



Universidad Nacional de Río Negro
Escuela de Humanidades
Licenciatura en Arte Dramático

El uso de la voz en el teatro callejero en Bariloche



“La zorra” (Sol Gutiérrez). Fotografía: Virginia Salamida

Tesina para obtener el grado de Licenciada en Arte Dramático
Alumna: María Lemú Pinnola
Directora: Esp. Flavia Montello
San Carlos de Bariloche
Argentina
2017

Agradecimientos:

A la Universidad Nacional de Río Negro.

A Flavia Montello, paciente y firme guía.

A los entrevistados. Maxi, Quique, Paula, Ernesto, Camilo, Héctor, Poke, Paulino, Violeta, Julio, Santiago, Sofi, Rosalba, Ani y Marcelo.

A Estela Oklander por sus certeras correcciones y Ani, palabras sabias sobre lo vocal.

A la Biblioteca de la Sede Andina de la Universidad Nacional de Río Negro y sus bibliotecarias, Verónica y Marina.

A quienes me dicen “seño”: fueron, son y serán, mis motorcitos del camino.

A la familia siempre presente, siempre cerca, disponible, amable, afectuosa, incondicionales. Lili, Marce, Pe, Lu, Mauri, gracias gigantes. Hoy soy otra.

A Mónica y a Celes, que ya vuelan: maestras, iluminadoras y sembradoras de pasiones.

A los amigos, incansables, que aún me aguardan. ¡Hoy renazco!

Al sol. A la vida, al hermoso lugar donde nací, a los señores del bosque que me acompañaron tantas noches de viento. Y a todos aquellos que de una manera u otra, me impulsaron, me prestaron palabras, oídos y me dieron ánimo a seguir.

El presente trabajo está registrado como propiedad intelectual bajo licencia de uso creativo compartido Creative Commons, mediante Safe Creative.

Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización bajo las siguientes condiciones:



[Creative Commons Attribution-
NonCommercial-NoDerivatives 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Atribución: se deben reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por la autora.

No comercial: no se puede utilizar esta obra con fines comerciales.

Sin obras derivadas: no se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Índice

I. Introducción	5
II. Antecedentes del teatro en espacios abiertos	10
II.1. El teatro en espacios abiertos en la historia occidental	10
II.2. Teatro callejero como teatro popular	15
II.3. Teatro callejero contemporáneo y local	17
III. La voz y el teatro	28
III.1. Voz, sonido, palabra, silencio	28
III. 2. Descripción del aparato fonador	31
III.3. Respiración	35
III.4. Cuidados de la voz	35
IV. Desafíos del actor callejero.....	38
IV.1. El espacio.....	38
IV.1.1. Contaminación acústica	39
IV.1.2. Acústica del espacio escénico	40
IV.2. La actuación.....	42
IV.2.1 El uso del micrófono	46
IV.2.2. Acerca de la autodisciplina y del entrenamiento actoral	51
IV.3. El público.....	52
V. Teatro callejero en Bariloche.....	54
V.1.1. Bariloche: características climáticas y geográficas	55
V.1.2. Bariloche: características culturales y artísticas	56
V.2. Investigación de campo: Observaciones, Entrevistas, Cruces entre entrevistas y observaciones	58
V.2.1. Cristian Sartori	58
V.2.2. Paulino Carbajo	65
V.2.3. Santiago Cámpora.....	71
V.2.4. Sofía Vintrob	80
V.2.5. Julio Benitez	90
V.2.6. Violeta Bergero	101
V.2.7. Marcelo Garayoa	111
V.2.8. Rosalba Gravina	118

V.3. Otras indagaciones	125
V.3.1. Entrevista a Hector Alvarellos	125
V.3.2. Entrevista a Camilo Pulmari	128
V.3.3. Entrevista a Paula Moyano.....	130
V.3.4. Entrevista a Ani Grunwald	132
V.3.5. Entrevista a Ernesto Chirulo	132
V.3.6. Entrevista a Maximiliano Altieri	133
V.3.7. Entrevista a Enrique Braunstein	134
VI. Desde la práctica.....	136
VI.1. Hacia una posible rutina de preparación vocal para teatro callejero.....	137
VI.2. Rutina de calentamiento-primera versión	137
VI.2.1. Puesta a prueba al aire libre (lunes 15 de mayo). Huella personal	140
VI.3. Rutina de calentamiento-versión definitiva	140
VI.3.1. Puesta a prueba al aire libre (jueves 25 de mayo). Huella personal:	144
VI.3.2.Registros fotográficos.....	146
VI.4. Rutina de entrenamiento vocal diario.....	148
VII. Destilando testimonios, construyendo conclusiones	158
Apéndice.....	161
1. Glosario de términos utilizados	161
2. Modelo de Observación del espectáculo.....	163
3. Modelo de Entrevista:.....	163
4. Modelo de Cruce: Entrevista / Observación	164
5. Modelo de Entrevista para reseña de Teatro callejero en Bariloche.....	164
Referencias.....	165

I. Introducción

Hipótesis: *El uso de la voz en el teatro callejero requiere de una preparación vocal específica.*

En la presente investigación se desarrolla el tema “El uso de la voz en el teatro callejero en Bariloche”. Se quiso realizar el abordaje de esta temática porque resultaba interesante dejar un precedente sobre la voz y el uso de la misma en el teatro callejero en las condiciones que ofrece Bariloche, dado que hasta el momento no es un tema que haya sido considerado. Por otro lado, la autora de la presente investigación tuvo la oportunidad de vivenciar como artista las diferentes realidades que el espacio teatral callejero de Bariloche ofrece en función de la voz. A lo largo de su carrera en la Universidad Nacional de Río Negro (su ingreso fue en el año 2009) pudo explorar en diversas ocasiones este espacio teatral mediante intervenciones, funciones con payasos, desfiles, marchas, combinando música y teatro, entre otras experiencias. Compartiendo ese espacio con otros artistas, pudo concluir que en Bariloche, por sus características, se hacía muy particular el uso de la voz en la calle.

Al indagar pudo verificar que un condicionante fuerte era el clima. Era común escuchar de sus compañeros la siguiente afirmación “*Sí, yo haría teatro callejero, pero en Bariloche, la voz se te va. No se puede*”. Esa fue la frase puntapié, el punto de partida para comprobar si realmente no se podía hacer teatro callejero o, al menos, no se podía usar la voz o si, quizás, adquiriendo ciertas herramientas se podría optimizar el recurso vocal de modo de poder repetir la función al día siguiente. ¿Cómo usar la voz en un clima ventoso y frío? ¿Cómo no contracturarse luego de media hora de teatro callejero? ¿Cómo continuar transitando ese espacio teatral sin hacerse daño? ¿Qué necesidades y qué posibilidades expresivas tiene la voz en la calle?

Considerando las características y exigencias del espacio escénico callejero, se infiere que el actor que elige ese lugar como escenario precisa una preparación vocal específica y diferente de la necesaria para actuar en un teatro cerrado, por lo que aparece la hipótesis: “El uso de la voz en el teatro callejero requiere de una preparación vocal específica”. Entre las características sobresalientes se encuentran las del espacio (abierto, donde suceden otras situaciones simultáneamente, con ruidos propios del ambiente urbano) y las del público (transeúnte, casual, que no planeó ir al teatro, que recibe otros estímulos en simultáneo). Esto se convertirá en exigencia, tanto respecto del cuerpo como de la voz del actor. En cuanto al marco espacial, la autora se refiere a la ciudad de Bariloche y otras

ciudades que comparten sus características climáticas. Ciudades patagónicas, donde las inclemencias del clima son considerables.

Consideraciones metodológicas

Al estudiar el estado actual del tema apareció una problemática: la falta de teoría sobre el teatro callejero en Bariloche. Por eso se recurrió a estudios de investigadores contemporáneos acerca de la voz y del teatro callejero en Argentina y el mundo y, en paralelo, al rastreo de vivencias mediante entrevistas a actores callejeros de esta ciudad. Asimismo se estableció contacto directo con referentes y hacedores del teatro callejero en nuestro país.

El trabajo de campo se realizó en parte con el objetivo de conocer diferentes formas de entrenamiento y preparación de la voz, llevadas a cabo por artistas callejeros que hayan realizado sus espectáculos en San Carlos de Bariloche cuyos números incluyeran el uso de la voz, en lo posible sin mediación técnica. La primera etapa fue de observaciones de espectáculos callejeros, focalizando en el trabajo vocal. La segunda fue de entrevistas posteriores semiestructuradas a artistas de cada uno de dichos espectáculos. La tercera etapa fue el cruce entre entrevista y observación, a partir del cual se obtuvieron valiosas conclusiones. Se observó qué nivel de conciencia existía en relación al uso del aparato fonador, indagando acerca la existencia de calentamientos vocales. Posteriormente, al detectar y evaluar los distintos desafíos relacionados con el uso de la voz en actores callejeros, se propuso una serie de ejercicios para el trabajo vocal en la calle, tanto para el momento inmediatamente previo a la función, como para el entrenamiento diario. Por otro lado se tuvo la oportunidad de intercambiar con artistas callejeros de otras localidades y ciudades, como así también con especialistas en lo referente a la voz. Estos intercambios fueron enriquecedores y propiciaron una multiplicidad de voces.

El capítulo I es la presente **Introducción**, que desarrollan las consideraciones metodológicas, el marco teórico y otras aclaraciones para la correcta lectura de esta investigación.

El capítulo II, titulado **Antecedentes del teatro en espacios abiertos** desarrolla el origen y el devenir del teatro callejero a lo largo de la historia occidental, hasta llegar a nuestro lugar de estudio. Tiene como objetivo vislumbrar el recorrido del teatro callejero en relación al contexto histórico y al espacio físico de representación. Coloca en tensión dos términos utilizados como sinónimos: el teatro callejero y el teatro popular.

El capítulo III se denomina **La voz y el teatro**. El objetivo es presentar brevemente el objeto de estudio: el aparato fonador, su anatomía y sus características. Desarrolla la respiración y el tipo más adecuado para la tarea teatral. Para finalizar, menciona el cuidado de

la voz y determinados factores que pueden interferir en el uso pleno y saludable de nuestra herramienta vocal.

El capítulo IV, titulado **Desafíos del actor callejero**, plantea las diferencias entre teatro de sala y teatro callejero, enfocando tres ejes: espacio, actuación, público. Incluye la opinión y el trabajo que han abordado diferentes especialistas sobre el espacio, el cuerpo y la producción de la voz al aire libre.

El capítulo V se titula **Teatro callejero en Bariloche**. Trazando una línea desde lo general a lo particular, este capítulo enuncia y desarrolla las características de la actividad teatral callejera en la ciudad, con sus desafíos particulares. Incluye el trabajo de campo realizado en base a observaciones de espectáculos, entrevistas a sus hacedores y cruces de análisis.

En el capítulo VI, denominado **Desde la práctica**, se incluye la propuesta -especialmente elaborada y probada- de una rutina de preparación vocal para realizar antes de una función callejera. Esta rutina fue diseñada a través del análisis de la información, los registros y las huellas personales de las pruebas "in situ". Tanto los registros personales de la investigadora como los registros fotográficos pretenden dar cuenta del proceso de elaboración. Asimismo, se propone una rutina diaria de entrenamiento vocal para actores de teatro callejero.

Para finalizar, las consideraciones finales en el capítulo VII: **Destilando testimonios, construyendo conclusiones**, con nuevas preguntas para posibles futuras investigaciones.

El **Apéndice** contiene: un glosario de términos utilizados en la investigación¹, los modelos de entrevistas, de observaciones y de cruce entre entrevistas y observaciones.

Marco teórico

Para acercarse al área de estudio de la presente investigación, se ponen en tensión cuatro términos muy utilizados para denominar al teatro realizado en espacios públicos, estos son:

- Teatro al aire libre
- Teatro en espacios abiertos
- Teatro de calle
- Teatro callejero

¹ Los términos que sean sucedidos por un * serán explicados en el Glosario.

Si se piensa en el concepto de *teatro al aire libre*, o de *teatro en espacios abiertos*, se podría deducir que se los denomina según el lugar donde los hacedores de dichas expresiones realizan su arte. *Al aire libre* incluye plazas, parques, patios de casas, calles, terrenos baldíos, veredas, etc. Incluye ámbitos urbanos y también rurales y de esta misma manera incluye espacios agrestes: una representación teatral sobre una balsa en medio de un lago se incluiría en esta definición. Algo similar ocurre con el término *teatro en espacios abiertos*, dado que incluye todo teatro realizado afuera del edificio teatral, en un espacio no delimitado por cuatro paredes y un techo. Podría este término incluir todos los espacios del anterior. De esta manera, se puede afirmar que el *teatro al aire libre* y el *teatro en espacios abiertos* poseen múltiples similitudes.

Con respecto a la condición espacial de los términos anteriores, lo mismo sucede con el *teatro de calle* o *teatro callejero*, donde el título otorga la pauta de que este teatro se realiza en la calle. Pero se considera que éste es nombrado así debido a una razón más compleja: su condición de calle le otorga una fuerte característica a la estética que se realiza en este espacio. El hecho de ser nombrado *teatro callejero* es mucho más que una denominación por su lugar de realización. En la calle sucede todo y a la vez no sucede nada en particular. La calle es de todos, del pueblo, por eso también del teatro que existe un día durante una función en una plaza y luego desaparece, se esfuma: el teatro callejero es nómada, porque todo es nómada en la calle. De este modo se refiere al teatro callejero Daniel Conte, integrante del Grupo La Runfla, al afirmar (Alvarelllos, 2007: 147) que en la calle no existe lo establecido, la convención teatral en la mayoría de los casos no está presente y si la hay, se puede abandonar en cualquier momento. Entre el actor y espectador el vínculo se desarrolla en estado puro, de manera genuina.

Se podría afirmar que el espacio de la calle es un espacio abierto y al aire libre, por lo tanto si se hablara de *teatro callejero*, o *teatro de calle*, también se hablaría de *teatro en espacios abiertos* y *teatro al aire libre*, aunándose los cuatro términos en una misma forma teatral. Pero, si bien sería correcto, estos dos últimos términos no serán considerados sinónimos de *teatro callejero* o *teatro de calle*. La negativa responde a una ausencia en su enunciación de “lo público”. Sobre este punto, Alvarelllos hablando sobre el grupo llamado Teatro de la Intemperie, creado en el año 2002, desarrolla:

La elección de espacios abiertos para hacer teatro se basa fundamentalmente en que se piensa al teatro como modificador de los espacios cotidianos, como así también en la posibilidad de generar nuevas significaciones de los lugares públicos, lugares públicos que nos pertenecen a todos. El tomarlos para la representación es apropiarse de ellos y darles valor en el uso. Por otro lado tam-

bién se basa en que el teatro posibilita el encuentro y la modificación de las subjetividades (Alvarellós, 2007:77)

La siguiente investigación refiere al teatro realizado en un espacio público: la calle. En el espacio de la calle, donde puede suceder de todo, puede suceder también el teatro. Es por eso que el vínculo entre este teatro y su escenario es decisivo, determinante. Y es debido a eso que el término que ha sido elegido para nombrar esta forma de teatro que se realiza en espacios abiertos, al aire libre, pero en condición de calle, será *teatro callejero*, haciendo presente en su título la calle como su escenario y espacio de representación.

Citando a Pavis (1984: 443), se define entonces al *teatro callejero* como aquel “que se presenta fuera de los edificios tradicionales: calles, plazas, mercados, estaciones de metro, universidades, etc.” y otros espacios al aire libre cercanos a la calle.

Así también, se optará por el término *teatro callejero* en lugar de *teatro de calle*. Si bien son considerados similares, en la presente investigación se utilizará únicamente el término *teatro callejero* con el objetivo de otorgar mayor claridad.

Debido a la afirmación de que el teatro es en sí un acto comunicativo, puesto que se produce un intercambio entre “alguien que hace y alguien que mira”, definiremos el concepto *lenguaje* y su uso en el teatro. Un *lenguaje* es un sistema de comunicación. En el área artística, y en particular en el acontecimiento de una obra teatral, existen multiplicidad de lenguajes interrelacionados entre sí, por ejemplo: el lenguaje sonoro, el lenguaje visual, el lenguaje de la iluminación, de la palabra, entre otros. Siguiendo la dinámica de la comunicación, estos lenguajes generan signos que son decodificados por un receptor. La *dramaturgia* sería la interrelación de los diversos lenguajes, conformando así un todo, una obra como producto final, de modo que signifiquen al espectador. Según Pavis (1984:149), la dramaturgia “elije una clave de ilusión/desilusión y la respeta durante la ejecución de la ficción escénica”. En el teatro callejero, la cuestión de la dramaturgia es un aspecto importante a desarrollar de modo que el espectáculo montado pueda contemplar las particularidades y requisitos técnicos específicos del espacio. Entre los múltiples lenguajes que aborda la dramaturgia se encuentra el *lenguaje sonoro* conformado por la música, los sonidos producidos por el cuerpo (ya sea la voz o percusiones corporales) o sonidos producidos con el uso de objetos. En el teatro, la voz crea signos, ya sea desde la palabra y el texto, ya sea desde la expresión de una sensación: un grito ahogado, un silencio. En el teatro callejero la utilización de la voz genera un gran desafío debido a las múltiples interferencias propias del medio, generando diversas opiniones y decisiones al respecto.

II. Antecedentes del teatro en espacios abiertos

II.1. El teatro en espacios abiertos en la historia occidental

Lo cierto es que, desde tiempos inmemoriales, todos los pueblos de la Tierra celebran alguna forma de carnaval; con diferentes motivos pero con un común denominador: la celebración de la vida por medio de bailes y fiestas; la regeneración periódica del tiempo a través de la orgía; símbolo del caos original de la creación.

(Revista Almanaque Criollo, 1985: 5)

El teatro en espacios abiertos ha existido desde siempre. Desde épocas antiguas, desde el advenimiento mismo de las ciudades han existido artistas que elegían los espacios públicos para compartir su arte. Según Pavis (1984: 444), Tespis, en el siglo VI a.C. utilizaba un carro naval para realizar sobre el mismo sus representaciones, pueblo por pueblo.

Desde siempre también, el actor callejero ha cargado con el peso de la desvalorización, siendo considerado en reiteradas ocasiones actor de un género menor, sin prestigio, un mentiroso. No obstante y en contrapartida, siempre ha permanecido una suerte de magia, de misterio, de atracción, que hace de los actores callejeros entidades cercanas a deidades; como si fueran mitad humanos, mitad dioses. Y es que el teatro en la calle está cerca del pueblo, contando sus verdades y sus miserias. Artistas callejeros de todos los tiempos han sabido resistir, denunciar y mostrar otra realidad posible, otra verdad, un discurso no oficial.

El teatro callejero en Occidente nace de la mano del carnaval, en las fiestas populares, en la teatralidad del pueblo. Desde las celebraciones de Dionisos, en Grecia, en el canto, el brindis, el pueblo salía a la calle a celebrar la abundancia. Compartiendo, fundiéndose en el otro. El pueblo salía en procesiones que se adentraban en las ciudades. Y durante esos días todo se permitía: dejar la propia identidad para ser, por un rato, otro. El teatro se fundía con la vida. Las máscaras y los disfraces, siempre presentes, permitían esta transformación; dejar de ser quien se es, para experimentar otra piel.

Así nace el teatro, en la calle, afuera, de la mano de la festividad, de la procesión y del pueblo.

Una atmósfera compleja, propia de la devoción y de la fiesta popular, colorida, ruidosa, olorosa y agitada, más cercana sin duda a los mercados orientales que

al recogimiento de nuestros teatros a la italiana, donde el silencio del público es de rigor. (Naugrette, 2004: 15)

Siglos después, en el Medioevo, la iglesia albergó al teatro durante gran parte de ese período. El teatro como una herramienta educadora: tomándolo como un elemento evangelizador, se sirvió de las herramientas y recursos de la representación para escenificar los diferentes pasajes de la Biblia, instruyendo a los fieles, en su mayoría analfabetos. Dentro de la iglesia, el teatro florecía representando con extrema verosimilitud los diferentes espacios: el infierno, el cielo, el paraíso. Divididos los actos en estaciones, cada una de estas representaba un momento específico de la Biblia. Según el investigador y dramaturgo español Cesar Oliva (2000:81) la tramoya, muy evolucionada, constaba de complicados artilugios que ayudaban a la verosimilitud: fuego, maquinarias que bajaban del cielo, ángeles, etc. El desarrollo de las tramoyas contribuyó a hacer aún más creíbles los pasajes de la Biblia, generando diversas emociones en los fieles.

Mientras que en las iglesias eran llevadas a cabo representaciones sacras, paralelamente en las ferias, plazas o en las fiestas se utilizaban diferentes maneras para atraer la atención. Vendedores ambulantes que, para llamar clientes, contaban una historia con imágenes y gestos, tocando instrumentos, realizando trucos de magia. Con el tiempo, los artistas fueron incorporando nuevas herramientas, aprovechando ese lugar para divulgar noticias, contar novedades de tierras lejanas, transmitir historias, mitos, leyendas y fábulas. Músicos trovadores que combinaban malabares, ejecución de instrumentos, destrezas acrobáticas, entre otras, mientras transmitían las noticias. Esa es la historia del actor de la calle, múltiple, integral, híbrido, “todo un hombre-espectáculo” (Oliva, 2000:84), nacido del pueblo y representando su voz.

Mientras tanto, en la Iglesia el teatro crecía, atrayendo fieles. De a poco fue pasando de la liturgia solemne a lo burlesco. Según Oliva (2000: 90) llegó un día en que se hizo tan popular e indecoroso ese teatro dentro de la Iglesia, que desencadenó el miedo de los dirigentes eclesiásticos ante la influencia corruptora de las representaciones². El teatro fue expulsado del edificio sacro. Tras la expulsión, este teatro religioso ocupó el espacio callejero: plazas parroquiales, atrios de las iglesias, jardines, ferias, calles, patios. Según el director e investigador brasileño André Carreira (2004: 64) el teatro litúrgico retornó al pueblo, a la calle, donde se fusionó con otros realizadores de teatro callejero. Grupos y

² Como ejemplo, véase Fiesta de los Tontos o Fiesta de los locos. Dichas celebraciones acontecían dentro de la Iglesia y comenzaron siendo un inocente festejo para el clero de menor jerarquía. De a poco se fueron incorporando escenas de burlas, farsas, canciones y escenas indecorosas, hasta burlarse incluso de la propia Misa.

compañías itinerantes de este arte tomarían temáticas litúrgicas para representarlas de pueblo en pueblo.

Como dice el investigador español Juan Enrique Mendoza Zazueta en su Tesis de Doctorado, (2012: 113) tablados y corrales, constituirían los espacios de representación. Estos escenarios eran estructuras desmontables armadas para las representaciones teatrales al aire libre y que se desmontaban al finalizar.

A fines de la Edad Media los tablados se establecen en espacios elegidos y ya no son móviles. Poco a poco ese tablado adquiere paredes y otros implementos hasta construir lo que se conoce como el edificio teatral. “Aunque el teatro fuera de este espacio sigue su marcha, esta se vuelve más lenta, se relega a un concepto menor, el teatro se cierra”. (Zazueta, 2012: 116)

El teatro como representación adquiere un carácter más simbólico, nuevos temas invaden la escena. Si bien este arte continúa siendo popular, el pueblo es delimitado por el edificio. Comienza un proceso de complejización. El teatro ahora es el espacio de la ilusión, de la ficción, del imaginario y afuera del edificio del teatro, sucede la vida real. Nuevas maquinarias son inventadas para este nuevo tipo de teatro, todo el aparato teatral surge en este momento en que un edificio lo cobija.

Como afirma Zazueta (2012: 118) el formato “a la italiana” con una fuerte herencia del teatro romano, prevaleció sobre otros formatos. Así, quedaron claramente delimitados los espacios: el espacio del público, donde se debe permanecer sentado, con actitud contemplativa que aguarda hasta el final para aplaudir y el espacio de los actores, elevado sobre el público, en un escenario. Realidad y ficción son dos cosas distintas. El teatro se aleja de la fiesta, del carnaval, del pueblo.

Tras el invento del edificio teatral, el teatro callejero no murió: continuó su actividad en paralelo en el espacio público, constituyendo un sitio de resistencia, representando un teatro “no oficial”, siempre cercano al pueblo. Según el investigador teatral español Alfonso Zurro (1995:124) juglares, trovadores, saltimbanquis, bufones, histriones, ñaques, bululús, gangarillas, cambaleos, farándulas y demás, habitaban plazas, ferias, mercados, callecitas, comunicándose con su público, contando una historia, haciendo música, recitando poesía, danzando, realizando malabares, magia y otras habilidades, viajando de pueblo en pueblo. Este teatro supo esquivar y mantenerse ajeno al discurso de las clases dominantes. Justamente, su condición de marginal, nómada y efímero, le permitió sobrevivir.

