tiene una estructura mucho más presentativa que representativa” (G.D.2.95) ▪ “I.A.: Nuestros referentes en ese entonces eran a nivel estético en el mundo de la actuación eehh... eeh... el clown y la comedia del arte que era lo más cercano a un otro teatro, aun teatro más vinculado al mundo de... de lo popular, al mundo de lo gestual, al mundo del teatro físico, a un teatro que de alguna manera era una respuesta eeh y una contestación también aah, ... (*) ... o a la academia... históricamente en un devenir histórico. Y esos fueron nuestros primeros referentes estéticos, metodológico clown y comedia del arte estábamos muy vinculados al uso de la máscara y todavía con una estructura de teatro mucho más parecido al teatro a la italiana, o sea, el primer espectáculo, un espectáculo más frontal, con mucho más texto, con diálogo eeh y con presencia de algunos elementos que nos parecían muy importantes en la calle, como la música en vivo, eeh una gestualidad eeh un elemento...un uso de elementos de objetos, de elementos escénicos muy preponderantes...” (G.D.2.10.)
--	--	---

		<ul style="list-style-type: none"> ▪ “P.F.: ¡Con grúas! Que la wea no era con puros paneles de cholhuan con... con pino... Entonces ahí cabíamos, cambiamos la materialidad, cambiamos la forma, y también de desaparecer... creo que va de la mano que es súper lindo este cambio de la idea de lo que es la calle, y con la desaparición del texto...” (G.D.2.23.) ▪ “P.F.: ...Como hicimos... recuerdo tener una reunión... ¿Qué queremos de la patriótico de ahora en adelante?...y fue como... queremos ensuciarnos, como los actores decían queremos como que la obra pase por nuestros cuerpos de verdad, que nuestros cuerpos realmente se afecte con la obra en términos de que sintamos el cansancio, el agua en el cuerpo, el barro, no terminar limpios y nosotros de cambiar la frontalidad en términos del diseño y así fue armándose Kadogo, y ya después nos fuimos en la vola y trajimos ese formato de la larga noche que era muy extraño acá y la victoria de Víctor.” (G.D.2.25.) ▪ “P.F.: Yo creo que también fue importante cruzarnos con el teatro del silencio en algún punto... ellos lo que tenían...era más un teatro corporal, gestual... la música en vivo...” (G.D.2.56.) ▪ “P.F.: Como... nosotros lo vimos después...como queee... teníamos armada toda la wea y de repente nos encontramos con el teatro del silencio... fue como... ooohh lo están haciendo como hace 15 años atrás... y cachay que lo están haciendo y están... están... y ya... a un nivel... pero creo que ellos son de alguna forma los que después nos confirman el camino que habíamos decidido trazar...” (G.D.2.58.) ▪ “C.R.: Ahora, claro, cuando revisas justamente y ya... que ha sido un proceso súper interesante que hemos vivido nosotros como creadores, es que nos hemos vuelto teóricos del área...de la... de, de las artes callejera, específicamente del teatro callejero... empesai a ir a buscar la historia del propio teatro callejero Chileno, te dai cuenta que los orígenes son muy parecidos, después te dai cuenta el por qué llegaste a algo tan parecido con teatro del silencio, sin embargo, hay historias que se comparten de maestrías y de referencias que vienen desde anterior, entonces, también es muy
--	--	--

		<p>interesante revisar esa historia eehh para poder darse cuenta como nosotros de alguna forma eeh consiente e inconsciente llegamos al resultado.” (G.D.2.59.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “ I.A: ...nosotros fuimos encontrando en el... en el... en la fricción de la calle, en el esfuerzo físico de la calle, en la de ambulación... un compromiso físico y fisiológico en donde el síntoma, la sintomatología del cansancio, la respiración... eeh... el quejido, la agitación, la transpiración, el sudor, la saliva, la voz ahogada, podían ser una estética también, entonces empezamos a incorporar la dificultad como parte de la narrativa y a empezar a buscar esa dificultad, a buscarla en la reiteración, a buscarla en la intensidad, permanente de la escena. Y nosotros hemos creado una manera de estar en escena, que tiene unos grados de gasto calórico, de intensidad, que tienen como objetivo hacer de que el actor mismo, trascienda las fronteras de lo representativo y del control técnico de lo representativo, hacia un estado más presentativo, por eso Pablo decía que el actor decía ¡quiero mojar me de verdad! ¡Quiero enfriarme de verdad! Quiero que la lluvia me llegue de verdad, ya no quiero representarlo... porque quiero precisamente dejarme afectar por esas características físicas materiales, reales, cosa de que incida en mi interpretación y entre otras cosas es la voz, entonces, eeeemm... nosotros hemos intentado sustentar una base técnica del uso vocal que inevitablemente se desarma en un momento en la vorágine de la intensidad y del roce físico del uso del espacio público...” (G.D.2.121)
	<ul style="list-style-type: none"> • Sello propio en el trabajo vocal 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “H.V.: ...entonces todo el tema de la musicalidad estuvo muy cerca, en la rítmica, en la palabra, en la canción, y hubo mucho entrenamiento de canto, tuvimos varias canciones, pero no la dejamos porque no...en la edición final del trabajo cortamos cosas, limpiamos cosas emm... por muchos motivos, ¿te fijai?... Pero partimos cantando cosas, la primera ceremonia cuando llega Tito, y empieza... (Canta el inicio de la obra) ...” (E.1.52) ▪ “H.V.: Cantan todos también. Eeehh tuvo un trabajo muy importante de canto, la afinación, la música, la melodía eeh sobre todo porque hay un...bueno la obra es muy especial es difícil “Tito