Mucho aportó al teatro callejero la Comedia del Arte. Según la docente, creadora e investigadora teatral Cristina Moreira (2008: 73) se sabe que nació en Italia alrededor del Siglo XVI. Si bien su origen es difuso, muchos autores afirman que este género continuó con

una tendencia popular, apoyada en la burla, el movimiento y la improvisación. La Comedia del Arte constituyó en sus formas un retorno al carnaval, a la fiesta, al protagonismo de la máscara. Los actores interpretaban aportando todo un bagaje de conocimientos y saber popular, en donde el cuerpo y su gestualidad jugaban el papel principal. Cada uno de los personajes de la Comedia del Arte tenía su máscara y su vestuario particular, que resumía sus rasgos de personalidad. Otro elemento característico de este género fue la improvisación: como afirma Moreira (2008: 75), los actores de la Comedia del Arte se basaban en esqueletos o argumentos predeterminados llamados *canovacci* sobre los cuales los actores improvisaban. Utilizando máscaras, la Comedia del Arte personificó los estereotipos sociales de la época, burlándose y emitiendo críticas hacia los sectores de poder. El conjunto de personajes constituyó una galería de arquetipos, divididos en tres categorías: los criados, los amos y los amantes. El juego amoroso clandestino, la posibilidad de escapar de las presiones morales de la Iglesia, cuestiones referentes al poder y a las relaciones entre amos y criados, entre otros temas, eran abordados en las improvisaciones con total desenfado. Los realizadores de la Comedia del Arte se constituyeron en Compañías, formadas generalmente por familias enteras. Así recorrían las ciudades europeas realizando sus representaciones en todo tipo de espacios: palacios, calles, plazas, mercados, dejando fama perdurable y ejerciendo decisiva influencia sobre el teatro de su tiempo.

Así como aparece, de forma difusa e indefinida, la Comedia del Arte entra en decadencia, se mezcla, se borrona en sus principales características y se diluye, no sin dejar una clara influencia en el desarrollo de personajes que aún hoy siguen vigentes como Pierrot, Arlequín, Colombina, el Doctor, el Capitán, Pantaleón, Polichinela, entre otros, estereotipados resabios de una sociedad de poder que, tristemente, hoy poco ha cambiado.

La historia sigue y llega a inicios del siglo XX con un teatro callejero de marcado tinte político. La realización de este tipo de teatro apunta a la toma de consciencia por parte de los actores y de los espectadores. Es un teatro que llama a la reflexión y que se ocupa de visibilizar y aportar a la solución de problemáticas que hasta ese momento habían sido dejadas de lado. Así, el teatro callejero se tiñó de temáticas políticas, noticias y vinculación con comunidades. Carreira (2001:64) menciona que en Alemania y en la Unión Soviética tuvo un gran desarrollo en vinculación directa con movimientos políticos: marxistas por un lado y pacifistas-colectivistas por otro.

A mediados del siglo XX la certeza de una crisis existencial mundial comenzaba a reflejarse en la sociedad y el teatro callejero no tardó en reparar en ello. Las atrocidades cometidas en las grandes guerras, los genocidios sufridos por diversas comunidades dieron mucho para decir al teatro. Surgen así fuertemente los grupos: colectivos que han llegado a

constituir investigaciones, aplicando y creando conceptos, formulando principios. Concentrados en generar nuevos vínculos con la comunidad, en hallar otros motores de búsqueda, muchos grupos utilizaron espacios abiertos para realizar entrenamientos y funciones, nutriéndose de ese intercambio sincero. Así vemos como Eugenio Barba (1987:235), creador de la Antropología Teatral, director del Odin Teatret, descubre el “trueque” con la comunidad: el grupo comienza a llevar a cabo un ensayo al aire libre y casi por accidente se da cuenta de cómo la comunidad reacciona interviniendo, aportando canciones, historias de su pueblo. Este intercambio se sistematiza como parte de la actividad del grupo, estableciendo el lazo con la comunidad como una línea importante de acción.

“Entre estas agrupaciones, sólo por nombrar algunas, en el continente americano encontramos al Living Theatre, de Estados Unidos; La Candelaria, de Colombia; La Troppa, de Chile; El Galpón, de Uruguay” (Cosentino Zunino, 2001: 37); Catalinas Sur, La Runfla, entre otros de Argentina.

La vocación de libertad del hombre intenta siempre sortear los obstáculos que se oponen a ese imperativo esencial. Consecuentemente, el teatro, en tanto manifestación artística de esa vocación, también se reinventa a sí mismo, una y otra vez, adoptando distintas formas según las condiciones históricas. El objetivo de esas transformaciones es asegurar su supervivencia, mantener vivo el espacio escénico, desde donde recrear la realidad y sus contradicciones, desde donde conjurar el mal, desde donde lanzar la alarma sobre un sistema social o político perverso, desde donde convocar al goce y a la celebración de la naturaleza, o desde donde delirar de amor o reflexionar acerca del sentimiento trágico de la vida. (Cosentino Zunino, 2001: 131)

Como afirman los autores, el teatro siempre busca una fisura por la cual decir, expresar, gritar. Una brecha donde el manejo de la información y la censura aplicada por el poder no puedan llegar. Uno de esos lugares ha sido y es el teatro callejero. Así es como en América Latina, a partir de los años '70, y con el advenimiento de numerosos gobiernos dictatoriales, el teatro callejero fue elegido por muchos grupos para denunciar, expresar ideas, generar conciencia social. Atacando fuertemente al poder por sus decisiones autoritarias y políticas anti populares, durante esos años muchos grupos diseminados por toda América Latina fueron conformando un lenguaje y construyendo un camino en el teatro callejero.

El fin del siglo XX trajo consigo otro cambio. Tras la vuelta de las democracias, la urgencia de la denuncia se apaciguó, las formas se ablandaron. ¿Quizás como sociedad nos hemos adormecido? Lo cierto es que en tiempos donde la crisis aprieta, la represa se inun-

da, las grietas se multiplican, el teatro callejero cobra fuerza, toma voz, gana espectadores, las calles se llenan de actividad. ¿Será tiempo de volver a las calles?

II. 2. Teatro callejero como teatro popular

En numerosas ocasiones, el término *teatro callejero* se funde en otro término, el de *teatro popular*. A continuación se desarrolla la diferencia entre ambos términos.

Se podrían distinguir ciertos lenguajes escénicos que, por su naturaleza, suelen ser considerados populares. Entre estos se pueden nombrar la murga (por sus temáticas y el fuerte sentido de la denuncia, su carácter de calle, su raíz carnavalesca), los títeres (porque suelen contar historias conocidas y tratar temáticas que atañen a todos los seres humanos, y su modo de comunicar con predominancia de la imagen los hace accesible a todos), el teatro comunitario (hecho por vecinos, en ocasiones en la calle y con temáticas barriales y regionales) y el teatro callejero (que elige como espacio de representación la calle, cercano al pueblo).

Ahora bien, ¿qué es, precisamente, lo popular? Lo popular se relaciona con una actitud democrática, con lo igualitario. La expresión "*Entradas a precios populares*", comunica que algo es accesible, cercano al pueblo. "*Olla popular*", aquella que alimenta a todos y a la que a nadie se le puede negar su acceso. Poder definir si algo es popular o no es una empresa compleja.

Se podrían mencionar algunos aspectos que contribuirían a definir un "teatro popular". Entre estos, el argumento: la historia que se cuenta puede ser popular si remite a una historia conocida por todos, hechos transmitidos de manera escrita y oralmente por generaciones, grabados en la memoria del pueblo; al mismo tiempo, las temáticas tendrían que considerar problemáticas sociales, del pueblo en su conjunto. Un teatro al servicio del pueblo, enraizado en él. En cuanto al espacio, sería popular según el modo de acceso o los requisitos para acceder: el costo de la entrada determina que sea popular o no, puesto que marca un límite; en el caso del teatro callejero, por ser generalmente a la gorra, el acceso no está condicionado por el valor de la entrada. Otro aspecto sería la comunicación directa con el espectador, mediante un lenguaje fácilmente decodificable (entendible para todos), de manera que el acceso al contenido de la obra también sea libre.

En su Tesis de Doctorado, Zazueta trae las palabras del maestro y director de teatro Augusto Boal, analizando y definiendo el teatro popular a través de tres categorías:

En la primera apunta el teatro del pueblo y para el pueblo; espectáculos realizados en plazas, carpas, sindicatos, creados por el pueblo con el fin

de cambiar al pueblo, para quienes sus objetivos serían la estructura de las obras, estilo de interpretación y comunicación con el público. Dentro de esta categoría se distingue el teatro propagandístico, teatro didáctico, teatro cultural.

La segunda categoría se refiere a un teatro de perspectiva popular pero para otro destinatario, es decir, que está en los intereses del pueblo pero cuyas características de exhibición (salas céntricas, entradas costosas) los vuelven espectáculos para la clase hegemónica; dependiendo del procedimiento que se dé, permite manejar un tratamiento más explícito o implícito del mensaje en la obra.

La tercera categoría es el teatro de perspectiva antipopular dirigido al pueblo, que trabaja con elaboraciones dramáticas en donde se ponen a cubierto los conflictos sociales, con el fin de neutralizarlos y ocultarlos, y si bien disponen de una gran audiencia y se pueden realizar en circos o plazas, lo popular en ellos es mera apariencia, fingimiento. Esta última categoría tiene dos técnicas, la primera evita los temas que importan realmente a la sociedad, en los que ubican la historia dentro de un cosmos mínimo para el espectador y en donde el logro es individual, lo que reduce de esta forma la posibilidad social. La segunda técnica realza las características de la sociedad, la docilidad de los esclavos, la capacidad de cocinar, cuidar la casa, estar en paz en su casa armoniosamente; este teatro, lejos de ser un teatro popular, corresponde al arte de las masas; es un arte que los grupos dominantes producen para transmitir la ideología dominante. (Zazueta, 2012:98)

Dentro de estas tres categorías, la primera es la que más se acerca al concepto de teatro popular considerado en la presente investigación: un teatro realizado por el pueblo, para el pueblo.

Alvarellos menciona sus experiencias en los encuentros del MO.TE.PO (Movimiento de Teatro Popular). En aquellas instancias de encuentro, la discusión acerca de a qué se referían cuando se hablaba de teatro popular ha sido un debate que nunca se cerró. No todos los grupos que realizaban teatro callejero hacían un teatro popular, puesto que su búsqueda estética los alejaba de formas fácilmente decodificables “y, en algunos casos, sin abordar temáticas precisas, ni estructuras dramáticas convencionales” (Alvarellos, 2007:69). El autor concluye afirmando: “podríamos decir que no todo teatro popular está en la calle y no todo teatro callejero es popular”, y que éste lo es “independientemente del lenguaje teatral que se utilice para su representación” (Alvarellos, 2007:69).

Un aporte similar proporciona el investigador teatral André Carreira, quien menciona que, aunque la intención del teatro callejero sea brindarse a un público que no asiste a las salas teatrales, es discutible que el público transeúnte conforme una audiencia popular. No necesariamente el hecho de realizar teatro callejero significa hacer teatro popular. “Sería necesario delimitar la ubicación geográfica de la calle donde se realiza dicho espectáculo e identificar la selección de usos predominantes para caracterizar socialmente al público espectador”. (Carreira, 2001: 67)

Se podría decir que el teatro popular tiene orígenes humildes, pues nació del pueblo. No fue concebido en las grandes academias, producto de fórmulas ideadas por mentes brillantes. No nació tampoco de egocéntricos dramaturgos que pretendían ganar éxito y fama por sus textos que hablaban en complicadas metáforas y frases retorcidas. El teatro popular nació en la calle, nació con hambre, hambre de la verdadera y también hambre del pueblo: de justicia, de igualdad, de libertad, de gritar con fuerza y de ser escuchado. En ocasiones pudo tomar forma de teatro callejero, pero también de otras expresiones artísticas de modo de poder perdurar y renacer, siempre desde el interior del pueblo.

II.3. Teatro callejero contemporáneo y local

En América Latina

En América Latina, el teatro callejero ha prosperado y se ha desarrollado y ramificado, en permanente cambio y adaptación, hasta el día de hoy.

En líneas generales, en todos los países de Latinoamérica el teatro callejero ha crecido como una fuerte herramienta de animación sociocultural, política, ideológica. Cobrando auge en los años '70 y '80, en un contexto intenso de dictaduras y gobiernos de facto. Este tipo de teatro tuvo sus diferencias y particularidades en cada país latinoamericano, pero también similitudes generales en cuanto a sus objetivos, discursos y modos de producción. Particularmente, el trabajo en grupo ha sido la dinámica que ha prevalecido en la mayoría de las manifestaciones teatrales callejeras en Latinoamérica. También ha caracterizado a los grupos de los distintos países el modo de producción autogestivo, con poco o nada de apoyo por parte de los gobiernos e instituciones. Hoy en día, cada país cuenta con una historia y un desarrollo particulares en el teatro callejero. Se detallará aquí la actividad en cuatro países latinoamericanos: Brasil, Colombia, Chile y Perú, para luego enfocarse en la Argentina.

En cuanto a Brasil, el artículo titulado *O teatro de rua do Brasil: a primeira década do terceiro milênio*, de Noeli Turle da Silva, da cuenta de la enorme y variada actividad de diversos grupos callejeros, que incluso ha llevado a la conformación de un movimiento de tea-

tro de calle a nivel nacional: la RBTR (Red Brasileña de Teatro de Rua), una organización independiente que se formó en torno a las luchas por políticas públicas en el área de la Cultura y del reconocimiento de esta modalidad teatral por la crítica, la academia, los gobiernos. Turle da Silva (2010: 3) menciona que, reconocida por el gobierno federal a través del Ministerio de Cultura y de FUNARTE (Fundación Nacional de Artes), la RBTR es actualmente el único movimiento de teatro organizado que tiene articuladores en todo el territorio nacional, promoviendo encuentros regulares de sus miembros. Al mismo tiempo, esta Red aglomera la actividad de otras organizaciones en diversos estados: Movimiento de Teatro de Calle de Bahía, Movimiento de Teatro de Calle de São Paulo, Movimiento de Teatro Popular de Pernambuco, Movimiento de Teatro de La calle de Río de Janeiro, entre otros.

En Brasil, la manifestación del teatro callejero se da de diversas formas, dependiendo de la región. En las décadas de '60, '70, '80, se convierte en símbolo de la resistencia cultural a la dictadura militar y es responsable de nuevas experiencias estéticas, principalmente en la reutilización de los espacios abiertos como plazas y calles, antes prohibidos por el régimen autoritario del Golpe del '64. (Turle da Silva, 2010: 4)

Da Silva afirma (2010: 9) que esta primera década del tercer milenio ha traído al teatro de calle brasileño un escenario diferente al de los últimos años del siglo pasado: la Red Brasileña de Teatro de Calle ha abierto espacios institucionales importantes y consolidado las relaciones con el Estado a través de las Leyes de Incentivo, teniendo influencia en la ocupación de cargos de coordinación nacional de las artes escénicas y la participación en las formulaciones de planes, programas y proyectos en las tres esferas del poder -municipal, estatal y federal. Hoy en día, la RBTC continúa su trabajo y actividad como una red, estableciendo lazos, investigando, resistiendo y denunciando. Algunos de los grupos de teatro callejero que actualmente continúan trabajando son *Imbuaça*, *Ói Nós Aqui Traveis*, *Tá Na Rua*, *Galpão*.

En Colombia el teatro callejero también ha sido explorado y desarrollado por diversos grupos. Uno de ellos es el *Teatro Taller de Colombia*, pionero de esta modalidad en su país. Su búsqueda, iniciada en 1972 en el barrio "La Candelaria" de Bogotá, se ha enfocado siempre en el actor, fomentando una filosofía y cultura de grupo. La mayoría de sus espectáculos se han presentado en zonas populares y espacios abiertos al aire libre. En 1993, el grupo inicia la *Escuela internacional de Teatro callejero y Artes circenses*, un proyecto pedagógico para capacitar y formar nuevos actores en este lenguaje. Descendientes de estos inicios y hoy aún activos en el teatro callejero colombiano son los grupos:

TECAL, el Teatro de la Calle, Teatro del Cromasol El Carángano, La Orden de Arlequino, La Papaya Partía, Ensamblaje Teatro, El Nuevo Teatro de Pantomima, Teatro Tierra, Teatro Experimental de Fontibón, Vendimia Teatro, Luz de Luna, entre otros. Desde hace dos décadas el Teatro Taller de Colombia organiza el *Festival Internacional de Teatro Callejero “Al aire Puro”*, un evento bienal: el teatro de calle, las comparsas, los grupos musicales, los narradores orales, las escuelas de circo, la danza para espacios abiertos, los mimos y saltimbanquis se reúnen para tomar a Bogotá. Es la fiesta teatral más importante del año, a la que asisten diariamente miles de espectadores con entradas gratuitas. Además de las funciones, se lleva a cabo el Encuentro Teatral: un espacio pedagógico para compartir e intercambiar experiencias de trabajo con los grupos participantes, y donde se realizan talleres, demostraciones prácticas, conferencias y charlas que aportan a la investigación, al análisis y a la reflexión del desarrollo actual del teatro de calle en Latinoamérica, Europa y otras partes del mundo. Otro evento importante relacionado al teatro callejero desarrollado en Colombia fue el Encuentro Nacional de Teatro de Calle y Crítica, que tuvo lugar en el año 2005, con grandes resultados para los participantes y hacedores de este oficio.

En el caso de Chile, el teatro callejero cobró auge en los años '80, en plena dictadura de Pinochet. El video documental titulado *Más cerca de la luz* (Farías, 2014) toma el testimonio de muchos actores callejeros que iniciaron su actividad en plena dictadura. Roberto Pablo, uno de los entrevistados, afirma que los cuatro primeros grupos de teatro callejero en aquel momento en Chile fueron: TEUCO (Teatro Urbano Contemporáneo), Teatro de la Calle -ambos de Santiago de Chile-, el Teatro de Feria -de Temuco- y el grupo Teatro Urbano Experimental -de Concepción. Los entrevistados coinciden en afirmar que en aquella época el teatro callejero consistía en transformar el espacio cotidiano en un espacio de diversión, de encuentro, de alegría y de reflexión. Era un modo de uso de la calle para poder decir, era una forma de transformar la realidad y de contar -entre otras cosas- la historia no oficial, la que no figura en los libros, la escrita por la pluma del pueblo. Un sentimiento de unión de los pueblos latinoamericanos era común a estos grupos. Tomando el cuerpo como el elemento principal, los artistas procuraban que el lenguaje no fuera rebuscado, pues planteaban la necesidad de que toda persona que los viera, incluso el transeúnte que pasara caminando sin detenerse, se llevara algo. Entablando un paralelismo entre los años '80 y la actualidad, se podría mencionar que el teatro callejero en Chile aún subsiste renovado. Así, el festival de teatro “*Santiago a mil*” -que combina representaciones tanto en sala como en la calle- cumple una función importante en la difusión y visibilización del teatro callejero. Entre los grupos que hoy en día continúan en actividad se encuentra *La Patogallina*: colectivo artístico que busca intervenir a través de una dra-

maturgia que considera el uso no convencional de los espacios. La compañía *La Patriótico Interesante* ha sostenido desde su fundación en el año 2002 una permanente investigación y creación, desarrollando un lenguaje teatral popular y accesible, en el que la imagen, el gesto y la música se nivelan en importancia con la palabra.

En Perú vale destacar el trabajo de más de 30 años del grupo Yuyachkani: si bien sus integrantes no realizan exclusivamente teatro callejero -pues han concretado también funciones en sala-, el grupo ha llevado a cabo proyectos que ponen al teatro en contacto directo con la gente, explorando esa línea delgada entre la realidad y la ficción. Línea que la investigadora cubana Ileana Dieguez Caballero, al observar los procedimientos del grupo, llama *liminalidad* (desarrollo a partir del concepto tomado del antropólogo Víctor Turner). En una creación de Yuyachkani, una de las actrices, representando a Rosa Cuchillo, camina por la calle mientras danza y realiza una suerte de ritual, esparciendo agua florida. Según narra la investigadora en su libro *Escenarios Liminales* (2007: 81), los transeúntes la miran, la confunden con una santa, mezcla de deidad y humana. Tras la investigación en vinculación con comunidades, el grupo escenificó problemáticas peruanas y latinoamericanas, “las fiestas, carnavales, músicas y danzas de las diversas regiones andinas han sido fuentes de investigación y aprendizaje para sus trabajos escénicos” (Dieguez Caballero, 2007:71) En continua búsqueda por resignificar la memoria del pueblo y la riqueza cultural de Perú, el grupo ha realizado numerosas puestas concibiendo a la escena como un espacio de ritual y de transformación social.

En Argentina

En la Argentina, el denominado “teatro de grupos” cobró auge en los años ´60 y ´70. Heredando del movimiento denominado Teatro Independiente³ y del Grupo Octubre⁴ su fuerte contenido social y político, los teatristas se agruparon para consolidar obras que cuestionaran y criticaran la realidad. La crítica iba, por un lado, al discurso de otras formas tea-

³ Se considera que el germen del Teatro Independiente argentino nació en los años '30, en el Teatro del Pueblo con Leónidas Barletta. Osvaldo Dragún desarrolla: “Entonces, los creadores del movimiento del teatro independiente intentan y logran la apropiación de los medios de producción, como primer paso para lograr después un producto propio. Se van formando actores y directores y se va creando un público. (...)Éste es un teatro que no nace de teoría alguna, sino de una concreta realidad social y de una concreta realidad práctica: directores abiertos a la experimentación y elencos muy numerosos que no se plantean “qué hacer para tener éxito”, sino “qué debemos hacer” para que nuestro teatro se integre activamente a nuestra comunidad. (1980:13)

⁴ El Grupo Octubre nació a principios de la década del '70, poco después se incorporó el actor y director Norman Briski, convirtiéndose en motor esencial de su actividad (Briski, 2005: 9). “Octubre fue y es algo más que un grupo de teatro. (...)Fue y es una forma de entrelazar hermandades, compañerismos, vivencias comunes, fórmulas de lealtad colectiva. Una iniciativa para convertir el teatro en pura asamblea popular” (Briski, 2005: 8). El grupo mantuvo relación con la militancia política.

trales como el teatro comercial, cuestionado por sus características extranjerizantes y elitistas. Por otro lado, rechazaban las formas teatrales dominantes y proponían la exploración de nuevos lenguajes, nuevos espacios, nuevas maneras de comunicar en una sociedad cambiante. Los miembros de estos grupos se planteaban el rol que el teatro debía cumplir en el contexto sociopolítico del país, en tanto herramienta de comunicación y modo de educar al pueblo.

En los años ´70 el fenómeno del teatro callejero cobra auge como una forma de teatro popular con intenciones de intervención política contra la violencia del sistema, contra las diferentes formas de explotación y esclavitud. Aquellos grupos, altamente politizados, se insertaban en la vivencia de lo cotidiano más allá de los edificios teatrales. Con aquellas acciones teatrales se buscaba operar sobre la percepción del espectador, atraerlo hacia el propio discurso como contribución a la transformación del hombre y la sociedad. Mediante el teatro callejero se intentaba vivificar los espacios y modificar la relación entre quienes hacían teatro y quienes lo presenciaban (Dacal, 2006:19)

En el año 1976 se inicia la dictadura militar. El Gobierno es tomado y manejado de manera brutal por miembros de las fuerzas armadas. Todo medio de expresión y comunicación se vio censurado: ante cualquier indicio de reflexión, cambio o transformación social, los dirigentes no tendrían dudas en eliminar a quien consideraran responsable. La represión y la tortura fueron moneda corriente. Los artistas, como tantas otras personas, se vieron obligados a ocultarse para sobrevivir.

A principios de la década del ´80, tras la vuelta de la democracia, el teatro callejero florece con la fuerza y energía retenidas tras años de muerte, miedo y silencio. El arte, la cultura, el teatro, las palabras, la música explotan como un volcán. Tantas palabras guardadas, tantas historias para contar ya podían ser contadas. Es en este escenario donde diversos grupos de Buenos Aires y del resto del país comienzan a poblar las calles, haciéndose de un lenguaje propio para comunicar, producir, crear, actuar en este medio. Realizaban teatro con diversas estéticas y estilos, volviendo a habitar las calles: había mucho para decir. Por lo general estos grupos eran autogestivos e independientes. Enrique Dacal, uno de los miembros fundadores del grupo *Teatro de la Libertad*, (2006:27) menciona la forma de producción de aquel colectivo, en el cual sus miembros se mantenían concentrados en evolucionar artísticamente al mismo tiempo que en sobrevivir económicamente. La autogestión constituía la manera de distribuir entre todos el trabajo.

Fueron más de treinta los grupos, a lo largo de todo el país, que eligieron la calle como espacio donde llevar a cabo sus creaciones. Si bien cada hacedor de teatro callejero tuvo

diferentes formaciones y estilos, todos daban cuenta de un fuerte compromiso con el trabajo colectivo, con lo social y con el teatro como modo de vinculación del arte con lo social-político. Con una fuerte apuesta hacia lo popular, los grupos buscaban establecer lazos con el público, incitar a la reflexión y a la memoria. Tomando herramientas del circo, de la murga, del clown, de la música, los diferentes grupos contaban sus historias atrayendo públicos involuntarios. Dacal, sobre la propuesta de la agrupación *Teatro de la Libertad*, comenta (2006: 28):

No fabricábamos ninguna mercadería. Hacíamos un teatro que era una forma de arte, nuestra forma de arte. Nuestro accionar creaba un espacio poético en el cotidiano, transformándolo en un lugar donde podían suceder cosas extraordinarias. Contábamos historias simples, elementales, pero que se sostenían gracias a la técnica y la presencia de los actores.

Esta agrupación se consolidó como grupo a fines de 1983, llegando a concretar más de 900 funciones a lo largo del país y en países vecinos en un lapso de 5 años. Al igual que otros grupos de ese momento, se plantearon la necesidad de cambiar las formas teatrales dominantes, recurriendo para ello al rescate de lo que constituían las raíces del teatro nacional: el circo criollo y el radioteatro. “Reencontrar la historia del país haría posible reanudar la tradición teatral nacional.” (Dacal, 2006: 28)

Hacia 1985, el movimiento de teatro callejero de grupos cobró tanta fuerza que sus hacedores integraron una Red de Teatro Popular y Animación de Base. En 1987, pasó a llamarse MoTePo (Movimiento de Teatro Popular). Integrada por 12 grupos de Buenos Aires, luego se multiplicó en organizaciones similares en el resto del país, teniendo como objetivo solucionar problemas de producción y difusión por medio de encuentros, festivales, cooperación mutua y una publicación llamada Picadero que llegó a los tres números. (Dacal 2006: 22)

Otro miembro del grupo Teatro de la Libertad que continuó su búsqueda en relación al teatro callejero es Héctor Alvarellos. Hoy en día es director de la escuela de Teatro de Avellaneda, donde se dicta el curso de *Formación del Actor para Espacios Abiertos* (dependiente de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático). Asimismo, hace más de 20 años que es director del grupo de teatro callejero “La Runfla”. Él establece una comparación en cuanto al estado de la actividad del teatro callejero al transcurrir 20 años de la vuelta a la democracia. Él afirmaba en el año 2004 que observaba un relegamiento del teatro callejero, reconociendo que eran pocos los profesionales que todavía se mantenían trabajando. A diferencia de los '80, en que el teatro “tomó por asalto calles y plazas” (Alvarellos, 2007:163), lo más frecuente como espectáculo callejero en el año 2004 eran el lla-

mado “nuevo circo” y los músicos. Una de las hipótesis de esta realidad es la escasa formación teatral en el lenguaje callejero. Ante esto, Alvarellos afirma: “Para abordar el espacio abierto el artista debe poseer en principio el convencimiento de que es en ese lugar donde quiere hacer su obra. El espacio abierto y público sólo será ganado definitivamente por el arte cuando los realizadores construyan sus obras a través de una técnica pensada para ese lugar” (Alvarellos, 2007:163)

En el año 2004 Alvarellos presentó como proyecto la prueba piloto para el curso de *Formación del Actor en Espacios Abiertos*. Con amplios resultados positivos, esta formación continúa funcionando hoy en día. El primer año se basa en la exploración del cuerpo y el uso de objetos, instrumentos musicales, así como el uso de la voz y su adaptación al espacio abierto y a las condiciones climáticas. El segundo año forma al actor callejero en todo lo que concierne a la producción, gestión y adaptación al espacio de la calle. La formación finaliza con la puesta en escena de una obra de teatro callejero, con trabajo de grupo. “Una formación integral”, concluye Alvarellos. (Entrevista)

El enfoque particular en la actividad de la ciudad de Buenos Aires se debe al gran número de propuestas, grupos y formaciones en esa zona. Sin embargo, existen numerosas investigaciones que constatan que en el resto del país también ha habido un desarrollo del teatro callejero. En Rosario, por ejemplo, miembros del grupo *El tábano*, dictaron en los años '80 una formación en horario nocturno en las universidades donde trabajaban por la mañana. Similar a lo planeado en la formación de la EMAD, el trabajo final consistía en realizar una obra en grupo. (Entrevista)

Numerosas fuentes mencionan la existencia de grupos de teatro callejero en provincias como Mendoza, Córdoba, Jujuy, Tucumán, Corrientes, Neuquén, Río Negro, Chubut, entre otras. Más adelante se profundizará en la ciudad de San Carlos de Bariloche, Río Negro.

El teatro callejero se ha ido transformado en Argentina a lo largo del tiempo, en relación a diferentes contextos históricos. Sus realizadores han logrado que permaneciera y continuara gracias a un fuerte compromiso y a la decisión explícita de querer crear y trabajar teatralmente en la calle.

En Bariloche

La ciudad donde se realiza la presente investigación tiene ciertas características peculiares que influyen en la realización y práctica del teatro callejero. Si bien se profundizará en este punto en el Capítulo V, aquí se presenta una síntesis.

Por un lado, la realidad climática: en la ciudad, la temperatura media anual es menor a 10° C, por lo que es considerada una ciudad de clima frío. Los constantes vientos y lluvias, sobre todo en el invierno, impiden que el teatro callejero pueda desarrollarse durante todo el año. Sin embargo, en los meses más templados el espacio al aire libre se presta para ser escenario de múltiples representaciones. Los meses de diciembre, enero, febrero y marzo son los más propicios. Así, año a año son cada vez más numerosas y variadas las propuestas de artistas callejeros que eligen los espacios públicos de Bariloche para realizar sus espectáculos.

Otra de las características de la ciudad que influye en esta práctica es la escasez de plazas y otros lugares que permitan transformarse en espacios escénicos, al menos en el radio urbano. Así, los espectáculos se concentran en las pocas plazas que favorecen su desarrollo, siendo el Centro Cívico el lugar central de la actividad.

Respecto a los grupos de artistas que han habitado las calles de Bariloche, Circo Salapia ha sido uno de los pioneros. Nacido en el verano de 1995, es considerado el primero. En cuanto a los lenguajes que abordaba y la manera de comunicarse con el público, Ernesto Chirulo, ex integrante de Circo Salapia, menciona la importancia de la música y de los elementos circenses:

La banda musical, formada por bombardino, trompeta, congas, violín, bajo y guitarra mantenía de principio a fin la historia. (...) En sí era una obra musical pintada con imágenes de fuego y colores, con destellos de mucha risa. Luego otra vez la banda sin dejar espacio a la duda, el mensaje claro: acá estamos y lo compartimos, la historia no es una en concreto, sino imágenes y sonido.
(Chirulo, entrevista)

El grupo estaba constituido por nueve integrantes de base, a los que siempre se sumaban amigos y conocidos participando en los espectáculos. Luego de tres años en Bariloche, emprendieron una gira por Latinoamérica, viaje que, como afirma Chirulo en la entrevista, “marcó la vida de cada uno de sus integrantes”. El espectáculo era el modo de ingreso que tenía el grupo en cada lugar, haciendo aproximadamente tres funciones por semana en las plazas principales, llegando a convocar a miles de personas. Luego de recorrer doce países latinoamericanos, el grupo regresó y durante dos años, realizó un espectáculo aéreo en un reconocido boliche bailable de la ciudad. Luego de este trabajo, cada integrante siguió su camino y el grupo se disolvió.

Circo Salapia ha sido un grupo autogestivo, “todo a pulmón”, como cuenta Chirulo. Nunca recibieron apoyo económico por parte del gobierno, aunque dice que tampoco insistieron en procurarlo. Compartiendo con otros grupos y artistas callejeros a diario, Circo Salapia

nunca tuvo un entrenamiento específico, sino que todo fue desarrollándose a medida que iba transcurriendo. Tampoco tuvieron una mirada externa que oficiara de dirección⁵.

Otro grupo pionero en la actividad callejera de Bariloche fue Kasalamanka. Nació en 1996 con cuatro integrantes, dos de los cuales se retiraron en el año 2002, ingresando otros dos, manteniéndose el cuarteto. El grupo tuvo una historia de once años muy productivos. La situación climática de Bariloche influyó en su actividad: comenzó siendo solamente callejero y posteriormente fue mutando para también hacer espectáculos de sala. Esa versatilidad le permitió sostener la actividad a lo largo de todo año, con funciones en Bariloche y en varias provincias argentinas, como también en USA, España, Francia, Brasil y Chile. Sus espectáculos *Kasalamanka al Cubo* y *Circo Pata agónico* fueron realizados en la calle y en sala, pero por sobre todo en espacios públicos, incluso en espacios menos convencionales como, por ejemplo, en un puente. El grupo abordó múltiples lenguajes tales como malabares, acrobacia, teatro aéreo, clown y utilizó el humor para introducir la crítica. La dramaturgia de los espectáculos fue siempre propia: creaban sus propios gags, chistes y textos, haciendo hincapié en el contenido, más allá de la forma.

Al principio la producción de los espectáculos fue solventada por el mismo grupo. Con el correr de los años y la aparición del Instituto Nacional del Teatro en 1997, los integrantes se fueron profesionalizando y accedieron a distintos subsidios y ayudas, tanto de aquel organismo como del Fondo Nacional de las Artes. Con la provincia y la municipalidad tuvieron interacción pero sin recibir nunca una ayuda importante. El intercambio con otros grupos de teatro callejero fue intenso y fructífero. Kasalamanka organizó durante siete ediciones El Encuentro Patagónico de Arte y Circo, participó de varias ediciones del Encuentro Nacional de Artistas Callejeros y de la Convención Europea de Malabares, en Grenoble, Francia. En cuanto al entrenamiento para el trabajo, el grupo llevaba a cabo una preparación tanto corporal como vocal, dándole importancia a ambos lenguajes, para lo cual trabajaron con varios docentes. En materia vocal, sobre todo con Gladys Ravalle. También con Cristina Martí en clown, Alicia Tealdi en entrenamiento corporal y Hugo Aristimuño en puesta en escena.

En el año 2007, con un promedio de setenta funciones anuales, el grupo se disuelve, dados los intereses y proyectos dispares de sus integrantes⁶.

⁵ Ver entrevista a Ernesto Chirulo en página 134.

⁶ Ver entrevista a Maximiliano Altieri en página 135.

Otro hacedor de teatro callejero en Bariloche es Enrique Braunstein, quien comenzó su actividad en el año 1998, presentándose por primera vez en el fundo de Colonia Suiza junto con un amigo, ambos contagiados por la magia de Circo Salapia:

...nos había encantado lo que hacían y cuando vimos la oportunidad hicimos nuestra primera función en el fundo de Colonia Suiza y fue explosiva. Nosotros armamos todo, me acuerdo de mi vestuario. Con Fernando al finalizar la función contamos la gorra y era mucha plata para nosotros que éramos chicos.
(Braunstein, Entrevista)

Tal como cuenta Enrique, la posibilidad de realizar teatro callejero fue tanto una opción artística como una manera de trabajar. En función de esa decisión y objetivos es que él ha ido formándose artísticamente, eligiendo al teatro callejero como un modo de sustento económico. Al poco tiempo de empezar, el dúo comenzó a concurrir al centro de la ciudad para aprovechar la cantidad de gente, presentándose en el Banco Nación. Pero debido a que realizaban malabares con fuego, se los prohibieron y estuvieron obligados a trasladarse a la plaza del Centro Cívico. En aquel momento, y en contraste con la actualidad, ese lugar estaba desierto: sin bancos, las arcadas no tenían luz, no había luces, tan solo cuatro faroles. El dúo, firme ante el nuevo desafío, llevó luminarias y el equipo necesario, saliendo a convocar a la gente por la calle Mitre, haciendo ruido y llamando la atención. De esta manera, fueron los primeros en hacer funciones en el Centro Cívico, inaugurando artísticamente el espacio.

Al año siguiente (1999) el grupo se agrandó y se convirtió en un cuarteto. En el año 2000 se disolvió y Enrique continuó trabajando en forma individual durante las siguientes dieciséis temporadas hasta la actualidad. Combinando técnicas circenses como malabares, diábolo, monociclo, acrobacias y bufón, sus espectáculos poseen una estructura base, dándole lugar a la improvisación en cada función. "No hubo nunca dos funciones iguales", afirma Braunstein en la entrevista. En cuanto a la forma de producir siempre lo hizo "a prueba y error", sin una mirada externa, creando sus propios números y rutinas. Siempre de manera autogestiva, a poco de empezar realizó la inversión de un micrófono inalámbrico "para poder llegar a mucha más gente". Posteriormente fue adquiriendo más elementos para sus funciones. Como espacios de intercambio y enriquecimiento profesional, este artista callejero participó de convenciones de circo, de seminarios y talleres en la ciudad de Bs. As., y en el año 2008 se fue durante casi un mes a estudiar en una escuela de circo en Ginebra, Suiza.

Enrique afirma que la situación climática de Bariloche ha influido siempre en sus espectáculos. Cuenta cuarenta días de temporada propicios para la actividad teatral callejera,

siendo a veces menos debido al frío. Frente al fuerte viento que impide la realización de malabares, clavas y diábolo, Enrique ha fortalecido la expresión actoral de sus espectáculos para poder así dar continuidad a las funciones. Enrique es hoy uno de los hacedores de teatro callejero con más antigüedad en la ciudad de San Carlos de Bariloche⁷.

En conclusión, queda claro que la realidad climática y espacial de Bariloche no es la más acorde al trabajo teatral callejero. Aun así, los grupos y artistas que apuestan por este espacio para decir y hacer teatro han sabido resolver las adversidades y siguen adelante. En la actualidad, los veranos atardecen con el Centro Cívico colmado de turistas transeúntes que eligen ser espectadores por un rato, disfrutando y riendo con las diversas propuestas teatrales y artísticas del centro de la ciudad.

⁷ Ver entrevista a Enrique Braunstein en página 136.

III. La voz y el teatro

III.1. Voz, sonido, palabra, silencio

“La voz es la vida. Es una energía que a partir de que se emite va dando una relación con el ambiente. Va creando y saliendo en relación con el individuo...”
(Lucca, 2006: 25)

La voz humana, aquella que existe desde el llanto del bebé que grita llamando a su madre pidiendo alimento, hasta el grito final de quien muere, espirando por última vez. La voz humana que gime, que susurra un secreto, que denuncia, que ríe. El canto colectivo de las comunidades que en sus ritos le hablaban y pedían a su deidad por alimento, por lluvia, por fertilidad. La voz del pueblo, a veces representada en un cantautor, político, vidente, orador o guía espiritual. La voz del corazón, la voz del alma, aquella que habla a través de la mirada, jugando entre lo dicho y lo no dicho. Mucho se dice a través de la voz. Ésta también dice a través de la forma de su sonido: su volumen, su tono, su modo de articulación, su entonación. Además se define por los silencios que establece entre emisión y emisión, el ritmo de enunciación, las pausas, la respiración.

La voz es, ante todo, generadora de sonidos. Aún antes de la palabra, lo primero es el sonido. El sonido primordial, generado en las cuerdas vocales con la vibración del aire. Posteriormente, este sonido es modificado al pasar por los órganos de articulación, es obstruido, moldeado, dándole origen a los diversos fonos, palabras, lenguajes, idiomas.

La voz es mucho más que sonido. La voz crea paisajes, momentos, imágenes, climas. Un sonido vocal no siempre remite al área racional del cerebro, puesto que no siempre transmite una palabra (signo decodificable) sino que también convoca algo más primitivo. Algo quizás en relación a lo sensorial, a lo natural, al vientre materno, a ese primer momento donde todo era sólo sonido, sensaciones, calor, circularidad. Al respecto, Julio Benítez, actor, desarrolla: “(...) lo primero en el hombre, en el ser humano, es el sonido, lo primero, el llanto primero de uno, esa voz de la madre. Lo primero es el sonido cuando no comprendés, porque no hablás, lo primero es el sonido. (Benitez, Entrevista)

Ahora bien, la voz humana está generalmente asociada de manera directa a la palabra. La palabra forma parte de un lenguaje. La palabra es una unidad cargada de sentido que en un contexto determinado, transmite un mensaje determinado. La palabra es signo transmitido de un emisor a un receptor. Para que ese signo sea interpretado, se requiere del conocimiento y el manejo de un código común. La eficacia de la palabra reside en la decodificación correcta de ese mensaje transmitido. Pero la interpretación de un mensaje

no se sitúa únicamente en la decodificación literal del signo. Como afirma en su investigación Armand Balsebre, la palabra se encuentra cargada de información en dos niveles, semántica y estética:

Es semántico todo lo que concierne al sentido más directo y manifiesto de los signos de un lenguaje, la relación constante que todo signo mantiene con el objeto que sustituye, desde el momento en que los signos son siempre el equivalente de alguna cosa. La información semántica de un mensaje transmite el primer nivel de significación sobre el que se construye el proceso comunicativo. (...) La información estética de un mensaje se fundamenta en la relación variable y afectiva que el yo o sujeto de percepción mantiene con los signos-objetos (objeto de percepción). La información estética de un mensaje es portadora de un segundo nivel de significación, connotativo, afectivo, cargado de valores emocionales o sensoriales, donde el enunciado significante surge del repertorio de sensaciones y emociones que conforman la personalidad del receptor. La información estética del mensaje influye más sobre nuestra sensibilidad que sobre nuestro intelecto. (Balsebre, 1994: 2)

La enunciación de la palabra y su recepción no es simple ni unifocal.

A fines del siglo XIX en Occidente la razón fue cuestionada: el hombre no era sólo pensamiento que era plasmado a través del lenguaje. Resurgió así una concepción integral del individuo considerando fundamental la subjetividad y revalorizando sus instintos. De esta manera, la palabra perdió valor, respeto y credibilidad. El teatro reflejó esta crisis: muchos directores comenzaron a replantearse la primacía de la palabra frente a otros lenguajes escénicos y el porqué de la preponderancia del texto por sobre otros signos teatrales. Como afirman las autoras Trastoy y Zayas Lima (2006: 25), directores como Adolphe Appia y Edward Gordon Craig, entre otros, postularon la importancia del cuerpo del actor en escena y su interacción con el espacio y con los demás elementos escénicos. Así, la palabra pasó desde el teatro clásico, donde la construcción de la puesta se basaba en el texto, al uso sin lógica de palabras y frases como sucede en ciertas vanguardias y en el teatro del absurdo, postulando la crisis de la comunicación.

El mensaje sonoro llega desde múltiples planos y no sólo desde lo lógico-racional propio de la palabra. Es así como el director Eugenio Barba plantea a la voz como generadora de acciones vocales: caracterizándola como una fuerza material que dirige, persuade, ruega, obliga a reaccionar, la propone como una prolongación de nuestro cuerpo, siendo éste la parte visible de la voz y siendo la voz un cuerpo invisible que se proyecta en el espacio comprometiendo a todo el organismo. Continuando las investigaciones de su

maestro Jerzy Grotowsky, Barba (1987:79) concibe a la voz como sonoridad, sin reproducir cadencias y entonaciones del hablar cotidiano, recurre a la generación de imágenes y estímulos precisos que provoquen reacciones precisas en el espacio, en el público. El trabajo será del actor sobre sí mismo, en la búsqueda vocal de hallar la propia voz, libre de automatismos de la vida cotidiana, libre de búsquedas virtuosas que privilegien lo interesante.

El cierre del presente apartado, se concentrará en *el silencio*. Puesto que en el teatro es un elemento dotado de significación, se considera este elemento desde una visión integral, concibiéndolo como parte de una totalidad y no como un elemento aislado.

Existe la creencia habitual de que el silencio es sinónimo de inactividad, de vacío, de no acción. Se tiende a pensar que una persona que es silenciosa es tranquila, calma, aburrida, rozando lo inerte. El silencio genera sensaciones intensas, como miedo, rechazo, abandono, tristeza. Con respecto al teatro, el silencio cobra carácter de signo. Ya sea desde la música o desde el uso de la voz, el silencio se haya presente en forma de pausas, tiempos sostenidos donde se toma aire, se espera, se registra el cuerpo y su sensación. Siguiendo esta misma línea, Trastoy y Zayas Lima se refieren a la relación entre palabra y silencio:

La palabra se asocia tanto con la voz como con los silencios, los que poseen, a su vez, una semántica, una sintaxis, una retórica y una estilística propias. Entre palabras y silencios se plantea una esencial correlación, en ocasiones contradictoria: el silencio puede ser equivalente a ausencia, olvido, muerte, pero también a amor, vida. Los silencios significan por oposición a las palabras pronunciadas antes o después, a la respiración, a los gestos, a un contexto global de sonidos y movimientos, mientras que las palabras se vinculan a un entorno que no es puramente vocal o escrito, sino que se define por las acciones o, inclusive, por los silencios que las enmarcan. (Trastoy y Zayas Lima, 2006:191)

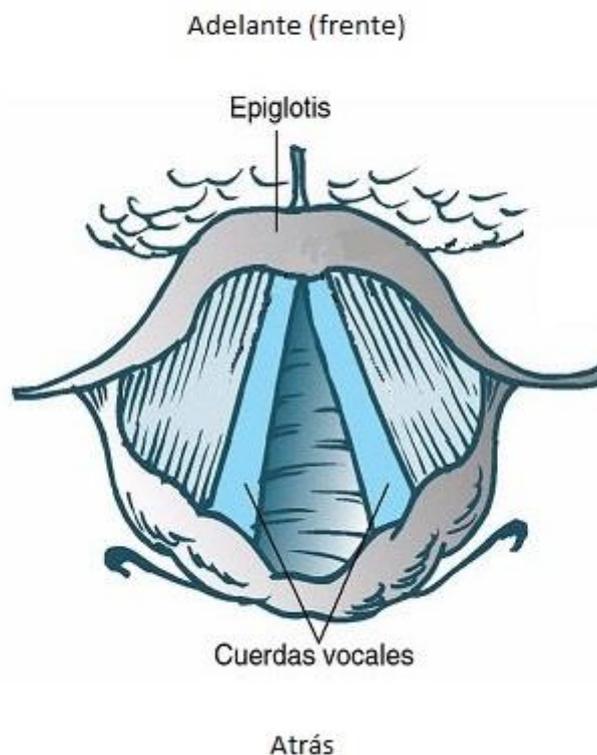
El silencio dista mucho de ser un momento sin vida, muerto, inactivo. Puede que el silencio sea justamente un condimento necesario en la enunciación, dando tiempo, estableciendo un ritmo, una cadencia, una reflexión. La ausencia del sonido de la voz otorga lugar al desarrollo de otros lenguajes, imágenes, movimiento, gestos, que complementan el significado de una puesta. Se valoriza en este trabajo la presencia del silencio, de la pausa, del vacío. Se apoya la idea de dejar espacios para la introspección, la observación, la búsqueda del estímulo, el surgimiento de lo no dicho.

III. 2. Descripción del aparato fonador ⁸

Se denomina *aparato fonador* al conjunto de órganos responsables de la fonación.

El mismo está montado sobre el aparato respiratorio, es decir, que utiliza todas las estructuras de éste, dentro del cual está inserta la laringe, órgano específico de la fonación, compuesta por una serie de cartílagos y músculos, entre los cuales se encuentran las cuerdas vocales.

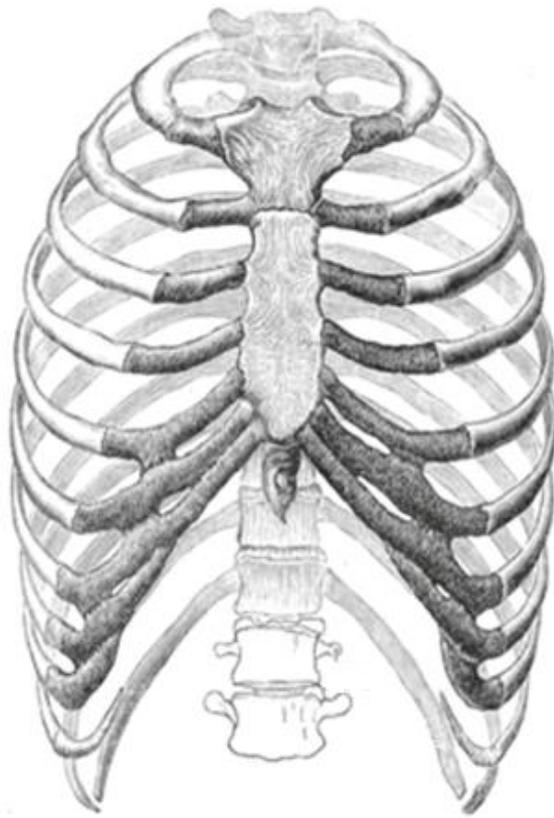
La fonación es el acto humano de emitir sonidos a través del aparato fonador. El proceso de fonar está dividido en dos partes: la inhalación de aire y la exhalación con emisión.



Cuerdas vocales vistas desde arriba

El aire ingresa por las fosas nasales y por la boca. En su recorrido hacia los pulmones pasa por la laringe, la tráquea y luego ingresa a los pulmones, estructuras esponjosas, alojadas dentro del tórax o caja torácica.

⁸ Apartado corregido por la Fonoaudióloga Estela Oklander.



Caja torácica

El tórax está formado por las costillas, el esternón y la región dorsal de la columna vertebral, conformando una jaula con forma de pirámide. La función de esta caja es contener y proteger los pulmones y corazón de traumatismos mecánicos. Su parte alta es más estrecha y rígida, está conformada por las costillas altas y los músculos intercostales. En su parte baja esta jaula es más ancha y móvil. Está conformada por las costillas flotantes, éstas son más móviles y contribuyen a su expansión en la inspiración.