		<p>Andrónico” ...” (E.1.54.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “H.V.: Entonces eehh... el equilibrio entre lo tensional del relato, algo que me gusta trabajar a mí como el... como un cable tirante con sus descansos y todo... y pasa arto por lo vocal también y por... y también por la contención de lo vocal.” (E.1.58.) ▪ “H.V.: Podemos decir que tiene que ver con una palabra que es musical, podemos decir que es una palabra que tiene que ver con un cuerpo vivo, vivo en términos expresivamente hablando y vivo desde un lugar que es extra-cotidiano, naturalmente nosotros trabajamos con habilidades, con acrobacia, o con yoga o con artes marciales o con aparatos, entonces obviamente la voz no es la misma de tres personas vestidas de ternos y con maletín, entonces, jugando a lo cotidiano. Además, como nosotros siempre viajamos a mundos distintos teatralmente hablando, más que recrear realidades reinventamos mundos, ¿cachai? de echo nunca hemos hecho una obra realista, hemos hecho una obra híper-realista “Ofelia” pero... ¿cachai?... Entonces, naturalmente esa palabra, va desde un lugar emocional, desde un lugar del imaginario y de un lugar musical también” (E.1.106) ▪ “I.A.: ...durante muchos años estuvimos peleando contra micrófonos lavalier y cosas y de repente nos dimos que estábamos perdiendo que esa era una batalla perdida y que realmente no nos interesaba necesariamente eeh construir una narrativa sobre el uso de una oralidad dialogante eeh vinculada a la tradición dramática si no que nos interesaba mucho más construir una narrativa en base a una visualidad, y esa visualidad pasaba por una gestualidad física y por una gestualidad escénica y que esa gestualidad física podría incluir u gesto, entonces la voz, la palabra... no solo la voz y la palabra, también el sonido y por tanto la respiración.” (G.D.2.34.) ▪ “C.R.: ...en definitiva el relato eeh por ejemplo dramático de la obra está mucho más dado por la música que es lo que más...lo que más lineal que podemos llegar a tener que con un texto, porque ni siquiera, muchas veces las propias escenas no tienen que ver unas con otras necesariamente...” (G.D.2.51.)
--	--	--

		<ul style="list-style-type: none"> ▪ “I.A: Mira, es que ahí te voy a explicar una cosa, una cosa tiene que ver con la... con la... con el uso narrativo de la oralidad que es lo que hemos estado hablando, y otro tema tiene que ver con el uso o características técnico-fisiológicas de la voz, ¿cachai? Nosotros, desplazamos como nivel narrativo la oralidad de este texto dialogado representativo, hacia un texto más presentativo eeh... declamatorio o discursivo hacia público, eso es una cosa...” (G.D.2.121.)
<p>Entrenamiento vocal de la compañía, metodología de trabajo</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Entrenamiento de la compañía, un proceso de experiencia 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “H.V.: En este tuvimos yoga, mucha muscu... yoga sobre todo para unificar el elenco, como habían actores invitados, fue súper hermoso eso.” (E.1.74.) ▪ “H.V.: Entonces, fue un camino de ida y vuelta entre el yoga, la musculación, el trabajado pre-acrobático y rítmico y de ahí pasando a... al trabajo con la palabra y mucho canto. La Ángela nos hacía cantar mucho. Hicimos muchas canciones, hicimos más de cuatro y finalmente hay como dos que no quedaron y mmm... y claro, vocalizamos y mm...que más...Ahora también es complicado, porque el micrófono, naturalmente, es súper difícil para un actor actuar con micrófono. Nosotros el último mes nos fuimos a otro galpón.” (E.1.76.) ▪ “H.V.: ...Ah y lo otro que también este proyecto como el Moisés tiene una banda de Hip-Hop había mucho entrenamiento de decir palabras y seguir de aquí para allá, unos juegos también de que ponte tú dice... “Mesa lesa como la cereza que...” y teniai que... Todos andaban jugando a eso, Entonces en paralelo no era un training oficial, pero en el fondo lo era como...están todo el rato (chasquea los dedos)” (E.1.106.) ▪ “H.V.: Yo creo que lo más importante es respirar y para el trabajo corporal también, de hecho la Pame que es instructora de yoga cuando nos entrena dice “el problema es que la gente se olvida que está viva porque respira” y da lo mismo que hagan todo, porque hay gente que hace yoga y hace todos los monos pero si eso no está respirado (inhala y exhala) como las artes marciales, son fotos , como hacen yoga y sacan fotos, “que bonita estoy quedando”, no cachan nada de yoga porque...¿me entiendes?...como buscar ese, esa dualidad digamos, tiene que ver con un cuerpo

		<p>que está llegando a esos lugares a esas posturas desde una respiración, desde una organicidad, ¿cachai? entonces, el respirar es muy importante y el tema también de lo...para nosotros es muy importante los cuerpos, los cuerpos actorales muy bien preparados...” (E.1.110.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “P.G.: Como compañía no... a veces... (Interrupción en el lugar) osea tenemos training pero no siempre tenemos como... osea tenemos libertad, a veces uno guía al otro...” (G.D.1.87.) ▪ “P.G.: Es que como hay muchos profesores entonces de repente... es como aaah ¿yaa que hacemos? aah ya hagamos training butoh ponte tu... entonces ahí... ooh de repente... ¡ya yoga! Y... entonces siempre vamos como mezclando y no hay como una cosa, así como rígida” (G.D.1.91.) ▪ “P.G.: Es un espacio de autorregulación nosotros trabajamos así, y que el director es el que tiene que apretar normas. Onda si yo veo que mis compañeros fuman, y ese es su training...” (G.D.1.219) ▪ “P.F: Yo creo que ha pasado por todo, paso por un training más individual, primero, realmente, así como “preparate pa salir”, ehh que fue el del “crespo” ¿no?... que era prepararse y salir” (G.D.2.124.) ▪ “C.R: Que cada uno acá... cada actor al principio buscaba su propio método de calentar, emm... Tanto la voz como el cuerpo, y ya llegando al final buscábamos un espacio donde podíamos...” (G.D.2.125.) ▪ “C.R: Claro, a tener esa complicidad con el público, y en ese aspecto, por ejemplo nosotros que éramos los diseñadores, eeeemm... también nos metíamos a la parte final, no así en la parte del comienzo, donde el actor preparaba su cuerpo como actor, y nosotros nos preocupábamos que la escenografía estuviera bien y los objetos, y al final nos encontrábamos. Después fue evolucionando el training a...” (G.D.2.129.) ▪ “C.R: Claro el más logrado, que en realidad se designó una persona en especifica que era el jefe de entrenamiento que era parte del equipo, y que él buscaba el entrenamiento para la obra que estábamos basados justamente lo que hablaba Ignacio hace un rato, que tenía que ver con el tema
--	--	---

		<p>de trabajar con el cansancio y de traspasar esa barrera para ahí empezar a trabajar con el cuerpo” (G.D.2.131.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “P.F.: Era una mezcla entre psicofísico, un poco psicofísico, hartó cardio... haaartooo cardio... aeróbico...” (G.D.2.132.) ▪ “P.F.: ¡Sí! Era correr... así específicamente, que fue lo más ordenado que hemos tenido, que fue correr veinte minutos, después hacíamos un poco de cardio, abdominales, flexiones, sudar sudar, después un poco psicofísico, eeh... era una hora de entrenamiento, y terminábamos con... complicidad, hacíamos un poco de clown siempre, entre nosotros y con el público... el entrenamiento era parte de la obra...” (G.D.2.134.) ▪ “P.F.: Una hora antes, en el espacio escénico, empezábamos a entrenar, entonces terminábamos el entrenamiento y partíamos la obra y la gente...” (G.D.2.136.) ▪ “P.F.: De convocar y de develar un poco el teatro completo, entonces ahí estábamos nosotros, y terminábamos bailando , era como... hacíamos un poco los ejercicios de clown, complicidad, del aplauso, de mirarnos a nosotros abrimos y mirar al público, generar lo lazos, como que el público nos viera a los ojos... nosotros estábamos en escena también, entonces todos hacíamos el mismo training, y terminábamos con diez minutos de baile, había un playlist con la música de la obra, y cada uno bailaba , y ahí iba encontrando un poco... hacia lo que quería, pa’ entrar a la obra, unos vacilaban, otros buscaban su niño soldado, y partíamos la obra, eso fue como los entrenamientos más ordenados que hemos tenido y ahí después empezó como a derivar un poco más en algo... en una búsquedas personales como...” (G.D.2.139.) ▪ “C.R.: Claro...y después ya en el caso de “la larga noche” se generaba un entrenamiento específico por coro, entonces cada coro tenía... por ejemplo estaba el coro de los mapuches y ellos hacían, eemm... un entrenamiento de purrun, de danza, súper relacionadas con el suelo, y así los otros, que eran los burócratas, era un entrenamiento mucho más físico, como mucho más relacionado justamente con su kinética, con, con... en fin, entonces se... como éramos un grupo de sesenta
--	--	---