Podríamos decir que el diafragma es el “piso” de la jaula torácica. Demartino (2009:20) explica que es un músculo fundamental del acto respiratorio, es el único músculo del cuerpo que tiene una posición horizontal, es plano, con una cúpula en el medio y tiene varios puntos de inserción: por delante la punta inferior del esternón, por detrás la parte anterior de la columna vertebral a la altura de las últimas vértebras dorsales y hacia cada lado del borde interno de las costillas flotantes. En el momento del ingreso del aire, el diafragma se contrae y desciende, los músculos intercostales se estiran separando el espacio entre las costillas, contribuyendo a expandir el volumen de la caja torácica. Gracias a estos músculos es que el volumen de esta caja aumenta a más del doble, dando lugar a la expansión de los pulmones en el momento de la inspiración (el diafragma puede funcionar de manera voluntaria o involuntaria, tal es el caso del *hipo*: contracciones involunta-

rias de este músculo). En la espiración el diafragma asciende, los intercostales acercan las costillas y “exprimen” los pulmones, haciendo que el aire salga. Si hay una orden nerviosa de emitir sonido, se efectuará en el momento de la espiración.

Al referirse a la fonación, Torres Gallardo (2013:43) menciona que, mientras continúa su camino para salir del tracto respiratorio, el aire pasa por el esfínter glótico (cartílago que se encuentra detrás de la lengua en la parte superior de la laringe y actúa como una válvula, impidiendo que los alimentos entren en las vías respiratorias). Allí encuentra que, gracias a nuestra intención y a una orden nerviosa del sistema central, las cuerdas vocales que antes estaban abiertas, se acercan uniando sus bordes libres, al recibir la presión subglótica del aire que está queriendo salir. Al ser vencida esta resistencia, las cuerdas vocales entran en movimiento, se acercan y se alejan de manera muy veloz: vibran. El aire puesto en vibración se transforma en onda sonora. Ese sonido es denominado *voz*.

Esta onda sonora, ascenderá a través del aire a la zona de la faringe, donde se hará audible y se modificará en las *cavidades de resonancia*. Estas cavidades son los *resonadores*, espacios de aire parcialmente cerrados en los que el sonido reverbera. Como resultado, el sonido es enriquecido y amplificado. En los alrededores de nuestro aparato fonador hay resonadores en faringe, boca, nariz, senos frontales, paranasales y esfenoidales, todos en conjunto forman nuestra *caja de resonancia*. Ese sonido enriquecido por los resonadores será el que emitamos en forma de canto o habla.

Las cualidades del sonido y, por ende, de la voz son: *timbre*, *intensidad*, *altura* y *duración*. El *timbre* es el matiz personal de la voz, determinado por factores fisiológicos de cada hablante. Cada cambio morfológico en la estructura de los resonadores se traduce en una diferencia en el *timbre*. Es característico y único de cada persona, aunque es cierto que hay personas que tienen timbres muy similares. La *intensidad vocal*, lo que se conoce como *volumen* de la voz, depende de la presión del aire. Si la cantidad de aire pasando en corto tiempo es elevada, aumenta la presión y por lo tanto crece la frecuencia de las vibraciones, obteniendo como resultado una mayor intensidad de voz. Si la cantidad de aire que pasa es escasa, la presión es baja y como resultado las cuerdas vibran con menor intensidad, por lo tanto el volumen de la voz será menor. La *altura* del sonido, es decir, el *tono*, se mide según la velocidad de vibración de las cuerdas: a mayor velocidad de vibración, mayor será la altura o tono del sonido, por lo tanto el resultado será una voz aguda; si la velocidad de vibración es menor, se produce un tono de voz más grave. El tono del sonido está determinado también fisiológicamente: los hombres suelen tener cuerdas de mayor longitud y grosor, por lo que sus cuerdas vibran menos veces por segundo, produciendo sonidos más graves; en las mujeres y los niños, la longitud y el grosor

de las cuerdas es menor, las cuerdas tienen mayor cantidad de vibraciones por segundo y como resultado las voces son más agudas. La *duración* es el tiempo que dura el sonido. Se relaciona con la respiración costodiafragmática y varía según la capacidad pulmonar y cómo se dosifique el soplo.

El sonido producido por las cuerdas vocales y amplificado por los resonadores precisa de los órganos de articulación para salir en calidad de fono. Un *fono* es la parte más pequeña en que puede dividirse un sonido del habla, es la forma fonética de cada “letra”. Se clasifican según diversos criterios. Una clasificación primaria es la distinción entre fonos vocálicos y consonánticos. En el caso de los *fonos vocálicos*, los órganos articulatorios se acercan o alejan modificando la cavidad de resonancia pero nunca obstruyen el paso del aire. En el idioma castellano, estos son /a/, /e/, /i/, /o/, /u/ (y todas sus variantes). Con los *fonos consonánticos*, los órganos articuladores se tocan en algún punto, obstruyendo de diferentes modos el paso del aire. Éstos, a su vez, pueden ser clasificados según punto y modo de articulación (entre otras clasificaciones posibles).

No siempre la voz involucra el uso de las cuerdas vocales. El aire, en cambio, siempre participa en la emisión. Los fonos sonoros sí hacen partícipes a las cuerdas, mientras que los fonos sordos tan sólo precisan el aire. Por ejemplo, emitiendo una /m/ (fono sonoro), al colocar una mano en la zona de la laringe (Nuez de Adán) se siente vibrar esa zona, comprobando la actividad de las cuerdas. Los fonos que se producen únicamente con el paso del aire al ser obstruido por alguna zona de los órganos de articulación, sin la participación de las cuerdas son: /s/, /k/, /sh/, /t/, /ch/, /c/, /f/, /p/, /j/, (a diferencia de /g/, que es con tono). Son órganos articulatorios los labios, los dientes, las diferentes partes del paladar (alvéolo, paladar duro, paladar blando o velo), la lengua y la glotis. Se le llama *punto de articulación* a la zona de contacto de los órganos articuladores. Se denomina *modo de articulación* a la acción y posición adoptada por los órganos fonadores en el momento en que el aire sale.

De este modo, el sonido producido por las cuerdas vocales, enriquecido por los resonadores y con un color determinado, será articulado de diversas maneras por los órganos de articulación. Según sea el punto, modo de articulación y sonoridad, se obtendrán diversos fonos que, combinados, darán origen a las palabras.

III.3. Respiración⁹

Existen tres tipos de respiración, todos cumplen con la función vital de proveer aire al cuerpo humano: la *respiración alta*, o *clavicular* que involucra la parte alta del tórax, generalmente viene acompañada de un movimiento hacia arriba y/o adelante en la zona alta del torso. Este tipo de respiración cumple la función de proveer aire, pero al ser tan poco el caudal que ingresa, no sirve para cantar, realizar esfuerzos físicos ni hablar prolongadamente. La *respiración diafragmática* -también llamada *respiración baja* o *abdominal*- involucra al diafragma, enviando el aire hacia la zona baja de los pulmones. El diafragma desciende y es por eso que se observa movimiento en la panza.

Según Torres Gallardo (2013:50), la respiración más adecuada para un esfuerzo físico prolongado -actuar, decir un discurso, proyectar la voz a una distancia considerable- es la *respiración costo diafragmática*: el aire es enviado a la parte baja de la caja torácica, a consecuencia de ello las costillas flotantes se expanden hacia los costados. Esto es fácilmente comprobable colocando las manos en esa zona: respirando de esta manera se siente cómo se ensancha hacia los lados. Demartino (2009:23) explica que este tipo de respiración posibilitará un gran caudal de aire a disposición y, gracias a la participación activa del diafragma, es posible dosificar y manejar el volumen del aire según la necesidad, tener un mejor apoyo respiratorio y sostén a la voz, entre otros beneficios. Es por esta razón que se recomienda utilizar y entrenar la respiración costo diafragmática.

III.4. Cuidados de la voz¹⁰

La voz es una producción especial del cuerpo. Cada voz es única e irrepetible, no hay dos voces iguales como no hay dos personas iguales. La voz es identidad, un reflejo íntimo que muestra la particularidad de cada persona y es susceptible a cambios de ánimo, frente a emociones fuertes o situaciones particulares. También suele ser descuidada y desvalorizada.

La voz constituye una herramienta fundamental de trabajo para vendedores, docentes, políticos, oradores, actores, cantantes, locutores. Pero esta herramienta no tiene "repuesto". Se podría comparar al aparato fonador con otras herramientas de trabajo, por ejemplo, el violín: si se rompe una cuerda, el violinista la repone para reparar el daño y continuar trabajando. A su vez, probablemente el violinista lleve a cabo una serie de cuidados y mantenimientos del violín para tenerlo en buen estado y optimizar su uso. En cambio, cada ser humano tiene un único aparato fonador y un mínimo daño o lesión puede llegar a

⁹ Apartado corregido por la Fonoaudióloga Estela Oklander.

¹⁰ Apartado corregido por la Fonoaudióloga Estela Oklander.

generar un cambio en el sonido de su voz. Por lo tanto su cuidado, el uso consciente y el entrenamiento regular son fundamentales para asegurarle una larga vida.

Aun así, suele haber mucha falta de información en cuanto a la necesidad de cuidado de la voz. El cuerpo, a diferencia de ésta, sí recibe mayor atención y entrenamiento. Con frecuencia suele ocurrir que se provoca un sobre esfuerzo al aparato fonador, generando un daño. Las zonas más afectadas suelen ser las cuerdas vocales que, cuando son usadas descuidadamente, sufren un exceso de tensión que se manifiesta inmediatamente con modificaciones en las características del sonido (timbre, duración, altura, intensidad), perceptibles en disfonías, afonías y otras afecciones.

Suele suceder que el lugar de trabajo se encuentra mal acustizado y obliga a un sobre esfuerzo vocal. Así es como les sucede a muchos docentes, ya que las escuelas no se hallan preparadas para ser oídos fácilmente por un grupo numeroso de alumnos. Como producto de esa falta de atención en la acústica, muchos docentes se ven obligados a forzar la voz, a gritar para poder ser oídos. La repetición cotidiana de este esfuerzo vocal suele llevar a problemas severos y muchos trabajadores de la educación deben tomar licencias por lesiones graves en su aparato fonador.

Es necesario comenzar a generar una conciencia vocal y un cuidado de todo el aparato fonador, sobre todo en los profesionales que utilizan especialmente su voz: oradores, maestros, locutores, actores, cantantes, entre otros.

A continuación se detallan pautas que toda persona puede poner en práctica.

Preparación de la voz: si la intención es usar la voz durante un tiempo prolongado, es necesario prepararla para dicha tarea. También es preciso aprender y aplicar una técnica de uso y manejo para dichas situaciones. Hay numerosos ejercicios de preparación y calentamiento vocal, que permiten al aparato fonador ir entrando poco a poco en el trabajo, evitando un sobre esfuerzo innecesario. La voz es producto del aparato fonador y por lo tanto, si se habla de un calentamiento completo, el resto del cuerpo debería entrar en acción también, de manera que la base de la voz esté despierta y preparada. Siempre que el resto del cuerpo esté predispuesto y relajado será una gran ayuda para la voz.

Descanso vocal: como afirma Mac Callion (1988: 291), si se ha producido un mal uso que ha generado malestar en la zona de la garganta, dolor, picazón, fatiga vocal u otro síntoma, lo mejor es el silencio, evitando la fonación el mayor tiempo posible. Se ha generado un daño y lo mejor para sanarlo es el descanso vocal.

Respiración incorrecta: un mal hábito frecuente es la respiración incorrecta. Se tiende a respirar de manera irregular, con interferencias. A veces no se toma el aire suficiente o,

por el contrario, se inspira demasiado. Si estos hábitos dañinos no son corregidos, pueden causar daños irreparables en la voz.

Volumen desmedido: un esfuerzo vocal habitual es la acción de elevar el volumen de la voz, a veces hasta al punto de gritar. “El grito es un descontrol vocal. Para usar el volumen en la máxima posibilidad hay que tratar de manejar muy bien la respiración y relajación de la zona alta” (Demartino, 2009: 155)

Fumar: el humo del tabaco (y de otras combustiones) además de ser tóxico es irritante y congestivo de la mucosa laríngea. Con el consumo prolongado del cigarrillo, una persona puede desarrollar hipotonía; una voz débil, tonos bajos y generar dolor a nivel del esternón y cansancio generalizado.

Alcohol: el consumo excesivo de alcohol perjudica las cuerdas vocales. Su calidad de astringente suele irritar la mucosa que cubre y protege toda la zona de la laringe, produciendo sequedad. Se recomienda no abusar del alcohol y de otros tóxicos que son perjudiciales para la voz y la salud en general.

Temperaturas: evitar el consumo de bebidas heladas y cambios bruscos de temperatura. También es aconsejable cuidar el uso desmedido de calefactores o aire acondicionado.

Emociones intensas: cuando se viven momentos extremos que nos generan nervios, miedo, euforia, enojo, angustia, entre otras, se suele canalizar esa tensión por la voz y el cuerpo. Si se puede evitar gritar o hablar de más en estas instancias de emociones fuertes, le estaremos garantizando un cuidado a nuestro aparato fonador.

Aire frío: en Bariloche, el clima no contribuye al cuidado de las cuerdas vocales. En lugares al aire libre, el aire frío sumado al viento reseca e irrita la garganta. También puede provocar espasmos. Según Mc Callion (1988: 290), para poder emitir la voz sin dañarse es necesario conservar sensación de calor y revertir toda tensión en respuesta al frío. En esta situación se recomienda regular el tiempo de exposición de la voz e intercalar instancias de descanso vocal (reposo, ejercicios vocales relajantes, consumo de agua tibia). También es recomendable utilizar protección de pañuelos y otros abrigos en la zona del cuello.

IV. Desafíos del actor callejero

IV.1. El espacio

Al pensar en una obra de teatro, posiblemente lo primero que suceda sea pensar en una sala, el telón que se abre al dar comienzo a la función, luz tenue que genera un clima especial y lo saca a uno de su cotidianeidad, silencio general: comienza la magia. Se está hablando de un tipo de teatro de sala, donde el espectáculo ocurre dentro de un edificio pensado especialmente para que ahí sucedan obras de teatro. En cuanto a los escenarios, los hay de diversos tipos: pueden ser “a la italiana”, circulares, semicirculares, con varios frentes, entre otras variantes. A veces, y sobre todo en países con gobiernos e instituciones que no han apostado fuertemente a la cultura, quienes hacen teatro adaptan sus obras al lugar que hay disponible. De esta manera, los lugares donde se realiza teatro suelen ser usados para otros fines también: quinchos, salas de usos múltiples, gimnasios, livings, etc., son escenarios temporales de múltiples historias.

En los edificios de teatro, es decir, edificios construidos para tal fin, suele tenerse en cuenta la acústica del espacio para optimizar el recurso vocal de los actores: que sean entendidos por el público, como así también evitar superposiciones de sonidos. A la vez, estas salas suelen tener una aislación sonora, de manera tal que los ruidos del exterior no afecten al desarrollo de la obra. Es decir, la acústica del espacio es funcional al acontecimiento teatral. Por otra parte, una sala de teatro generalmente cuenta con las herramientas necesarias para cumplir los requisitos de los realizadores. La iluminación teatral, que genera climas específicos, la escenografía y utilería, el equipo de sonido, están al servicio de la escena.

En contraposición con esta realidad se encuentra el teatro callejero -cabe aclarar que esta investigación se refiere al teatro callejero independiente y autogestivo, modo de producción de muchos de los grupos en este país en las últimas décadas. No hay un edificio que cobije al actor callejero, no hay luces que lo iluminen resaltando o haciendo contrapunto con sus acciones, ni sonido aislado del ruido exterior. Es un teatro despojado del fuerte sostén que es el edificio teatral. En este tipo de teatro no hay nada predicho ni preestablecido: un día un escenario puede ser circular con los actores en el centro, la siguiente función puede ser con el público distribuido en un espacio semicircular y así puede ir cambiando siempre. Alvarellos (2007: 147) afirma que el teatro callejero se lleva a cabo en un espacio teatral que puede dejar de serlo en cualquier momento.

En la calle el teatro adquiere condición nómada, es más independiente, más libre quizás, pero a la vez se encuentra más limitado: jamás podrá aislarse completamente de la realidad de la calle. Es un teatro que no puede pasar por alto los imprevistos, porque está en

ese lugar que no es de nadie pero es de todos. Es un teatro que cambia y se adapta permanentemente al mutar del pueblo, del clima, del día a día. Sucede en un espacio donde quien lo realiza sabe por qué razón lo está realizando allí, salir del teatro como edificio requiere de una decisión. Roberto Uriona (Alvarellos, 2007: 151) realizador de teatro callejero y miembro del grupo *Diablomundo* sostiene: “Si no hay decisión estética sobre la calle, mejor no hacerlo”.

IV.1.1. Contaminación acústica

En la investigación de Trastoy y Zayas Lima, (2014: 188) estudiosos de las culturas y su relación con la oralidad aportan que mientras que la vista divide -ya que puede captar una sola cosa por vez (es decir, en una sola dirección)-, el oído une. Esto se debe a que es posible oír varios sonidos al mismo tiempo, procedentes de múltiples direcciones.

En el espacio de la calle confluyen muchas actividades cotidianas de la vida urbana. Cada uno de estos elementos, vivos o inertes, poseen libertad de ser, puesto que la calle es un espacio libre y público. En esto está incluido lo sonoro. Nadie puede impedir que el perro ladre, que el motor del auto emita su ruido, que la bocina suene, que un niño llore. Los investigadores García Sanz y Garrido se han dedicado al tema de la contaminación acústica en espacios urbanos. En su investigación titulada *La contaminación acústica en nuestras ciudades* (2003:10) afirman que este tipo de contaminación no es considerada un inconveniente urgente a resolver en comparación con la contaminación del agua, del aire y de la tierra. Esta tendencia a dejar de lado el problema de la alta concentración de ruidos en las zonas urbanas y de la manera en que influye en el desarrollo de la vida humana resulta preocupante.

Silvia Davini -investigadora teatral especializada en lo vocal- plantea (2006:16) que los seres humanos están constantemente rodeados de un entorno acústico, que en los ambientes urbanos contemporáneos se ha tornado sobresaturado:

La audición se establece en un espectro de percepción mucho más amplio que la visualidad. Con la finalidad de aliviar la percepción del trabajo constante impuesto a los oídos en los ambientes urbanos, nuestro umbral de conciencia auditiva ha cambiado y restringido nuestro espectro de audición. La sobrecarga acústica instalada hoy en los espacios urbanos impregna así nuestra percepción del sonido. Murray Schafer resalta que, en situaciones como ésta, los sonidos de intensidad media, como es el caso de la voz humana, tienden a ser los más afectados.

La afirmación de Schafer -compositor y pedagogo musical- que destaca la autora genera una situación de alerta, de búsqueda, de investigación. Esta realidad es la situación de base de todos aquellos que realizan teatro callejero, quienes deberán ser conscientes de la obligada convivencia con los demás ruidos que acontecen en el espacio elegido para su representación. Así, el actor podrá desarrollar diversas herramientas para utilizar las interferencias acústicas a su favor.

IV.1.2. Acústica del espacio escénico

Como se demuestra en los apartados anteriores, el teatro callejero cuenta con ciertos desafíos particulares; uno de éstos es el espacio, ya que influye decisivamente en el aspecto sonoro. Éste es un punto esencial, pues si la voz del actor no es escuchada ni entendida por el espectador, no habrá comunicación entre ambos. Lo mismo vale para la música y otros sonidos utilizados en escena, resulta fundamental pensar en su utilización de manera que puedan ser un complemento, en lugar de ensuciar el canal de comunicación.

Porque el espectáculo va con uno; uno llega, observa el espacio que hay y se decide según los requerimientos básicos de la puesta. Ahí se decide dónde va estar el público, qué tipo de público, cuál es el espacio, donde está la sonoridad, qué interfiere, todo eso es lo que hay que tener en cuenta. Cuando uno elige el espacio previamente tiene que elegir en función de qué es lo que se quiere contar. (Alvarellos, Entrevista)

Por eso es aconsejable dedicar un tiempo a estudiar y elegir el espacio específico donde se realizará la presentación, teniendo en cuenta algunos factores de acústica que detallaremos a continuación, citando a la profesora de Canto y Técnica Vocal, Ani Grunwald (Entrevista):

Es conveniente estar delante, abajo o cerca de muros, paredes o planos de materiales sólidos "densos" en los que pueda rebotar el sonido. Los materiales duros y densos pueden "devolver" las ondas haciéndolas rebotar y lograr un cierto efecto de reverberación que será bienvenido para el que habla y para los que escuchan. Las plantas, las maderas blandas, las telas, los cortinados, los colchones, los cuerpos de las personas y demás blanduras absorben el sonido. Es ideal encontrar un ángulo (recto o mayor de 90°) entre dos paredes, o una concavidad que funcione como cámara acústica. Por cierto, no es tan habitual en cualquier calle... y menos en Bariloche. En términos muy generales -y si no

pasaran autos ni perros ni otras personas gritando- será mejor elegir una calle no muy ancha y estar rodeado de edificios, que una plaza o lugares muy abiertos sin superficies que reflejen las ondas. Y también dependerá de la potencia vocal del participante, de si habla, grita o canta y las técnicas de emisión que domine. Lo que seguro es recomendable es tener en cuenta las condiciones acústicas del lugar y no sólo la belleza o la facilidad para conseguirlo.

En Bariloche, el viento juega un papel importante en el desarrollo del teatro callejero. El principal foco de la actividad es la plaza del Centro Cívico que se encuentra emplazada de frente al lago Nahuel Huapi, recibiendo un flujo importante de viento. Según en qué dirección se coloque el actor, su voz podrá ser escuchada fácilmente por los espectadores o no. La actriz Sofía Vintrob relata en la entrevista su vivencia en cuanto al uso de la voz en el Centro Cívico, durante su actuación en Patio de Actores 2016:

Yo me dispuse mirando el lago, no me di cuenta en el momento, pero fue una muy buena estrategia porque el viento, en el Centro Cívico, viene de todos lados. Se arremolina, no viene sólo del lago, viene de todos lados. Pero de alguna manera, la proyección que yo tenía me ayudó. Quizás fue porque el público se paraba adelante mío, o sea que se interponía entre el lago y yo, y hacía una barrera.

Y en cuanto a herramientas para optimizar el recurso vocal, Vintrob continúa:

Creo que uno puede poner algo atrás, delimitar un lugar donde no va a haber espectadores, puede ser un muro que ya existe o lo monte uno. (...) Esto favorece el trabajo en la calle específicamente. (...) Y lo de hacer una pared con el público, entre el viento y vos, también puede ser una buena estrategia.

La propuesta es la utilización de algún elemento escenográfico que sirva de biombo, de pared¹¹. Eso dependerá del tipo de disposición del público que se requiera. También se verá condicionado por la disponibilidad utilitaria: al ser teatro nómada, la escenografía y la técnica requieren de practicidad y liviandad. Sin duda es una buena estrategia a tener en cuenta.

En cuanto a lo acústico del espacio, Cicely Berry (2006: 265) propone pensar en el suelo del auditorio como un espacio de resonancia para apuntar con la voz a un punto medio en el suelo entre el actor y la pared de fondo de la platea. En el teatro callejero, este punto sería entre el actor y la primera fila de público. El sonido rebotará en el piso, elevándose y

¹¹ Ver Campana Acústica o Concha acústica. Ésta es una estructura de superficies reflectantes, en la mayoría de las veces desmontable, que se construye dentro de la caja de escenario para conciertos musicales con el fin de facilitarles a los ejecutantes una óptima reflexión acústica.

llenando el espacio. En cambio si el actor dirige su sonido hacia arriba y afuera probablemente se perderá más rápido.

Como conclusión, se recomienda prestar atención al aspecto acústico del espacio callejero a utilizar como escenario. Probar la voz y los diferentes sonidos en ese espacio, en lo posible con alguien que escuche y pueda aportar como guía. De esta manera se podrán optimizar los recursos con los que cuenta el actor, construyendo el espectáculo junto al espacio elegido.

IV.2. La actuación

Para el actor que realiza sus obras en sala, el momento en que su espectáculo se encuentra en cartel es probablemente la etapa final de un proceso que ha comenzado mucho antes. Quizás comenzó todo en una conversación con un potencial director y potenciales compañeros. El proyecto continuó con ensayos, experimentando, preparando, memorizando textos, entrenando su cuerpo con mayor o menor rigurosidad, explorando la voz y diversas maneras de decir un texto. Luego habrá seguido el momento de imaginar y planear la iluminación, de trabajar con la música, incorporar la escenografía. Es decir, una conjunción de múltiples lenguajes que estarán al servicio de lo que se quiera contar. Finalmente, el momento de pensar el estreno y buscar una sala de teatro que sea funcional a la puesta creada, realizar la difusión, convocar al público. En el momento en que está actuando, el actor de sala se concentra en lo que ensayó y en lo que sucede en el escenario, y deberá permanecer con ese foco hasta que la obra llegue a su fin. Su cuerpo y voz, previamente entrenados y preparados para actuar, ahora son su instrumento. Lo más probable es que sus acciones estén marcadas por un guión previamente acordado y memorizado ensayo tras ensayo, ahora debe hacer que esa secuencia aprendida de acciones corporales y vocales aparezca de la manera más espontánea posible.

En algunos teatros, quizás los más sofisticados, el actor dispone de vestuaristas que lo preparan y lo asisten. Dispone de un director que aporta su mirada externa, dispone de iluminador, sonidista, escenógrafos: todo un equipo que sabe lo que tiene que hacer y que manejará los diversos lenguajes de manera que sean funcionales a la puesta.