		<p>personas era súper complejo hacer un training , preparar el cuerpo entre todos, pero siempre ha estado presente el encuentro final, es decir, por ejemplo, aunque entrenábamos por separado siempre al final nos encontrábamos, para a ver, estamos juntos, en el caso de “la larga noche” hacíamos un rito , un rito mapuche donde nosotros le pedíamos y le agradecíamos a los cuatro puntos del universo, eemm... para tener una buena función y para estar conectados entre todo el equipo” (G.D.2.140.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “P.F: Y ahí por ejemplo el coro chileno hacia entrenamiento vocal para cantar, por que cantaban, ¿cachai? Dependía de cada uno, los burócratas no hablaban, estaban tapados hasta acá, entonces la voz... Ni siquiera se les sentía la respiración solo sentían el cuerpo, ¿cachai? cada coro tenía su propia especificidad.”(G.D.2.143.)
<p>Dificultades vocales del actor en el teatro de calle</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Características del actor en el teatro callejero 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “H.V.: Entonces, claro, también hay un cuerpo distinto, expresivo, en el teatro de calle o en el teatro de espacio público,” (E.1.4.) ▪ “H.V.: Entonces la respiración, el saber respirar, y lo otro es que tienen que ser cuerpos que estén preparados a nivel de tono pa’ poder...” (E.1.44.) ... “Para sostener, para ocupar el espacio, para subir la escalera para bajar, para ir al cambio de vestuario, para entrar, para mover la estructura, para salir. pa’...tienen que estar...hay un, hay un...” (E.1.46.) ▪ “H.V.: hay, Claro...hay una predisposición ligeramente atlética que es importante que este, más allá de la edad que tenga cualquiera ¿no?, pero es importante estar en un cuerpo activo y porque claro, no es una estructura de una sala de seis por cinco...entro y salgo. Acá hay otra lógica, ¿no?” (E.1.48.) ▪ “H.V.: Pero la respiración y el tono muscular es súper importante, es súper súper importante porque naturalmente no estamos en lenguajes tan intelectuales si no más de experiencia” (E.1.50.) ▪ “H.V.: ...para nosotros es muy importante los cuerpos, los cuerpos actorales muy bien preparados, no tienen que ser todos acróbatas y mucho menos pero es importante que estén preparados en rítmica, tono, en el fondo tiene que ver con un cuerpo que sea capaz de resonar todas las capas que tiene que resonar un personaje como

		<p>si pusiéramos una lupa sobre él, puede a ver... ¿te fijas?” (E.1.110.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “P.G.: Un intérprete que no es flexible, no puede ser interprete de calle, no, osea... no puede ser... la sala en ese caso es mucho más seguro” (G.D.1.74.) ▪ “P.G.: Entonces un intérprete de sala hace su trabajo como más, aburguesado, ente comillas, cachai?, en cambio el intérprete de calle, está ahí... el perro se te mete en el escenario, luego el curaito que se te quiere meter, después se te meten en la carpa, a mí se me metían los niños atrás en el afore, yo me estaba cambiando me agarraban las cosas, entonces tiene que ser un intérprete que sabe manejar la crisis con tranquilidad siempre” (G.D.1.76.) ▪ “P.G.: Y que está siempre con miles de focos de atención y que tiene que crecer tres veces sobre la calle cachai? Entonces es un intérprete que se adapta todo el tiempo y nunca entra en crisis, ¿está quedando la cagada! Se está cayendo todo y tu estay...” (G.D.1.78.) ▪ “P.G.: ¡ZEN! ¿Cachai?, puede haber un terremoto se cayó la luz... y tu estay ahí... porque lo más importante es el espectáculo, ¡no tú!” (G.D.1.80.) ▪ “P.G.: Tienes que estar siempre abierto a que las cosas puedan cambiar, ¿cachai?, y que de repente pasa un viento y bota todos los atriles poh , y teni que estar siempre flexible a que eso puede suceder, entonces ... y dejarte, dejarte nomas.” (G.D.1.152.) ▪ “ I.A: ...pero luego, hay otra cosa que tiene que ver con el uso de la voz y tiene que ver con el uso del cuerpo, el cuerpo en general, es la parte interesante, en... y te lo voy a explicar así, durante... y te lo explico en la danza... durante muchos siglos la danza se trató, eeehh... la danza tradicional, la danza clásica, o el ballet , o el académico... se trataba de que tu no vieras la dificultad del intérprete, osea mientras más fácil se viera que el tipo giraba y no sé qué, y respiraba no sé qué... estaba mejor ejecutado... la danza moderna y luego la contemporánea, introdujeron un elemento revolucionario, a la danza tradicional , al incorporar la dificultad física, como un discurso narrativo, y como una estética, el caso más emblemático y que no es la única, es la punta
--	--	--

		<p>del eisberg pero eso fue un movimiento, fue la pinna baush, que empezó a trabajar con interpretes viejos , con bailarines viejos , y empezó a trabajar con reiteración de gestos, en donde mostraba que un gesto que partía teniendo una forma en donde yo iba y te abrazaba con el cuerpo súper erguido a la décima vez que iba y te abrazaba, ya el cuerpo estaba más inclinado, ya la respiración estaba agitada. Ya el bailarín estaba más transpirando, porque efectivamente, eeehh... esas características fisiológicas del cuerpo se constituían como un elemento estético narrativo... y esa fue una gran revolución en la danza. ¿El teatro tradicional, se ha sustentado sobre principio más o menos parecido en donde yo trabajo una técnica vocal, en donde susurro, donde grito, y en donde yo con mi técnica soy capaz de... eeemm... mostrar al personaje en esa situación, pero no al sujeto actor en el esfuerzo por representar las características del personaje, se entiende? ... es decir, yo... ¡yo oculto! Al sujeto, de hecho, el teatro realista tradicional, se trata... y el mérito esta en decir, “húe on no cache que eras tú, la cago la caracterización, es tan distinta a ti “. Eehh... y yo me esforcé y ocupe mi voz, grite y morí, parecía que me desangraba... y después salgo... y tengo la voz impecable... él tiene una buena técnica vocal, él sabe gritar, él sabe no sé qué... soy capaz de representar un uso vocal sin necesariamente tener una implicancia real a nivel físico, porque la técnica sustenta esa implicación a nivel fisiológico.” (G.D.2.121.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “I.A.: Eeehh... yo creo que depende del tipo de teatro callejero que se va a hacer y el uso de la voz que va a tener, si vas a hacer un Shakespeare en la calle como lo hizo el Horacio, y teni cinco hojas de texto tu durante la obra, yo creo que hay que hacer un trabajo técnico vocal importante, tradicional digamos, osea respiración, dicción, articulación, emisión limpia, apoyo, activación del diafragma, etc... Etc... porque o si no te vas a quedar disfonico a la mitad de la obra, ahí estas más cercano a las exigencias de la sala y además a las complejidades de volumen y de tamaño, de proyección etc... etc... de la calle... emm... luego si vas a hacer otro tipo de trabajo vocal más cercano al que nosotros hacemos, eeehh... creo que, que los trainings tiene que ser súper.... O los
--	--	---