El actor callejero, en cambio, crea y recrea su personaje a cada instante. Si bien generalmente hay un guión, una secuencia de acciones preestablecidas, el lugar para lo imprevisible siempre está. Posiblemente este actor cuente con un entrenamiento corporal y vocal, posiblemente haya generado su obra teatral luego de ensayos, pruebas, entrenamientos; pero es un actor que debe considerar todo el tiempo la comunicación con el público y la

posibilidad de improvisar ante cualquier situación que se presente: desde la irrupción de un perro que ladra en el espacio escénico, hasta el comentario de un espectador, o la sirena estruendosa de una ambulancia. Elementos nuevos, componentes sorpresa que, si son considerados, pueden transformarse en herramientas a favor del actor, de la escena. Si son negados, ignorados, es posible que se transformen en elementos que distraigan al público de la necesaria tensión de la escena. El actor callejero debe, por lo tanto, desarrollar su capacidad de mirada periférica para poder captar todo lo que sucede alrededor, además de seguir adelante con la acción. Es un esfuerzo, una energía extra a la de la actuación en una sala cerrada. Tal como dice Paco Redondo (Alvarellós, 2007: 154) -hacedor de teatro callejero y fundador del grupo teatral *Agrupación (sic) Humorística La Tristeza-*: en el teatro callejero “hace falta una violencia del signo para que se imponga al nivel de interferencia, que en la calle es alto”.

Los actores que llevan a cabo sus obras en la calle de forma independiente y autogestiva, suelen llevar a cabo varios roles: gestionan su espacio de calle para transformarlo temporalmente en espacio teatral; son sonidistas y escenógrafos de sus propias obras; no poseen iluminación propia, salvo en algunas ocasiones cuando utilizan pies fijos con luminarias; la escenografía y la utilería suelen ser funcionales, sin utilizar objetos de grandes dimensiones. Toda esta síntesis se debe a la practicidad, ya que todo el equipamiento debe ser trasladado por los mismos actores. “No hay un escenario montado, ni planta de luces, ni butacas. (...) El director elige el espacio ideal para la realización y allí se ubicarán los elementos que conformarán la actuación”. (Alvarellós, 2007: 145)

Dado que los demás lenguajes escénicos han sido sintetizados, el actor deberá recurrir a la expresividad de su cuerpo y su voz para comunicarlo todo. Por lo tanto, la utilización de una técnica de conocimiento y manejo del cuerpo y la voz es para el actor callejero una condición imprescindible que determinará su éxito o su fracaso.

El cuerpo y voz del actor callejero se encuentran más demandados por los requerimientos específicos del medio. Una primera demanda de carácter intenso es la necesidad de captar al público al mismo tiempo que continuar contando la historia. Esta realidad del teatro en la calle obliga al actor a iniciar una búsqueda de herramientas corporales y vocales. Paula Moyano, actriz de teatro callejero, afirma:

Parte de la estética del teatro callejero tiene que ver con eso, con llamar la atención y ser convocante. Después se pueden hacer algunas cosas más sutiles, pero la mayoría de las veces todo es muy para afuera. Y en sala vos podés tomarte otros tiempos, en la calle la sutileza se pierde, no cobra sentido. (Moyano, Entrevista)

Otro factor que vuelve este espacio más extremo para el trabajo teatral es el hecho de la contaminación visual y sonora. Nuevamente el cuerpo y la voz del actor serán los encargados de hacer frente a estas interferencias.

Por último, otro factor condicionante es el clima. El actor debe entrar en calor con su cuerpo y su voz, cualquier tensión debido al frío provocará un trabajo condicionado, sin plenitud. También habrá que saber lidiar con el viento: si se usa la voz, la ubicación del espectáculo deberá depender de la orientación del viento, ya que transporta las ondas sonoras y no habrá que emitir en contra del mismo. El problema se presentará si el viento viene de todas direcciones: ese no será lugar de función.

Respecto del teatro callejero, múltiples son los documentos que existen referidos al uso del cuerpo y su potencial expresivo. Con respecto a la voz en particular, los escritos y referencias son reducidos.

En sus reflexiones teóricas sobre la particularidad del entrenamiento específico para el cuerpo del actor en los espacios abiertos, Alvarellos (Trastoy- Zayas Lima, 2006: 239) agrega:

- Realizar un cuidadoso examen del espacio previo a la función.
- Intensificar el desbloqueo de los diferentes centros energéticos del actor debido al trabajo corporal en altas intensidades.
- Trabajar permanentemente con una concentración controlada.
- Tener conciencia del uso óptimo de apoyos.
- Alcanzar potencia y precisión en sus movimientos para generar una limpieza de la imagen.
- Trabajar para transformar los movimientos automáticos en movimientos voluntarios.
- Usar objetos y aparatos con perfección apuntando a que cumplan una función dramática y al servicio del personaje.
- Cumplir todas las etapas para lograr un minucioso trabajo de composición a partir del análisis de la obra y los personajes: absoluta precisión en lo que respecta a la mimesis, entrenamiento que apunte a la exploración de la estructura muscular, incorporación de todos los ingredientes técnicos.

Por su parte, Enrique Dacal, en su libro *Teatro de la Libertad* (2006: 43) aporta en referencia al trabajo realizado en el Teatro Estudio de Buenos Aires¹². El entrenamiento expresivo del grupo consistía en tres etapas consecutivas, comenzando con la desinhibición y desbloqueo, contacto primario, registro primario, provocación de la imaginación, exploración de la energía creadora, exploración de la estructura muscular. Privilegiaban el hacer, la acción del cuerpo del actor en escena, antes que lo premeditado racionalmente.

En cuanto a la voz, el problema fundamental con el que se enfrenta es el de la emisión en un espacio abierto ya que, al no encontrarse entre cuatro paredes, las ondas sonoras no encuentran superficies lisas donde rebotar y como consecuencia la voz se pierde más rápido. Por ello es necesario utilizar estrategias para optimizar el recurso vocal. Carlos Demartino (2009:15) menciona esta dificultad. Ante la duda de un alumno: “¿Cómo hago para manejar la voz en la plaza?” (2009:168), alude a la propioceptividad, postulando la necesidad de un control sobre la auto percepción en el momento de la emisión como herramienta para regular esfuerzos vocales, musculares y respiratorios. En el actor callejero la necesidad de este control es mayor por su menor control auditivo.

Por su parte, Cicely Berry -preparadora vocal de Royal Shakespeare Company- en su libro *La voz y el actor* (2006: 266), al referirse al uso de la voz en espacios abiertos afirma que son necesarias la nitidez en la articulación y una colocación precisa de las palabras.

Por último, varios entrevistados mencionan la importancia de la voz unida al cuerpo, es decir, en concordancia. La actriz Rosalba Gravina (Entrevista) lo menciona al destacar la importancia de la unión cuerpo-voz, una voz que sea acorde al cuerpo, voz anclada en el cuerpo. Otro entrevistado menciona cómo trabaja con la voz en la calle: “Me anclo, miro hacia arriba, hago fuerza previa y después, sale la voz” (Carbajo, Entrevista). Alvarellos también lo afirma en la entrevista: “la voz debe ir acompañada del cuerpo, apoyándose en la expresión física. En la calle, un cuerpo que produce una voz que no se percibe en comunión, no funciona. La atención del público se disipa, la historia se pierde”.

Este anclaje de la voz en el cuerpo ha sido desarrollado por muchos maestros del teatro. Jerzy Grotowsky menciona la importancia del cuerpo como sostén de la emisión: “Mi principio fundamental: no pensar nunca en el instrumento vocal mismo, no pensar en las palabras, sino reaccionar, reaccionar con el cuerpo. El cuerpo es el primer vibrador y el primer resonador. (...) Primero el cuerpo, después la voz” (Grotowsky en Montello, 2015: 24)

¹² Teatro Estudio de Buenos Aires: Estudio de formación actoral, codirigido desde 1977 hasta 1984 por Enrique Dacal junto a Victor Mayol. El grupo se centraba en el entrenamiento físico como una búsqueda. En esos años, el TEBA funcionó como “un verdadero refugio para los buscadores de formación y práctica teatral contestatarias ante las asfixiantes condiciones creativas (...)”. (Dacal, 2006: 41)

En conclusión, en la calle, debido al alto nivel de interferencia de variados orígenes, la comunicación establecida entre aquel que hace y aquel que ve será obligadamente potente o no será.

IV.2.1 El uso del micrófono

Actualmente existen múltiples tipos de micrófonos amplificadores de la voz humana. Para el uso teatral, los más adecuados son los inalámbricos, ya que permiten más comodidad y posibilidades de movimientos para el actor. También existen los micrófonos ambientales, que se instalan en el espacio escénico y captan todo sonido cercano.

La decisión del uso o no de tecnologías mediadoras de la voz en el teatro es un tema de discusión álgido. En el teatro callejero, la decisión es aún más crucial, ya que las condiciones de emisión de la voz son más extremas, así como extremo es el vínculo con el público: un inconveniente en la recepción de la voz podría alejar al espectador.

Para aquellos que eligen utilizarlo, pues consideran que el micrófono es una herramienta factible para amplificar el uso de la voz en la calle, se recomienda que de todas maneras tomen algunas precauciones:

- El micrófono debe ser de buena calidad. Cuanto mayor sea la calidad del micrófono, más fiel será la voz amplificada. El inconveniente es que estos micrófonos son difíciles de conseguir y de muy elevado costo.
- Otra cuestión a tener en cuenta es la batería del micrófono. Es imprescindible que sea buena y duradera, pues de lo contrario el sonido saldrá deficiente, entrecortado o incluso dejar de escucharse.

Sobre el uso de la voz en espacios al aire libre sin una adecuada resonancia, Mc Callion (1988:290) aconseja:

Si tu trabajo te exige enseñar al aire libre con frecuencia y esto te provoca problemas de la voz, consigue un megáfono; es mejor para tu voz no sobrepasar sus límites y el aire libre, sobre todo si la brisa te da en la cara, es contraproducente para la buena producción de la voz; si no hay edificios alrededor que actúen como reflectores del sonido, la resonancia de la voz se dispersará y la claridad del habla se perderá rápidamente. Un buen megáfono normalmente multiplicará por cuatro la distancia efectiva que puedes alcanzar con tu voz.

En esta sugerencia Mc Callion habla sobre el uso de la voz en espacios abiertos en general, pero al referirnos al uso teatral surgen nuevos sentidos y significantes: no es lo mismo

para el significado de la escena utilizar micrófono (o megáfono) que no utilizarlo. No es lo mismo desarrollar la potencia de la voz con uso de aire y proyección, que confiar en el micrófono para ser oídos.

En lo que refiere a este punto, Carlos Demartino (2009: 147) sostiene:

El teatro nos permite escuchar la voz del actor en su naturaleza intrínseca. Tratemos de no poner ningún tipo de obstáculo a esta llegada del sonido en todas sus calidades. El uso del micrófono deforma el campo de audición del espectador; desde dónde, cómo y de qué manera viene la voz.

El micrófono en la actuación teatral solamente se justifica cuando hay otros elementos sonoros en forma simultánea a la emisión vocal del actor; por ejemplo cuando hay música o algún efecto sonoro. (...)

La ubicación y calidad de micrófonos y parlantes no siempre es la mejor y, por ende, las voces tienden a “*mecanizarse*”; por esto, lo óptimo es que el actor esté preparado para trabajar en la sala de teatro, por más grande que sea, con su propia voz. Eso requiere una adecuada preparación vocal.

Si bien no detalla específicamente sobre el uso del micrófono en el espacio de la calle, se podría suponer que dentro de “otros elementos sonoros en forma simultánea a la emisión vocal del actor” podrían entrar la contaminación sonora del ámbito callejero: ruidos de la ciudad, motores de autos, bocinas, ladridos de perros, sirenas, etc.

El actor Julio Benítez, (Entrevista) al ser entrevistado acerca del uso de micrófono en sus actuaciones, responde:

Usualmente no. Y es una cosa que no me gusta (...) me siento incómodo, sobre todo si son micrófonos inalámbricos, o los otros también, que yo hablo y mi voz sale por un parlante allá (*señala un punto lejano*). Entonces prefiero evitarlo, pero hasta te diría que puede ser como una cuestión etaria, porque yo veo en televisión, en muchos teatros, está naturalizado que se les ve el microfonito chiquitito en la cara, otros los tienen en la cabeza. Está naturalizado eso. Bueno, entonces quizás es una cosa mía. Prefiero que no. (...) Qué sé yo, yo tengo en la plaza de enfrente a uno que usa micrófono. Ya la tecnología nos ha invadido por todos lados. No podés escapar. Y porque creo que el teatro y los títeres son tan necesarios, porque es ese encuentro de la persona con la persona, con el sonido, con la emoción. Sin que haya nada entre medio. Y reconozco que hay momentos que el espacio sí lo amerita, o si es una obra de teatro infantil o de títeres, que de pronto hay que superar un nivel que los chicos mantienen, más allá del pedido de silencio y esas cosas.

Es clara la posición de Benítez sobre el uso del micrófono. Si bien observa que hay momentos en que la situación ameritaría el uso, él prefiere ese encuentro cara a cara con el otro que está mirando y escuchando.

El micrófono, al reproducir el sonido de la voz a través del parlante, modifica el flujo natural de la onda sonora, además de que el sonido se oye desde un artefacto externo al cuerpo parlante. Esa extrañeza, ese alejamiento, puede llegar a provocar el efecto contrario del que busca el actor callejero, quien procura hacer de la calle un espacio teatral donde encontrarse de manera directa y sincera, mirarse a los ojos de igual a igual con el transeúnte que elige ser espectador.

Por su parte, Violeta Bergero -titiritera, actriz, docente, con más de 30 años en el teatro callejero- al ser entrevistada afirma:

El micrófono no es un objeto fácil de incorporar. Al menos los que nosotros podemos comprar, que no son los que aparecen en televisión, que son invisibles, tenemos los grandotes visibles, el bracito negro con el pompón negro, que los nenes te ven y te dicen -¿*Qué te salió?* Muchas veces cuando trabajamos en los maternales no ponemos amplificación, pero cuando trabajamos en los jardines de infantes estamos con amplificación puesta apagada, recibimos a los niños con la amplificación apagada y la prendemos con ellos. -¿*Escuchan mi voz ahora? Escúchenla ahora.* Y aunque estés en personaje, aunque estés lista para empezar, hacemos una introducción civil al espectáculo. El miedo que genera el sonido amplificado en los niños es muy grande. Nosotros introducimos primero a los niños al código que va a haber y una vez que está explicitado y comprendido, empezamos el espectáculo. Lo que te pasa con los inalámbricos es que la mayoría de las veces fallan, los odiás. Con los presupuestos que tenemos no podemos comprar cosas de último modelo. Y como no somos músicos, los actores no estamos acostumbrados a las pruebas de sonido ¡y son importantísimas, hay que aguantarse la prueba de sonido! La amplificación de la voz es un punto grande a tener en cuenta. En la calle mejor la cara de uno. Mejor el tacho de lavandina con el fondo cortado, que ya tiene la manga lista. Los megáfonos no sirven, destrozan al que habla. O los tubos de cartón que amplifican la voz. O sea, la vieja usanza griega es lo mejor. Y si no entrenar para tener una voz potente en la calle.

Bergero defiende el uso del micrófono para funciones de títeres. Propone también un modo de adaptación, un momento donde se explicita el uso del micrófono para que no sea chocante la imagen del micrófono ni el sonido de la voz amplificada. Con respecto al uso

de la voz en el teatro callejero, su posición es firme: recomienda el entrenamiento como camino para tener una potencia vocal pertinente.

Silvia Davini (2007: 98) abre el debate al observar la falta de búsqueda y experimentación, relacionándolas con la escasez de formadores en lo que refiere a la voz en escena. Hace referencia al surgimiento de las tecnologías, trayendo como problemática el uso del micrófono. Plantea el uso de este artefacto tecnológico en el marco de un cambio radical en la sociedad contemporánea, en cuanto a la manera de comunicarnos. Asume que las vocalidades*, lejos de disolverse, toman diferentes formas en cada circunstancia histórica. Menciona (2007: 166) los nuevos desafíos que conlleva el uso del micrófono: amplifica el sonido que recibe y por lo tanto también amplifica los timbres y el sonido del aire en el espacio que existe entre la boca y el micrófono, y los ruidos producidos por la articulación. Así, se generan sonidos inesperados que conducen a la necesidad de que los actores disminuyan la intensidad de las voces, la articulación, incluso a modificar el timbre de las vocales. Y continúa (2007: 166):

En el caso que posean una técnica que les permita operar las compensaciones necesarias sobre el timbre de sus voces y la articulación de las palabras, lo que ya es bastante raro, los actores enfrentan otro problema de orden técnico: el de evitar que, con la reducción de la actividad fonatoria, se reduzca proporcionalmente la actividad cinética del cuerpo, lo que resulta en una producción gestual más indefinida, con el efecto que esta situación opera sobre la vocalidad en particular, y sobre la producción de sentido en performance, en general. Todo esto sucede en relación exclusiva a los efectos de amplificación que los micrófonos propician, en cuanto que las posibilidades estéticas que ofrecen en términos de procesamiento y espacialización, por ejemplo, permanecen prácticamente inexplorados en la escena contemporánea.

Si el actor disminuye su expresión gestual, y con ello la energía escénica necesaria, el espectador perderá interés, debido a que la actuación se habrá tornado opaca, sin gracia, desdibujándose la intención.

Por otro lado, la segunda afirmación sobre la posibilidad actancial del micrófono en escena, abre una puerta gigante a la exploración del recurso. Trastoy y Zayas Lima (2014: 190) mencionan que el director Augusto Fernandes ha realizado una experimentación con las posibilidades acústicas del micrófono en su *Fausto*, de Goethe (1986) y en *Madera de Reyes*, de Ibsen (1992). En esta última, Fernandes dio a utilizar a los actores radio-micrófonos de estilo Sennheiser o Semprini. Sumado al relato en off del mito, el uso de los

radio-micrófonos generaban superposiciones de voces, multiplicaciones, yuxtaposiciones. Otorgaba la sensación de un laberinto de voces y sonidos, que subrayaban e iconizaban escénicamente el conflicto de la fábula de Ibsen.

Las palabras de Davini y el testimonio de Trastoy-Zayas Lima impulsan a continuar investigando en el campo de la acústica a través de la experimentación con los micrófonos y aparatos electrónicos de amplificación en escena.

Los hacedores del teatro callejero que decidan utilizar su voz sin amplificación técnica deberán considerar los aspectos a trabajar para lograr una emisión adecuada en cada espacio: preparación vocal previa incluyendo trabajo con el aire, la articulación, los resonadores, los apoyos, la proyección, el desarrollo de una energía extra cotidiana, un adecuado trabajo corporal, un estudio del espacio y de sus características acústicas, entre otros factores.

A continuación algunas consideraciones con respecto al uso del micrófono:

- No dejar de tener en cuenta el entrenamiento y calentamiento de la voz antes de realizar el espectáculo. Si esto no sucede, se trabajará sin la energía adecuada, repercutiendo en el resto del cuerpo.
- Explorar en la búsqueda de nuevas voces e identidades vocales* de los diversos personajes. La producción vocal será más rica e interesante cuanto más se experimente y pruebe con timbres, alturas, apoyaturas expresivas, imágenes portales* y articulación.
- La comodidad del micrófono puede perjudicar a la energía de la escena. El actor debe estar atento para detectar este riesgo y otorgarle a la voz energía escénica, es decir, la energía extra cotidiana que requiere el trabajo teatral.

A modo de conclusión, por lo expuesto en este capítulo queda claro que la decisión del uso o no del micrófono en teatro (incluyendo también al teatro callejero) despierta polémica. Tema que invita a la discusión y a múltiples debates de índole no sólo técnica, sino también de carácter estético-poético. No se podría definir una postura ya que sería reduccionista al no tener en cuenta las variantes y las voces que han surgido en cuanto al tema. No obstante, se infiere que llevando a cabo un entrenamiento vocal diario y realizando un calentamiento adecuado antes de la función callejera, el uso de la voz se optimizaría ampliamente. Teniendo en cuenta además la elección del espacio, la dirección del viento, y demás factores condicionantes, sería posible realizar la función sin uso de micrófono para amplificar el sonido.

IV.2.2. Acerca de la autodisciplina y del entrenamiento actoral

“La auto educación está en nuestras manos porque está sujeta en medida apreciable por la voluntad.” (Rot, 2006:131)

El entrenamiento está ligado al trabajo del actor y está unido a la autodisciplina, a la voluntad y a la constancia. La autodisciplina es un valor que se adquiere, proviene de la conciencia del propio esfuerzo en pos de un objetivo. Todo oficio requiere de perseverancia, de aprendizaje y de práctica. El oficio del actor, con su debido compromiso y decisión, requiere entonces de dedicación para mantener entrenada su herramienta expresiva: cuerpo y voz.

Dina Rot -cantante y profesional de la voz- menciona el aspecto de la autodisciplina en su libro *Vivir la voz* (2006: 131): “Es la voluntad, junto con la constancia, lo que hemos tratado de ejercer en nuestras prácticas a través de pedidos puntuales a zonas de nuestro cuerpo que han comenzado a responder identificando la acción que nuestra intención demanda.”

La autodisciplina es fundamental en el trabajo del actor ya que propicia la incorporación y apropiación de una o varias técnicas. Muchos autores sostienen lo que Zazueta (2012:230) condensa en esta frase: “La técnica sirve para liberarse de ella también, y tal libertad técnica da la posibilidad de estar en un estado de alerta”. De esta manera se comprueba que la autodisciplina en el entrenamiento abre un camino hacia la libertad expresiva del cuerpo y la voz, eliminando los condicionamientos cotidianos. El cuerpo es la herramienta de trabajo del actor, por lo tanto un cuerpo entrenado, dispuesto, liberado de tensiones y hábitos cotidianos, resulta una herramienta cargada de infinita potencialidad expresiva.

A continuación, algunos autores que mencionan la importancia del entrenamiento.

Jerzy Grotowsky, maestro y fundador del Teatro Laboratorio, impulsor del trabajo del actor sobre sí mismo, en su libro *Hacia un teatro pobre* (2009: 109) plantea un entrenamiento que consista en estimular el proceso de auto-revelación del actor. El fin del entrenamiento es que el actor descubra las resistencias y los obstáculos del propio organismo que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales. Es importante la no penetración del pensamiento en la tarea, para dejar que surja lo espontáneo, lo no dicho. El cuerpo debe trabajar primero, después viene la voz.

Para el director teatral Eugenio Barba el entrenamiento es una búsqueda. Un proceso de autodefinición guiado por la subjetividad individual, al margen de justificaciones utilitarias. Así es como concibe al entrenamiento el fundador de la Antropología teatral. Un entrenamiento actoral debe servir a que el individuo alcance vencer el automatismo. La autodisciplina juega un papel fundamental en esta búsqueda, puesto que sin trabajo, sin objetivos, sin disciplina, todo se diluye. Esta necesidad interior nos impulsa a accionar, a trabajar duro, a entrenar, a iniciar una búsqueda (Barba, 1987: 95). El entrenamiento pone a prueba las intenciones del actor, puesto que es una tarea perseverante, obstinada, paciente y demandante. Lo ideal es que cada actor pueda encontrar y decantar su propio entrenamiento según sus necesidades, su ritmo. (Barba, 1987:100)

Enrique Dacal (2006: 41), respecto de su trabajo con el grupo de teatro callejero *Teatro de la libertad*, afirma que la formación y el entrenamiento tenían como objetivo la búsqueda de actores con eficaz respuesta física, dueños y conocedores de su técnica, resistentes, creativos, con gran capacidad de conmoverse y conectar emotivamente con el espectador. Confiando en el entrenamiento y en la actitud que éste despierta como un trabajo riguroso, sostenido y esforzado, los coordinadores aplicaban un conjunto de ejercicios intentando constantemente superar los límites físico-expresivos del actor. El desarrollo de la imaginación, de la capacidad para accionar de manera eficaz, la búsqueda conceptual que los llevó a posicionarse en la creencia “el actor es un cuerpo” constituyeron un importante precedente en lo que respecta a la concepción de entrenamiento en nuestro país, con clara herencia barbiana.

Para concluir, es necesario mencionar la importancia que tiene la búsqueda que el actor hace de su propio entrenamiento. Cada cuerpo es particular y por eso cada actor precisará, seguramente, su propia ejercitación acorde a sus necesidades. La existencia de la auto disciplina en cada individuo contribuirá a que este proceso suceda de manera regular y sostenida. Es recomendable un entrenamiento físico de al menos dos días a la semana, con una duración mínima de dos horas. En cuanto al entrenamiento vocal, lo recomendable es realizarlo todos los días, alrededor de treinta minutos.

IV.3. El público

El teatro necesita del público para ser teatro, ya que está determinado por una convivencia entre alguien que representa y alguien que mira. Entre éstos, al acontecer el hecho teatral, sucede un encuentro en un lugar y tiempo específicos.

En cuanto al público en una sala de teatro cerrada, es un público autoconvocado, que sabe que está concurriendo a un acontecimiento teatral. Ha elegido asistir en ese momento y nada lo tomará por sorpresa. Se sentará en su asiento correspondiente y presenciara la obra. Todo lo que le suceda internamente al mirar y vivir los sucesos quedará en su cuerpo, en su memoria, en su voz, en su corazón. Probablemente luego de la obra pueda compartirlo con alguien, reflexionar, desarrollar un pensamiento surgido a partir de esa expectación. Dependerá del nivel de contenido de la obra vista y de cómo se encuentre cada persona en ese momento. Este público es un público que espera algo de la obra, quizás entretenerse, compadecerse, llorar, reflexionar.