		<p>entrenamientos tienen que ser súper dialogantes y adaptados con las necesidades , yo no creo poder decir mira, “este training es bueno para el teatro de calle” , el teatro de calle además... el teatro de calle es un clown parado arriba de una banca contando una historia, y la pequeña gigante, entonces... osea toda esa infinidad de formatos, lenguajes, adaptaciones y estilos, etc... etc... de partida el teatro de calle que no ocupa nada de voz, “tougard” no hace ningún trabajo vocal antes de salir a actuar porque es pantomima clásica, pantomima blanca... por lo tanto, yo creo que depende mucho del tipo de teatro que se hace... lo que sí, creo que hay que darle una preponderancia y un valor muy importante a la disposición del cuerpo, ya sea el aparato fonador, o sea... que se yo... el cuerpo físico, los brazos las manos, eemm... o el cuerpo emocional, creo que hay que darle, hay que tomar muy en serio la preparación, porque... los niveles de expresividad que suelen eeehh... demandar la calle a los intérpretes , es bastante mayor que suele demandar la sala, y por lo tanto tiene que haber además una suerte de disposición de una capacidad aeróbica súper importante , osea, por eso yo te decía nosotros hacemos una suerte de acondicionamiento físico general, porque hay que tener un cierto tono muscular y hay que tener una cierta capacidad aeróbica para estar en la calle, si no te vas a lesionar, te vas a fatigar, te vas a desmayar a la mitad de la obra ,en eso es algo muy deportivo” (G.D.2.160.)</p>
	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Estrategias vocales particulares que los interpretes utilizan en el teatro de calle 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “P.G.: Entonces ahí es como... es como otro tipo de trabajao con la voz también entonces teni que tener la técnica de trabajo de voz en la calle y la técnica del micrófono” (G.D.1.29.) ▪ “P.G.: Si, había veces que no había micrófono y... ¿que pasa? Había veces que me meti en el micrófono del compañero ponte tu” (G.D.1.31.) ▪ “P.G: Porque la voz es un instrumento que está dentro del cuerpo, entonces... cuando trabajo con la voz, hago training corporal también, ¿cachai? entonces me muevo... como soy también profe de yoga hago mantras, como que...” (G.D.1.104.) ▪ “P.G.: Y también leo textos muchas veces, me muevo mientras lo hago... como que siempre el cuerpo y la voz están integrados... oooh... juego

		<p>como que no tengo una cosa rígida, pero...lo que trato de no hacer cuando hago training vocal, cuando por ejemplo trabajo un texto... es no hacerlo con la intención del texto de la obra si no hacerlo como un juego... osea como no tratar de actuar el texto sola... ¿cachai?” (G.D.1.106.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “P.G.: Tres soldaditos de plomo... ¿tres soldaditos de plomo?... ¡TRES SOLDADITOOSS DE PLOMO!... tres.... No, si no que... tres soldaditos de plomo, bla bla bla... como que... o lo voy a decir riéndome, tres ja ja ja... ooh... como corriendo... ooh... Batiendo los huevos ¿cachai?...” (G.D.1.110.) ▪ “N.M.: A mí me... también siempre con el cuerpo, y yo creo que es lo que más... enfocado en la respiración, primero... como hacer respiraciones consientes” (G.D.1.118.) ▪ “N.M.: También no tratando de decir el texto como en la escena sino usándolo como, bueno, pa’ tenerlo fresco en la mente” (G.D.1.125.) ▪ “P.G.: y sabi que otra cosa a mí me sirve ene como pa’ trabajo vocal?... pensar en comunicar, ¿cachai? más que en... la intención del texto, si no que entrar... o hablar en el texto pensando en comunicar la idea nomas” (G.D.1.129.) ▪ “P.G.: ¡Relajado! Relajado... Estar... ¡no! ... por que como es el cuerpo y la voz, si tú te tensas la voz se tensa entonces se va pa’ dentro se aprieta y no se proyecta entonces... por eso el cuerpo está en la voz, si tu estas solo en lo vocal, teni que estar siempre pensando en que este... revisando el cuerpo que no esté el hombro aquí... en la garganta... estar siempre... entonces... estar siempre relajado” (G.D.1.37.) ▪ “P.G.: ¡Suelta! Que los hombros estén sueltos, que la mandíbula este suelta, que la lengua este suelta, que este todo relajado cuando estay diciendo el texto” (G.D.1.39.) ▪ “P.G.: Lo óptimo, uno es comprensión, cachai, como te digo, es comprender el texto, entenderlo, comunicarlo, y estar relajada como te digo, no querer ser como... eeh... ¿cuál es la palabra?” (G.D.1.146.) ▪ “P.G.: Osea no memorizarte así, blablablablablablaba... osea tratar de traicionarte a ti mismo cada vez que repites porque o si no es una lata poh, como que sea una cancioncita
--	--	--

		<p>aprendida, ¿cachai?, aprenderte, comprender, y tratar de buscar siempre distintas formas de decirlo, distintos tonos, trabajar con la voz relajada para que puedas llegar a distintos registros, cuerpo relajado para, estar tranquila, buscar emoción, de verdad si tu estay tensa la emoción no va a llegar, siempre vai a estar en las tensiones, “tengo que llorar”, mientras más quieras menos puedes, uno le dice a la mente quiero!, y la mente te va a decir, no, ¡NO! ¿Cachai? Mientras más quieras menos vas a poder, entonces... y sobre todo el tema de la respiración, es como... ¡respirar y no tensión! ... respiración corta entonces, llegai a la última frase y se te cae, se te cae el final...¿cachai? Entonces...en realidad todo tiene que ver con la relajación...” (G.D.1.156.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “P.G.: Claro porque si estai... claro... respiración igual relajación, relajación respiración, si no te podi relajar, entonces respira profundo para relajarte” (G.D.1.158.) ▪ “P.G.: ¿Cachai?, es uno y otro, están muy unidos, osea la técnica para llegar a la relajación es respirar profundo, fíjate cuando uno está agitado, (Se pone a respirar agitada como para dar el ejemplo) estay estresado, la respiración está cortada, tienes miedo, se acorta la respiración inmediatamente, cuando uno duerme... (Respira profundo para ejemplificar) y ahí está el trabajo del yoga igual, es como... conciencia, y cuando uno va a entrar al escenario, es una situación de estrés...” (G.D.1.160.) ▪ “P.G.: Cuando uno va a entrar al escenario estai... tengo miedo tengo miedo...sipo teni miedo, estar ahí frente a 10.000 personas y tú eres una pulga y teni que decir los textos, y teni que tener todo en control... noo teni que tener nada en control, teni que ir a hacer la pega, olvidarte de ti, y respirar, (respira profundo) y yaa... fluir nomas! Igual estay... tucu tucu tuu (sonido del corazón) pero si teni tu respiración controlada, va a aparecer la palabra, y si te equivocas no va a pasar nada... ¡retoma y ya!” (G.D.1.162.) ▪ “N.M.: Yo creo que esa es la clave, como... volver siempre a la respiración, así como entrar de una acá, y estar atento y estar dispuesto a lo que va a suceder, si no sabi lo que va a suceder, ser flexible, y también confiar, confiar caleta, confiar
--	--	---

		<p>en el trabajo que has hecho, confiar en tu equipo, confiar en que todas las personas que están ahí están en lo mismo, entonces ante cualquier eventualidad que van a ocurrir, ¡y uno no sabe cuándo ni cómo ni que! Todos vamos a comunicarnos entre nosotros para poder solucionar y hacer lo que tenemos que hacer...” (G.D.1.163.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “P.G.: Tienes que asentarte en la pega, y comunicar, lo más importante es que... el relato ¿cachai? Que la gente entienda, entonces si tú te relajai, y lo importante es lo que tienes que decir... no va a pasar nada... no te vas a “blarblee” (sonido balbuceo) porque estay pensando en lo que teni que decir más que en ti, en que me voy a ver fea, si me van a creer o no, ahí es donde te “degrdbleshej” (sonido balbuceo) por que se te mete una idea y no estás en el presente, entonces la técnica vocal, puede servir, pero ni tanto, osea yo de verdad, a mí, yo tengo buena, igual tengo buena técnica, pero nunca he sido como “aaaaaaaahhggg” o “eeeehhhhee” (ejemplificando técnica vocal, golpeándose el pecho) a veces es como, “oye weon, si la wea” y estoy hueviando con los chiquillos y ¡va pa! Jajajaa, ¡lo estoy pasando bien! Y ¡paa! ¡Tengo que entrar! Increíble y nunca, “blablarr” (sonido balbuceo) porque para mí es tan importante estar ahí y comunicar, que no necesito hacer training.” (G.D.1.171.) ▪ “N.M.: En ese sentido también uno tienes que ser súper ... como consiente de sí mismo, y hacer lo que necesita hacer, y lo que yo tengo que hacer no es lo mismo que ella tiene que hacer y... ¡ESTA BIEN! Somos distintos y tenemos distintas necesidades y...” (G.D.1.214.) ▪ “P.G.: me demoro horas, hoooraass, estoy en el camarín, me concentro, me maquillo, como que mi transformación es mi training, y como que “pooop” (sonido) me... y maquillo a otros, entonces como que, en la transformación, en el maquillaje y el vestuario, como que ahí, empiezo como a transformar, pero yo creo que también tiene que ver con la habilidad, yo no tengo problemas vocales, ¿cachai?, hay gente que si tiene más, y a esos si el Horacio les dice, “Gabriel, tu training vocal” ¿cachai? ¿Como que a él lo aprieta, y todos le decimos, “oye el training del
--	--	---