Por lo general, el público en una sala de teatro no es visto por los actores, las luces teatrales, de gran potencia lumínica, los ciegan impidiéndoles ver más allá del proscenio. Además, dependiendo de las dimensiones de la sala, el público se encontrará a más o menos distancia de los actores. Generalmente, en salas convencionales esta distancia es de, como mínimo dos metros. Por lo tanto, para el actor resulta difícil establecer una comunicación directa con el público a través de la mirada, ya que éste se encuentra lejos y en una zona de oscuridad. En la sala, la relación entre actor y espectador está establecida espacialmente: el actor sobre el escenario es el centro de atención, el público es el que observa y debe conservar una actitud pasiva.

En la calle, el público es totalmente diferente. Jorge Dubatti -docente e investigador teatral- analiza:

El teatro callejero es el teatro que se hace en los espacios abiertos, en una enorme multiplicidad de espacios abiertos. En la calle, en las plazas, en el transporte público, hasta podría incluirse el teatro en los subtes. Uno de los rasgos de singularidad es que logra captar a un público involuntario. Se incorpora como público de teatro callejero alguien que no fue al teatro, alguien que se ve involucrado de una manera espontánea, casi no teatral, en el sentido de que no se guía por la retórica ni por la política del teatro de sala. (Alvarellós, 2007: 146)

Como plantea Dubatti, es muy probable que la mayoría de los espectadores decidan quedarse a presenciar un espectáculo callejero en ese mismo momento, sin planearlo con anterioridad. Un transeúnte va caminando tranquilamente por la vereda, algo le llama la atención, mira y ya no puede liberarse: ha sido captado por la magia del teatro. La cotidianeidad de ese sujeto, ahora espectador, ha sido interrumpida.

En la calle, el público tiene la posibilidad de elegir si quedarse o irse en cualquier momento. Al no sentir la obligación de permanecer, quien permanece es porque verdaderamente

elige estar, elige a los actores, elige ver el final. “O es verdad y funciona, o no es verdad y no funciona. La gente no va a esperar porque pagó la entrada hasta que termine, ni va a aplaudir por cortesía. Se queda o se va”. (Farías, 2014: minuto 41:53)

El público en la calle tiene la oportunidad de ver a un actor cara a cara y que éste lo vea a él. El actor puede ver y sentir las expresiones de los espectadores, las reacciones corporales a sus acciones, gestos de miedo, de enojo, puede ver prácticamente todo.

La distancia actor-espectador en la calle es menor a la de la sala: el actor puede estar a un metro de distancia del espectador. Al mismo tiempo, todo sucede en el mismo plano: los actores callejeros están en el mismo nivel que los espectadores, no hay escenario, no hay tarima que los eleve. El actor y el espectador son pares, son iguales, nadie tiene mayor jerarquía. El teatro callejero propone una relación diferente con su público. No pretende hacer creer al espectador que algo está sucediendo de verdad, rompe con la ilusión, muestra el artificio teatral.

Nosotros hemos tenido actores que venían de hacer solamente sala y se maravillaban de la posibilidad de actuar y que alguien que te estuvo mirando de pronto te abrazara y te dijera que le gustó lo que vio, habiendo pasado segundos. Porque no hay eso que te vas, que te desmaquillás y salís a las dos horas. Se desmitifica al actor que sale de ese halo de misterio que se puede fabricar en una sala. (Alvarellos, 2007: 156)

La comunicación directa entre realizadores y espectadores es un componente fundamental en el teatro callejero. Muchas veces el público comenta en voz alta, el actor lo oye, lo toma y en base a eso, improvisa, respondiéndole u accionando de otra manera. Todo lo imprevisto, lo que surge en el momento es captado por el actor y también por el público quien celebra cuando el actor toma lo acontecido sorpresivamente.

En la calle conviven muchos acontecimientos de manera simultánea. La contaminación sonora está presente, influyendo en mayor o menor medida sobre las obras. Mientras sucede el espectáculo, en el mismo espacio o muy cerca puede estar aconteciendo otro suceso que capte la atención de los espectadores. Es por eso que el actor en la calle debe poder captar al público con una energía potente que no permita que éste cambie su foco de atención. La lectura y el manejo del público son capacidades imprescindibles para el actor callejero

V. Teatro callejero en Bariloche

Dado que es donde se trazará el recorte espacial de la presente investigación, a continuación se detallarán las características de la ciudad de San Carlos de Bariloche. Siendo

el tema central el uso de la voz en el teatro callejero, se considera pertinente mencionar las condiciones climáticas, ya que influyen en el desarrollo de esta actividad. Asimismo, se mencionan las características culturales y artísticas de la localidad, pues también son importantes al momento de delimitar el campo.

V.1.1. Bariloche: características climáticas y geográficas

La ciudad de San Carlos de Bariloche está ubicada al suroeste de la provincia de Río Negro, al noroeste de la Patagonia y hacia el sur de Argentina. Se encuentra a 41°08'44" de latitud Sur y 71°18'29" de longitud Oeste. Emplazada en la pre-cordillera andina (839 m sobre nivel del mar), en la ribera sur del lago Nahuel Huapi, rodeada de montañas, en una zona de transición entre la selva valdiviana y la estepa. Esta ciudad está dentro del Parque Nacional Nahuel Huapi y posee un clima templado-frío con una temperatura media anual de 8,4°C, registrándose 13°C de máxima media y 3,7°C de mínima media.

En Enero, durante el día, la temperatura puede alcanzar los 20/28°C y, ocasionalmente ascender hasta más de 30°C. A la noche desciende hasta los 15°C durante los días templados. En pleno invierno, durante el día la temperatura oscila entre 1°C y 10°C, mientras que por la noche alcanza los 0°C o aún menos.

La estación seca es durante los meses de Diciembre, Enero y Febrero. Aproximadamente el 70% de las precipitaciones se concentran en los meses del otoño e invierno. La ciudad de San Carlos de Bariloche posee un ejido municipal muy extenso en su longitud de aproximadamente 30 km. Debido a esto se registran variaciones en los niveles de precipitaciones, que van desde los 4.000 milímetros anuales en la zona cordillerana hasta solamente 600 milímetros anuales en la zona lindante con la estepa.

El viento es una presencia casi constante en la zona, son pocos los días de calma absoluta, inclusive en verano. Ocho de cada diez días del año son ventosos, siendo la dirección dominante el cuadrante Oeste-Noroeste, aunque no es raro que en otoño provengan del Este vientos fríos y secos. Normalmente son fuertes, en especial en primavera y en los meses de octubre y noviembre, con ráfagas que ocasionalmente suelen superar los 100 kilómetros por hora con velocidades medias relativamente altas.

En cuanto a la población, San Carlos de Bariloche posee un promedio de 120.000 habitantes, que se hallan subdivididos en 64 barrios a lo largo y ancho de la ciudad. La mayor concentración poblacional se localiza alrededor del centro comercial, a orillas del lago, donde las precipitaciones oscilan entre los 800 y 1.000 milímetros anuales y el viento mayormente proviene del Oeste. Es sobre todo en esta zona donde se realizan los espectáculos callejeros.

V.1.2. Bariloche: características culturales y artísticas

Bariloche cuenta con un centro comercial-turístico que se desarrolla principalmente alrededor del Centro Cívico, a orillas del Lago Nahuel Huapi. Se trata de una obra construida por el arquitecto Alejandro Bustillo, compuesta por varios edificios donde funcionan organismos de la Municipalidad, Parques Nacionales, Museo de la Patagonia, Biblioteca Sarmiento, salas de exposiciones, Secretaría de Deportes y Cultura, Policía de Río Negro, Secretaría de Turismo, Sala de Prensa, Consejo Municipal y Palacio Municipal. Rodeada por estos edificios, se encuentra la “plaza seca” del Centro Cívico, una de las pocas plazas que posee esta ciudad. La calle Mitre comienza aquí su recorrido y es una de las principales arterias del centro comercial-turístico, con gran variedad de locales, productos y servicios a lo largo de ocho cuadras. Por ello, esta zona de la ciudad compone uno de los recorridos principales que día a día transitan los turistas y residentes.

Entre las propuestas recreativas de este centro urbano están la Feria Artesanal techada, ubicada en la calle Villegas, y la Feria Artesanal de la calle Urquiza, que exhiben productos artesanales regionales de gran calidad. También hay artesanos que se ubican a lo largo de la vereda de la calle Mitre. Otras atracciones en el Centro Cívico son el Museo de la Patagonia, las salas Frey, del Ex Correo y la Sala de Prensa, que ofrecen exposiciones de arte.

Durante los meses de temperatura más templada, en la plaza del Centro Cívico se desarrollan diferentes actividades artísticas, como funciones de teatro, circo, música, danza, entre otros. Artistas locales y de otras ciudades de Argentina e incluso de otros países realizan sus números allí y también a lo largo de la calle Mitre, sobre todo en la puerta del Banco Nación y enfrente del mismo, en las oficinas de Aerolíneas Argentinas (esquina de Mitre y Villegas).

Detrás de la mencionada Feria Artesanal techada, ubicada en Villegas, entre Mitre y Moreno, existe un anfiteatro. En él se han realizado sin mucha frecuencia diversos eventos culturales como espectáculos circenses, teatrales y también recitales.

Otra zona que ha cobrado valor recreativo en horario de tarde-noche es la *zona de los bares*, en la calle Juramento, a dos cuadras del Centro Cívico. En Enero y Febrero se colocan mesas y sillas afuera. Los dueños de los bares, en cogestión con la Subsecretaría de Cultura, arman escenarios y contratan a músicos, en su mayoría locales.

Otro lugar donde se desarrollan actividades culturales es en Colonia Suiza, al pie del Cerro López, 25 kilómetros al oeste de la ciudad. Forma parte de la ruta del Circuito Chico,

uno de los recorridos turísticos más conocidos. Conformada originalmente por colonos suizos, hoy en día ofrece variedad de platos regionales, una Feria Artesanal de gran calidad y variedad de productos y un espacio recreativo al aire libre con un anfiteatro donde se realizan espectáculos.

Como espacios de formación artística, San Carlos de Bariloche cuenta con la Escuela Municipal de Arte La Llave, ubicada en la calle Sobral, intersección Onelli, en una zona con población de bajos recursos. Allí se dictan talleres anuales gratuitos de teatro, danza clásica, danzas folclóricas, dibujo, pintura, grabado, cerámica, escultura, telar, taller literario, fotografía, guitarra, charango, construcción de instrumentos andinos, vientos, todos destinados a niños, adolescentes y adultos de la ciudad.

Otro espacio de formación artística en San Carlos de Bariloche es la Universidad Nacional de Río Negro. Creada en el año 2009, ofrece, entre otras carreras, la Licenciatura en Arte Dramático y el Profesorado en Teatro. Con una duración de 4 años, ambas carreras han sido receptivas de un gran número de estudiantes de diversas edades y procedencias.

La Licenciatura en Arte Dramático apunta a formar profesionales capacitados para trabajar en producciones escénicas y en la provisión de servicios calificados de índole teatral, como así también, desarrolla la investigación dentro del campo artístico, generando conocimientos sobre las problemáticas estéticas regionales y nacionales.

Desde este punto de vista, esta carrera universitaria es una excelente posibilidad para aquellas personas con intereses culturales y con sensibilidades artísticas frente a lo escénico, dado su completa formación en las áreas de la actuación, dirección teatral, dramaturgia, escenografía e iluminación, crítica e historia del arte dramático, además, de una permanente interdisciplinariedad que le permitirá a los egresados incursionar como intérpretes dramáticos en elencos oficiales e independientes, asesorar e integrar equipos de trabajos científicos y artísticos, participar como promotores socioculturales en diversos ámbitos comunitarios. (Página web UNRN)

El Profesorado en Teatro forma docentes capacitados para desempeñarse en los niveles medio y superior (terciario y universitario), en las modalidades curriculares y en la educación para adultos, así como en la educación no formal y en las múltiples alternativas sociocomunitarias en las que el teatro o el "juego dramático" funcionan como herramientas pedagógicas estratégicas.

Por lo tanto, un docente universitario en Teatro podrá tener a su cargo actividades de coordinación de equipos con fines culturales y educacionales, asesorar

e integrar grupos de trabajo institucionales (ONGs, grupos terapéuticos, centros comunitarios, etc.), esto último, mediante una formación de alto nivel, con conocimientos en el campo de la didáctica del arte teatral y sus proyecciones sociales. (Página web UNRN)

Es necesario mencionar que la Municipalidad de San Carlos de Bariloche con sus diversas políticas de gestión, no han apoyado de manera sostenida al desarrollo de la actividad cultural. Bariloche cuenta con un gran potencial artístico: dibujantes, poetas, artistas plásticos, músicos, actores, titiriteros, que día a día trabajan en sus áreas con gran compromiso y esfuerzo.

V.2. Investigación de campo: Observaciones, Entrevistas, Cruces entre entrevistas y observaciones

A continuación se muestran las investigaciones en el campo teatral callejero de Bariloche y alrededores. Las entrevistas fueron realizadas a ocho artistas callejeros. De cada uno se presenta la Observación del espectáculo, la Entrevista y por último el Cruce de entrevista y observación.

V.2.1. Cristian Sartori (Poke)

Observación del espectáculo

Espectáculo: *Poke y Pachi*

Lugar Físico: Centro Cívico

Número de actores: 2

Duración del espectáculo: 1 hora aproximadamente.

Utilización de soporte musical o efectos sonoros (con tecnología o en vivo):

Se utiliza soporte musical con uso de tecnología.

¿Con o sin uso de tecnología electrónica amplificadora? Utilizan parlantes para amplificar música y voces.

Cuerpo del actor:

Existencia de calentamiento previo: No se observa.

Concentración previa, grupal o individual: No se observa.

Rigurosidad del uso del cuerpo; presencia de tensión excesiva, golpes, accidentes, tropiezos ocasionales: No se observa.

Predominancia visual o de la escucha? Predominancia visual.

“Calidades, efectos producidos, relación con la dicción y el canto”: (Pavis, 2000:52): La voz de Cristian permanece neutra, sin grandes cambios, algo opaca. Hay variación de entonaciones, dentro de su misma voz: enojado, aniñada, amañada, etc. Transmite la sensación de una voz cotidiana.

“¿Cómo el cuerpo parlante del actor invita al espectador a “entrar en la danza”(Pavis, 2000:80): Al llegar, en la convocatoria, ponen música, realizan malabares, juegos entre ellos, mientras acomodan sus objetos y escenografía.

Los actores generan un vínculo con el público, establecen comunicación directa. Si bien es claro el espacio del escenario y el espacio del público, los límites son

variables. Los actores salen del espacio escénico y van al público. De esta manera establecen el puente con la gente.

La voz como transmisora de sentido lógico-informativo o sensorial: voz como transmisora de sentido lógico informativo.

Uso de tecnología mediadora de la voz: sí, ambos actores usan micrófono.

Cualidades del sonido articulado:

Timbre: opaco, con energía cotidiana.

Tono: medio-bajo

Intensidad: media

Articulación-modulación-acentuación: sin rasgos, acentos ni modulaciones particulares. La voz es funcional, transmite información.

Proyección-volumen: si bien usa micrófono, la voz se escucha con volumen medio. La proyección es baja.

Entonación-melodía: en algunos chistes, transmitiendo complicidad y picardía, su voz se vuelve más aguda, por lo general hacia el final de las frases.

Velocidad-pausas: velocidad normal, de una voz cotidiana. Produce pausas cuando realiza alguna acción, cuando habla su compañero o le otorga participación y lugar al público.

Ritmo-tempo: ritmo común, normal, cotidiano del actor.

¿Sensaciones que produce esa voz?: Pasividad. Quietud. Imagen de algo llano. Evoca, en la observadora, el color ocre y marrón.

Sobre el espacio:

Lugar: Centro Cívico.

Medida aproximada del espacio escénico: 6 mts. de ancho por 6 mts. de profundidad aprox.

Presencia de ruidos externos, sonido ambiente: autos que pasan constantemente, bocinas, bullicio propio de la ciudad.

Relaciones de lo escénico con lo extra escénico: en un momento llegó un auto tuning, haciendo ruido de motor, en exceso. Llama la atención de los actores, que registran los ruidos e improvisan, respondiendo. De todos modos, el ruido era molesto en exceso, invadía demasiado el espectáculo (Tuve el impulso de dirigirme al auto para pedirle al conductor que silencie los ruidos, para que el espectáculo pueda continuar normalmente)

Entrevista

Nombre del entrevistado: Cristian Sartori

Edad: 33 años

Fecha de la entrevista: 20-01-16

¿EN QUÉ LUGAR VIVE USTED?

Vivo en la ciudad de Bariloche.

¿CON QUIÉN?

Solo.

¿CUÁL ES SU MODO DE SUSTENTO ECONÓMICO?

Ahora, mi modo de sustento económico es...Soy tallerista y educador popular de una organización. Hace 25 años que trabajo con chicos en situación de riesgo en San Carlos de Bariloche. En su momento, digamos, viví mucho tiempo de trabajar en la calle. Cada tanto volvemos como...Al ruedo.

¿CÓMO ES SU ALIMENTACIÓN?

Malísima (risas). No...Tengo momentos. Hay momentos donde como bastante bien, pero hay otros momentos donde no. Por el tipo de laburo, como...Lo que sea (risas).

¿FUMA?

No, cuando era más chico sí fume. Como unos...Ocho años.

¿CONSUME ALCOHOL?

Sí, lo habitual, lo normal digamos que puede consumir una persona.

¿CANTIDAD?

Emm...Nosé alguna cerveza un fin de semana, no todos los fines de semana, cada tanto.

EN SU VIDA COTIDIANA, ¿CUIDA DE SU CUERPO?

Sí.

¿DE QUÉ MANERA LO HACE?

Eh...Entrenamiento físico, más que nada.

¿REALIZA ALGÚN TIPO DE ACTIVIDAD FÍSICA?

Sí, hago un entrenamiento físico de 2 horas, en mi casa, 2 veces por semana.

¿EN QUÉ CONSISTE ESE ENTRENAMIENTO?

Digamos el entrenamiento físico tiene todo un precalentamiento de articulaciones y después tiene unos ejercicios de yoga y digamos, otros ejercicios más de retención de músculos, abdominales.

¿CÓMO CUIDA SU VOZ?

Chan...No, no la cuido, ni ahí. De hecho se nota en la entrevista.

¿HACE CUÁNTO TIEMPO REALIZA TEATRO CALLEJERO?

16 años, más o menos...

¿CÓMO ES SU FORMACIÓN?

Emm...Mi formación...Digamos es bastante autodidacta. Antes de hacer teatro callejero, me inicio en el teatro. En Ingeniero Jacobacci con Susana Castillo, "la negra". Este...Primero me meto en la rama del teatro y después me inserto en lo que es el teatro callejero, con lo que tiene que ver más con el circo, con los espectáculos callejeros.

A nosotros nos ha pasado que nos fuimos haciendo en la medida que íbamos trabajando. Entonces gran parte de nuestra formación, nace ahí también. Del ir haciendo, e ir probando, e ir estudiando.

¿QUÉ LO MOTIVA A HACER TEATRO EN LA CALLE?

Emm...No, cuando yo...Cuando me inicio dentro de lo que es el teatro callejero me inicio como en el año 2001. Digamos que fue como un año bastante complicado a nivel económico en el país, por toda la cuestión política que se estaba viviendo en ese momento. Entonces...Yo estaba terminando de estudiar también, y fue...Digamos me inicié a modo de laburar, de generar el mango como muchos.

Con el correr del tiempo fue casi como una forma de vida. Como una convicción de que...De que se podía hacer otra historia, de que uno podría generar su propio laburo. Más que nada eso.

Después hay un montón de cuestiones más sociales que me llevan a hacer lo que hago. Poder decir lo que uno piensa, poder ser crítico, poder como...Volcar su ideología dentro de lo que hace. Mostrar ¿no? Todos, todos los artistas tenemos un ego interesante, y parte de ese ego consiste en mostrar lo que uno hace digamos ¿no?

¿EN QUÉ LUGAR REALIZA SU ESPECTÁCULO?

Eh...Trabajamos mucho tiempo en Mina Clavero, Córdoba. Durante 14 años trabajamos ahí, en la calle. Acá en Bariloche trabajamos muy poco en la calle. Sí trabajamos mucho en escuelas, en salas de teatro, en organizaciones, en barrios, juntas vecinales.

¿CUÁL ES LA RAZÓN POR LA QUE LO REALIZA EN DICHO LUGAR?

Eh...En las salas de teatro...Digamos más que nada para mantener cierto cartel, lo que se dice estar dentro de la cartelera del lugar. Nunca me interesó demasiado estar dentro de lo que es el ámbito, digamos, comercial. Si...Siempre...Esto, me ha gustado más el teatro en la calle que el teatro de sala.

Emm... (Piensa) Y me gusta laburar en los barrios, digamos porque creo que llevar este tipo de espectáculos a lugares donde no, donde no va nadie básicamente, ¿no? Digamos que acá en Bariloche muy poca gente, muy poca gente, yo creo que hasta contada con los dedos, va a los barrios a laburar.

¿Y EN LA CALLE DÓNDE LO REALIZA?

Y acá en Bariloche en el Centro Cívico que es el único lugar que está generado como para que se trabaje. También, digamos que... A modo de crítica me parece que está bueno poder generar más espacios, para que se pueda diversificar la historia, no aglutinar la cuestión en un solo lugar. Gente hay, o sea hay mucha gente trabajando. En los últimos, no sé, 6 años, lo que se ha multiplicado la actividad en la calle es increíble. Entonces, poder abrir más espacios y que se diversifique. Gente hay, hay mucho para que se trabaje mucho.

¿CUÁL ES EL PROYECTO QUE TIENE CON EL GRUPO?

Ehh...El proyecto que tenemos con el grupo. Ahora, hacía dos años que estábamos como...Como bastante parados. En su momento cuando iniciamos con el Circo Chuncanaco, el proyecto era eso, era un proyecto de vida. Con la utopía de vivir de esa historia, de hecho hemos vivido mucho, muchísimo tiempo sólo de trabajar en la calle. En algún momento fué con la idea de conformar un circo y tener algo más contundente que sólo trabajar en la calle. Siempre fuimos partidarios de más allá de laburar en la calle o al aire libre o de tener una carpa de circo y poder laburar en un espacio cerrado que eso, digamos que tiene muchos beneficios sobre todo en un lugar como Bariloche, que hace frío, llueve, hay viento... Pero siempre fuimos partidarios de trabajar a la gorra, de no cobrar una entrada porque la entrada, digamos que pone un límite en un montón de cuestiones. Trabajar a la gorra es como un poco más abierto. Qué sé yo si tenés, ponés y si no, lo podés disfrutar igual.

Y ese fue un poco el objetivo, como un objetivo personal de decir bueno, generemos una historia, una historia...Y mostremos una historia. Que eso me parece que con el correr de los años, a nivel social, a nivel político también hay como una...Generación, sobre todo en los adolescentes, hay una franja etaria donde no. Donde no se muestran las historias, lo único que se muestra es que no se puede. Lo único que se muestra es que todo cuesta, entonces está bueno poder mostrar que se puede. Con lo mínimo, se puede y se pueden generar historias, hay historias muy copadas, realmente.

¿CÓMO FUE EL PROCESO DE CREACIÓN DEL ESPECTÁCULO?

Emmm...Nosotros...Nuestros procesos de creación son bastante...Espontáneos. Surgen de improvisación y de prueba y error más que nada. Como, bueno, probemos esto, probemos si funciona, lo probamos en algún espectáculo. Si funciona vemos cómo sigue creciendo esa cuestión. Y si no, no lo descartamos, vemos cómo podemos generar otra cuestión. Pero es más de ahí desde la improvisación, probar, descartar.

ANTES DE REALIZAR EL NÚMERO, ¿QUÉ HACE CON EL CUERPO Y LA VOZ?

Emm...Con el cuerpo depende. Por lo general, siempre algún estiramiento, alguna entrada en calor. También depende de cómo uno llega al momento de iniciar el número o el espectáculo. Hay muchas veces, muchas veces pasa que la vorágine de la calle no te permite hacer una buena entrada en calor, un buen estiramiento o un buen trabajo con la voz.

Yo particularmente con la voz hago poco y nada, dentro del espectáculo. Sobre todo en la calle, por ahí si es un espectáculo en sala, ahí sí, nos tomamos como algún tiempo para hacer una buena entrada en calor, algún ejercicio vocal. Pero en lo que es en la calle...Poco, realmente.

¿EN EL ESPECTÁCULO, HACE VOCES DIFERENTES?

Sí, hago voces diferentes.

¿CUÁNTOS PERSONAJES INTERPRETA?

Personajes uno, pero sí va cambiando los tonos de la voz.

¿USA MICRÓFONO O MEDIACIÓN TÉCNICA?

Sí, usamos micrófono. Cuando comenzamos, unos 4 años, más o menos trabajamos a capella. Y ahí si se nota si uno hace o no un trabajo vocal. Sobre todo en un espacio abierto como es la calle, que es tan amplio, como que uno fuerza, fuerza bastante la voz. Por ahí que en una sala, es un poco menos, al estar cerrado, tiene otra acústica. En la calle es más amplia la cuestión.