		<p>lápiz!” entonces a mí que me cuesta menos, a veces con él le digo, oye esta técnica úsalas” (G.D.1.225.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “I.A: Si, yo diría que nosotros siempre hemos tenido esta estructura muy tradicional del teatro como de training ensayo, sin embargo, eeeemm... dentro del proceso de ensayo nosotros hacemos mucho training, ¿sí? osea... dentro del trabajo creativo, por la forma en cómo nosotros creamos que hacemos mucha improvisación y diferentes tipos de improvisación etc... hacemos mucho trabajo de entrenamiento físico, vocal, emocional, osea... claro, el training propiamente tal es un training más como de acondicionamiento físico, por decirlo así, y acondicionamiento físico también a nivel vocal, respiración, etc... etc... en algún momento tuvo algo más como de... trabajo también como de entrenamiento emocional, como de flexibilización de las emociones, amplificación de las emociones, conexión de emociones y gestos, etc... etc... sin embargo yo diría que el training para nosotros siempre ha sido... ha caído más en el ámbito de lo... de lo... que podría ser el acondicionamiento físico general del cuerpo, en calentamiento , con un...que se yo, la amplificación de las capacidades aeróbicas , un poco de trabajo de tono muscular, etc... etc... pero el training más específico respecto al uso de la voz , o al uso de las emociones, ha sido un poco parte del ensayo también , ¿sí? Más que de... más que una cosa separada, ahí siempre ha habido un punto de... nosotros nos hemos acercado muchas veces a las escenas desde lo físico, y eso podría considerarse como parte de un entrenamiento físico también, emocional, físico, vocal.” (G.D.2.144.) ▪ “I.A: Claro como esto que tenemos una improvisación en que tenemos a dos horas... si, dos horas los actores haciendo gesto y voz, lo que están trabajando es un entrenamiento físico también, o un entrenamiento vocal, estay, ah aaaah aaaaaha aaaaaah (sonido respiración agitada) con un objeto estás haciendo un entrenamiento, no necesariamente proveyendo de insumos para la creación o partituras para la creación.” (G.D.2.146.) ▪ “P.F: Ahora la gran diferencia con el teatro de sala
--	--	--

		<p>no un entrenamiento de ensayo, que es un entrenamiento listo para crear, el entrenamiento para la función es distinto, porque nuestros periodos... nuestra función parte cargando el camión, ¿cachai? Que eso puede ser a las ocho de la mañana, entonces a la hora de llegar a hacer el entrenamiento no es como... “despertemos el cuerpo porque venimos de la casa” ...” (G.D.2.147.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “P.F: ¡Es de cuerpos que ya están raja! Porque nunca hemos llegado a una función como... descansados. Igual porque están hechos mierda, como... prepararlos, calentarlos, despertarlos y como resetearlos de alguna u otra forma, de toda la información del día, para hacer la función, es muy concreto que cuando no lo logras resetear, muchas veces estas truncado en la función. Es una forma de acotar el entrenamiento, pero buscarle elemento siempre que... que nos logren meter, es por eso que siempre hemos llegado a un punto del entrenamiento un poco más clown al final, por eso también conectarse... por ejemplo en “kadogo” llegamos a eso, a la conexión” (G.D.2.149.) ▪ “I.A: ...entonces... el cuerpo pasa por un proceso más de... una cosa training ensayo, pero el training de función, el cuerpo pasa más por un proceso, como decía el pablo, de... adaptación o de preparación, como de resiliencia, como... hacerse cargo de lo que ya tiene como carga informativa, de desgaste y todo, para disponerse a la función , muchas veces, lo más efectivo por ejemplo es pegarse una siesta, de una hora y despertar media hora antes de la función, porque ya venimos todos tan hechos mierda, partimos a las seis de la mañana cargando y toda la huea, que está todo el mundo durmiendo... y queda... ya chiquillos queda una hora para la función hay que levantarse, y eso también es parte de la preparación, se entiende que el teatro de sala tu llegai descansado por que llegas dos horas o una hora antes de la función en este caso no, porque viene de otro proceso” (G.D.2.156.) ▪ “C.R.: Y lo otro que se hace también al trabajar, como somos un equipo, y aquí hacemos todo de todos... todos montamos, todos lo hacemos... es también saber el cuerpo del compañero, es decir si también hay un cuerpo que está más cansado, o
--	--	---

		<p>viene lesionado, hay que decirle que se retire o que... descanse en realidad, porque en realidad puede causar un accidente el mismo se puede accidentar y eso afecta completamente lo que puede ser el resultado final de la obra, estamos trabajando entonces... por lo tanto siempre el cuerpo es la prioridad, independiente que lo hagamos mierda, pero es la prioridad dentro de todo esto” (G.D.2.157.)</p>
--	--	--