¿DURANTE LA FUNCIÓN ¿CÓMO PERCIBE SU CUERPO Y SU VOZ?

(Piensa un momento). Tengo como más percepción de mi cuerpo durante el espectáculo. Gran parte del espectáculo está como en tensión. De la voz tengo poco registro.

¿CÓMO INFLUYE EL SONIDO AMBIENTE EN SU TRABAJO?

Influye, influye un montón. Digamos que con toda la cuestión tecnológica, sonido, micrófono, hace que, que no influya, que no sea como lo principal el sonido de la calle o el sonido externo. Cuando uno labura a capella, influye muchísimo porque tenés que estar ahí para poder sobrepasar ese sonido externo que interfiere en realidad ¿no? Qué se yo, con el micrófono, uno fuerza menos la voz y los sonidos de la calle, autos, motos, por ahí pasan por momentos, más desapercibidos.

LUEGO DE LA FUNCIÓN ¿CÓMO PERCIBE SU CUERPO Y SU VOZ?

Emm...Agotados. Es como una mezcla ¿no? Porque hay como toda una parte que está como en tensión y como con una adrenalina y como que uno podría seguir haciendo algo más. Y por otro lado ese cansancio post el trabajo constante de estar ahí, con esa energía de captar las energías de todos. Porque no es la energía de uno, es la energía de los que te están mirando, de los que están pasando, de los que posiblemente te puedan llegar a escuchar.

Y la voz, particularmente yo siento como un agotamiento. De hecho en la entrevista se nota. Como que uno lo va notando, con el correr de los años la voz va cambiando.

¿CÓMO SIENTE SU VOZ INMEDIATAMENTE DESPUÉS DE FINALIZAR SU ACTUACIÓN?

Emm...Así, yo la siento como...Cansada.

¿Y AL RATO?

Y al rato, peor. Sí, sí al rato peor. Pero para mí debe tener que ver con eso, con no hacer un trabajo previo de la voz, y se nota. Uno también, con la cuestión de los micrófonos, relaja en que uno se escucha, entonces ya prácticamente no se hace nada con la voz. Porque sabés que el mínimo ruido sale. Pero nosotros que hemos laburado bastante a capella, yo por lo menos noto como...Como ese desgaste en la voz.

¿Y AL DÍA SIGUIENTE?

Y al día siguiente yo siento como...Me sale "áspero". Para mí es eso: como un desgaste.

¿DOLOR?

Sí.

¿CUÁNTAS FUNCIONES PODRÍA HACER SEGUIDAS?

En ese momento en que uno está así como con toda la adrenalina, nosotros hemos hecho hasta dos funciones, en temporada, en Mina Clavero. Hubo dos años, 2003 y 2004 en Mina Clavero que hacíamos dos funciones en la calle y una en el teatro.

Y después...Hay momentos. Hay determinados momentos en el año, como el Día del Niño, que es un momento meramente comercial, nosotros hemos tenido años en que...No sé, 4, 5, 6 funciones, o 6 números distintos en lugares distintos. Catedral, el shopping, Centro Cívico, entonces se torna una vorágine, y que uno entra ¿no? Uno entra como en ese circuito porque entra en ese circuito de trabajo. Yo creo que uno entra en ese circuito de trabajo también por el hecho de querer sostener una historia. Porque con el correr de los años vos te vas dando cuenta de que vos sos tu propio sostén en una historia independiente, no tenés ningún patrón, no tenés ningún jefe no

tenés nadie que te esté marcando “che, tenés que entrar a esta hora, tenés que salir a esta hora, o tenés que hacer esto de esta manera”.

¿CUÁNTOS DÍAS SEGUIDOS PODRÍA HACER FUNCIÓN?

Y en temporada de verano...60-65. Digamos dependiendo de los días, si están lindos si están feos, si llueve si no llueve. En Córdoba particularmente que siempre está lindo, hemos hecho 60 y pico de días seguidos.

¿CÓMO SE AUTOCALIFICARÍA EN SU TRABAJO CORPORAL Y VOCAL?

Y en mi trabajo corporal me calificaría con un 8. En mi trabajo vocal... (*Risas*) con un - 10.

EN CUANTO A SU LABOR ACTORAL GENERAL, ¿SE HARÍA ALGUNA AUTOCRITICA O AUTOSUGERENCIA?

Sí, eh... Como autocrítica, no sólo para mí sino también para el grupo, considero que la historia nos ha consumido y no nos ha permitido poder hacer otras cosas, como esto: estudiar, perfeccionarnos en determinadas cuestiones.

En la vorágine de querer sostener una historia y por ahí en esta utopía de querer generar una cuestión, uno se pierde un montón de cosas ¿no? De estudiar, de viajar, de conocer otras cosas. Y después, en las historias personales, también en la medida que uno va creciendo con las historias, también se van generando cosas. Uno se junta, se casa, tiene hijos, tiene familia, se hace una casa y todo eso lleva a que uno empiece a dejar de lado otras cosas.

También como autocrítica, creo que por esta misma vorágine de crecimiento de las historias y las cosas personales, uno termina no queriéndose alejar del todo de determinadas cosas, entonces termina dando talleres, o metiéndose en trabajos sociales y deja también de lado como la parte artística, de generar funciones, de generar números. El lugar de la creación se deja bastante de lado cuando uno se mete en el otro lugar.

¿PRIORIZARÍA HACER LA FUNCIÓN O PRESERVAR SU SALUD VOCAL Y CORPORAL?

No, priorizo hacer la función.

¿POR QUÉ?

Y porque para mí es como “el momento”, como un momento así de adrenalina, un momento de éxtasis donde uno despliega todo su esplendor, ahí.

Sí soy consciente de que uno tiene que tener un cuidado, pero priorizo la función porque uno trabaja para eso, para llegar a ese momento. No dejaría de hacer función para hacer un laburo físico, haría la función y después haría el laburo físico.

Y SI ESTUVIERA ENFERMO O SE SINTIERA DÉBIL ¿IGUAL?

Y depende el caso, depende la gravedad. Yo tengo un caso, con 19 años en Córdoba, a la semana de haber llegado me agarró varicela. E hice la función igual. Y pero porque, el médico me decía “tenés que estar 40 días en cama” y yo pensaba: “no puedo 40 días, no puedo vengo a hacer temporada”. Entonces, en la vorágine de querer sostener una historia, querer generar una historia, hace que uno relegue determinadas cuestiones, que después uno las siente. No trabajar la voz, uno con los años lo siente. Si uno no labura el físico con los años lo siente. Pero priorizo la función porque es como la frutilla del postre.

¿QUERRÍA AGREGAR ALGO MÁS CON RESPECTO AL USO DE LA VOZ EN EL TEATRO CALLEJERO?

Bueno con respecto a lo que vos me decías, sobre como involucrar la voz en lo que son los espectáculos callejeros, un trabajo vocal. A mí se me ocurría, la mayoría de los espectáculos callejeros están conformados por partes. Hay una pre convocatoria, que muchos utilizan esa pre convocatoria para acomodar los materiales, los objetos, como ir preparando lo que sería la escena. Es muy raro llegar a un espectáculo callejero y ver ya todo armadito, que está bueno, pero es raro que suceda. Entonces uno usa esa pre

convocatoria para acomodar lo que sería esa escenografía. Y después viene la convocatoria, donde uno hace el primer contacto con la gente, que luego dará lugar al espectáculo.

A mí se me ocurría que en esos dos momentos, de la pre convocatoria y la convocatoria, para hacer algún trabajo vocal, que puede ser personal o usar algún juego vocal, donde también se involucre al público y donde se genere como, un número más, un pre número. Y que permita eso, poder trabajar la voz. Porque realmente hay momentos en que se hace muy difícil ponerte a precalentar la voz, antes. En la calle, por momentos tenés que correr. La calle tiene esa amplitud, si no corres al ritmo, te pasan por arriba.

De todos los ejercicios vocales que hay, yo creo que alguno se puede adaptar para este momento. Y que cumpla las dos funciones, que convoque, que genere un juego con la gente, y que para la gente también le sea agradable, y donde uno pueda hacer también un precalentamiento. La calle tiene también como ese grado de sinceridad, donde uno puede decirle a la gente “vamos a hacer esto”.

Si uno es sincero, la gente está ahí, esta entregada.

Cruce entre entrevista y observación del espectáculo

Reflexión de la observadora:

Considero que el uso de la voz y el cuerpo de Cristian en su espectáculo callejero es un uso cotidiano. El tono, la tensión, la energía que maneja en su voz, son cotidianos.

Infiero que los actores estaban cómodos en su lugar, haciendo su número. El uso del micrófono acentuaba esta comodidad (al no tener que esforzarse energéticamente para ser escuchados pues tenían el soporte electrónico).

Quizá, por lo que refleja en la entrevista, Cristian ha elegido el trabajo teatral en la calle como una manera de generar dinero de forma independiente. En esa necesidad se basa su trabajo, su búsqueda es por la independencia económica, lo que en otros casos podría tener más peso e importancia una búsqueda estética, política, del hacer teatro en la calle.

Esto es importante ya que el objetivo cambia también: lo importante, lo principal para este grupo es también, generar dinero; trabajo.

Pienso que, tranquilamente el espectáculo de Poke y Pachi podría ser sin voz, es decir, podría ser mudo y que todo lo que comunican con la voz lo comuniquen de otras maneras. Así, profundizarían su trabajo de proyección gestual y corporal, generando una búsqueda, un trabajo nuevo, con nuevos posibles resultados.

Grado de conciencia corporal y su reflejo en la producción:

Se observa un cuerpo disponible, entrenado, también cansado.

En cuanto a la voz, también como Cristian lo afirma en la entrevista: no se percibe un trabajo específico ni una búsqueda vocal.

En general, se perciben movimientos, acciones y voces automatizadas. Supongo que es debido a la repetición sistemática, día tras día, de la misma función.

Antigüedad en teatro callejero y su reflejo en la producción:

La experiencia en el teatro callejero se refleja en el ritmo, en los gags, en los remates al público. Poseen un manejo de destrezas físicas y circenses que captan, llaman la atención.

El calentamiento utilizado y su reflejo en la producción:

Tal como Cristian nos cuenta en la entrevista: su cuerpo se ve más disponible que su voz. Afirma no realizar nada previo con la voz, y eso se nota en la función, en la falta de matices, de variaciones, de expresividad.

Percepciones del actor respecto de su cuerpo-voz durante la función en comparación con la observación:

Cristian afirma no tener percepción de su voz. Eso se refleja en el espectáculo, como una voz sin atención. La voz es utilizada como transmisora de información, es funcional, pero se observa una falta de vitalidad. La presencia del micrófono, tal como dice el entrevistado, lleva a que se relaje la cuestión del esfuerzo por ser oídos, escuchados, porque gracias al recurso electrónico se escucha todo lo que dicen. Por ese motivo quizás, hay una ausencia de trabajo vocal.

El entrevistado afirma que en el espectáculo hace voces diferentes, del mismo personaje. Se perciben mínimas variaciones, es decir, son más bien entonaciones diferentes, por ejemplo: tono enojado, tono de nene, tono amanerado, etc.

En cuanto al cuerpo, se percibe un cuerpo trabajado y preparado para las destrezas físicas.

Valoración del actor respecto de su propio trabajo actoral en comparación con la observación:

Lo que el entrevistado afirma es coincidente con lo observado.

Es decir, se observa un espectáculo que “cumple el objetivo”, que es atraer a la gente, entretener y obtener una ganancia, a través de la recaudación de la gorra.

Tal como dice Cristian: en su voz se observa falta de conciencia. Se percibe un uso automatizado sin atención específica.

Quizás, un entrenamiento actoral sistematizado, con la ayuda de alguien externo, los ayudaría a encontrar y profundizar en nuevos lenguajes.

V.2.2. Paulino Carbajo

Observación del espectáculo

Espectáculo: *Paulino y Pepe*

Lugar Físico: Centro Cívico- Colonia Suiza

Número de actores: 2

Duración del espectáculo: 30 minutos

Utilización de soporte musical ó efectos sonoros (con tecnología o en vivo): utilizan música de fondo y parlante amplificador del sonido. En algunos momentos Paulino ejecuta instrumentos en vivo.

¿Con o sin uso de tecnología electrónica amplificadora? Pepe usa micrófono inalámbrico. Paulino no utiliza micrófono.

Cuerpo del actor:

Existencia de calentamiento previo: por parte de Paulino, secuencia breve de movimiento de articulaciones (rodillas, cuello, brazos) y estiramientos. Su cuerpo “se pone en marcha” mientras hace malabares, prepara la escenografía, comienza la convocatoria del público.

Concentración previa, grupal o individual: no se observa

Rigurosidad del uso del cuerpo; presencia de tensión excesiva, golpes, accidentes, tropiezos ocasionales: Se observa combinación de energía cotidiana (no escénica) en ciertos momentos, con energía elevada, tensión, en otros momentos.

Predominancia visual o de la escucha? Predominancia visual.

“Cualidades, efectos producidos, relación con la dicción y el canto”: (Pavis, 2000:52): Voz que convoca, que genera confianza. Al mismo tiempo, se siente cierta “aspereza” en la voz que causa incomodidad en el espectador.

“Cómo el cuerpo parlante del actor invita al espectador a “entrar en la danza”:(Pavis, 2000:80): P., al mismo tiempo que habla, hace contacto visual con los posibles espectadores, toca el acordeón, se acerca a la gente, les habla de frente, parándose firme en la tierra usando sus apoyos. Habla sonriendo, generando una conexión agradable, de simpatía con la gente.

La voz como transmisora de sentido lógico-informativo o sensorial: voz como transmisora de sentido lógico-informativo.

Uso de tecnología mediadora de la voz: No utiliza

Cualidades del sonido articulado:

Timbre: brillante, metálico, nasal en general, áspero por momentos.

Tono: medio-alto, utilizando en ocasiones otra voz, más grave, de “malo”

Intensidad: alta, con signos de cansancio hacia el final de la función.

Articulación-modulación-acentuación: “cotidiana” sin particularidades, se entiende todo lo que dice Paulino.

Proyección-volumen: proyección necesaria para abarcar el espacio del público presente, y un poco más. Utilización de voz nasal para ser más audible.

Entonación-melodía: Sin particularidades

Velocidad-pausas: pausas presentes al ceder el protagonismo a su partner.

Ritmo-tempo: tempo constante, continuado, ágil. No hay un ritmo definido.

¿Sensaciones que produce esa voz? Calidez, simpatía. Cansancio vocal. Por momentos, tensión y sobreesfuerzo.

Sobre el espacio:

Lugar: Colonia Suiza (anfiteatro)

Medida aproximada del espacio escénico: 6 metros de ancho, por 3 metros de profundidad.

Presencia de ruidos externos, sonido ambiente: no muy invasivos, autos que transitan despacio, gente, etc.

Relaciones de lo escénico con lo extra escénico: la gente va llegando luego de volver de la playa, comiendo helado, de paseo. La mayoría son turistas. Eso es tomado por los actores para improvisar. Presencia del hijo del actor, que irrumpe en el espacio escénico, habla y hace chistes a los actores e interrumpe el hilo de la acción.

Sobre el espacio:

Lugar: Centro Cívico.

Medida aproximada del espacio escénico: 5 metros de ancho, por 4 metros de profundidad aproximada.

Presencia de ruidos externos, sonido ambiente: continuamente transitan autos y motos con motores que hacen ruido, campanas del centro cívico, sirenas, música, etc. Invaden sonoramente el espectáculo.

Relaciones de lo escénico con lo extra escénico: Todos los ruidos que invaden e interrumpen, por su gran presencia sonora, el espectáculo. Son usados por los actores para hacer comentarios, chistes, para improvisar. Presencia del hijo del actor, que irrumpe en el espacio escénico, habla y hace chistes a los actores e interrumpe el hilo de la acción.

Entrevista

Nombre del entrevistado: Paulino Carbajo

Edad: 22 años

Fecha de la entrevista: 27-01-16

¿DÓNDE VIVE?

Yo vivo en el barrio los Coihues, con mi hija Ámbar y su madre, Nadia.

¿CUAL ES SU TRABAJO?

Yo vivo de hacer espectáculos, en su gran mayoría en invierno, de animaciones infantiles y espectáculos de tipo varieté y teatro callejero lo que sería enero, febrero, verano.

¿CÓMO ES SU ALIMENTACIÓN?

Yo como desde brotes, mucho arroz, ensalada, verduras, carne a veces, marucha: mi corte preferido y así, de todo un poco.

¿FUMA?

Sí, a veces, depende la ocasión.

¿CONSUME ALCOHOL?

Eh, poco, no me gusta mucho el alcohol.

¿CANTIDAD?

Una cerveza ya me deja muy contento.

¿EN SU VIDA COTIDIANA, CUIDA DE SU CUERPO?

Sí, tendría que cuidar más. La alimentación es lo que más trato de hacer hincapié y hacer cosas, ser feliz, reírme mucho y jugar con mi hija.

¿REALIZA ACTIVIDAD FÍSICA?

Depende del año y la cantidad de trabajo. Yo creo que el trabajo es una gran actividad física. Puede ser bicicleta, puede ser ir a la montaña, caminar, subir la montaña y tirarme con la tabla una o dos veces. Nunca se sabe la regularidad, hay mucho para hacer.

¿CÓMO CUIDA SU VOZ?

Trato de hablar despacito todo el día, no me gusta elevar el tono de voz, hablo despacito, la gente me tiene que decir “¿Qué dijiste?”

¿HACE CUANTO TIEMPO REALIZA TEATRO CALLEJERO?

Y, si al teatro callejero se lo puede definir también como salir a hacer semáforos y salir a intervenir en la calle, empecé a los 11 años, hoy tengo 22 asique son 11 años.

¿CUAL ES LA RAZÓN POR LA QUE LO REALIZA EN DICHO LUGAR?

Mi tío tiene una carpa de circo en Bahía Blanca y ahí me crié en ese ámbito, desde chiquito viendo artistas, y trabajando en el circo. También, a los once o doce años empecé a trabajar en el circo de presentador y después con los años me fui de Bahía Blanca y fui creciendo por otros lugares.

La posibilidad de que todo el mundo pueda ver el espectáculo es un gran motivo. El de la improvisación y la risa espontánea de la calle, de lo que sucede constantemente ahí también es una gran motivación.

¿DÓNDE REALIZA SU ESPECTÁCULO?

Y, eso depende. Ahora en este momento lo realizamos en el Centro Cívico, en un cierto horario según una grilla.

¿PORQUÉ LO REALIZA EN DICHO LUGAR?

Por la cantidad de gente que pueda llegar a asistir. Es un lugar muy asistido.

¿CUAL ES EL PROYECTO GRUPAL?

El proyecto con el grupo... Bueno, es la primera vez que hago un espectáculo de tipo callejero únicamente humorístico. Siempre fueron callejeros musicales y con este amigo pretendemos que el espectáculo funcione, que está funcionando, y pretendemos entrar a algún festival en Austria o en Europa para poder viajar ya a festivales de espectáculos callejeros. Eso sería una buena misión.

¿Y EL PROYECTO PERSONAL?

Y sería esto, poder enfrentarse con la calle todos los días y tomarlo como una rutina, esto de salir a hacer un espectáculo y poder hacerlo sin antes estresarse.

¿COMO FUE EL PROCESO DE CREACIÓN DEL ESPECTACULO?

Y... nos juntamos quince días antes de que empiece la temporada y empezamos a pensar qué cosas tenía cada uno. Hicimos un par de trucos que nos llevó juntarnos a hacerlos, a hacer estructura que requirió de mañanas libres para crear. Juntamos un poco lo que tenía cada uno y le dimos una forma.

¿ANTES DE REALIZAR EL ESPECTACULO, QUE HACE CON EL CUERPO Y LA VOZ?

Con el cuerpo trato de desperezarme, estirarme, de correr un poco. Está bueno estar en un estado como de ataque. Estar preparado para cualquier cosa está bueno siempre. Estirar un poco, correr, saltar, pegar unos saltitos. Si es que llegás con el tiempo, porque siempre llegamos a armar bastante justos.

Y con la voz me gusta hacer algunos trabalenguas “pato pito peto puto, pato pito peto puto”. Eh.. no sé, sacudir la lengua, cosas que facilitan para la improvisación del habla. Porque no hay un texto fijo, escrito, no lo tenemos. Nosotros improvisamos mucho, entonces tenés que estar con la lengua y con la boca súper relajada para que todo esto fluya así, salga.

¿EN EL ESPECTÁCULO, HACE VOCES DIFERENTES?

A veces sí, es muy relativo también la improvisación. Pueden salir cosas distintas y también, depende el día es distinta la voz que tiene mi payaso. No hay una voz específica que diga “esta es la voz de mi payaso”. Hay otros personajes que sí que tienen ya una voz o tienen taras para hablar o un idioma. Hay un personaje que tengo que es francés tratando de hablar español y ya hay otro tratamiento para la voz. Para el francés yo trato de hablar en francés un rato antes, empezar a conectarme con ese idioma un rato antes. Es complicado, porque se le transforman todas las palabras, ya no es ula-ula, es ula-ulo, todo es con “eggge”(se refiere a la R francesa), entonces hay que practicar un rato antes.

¿USA MICROFONO O MEDIACIÓN TÉCNICA?

No, todavía nunca usé micrófono. En el circo, amplificando el acordeón alguna vez, pero no. Siempre tratando de maximizar la voz, gritando o amplificándola de alguna manera.

¿PUEDE DECIR DE QUE MANERA AMPLIFICA LA VOZ?

Y, hay técnicas para poder llegar a ampliar la voz. Por ejemplo la de anclación, de estar anclado en el piso, poniendo los brazos hacia abajo y todo el peso hacia abajo como si tuvieses en tus manos dos pesas muy pesadas y te llevan para abajo, y vos al mismo tiempo haces fuerza para arriba, apuntás tu voz bien para arriba, levantás la cabeza un poco, no mucho, pero un poco, la levantas como mirando a un quinto piso de un edificio. Lo mirás y hacés fuerza y luego, largás la voz como una forma de proyectar la voz. Me anclo, miro hacia arriba, hago fuerza previa y después, sale la voz.

DURANTE LA FUNCIÓN, ¿CÓMO PERCIBE SU CUERPO Y SU VOZ?

Y ahí siempre como estamos haciendo cosas de requerimiento físico, ya sea correr, andar en monociclo o hacer ula-ula, mientras das vueltas o vas corriendo, el cansancio físico se lo siente. Como uno no tiene, yo no tengo la constancia de hacer actividad física, salir a correr, andar en bicicleta ni nada de eso, cuando llega el momento de la función que me subo al monociclo jirafa de dos metros, que corro haciendo ula-ula y salto la soga, de repente llevan a un estado físico que te sobre elevan. Me ha pasado varias veces que me bajó la presión en escena por estar sumamente exigido porque son un montón de factores: la gente, muchas personas viéndote, el calor de un lugar, la oscuridad. Me ha pasado haciendo malabares con luces en un lugar cerrado y que esté todo oscuro y que vos estés eufórico, dándolo todo y me ha pasado de sentirme flaco, de necesitar aún más entrenamiento físico, de sentirlo en ese momento.

¿COMO INFLUYE EL SONIDO AMBIENTE EN SU TRABAJO?

Muchas veces, el sonido ambiente te dá para la improvisación, son herramientas que vos vas usando; un niño te dijo algo y vos eso no lo dejaste sino que lo agarraste y lo usaste vos para tu espectáculo. Hay un perro que ladra y vos tenes el pie para tirar un chiste sobre el perro, o a veces suena la campana del Centro Cívico y ya es una herramienta para utilizarla como un chiste, un gag, lo que sea. Siempre el sonido ambiente suma si vos lo sabes usar. A veces pasan los chicos con sus motos que hacen mucho ruido y podés hacer un chiste con respecto a eso.

Siempre y cuando no sea algo que te arruine el espectáculo como nos ha pasado con el festejo de las Leonas en el Centro Cívico y te vienen los bomberos y empieza la autobomba a hacer una sirena insoportable que no se puede seguir. Y sí, lo podés seguir e improvisar y que la gente se ría...pero si eso se hace masivo y se empieza a llenar de gente el lugar, de repente ya te imposibilita a hacer el espectáculo, por más que vos estés jugando con eso.

¿Y EN LA VOZ COMO INFLUYE?

Y...en la voz... ya no se usa más la voz. Cuando aparece un camión autobomba haciéndote una sirena, gritás unos minutos haciendo "basta basta", pero ahí ya hay otras herramientas: están las trompetas o el clarín, tocar las dos trompetas al mismo tiempo que suena la sirena puede ser muy gracioso.

LUEGO DE LA FUNCIÓN, ¿CÓMO PERCIBE SU CUERPO Y SU VOZ?

Y...es relativo también a esto, al desgaste físico que tengas. Si es un espectáculo donde vos estás solo o si hay un compañero que cuando vos te vas cansando, te vas relevando con la otra persona, entonces no hay un constante desgaste físico ni mental. Porque estar todo el tiempo solo en escena te genera un desgaste físico y mental y de la voz. Entonces, cuando hay otra persona con vos entrando y saliendo es diferente. Entonces cuando termina el espectáculo, no lo sentís tanto pero igual se siente, te sentís absorbido energéticamente. Muchas veces, cuando te va muy bien en un espectáculo, que hay muchas personas, mucha gente que te quiere mucho, que todos quieran verte que todos quieran saludarte, y vos no quieras ver a nadie. Sentirte así como absorbido, sin ganas de nada ni nadie.

¿CÓMO SIENTE SU VOZ INMEDIATAMENTE DESPUÉS DE FINALIZAR SU ACTUACION?

A veces se siente con un desgaste, como un carraspeo, un algo que te quedo ahí trasfondo agarrado o que te lastimaste un poquito. Eso es relativo a la emoción y a la euforia que tengas y que no sepas manejar y controlar. Tengo tanta euforia, grito tanto, hago conciencia, me estoy anclando, estoy usando la voz nasal, porque la voz nasal es una de las cosas que más usamos los payasos, que sería la voz que sale de la nariz, toda de la nariz. Esa voz que te genera algo en el oído, que mueve cierto músculo y que hace que vos la captés distinto. Entonces si vos usas mucho la voz nasal, te lastimás un poco menos la garganta y la gente escucha igual.

Y AL RATO, ¿COMO PERCIBE SU VOZ?

Y al rato se siente más, quizás enseguida después no sientas nada, o muy poco pero al rato, si te lastimaste la voz o la usaste mal, se siente una molestia.

¿Y AL DÍA SIGUIENTE?

Mmm no, no.

¿CUÁNTAS FUNCIONES PODRÍA HACER SEGUIDAS?

Y... haciendo cumpleaños he hecho 3 o 4 por día. Yo creo que puedo hacer hasta 5 espectáculos por día, solo, por ahí solo. No sé si con la dupla ésta.

¿EN LA CALLE?

Sí, es que los espectáculos callejeros son siempre relativos. Vos podés hacer un espectáculo callejero contratado por el municipio, y te contratan a las diez de la mañana y vos vas a repartir manzanas y vas de payaso y estás actuando en la calle repartiendo manzanas. No sé, si estás haciendo un espectáculo de 45 minutos donde te subís al monociclo y revoleas machetes y te bajas y saltas la soga. En ese formato de 45 minutos donde haces cosas que ya requieren de otra exigencia yo creo que hasta 4 funciones por día, 5.

He hecho a la mañana función para una escuela, a la tarde 2 o 3 cumpleaños y a la noche un espectáculo nocturno estilo variete. Y haces 4, 5 espectáculos el mismo día. Eso me ha pasado, está bueno.

¿CUÁNTOS DIAS SEGUIDOS PODRÍA HACER FUNCIÓN?

Y...nosotros estamos haciendo todos los días. Yo, lo máximo que hice fue 15 días seguidos, 2 funciones por día. Lo hice en Bahía Blanca, en la temporada. Es muy estresante, es fuerte, más con un grupo, empezás a chocar con todo el mundo, es complicado. Pero ahora ya estoy en ritmo, yo creo que podría hacer el espectáculo todos los días, pero bueno hay otras cosas. Te dan ganas de terminar la casa, estar con tus hijos, ir al arroyo o ir a escalar, hacer otras cosas que te llenen también, ¿no?

¿COMO SE AUTOCALIFICARÍA EN SU TRABAJO CORPORAL Y VOCAL?

No sé, yo creo que mi fuerte siempre fue en la actuación, la euforia y el grito, y voy por ahí, creo que es mi fuerte. No podría autocalificarme porque hay personas que lo hacen muchísimo mejor que yo y personas que lo hacen muchísimo peor que yo y por eso no podría autocalificarme.

EN CUANTO A SU LABOR ACTORAL EN GENERAL, ¿SE HARÍA ALGUNA AUTOCRITICA O AUTOSUGERENCIA?

Sí, me gustaría tener un poco más de entrenamiento, un poco más de compromiso, un poco más de herramientas. Nunca estudié para hacer esto, siempre lo hice intuitivamente, por necesidad de trabajo, o por familia. Entonces siempre estudié desde otro lado, estudié de ver otros espectáculos y ver payasos, y ver payasos, y adaptarme a rutinas de mi tío y cosas así. Entonces veo que me faltaría aprender teoría. Me faltaría entrenamiento de todo tipo.

¿PRIORIZARÍAS HACER LA FUNCIÓN O PRESERVAR TU SALUD VOCAL Y CORPORAL?

Y...en el espectáculo ya me pasó, de tanto tocar el platillo con un palo que tenía en la cabeza me estaba yendo con una contractura que no lo estaba soportando, me estaba haciendo mal, y le planteé a mi compañero que me estaba haciendo mal. Lo pensamos bastante y decidimos que lo haga sólo lo necesario, no hacer cinco temas con platillo, hacer menos e incluir otras variantes. Si siempre hay dolores y cosas y uno lo deja todo en el momento de la escena y es agotador. Porque vos te podes quemar la mano con una antorcha de fuego y vas a seguir igual, o te podes abrir un pedacito de dedo, y estás en escena y seguís igual o te doblaste el tobillo y seguís igual. La euforia del momento te impide razonar, sigue el payaso, tratás de sacar a tu "vos" y lo que pasó te pasó a vos, al payaso, a todos. No la podes caretear, decir: "esto no me pasó a mí, le pasó al payaso". Les pasó a todos, te lastimaste, ya está.

(¿REDONDEANDO?)

Nosé... sí, hay un poco de todo. Hay algo que se pone y hay que bancársela, y otro que decís bueno hasta acá voy. El hasta acá voy siempre está pero al mismo tiempo cuando lo vas a hacer lo das todo y a veces no preservás nada. Siempre hay un límite donde preservás la salud, pero cuando lo vas a hacer lo das todo y no te importa nada.

NOTA: el entrevistado carraspeaba muy fuerte y con frecuencia durante la entrevista.

Cruce entre entrevista y observación del espectáculo

Reflexión de la observadora:

Considero que Paulino es un actor con mucho talento y grandes capacidades físicas. Posee un manejo del público y una capacidad de improvisación que, junto con las diferentes herramientas que posee (habilidades circenses, musicales, destrezas físicas, etc.) lo habilitan para realizar teatro en la calle.

Es un actor con mucha capacidad y que, adquiriendo mayor autodisciplina, podría lograr y descubrir formas expresivas muy interesantes con la actividad artística que lleva adelante.

Grado de conciencia corporal y su reflejo en la producción:

Se observa una inestabilidad. Tanto en el cuerpo en general como en la voz en particular. El número funciona y se sostiene por la habilidad y la destreza que poseen los actores en los momentos de improvisación. Según el día, la energía suele caerse o se mantiene alta pero con tensión. Hay algunas acciones imprecisas.

En cuanto a la energía que maneja, P. suele utilizar un tono medio-alto. A veces se observa que se tensa en exceso, por alguna cuestión del momento.

Antigüedad en teatro callejero y su reflejo en la producción:

Paulino posee mucha experiencia en la interacción y en el manejo del público. Suele "brindarse" al público, sabe lo que éste quiere y disfruta, y lo da todo. Posee la capacidad de improvisar con la gente, con todo lo que acontece ahí y sacar

de la galera su potencial en forma de destrezas físicas y musicales para interesar y captar al público.

El calentamiento utilizado y su reflejo en la producción:

Tal como dijo Paulino en la entrevista, a veces realiza calentamiento, a veces no. “El tiempo en la calle es tirano”, sostiene. Esta afirmación deviene de la sensación general de que, en la calle, el tiempo pasa más rápido. Estando allí se puede hacer lo propio (ya sea un número, una estatua, un show musical), pero sin dudar acerca de si es el momento preciso. Si la decisión fuera hacerlo un rato después, puede que otro ocupe el lugar. A veces en la calle no hay principios, ni códigos. Pareciera como si, a falta de un calentamiento previo, los cuerpos de los actores entraran de a poco en ritmo en la misma función. Esto genera una energía y un ritmo cotidiano que dista de la energía escénica.

Percepciones del actor respecto de su cuerpo-voz durante la función en comparación con la observación:

Se observa un uso del cuerpo por momentos descontrolado. Una euforia que, tal como dice el entrevistado, a veces es excesiva y agota al espectador (con solo verlo).

Con respecto a la voz, se percibe una conciencia de uso de resonadores nasales, aunque por momentos también se descontrola, se desestabiliza, generando una sensación de aspereza que se transmite al público como una incomodidad.

Valoración del actor respecto de su propio trabajo actoral en comparación con la observación:

El entrevistado considera que le faltaría entrenamiento de todo tipo. Poniéndole atención a la regularidad de la práctica de ejercicios vocales, los elementos expresivos podrían llegar a potenciar la actuación. Considero también que dicho entrenamiento vocal podría otorgar mayor conciencia de su aparato fonador, propiciando el cuidado en el uso de la voz.

V.2.3. Santiago Cámpora

Observación del espectáculo

(Es necesario mencionar que Santiago Cámpora ha sido el mentor y el organizador de Patio de Actores desde su inicio, hace 5 años atrás. Por lo que, el día del evento quizás se encontraba nervioso, acelerado, pendiente de muchas cuestiones. Es probable que le haya sido difícil cambiar esa energía para poder hacer a Reinaldo con tranquilidad.

Espectáculo: *Reinaldo*

Lugar Físico: Centro Cívico (Patio de Actores)

Número de actores: uno

Duración del espectáculo: 15-20 minutos.

Utilización de soporte musical o efectos sonoros (con tecnología o en vivo): no utiliza.

¿Con o sin uso de tecnología electrónica amplificadora? Sin uso.

Cuerpo del actor:

Existencia de calentamiento previo: Sí. Calentamiento corporal, ejercicios de respiración, proyección. Calentamiento y preparación vocal, de duración breve.

Concentración previa, grupal o individual: Existente, mientras el actor se prepara, acomoda escenografía, se maquilla, va entrando en personaje.

Rigurosidad del uso del cuerpo, presencia de tensión excesiva, golpes, accidentes, tropiezos ocasionales: No se observan.

Predominancia visual o de la escucha? Predominancia de la escucha, de la palabra, del contenido. De todas maneras se percibe también un trabajo en lo visual,

en la construcción del cuerpo y del gesto, en el trabajo con la máscara. Se podría decir que hay un equilibrio, que predomina una convivencia de ambas.

“Cualidades, efectos producidos, relación con la dicción y el canto”: (cuestionario Pavis. Pavis, 2000:52)

El personaje tiene una voz que, en un primer momento, genera simpatía. También al principio, al escucharlo su voz grave transmite seguridad. Luego de verlo unos minutos, uno se termina dando cuenta que es una falsa seguridad. Es una voz que ríe mucho, tiene la risa muy presente, aunque es una risa provocada, no es espontánea ni auténtica. Su voz se vuelve más aguda por momentos, al reírse. Tiene acento norteño (las R las resbala, las arrastra). Repite palabras y frases. Utiliza muletillas. Se acelera por momentos, cada vez habla más rápido.

“Cómo el cuerpo parlante del actor invita al espectador a “entrar en la danza” (Pavis, 2000: 80): el personaje tiene algo de desopilante, de ridículo, grotesco. Se dirige a la gente fingiendo simpatía, en su cara tiene siempre una sonrisa que capta la atención, aunque no es auténtica. Se dirige directamente al público, busca una empatía. Conecta con el público a través de la mirada y del diálogo, realiza preguntas a la gente y simula escuchar las respuestas, las opiniones. Repite mucho *¿No?*, como buscando opinión. Invita a la gente a escribir sugerencias en un buzón. Se planta de manera frontal frente al público y habla. Mientras lo hace, no realiza mayores acciones con el cuerpo.

La voz como transmisora de sentido lógico-informativo o sensorial: Voz como transmisora de sentido sensorial.

Uso de tecnología mediadora de la voz: no utiliza.

Cualidades del sonido articulado:

Timbre: Media entre levemente rasposo, y más nasal, más opaco (sobre todo en la risa)

Tono: Grave, con algunos picos agudos.

Intensidad: Alta

Articulación-modulación-acentuación: tiene un acento norteño. Pronuncia de manera particular las palabras con R. Se comprende todo lo que dice.

Proyección-volumen: su voz tiene un volumen alto. A modo de observación, su voz se oía a la distancia, desde otros puntos del Centro Cívico, cosa que no sucedía con todas las voces.

Entonación-melodía: Su tono de voz es grave, el resonador de pecho. Su risa es más aguda y más nasal. El personaje se maneja entre estos dos tonos, ya que la risa está muy presente. Se genera entonces una melodía, un canto, que oscila entre agudos y graves, y timbres más brillantes y otros más nasales, a medida que habla y se ríe.

Velocidad-pausas: por lo general no hay pausas, habla de manera constante. En el momento de las sugerencias, quizás se abre un momento de silencio, pero es muy breve.

Ritmo-tempo: Ritmo de andante a más acelerado.

¿Sensaciones que produce esa voz? Transmite sensación de apurado, de vorágine, de ritmo ciudadano. En un primer momento, su tono grave invita a creer que está seguro, que dice la verdad. Pero al escuchar que se ríe tanto y de manera tan falsa, que reitera tantas frases y palabras, que utiliza tantas muletillas, genera desconfianza.

Me remite a un niño, solo, que ha sido dejado de lado y no puede superarlo.

Su voz parece como “amoldada”, no parece una voz libre. Me lleva a pensar e imaginar que ese hombre tiene problemas de obturación intestinal, no puede ir al baño.

Sobre el espacio:

Lugar: Centro Cívico

Medida aproximada del espacio escénico: cuadrado de 1,5 mt x 1,5 mt. (cuadrados ya marcados por la organización de Patio de Actores)

Presencia de ruidos externos, sonido ambiente: Presencia de ruido de autos, voces, gente en los alrededores.

Relaciones de lo escénico con lo extra escénico: Santiago toma todo lo que sucede afuera, y lo utiliza como material para improvisar. Toma elementos del afuera, como el lago Nahuel Huapi, como tema para improvisar.

Entrevista

Nombre del entrevistado: Santiago Cámpora

Edad: 34 años.

Fecha de la entrevista: 13-04-16

¿EN QUÉ LUGAR VIVE USTED?

En Bariloche.

¿CON QUIÉN?

Solo, con mi perro.

¿CUÁL ES SU MODO DE SUSTENTO ECONÓMICO?

Eh...Trabajo para una empresa multinacional, para Telefónica puntualmente, hace 12 años.

¿CÓMO ES SU ALIMENTACIÓN?

Desordenada. Eh...Sí desordenada. Trato de mantener cierto régimen, de evitar ciertas cosas y hacer hincapié en otras pero no lo logro, soy bastante desordenado.

¿FUMA?

No

¿CONSUME ALCOHOL?

Sí.

¿QUÉ CANTIDAD?

También es relativo porque depende la época. En verano, que fueron los últimos 4 meses, tomé mucho, muchísimo. Pero estuve casi un mes sin tomar alcohol después para compensar. Y ahora tomo...No sé, serán 2 cervezas por semana, 2 pintas por semana, un poquito más también.

EN SU VIDA COTIDIANA ¿CUIDA DE SU CUERPO?

Mhm...Ehhh...Más o menos.

¿DE QUÉ MANERA?

Abrigándome. Emm...Eh...Siempre duermo con una remera, o algo que me cubra el cuello, siempre. Por más que sea verano nunca duermo en cuero, porque si duermo así me despierto al otro día resfriado.

Y...Qué más. No, bueno...En realidad, ahora particularmente estoy medio limitado porque tengo un problema en la columna y me duele bastante. Pero por lo general (y no lo puedo hacer nunca más esto) salía a correr dos o tres veces por semana y lo hice por bastante tiempo. Me gusta mucho mantener una actividad física.

Bueno entonces, cuidado de mi cuerpo, no. No hago yoga, no estiro hoy en día. Cuando estoy por ahí en actividad, el año pasado haciendo una ayudantía sí, estaba con una actividad más de cuerpo. Ahora estoy muy limitado.

ENTONCES ACTUALMENTE NO REALIZA ACTIVIDAD FÍSICA, ¿VERDAD?

No. Tengo que hacer sí o sí piletta, sí o sí. Recomendada por el médico, es lo que me va a curar. Porque ya me pasó esto. Pero bueno ahora tengo un viaje en el medio y no tengo la cabeza puesta en eso. Pero tengo que hacer sí o sí natación y bicicleta. No debo correr, porque es impacto. No debo hacer pesas. Ehh...Sí actividad física, ahora justo estas semanas, no.

Pero en el verano me cansé de ir a la montaña. Creo que, conté el otro día que fueron 15 o 17 veces que fui a la montaña.

¿CÓMO CUIDA SU VOZ?

Mi voz...Mmm. No soy consciente de cómo cuido mi voz. No hago nada en especial me parece. De hecho, sólo la cuido emmm...Si sé que tengo función. Eh...Como que sí, el día que tengo función trato de no usarla mucho. Trato de hacer un buen calentamiento, la verdad que en eso sí le dedico, pero el día que tengo función.

Durante el día...En realidad me da mucha impresión y no me gusta gritar, no me gusta quedarme afónico. Entonces en momentos de euforia, en un recital, o en un concierto no me gusta gritar, no me gusta. No sé, por ahí puedo hacer pogo, y estar ahí y saltar y mover los brazos, pero hago playback con las canciones, no me da para gritar. O lo mismo en las fiestas, en los cumpleaños, no me da para gritar. Somos muchos, hay mucho ruido, y no me gusta levantar la voz y al otro día estar afónico. En esos casos extremos sí la cuido. Pero durante el día, nada.

¿HACE CUANTO TIEMPO REALIZA TEATRO?

Desde el 2007, estamos hablando de 9 años.

¿Y TEATRO CALLEJERO?

Bueno teatro callejero...No soy un hacedor de teatro callejero. Hice teatro en la calle, que me parece que es distinto. Hice obras escritas para teatro callejero, dos obras de Osvaldo Dragún. "La historia del hombre que se convirtió en perro", y "*La historia de un flemón*". Eran tres en realidad él escribió tres. Las obras se llamaban "*Historias para ser contadas*". "*La historia del hombre que se convirtió en perro*" fue la que más hicimos, en la calle, en el festival de Reciclarte, que es afuera, al aire libre. En Bariloche y también fuimos al Bolsón.

¿CÓMO ES SU FORMACIÓN?

Emm...Mi formación...Académica, con modelo universitario, en general. Estuve haciendo teatro antes de entrar a la Universidad pero, eso, como que capté todo lo que pude. Pero en general, mayormente, es universitaria. Pedagógica y de investigación, Licenciatura.

¿QUÉ LO MOTIVA O MOTIVÓ A HACER TEATRO EN LA CALLE O EN ESPACIOS ABIERTOS?

Yo creo que tiene que ver con...Con "estar" en la calle, estar donde está la gente. Eh...(piensa) A veces me confundo y digo: "¿no será sólo para llamar la atención?, para..." Eso lo pienso y después digo: no, me vuelvo a convencer y digo no. Es estar, por la gente, después terminas viendo gente que disfruta de eso, que le llega, que se conecta. Yo creo que tiene que ver con eso: donde está la gente, despertar a la gente. Ahí ya entramos en una cuestión me parece más política, sin duda, hacer teatro es una forma de hacer política, y me parece que hay un plus ahí importante del teatro callejero. Porque si hacer teatro en un teatro tradicional es hacer política, cuánto más debe ser hacerlo en la calle. En la calle donde está la gente, el pueblo, las clases, todas las clases, todas las personas.

Me parece que tiene que ver con eso, con "zamarrear" un poco también a la gente. A la gente que va por ahí embobada, la verdad que sí, creo mucho en eso.

Yo soy de los que creen que el arte es una...No sé si tan utópicamente de decir que el arte puede cambiar el mundo, pero ya lo está haciendo, si es así entonces ya lo está haciendo. Pero sí creo mucho que el arte es una forma de vivir. Emm...De salvarse, sí. Emm...Sí, sí está bien, salvarse, salvar el mundo, salvar a las personas.

¿EN QUÉ LUGAR REALIZA O REALIZÓ SU ESPECTACULO?

En el Centro Cívico, de Bariloche. En el festival Reciclarte, allá en el basurero que ya no se hace más. Lamentablemente, porque se hizo dos o tres años en el vertedero municipal. En la plaza Belgrano una vez lo hicimos, en la plaza de El Bolsón, pero son contadas.

¿CUÁL ES LA RAZÓN POR LA QUE LO REALIZÓ EN DICHO LUGAR?

Emm...Había algunos que en realidad fueron ensayos, y se prestó a mostrarlo. Y otras eran dentro de Teatro por la Identidad, o de este festival Reciclarte. Y bueno después, no mencioné lo de Patio de Actores, estuve 3 veces haciéndolo, no es teatro callejero específicamente pero es Teatro al aire libre con el formato de Patio de Actores que, bueno...Lo conocerás ¡No, 4 veces ya!

¿Y PORQUÉ EN EL CENTRO CIVICO?

Emm, ya me han hecho esa pregunta, por qué en el Centro Cívico, y me encanta contestarla. Me parece importante que sea en el Centro Cívico, por lo que dije antes también, porque está donde está la gente...

Pero ¿Qué pasa? Acá es donde la gente pregunta ¿Por qué no en otra plaza, en una plaza del alto, en la plaza Belgrano? Me han preguntado eso. Y en realidad pienso que el Centro Cívico tiene un valor...Voy a usar una palabra que usó Julio Benítez, que es una "caja de resonancia". De resonancia cultural, política y social. En el Centro Cívico hay cosas avaladas por la historia y por las políticas que hubo a lo largo de la historia, como un monumento a Roca, toda esa arquitectura típica, todo esto que está como avalado. Y aparte se suman los pañuelos, los que trabajan de los perros, muy cuestionados por qué los perros...Todo para el debate,¿ No? "*Saquemos a Roca, no saquemos a Roca*", "*Saquemos a los perros porque los perros sufren*". Pero si sacas a los perros estás sacando laburo a tres personas, cuatro personas no sé cuántas personas. No sé si está bueno, hay que evaluarlo, "*saquemos los pañuelos, no saquemos los pañuelos...*".

Sí, es una caja de resonancia, dice Julio. Y me parece una metáfora perfecta.

¿Una caja de resonancia social? Bueno, nosotros somos parte de esa caja de resonancia social, sí nosotros como artistas, teatreros, somos parte. De hecho, tomamos prestado el lugar y además lo tomamos porque es nuestro también, es de todos. Y vamos a tapar los pañuelos blancos con unos cuadrados negros temporalmente. Por esto que digo: estamos haciendo teatro sobre los pañuelos, así como hacemos teatro sobre la historia que nos marca, no hacemos teatro de la nada (así lo pusimos en Facebook en las publicaciones). No venimos de otro planeta... (*tono de voz nasal*) "Hola...Nosotros venimos hacer teatro." No.

A nosotros nos marcaron un montón de cosas políticamente, históricamente, con mucho dolor, con mucho recuerdo. Uno puede sentarse y mirar un payaso o matarse de risa porque ve un clown, una comedia, o lo que sea, pero eso está desprendido de un lugar, no salió de la nada. Todo es mucho más profundo, tenemos Teatro Abierto, Teatro del Pueblo, que todo eso ha surgido del dolor, desde el dolor puntualmente, del dolor de lo que fue el terrorismo de Estado del último proceso militar, y de ahí sale todo este otro tipo de teatro, más consciente más...Obviamente el teatro ha estado en manos de la iglesia (bueno no vamos hacer historia) se ha utilizado como teatro litúrgico, ha estado en manos de los poderosos, ha sido utilizado para entretener al pueblo. Y lo sigue estando también, en parte.

Pero bueno, por eso el Centro Cívico, me parece importante, es la plaza pública de una ciudad. Bueno nosotros vamos a la plaza pública de una ciudad y ahí provocamos.

¿CUAL ES TU PROYECTO PERSONAL CON EL TEATRO?

Emm... (Piensa)...No lo sé aún...No lo sé...Estoy por recibirme de Licenciado, me recibí de Profesor hace unos meses, pero paradójicamente acabo de renunciar a las 8 horas que tenía como docente, por un viaje personal. Y no sé, me gusta dar clases, me gustaría dar clases a adultos en realidad, porque el poco tiempo que llevo dando clases lo hice con adolescentes.

No sé bien cuál es mi proyecto. No sé, ahora estoy preparando una obra, ensayando. Ya que abordás el tema de lo vocal, estoy investigando la voz de mi personaje que ni siquiera sé el texto de la obra, pero ya tengo que investigar eso y me cuesta mucho.

Pero no sé cuál es mi proyecto de teatro específicamente. A veces pienso que el que mucho abarca poco aprieta, entonces no podés ser docente, investigador, actor,

productor, director. No, dedícate a una. Y por otro lado pienso que no está bueno ser sólo profesor sin que actúes, porque ¿Cómo podés enseñar actuación sin actuar? ¿Cómo podés enseñar dramaturgia sin escribir?

Como que me parece, que bueno de hecho yo...Yo no podría enseñar dramaturgia...Como que hay que hacer.... Hay que hacer y no pensarlo mucho. Yo no podría enseñar dramaturgia porque yo no he escrito o nunca terminé de escribir nada, empecé a escribir un montón de cosas y nunca terminé nada y así con cada subdisciplina dentro de la gran disciplina del teatro. Tiene que ser alguien afín alguien que haya...yo no podría tampoco enseñar técnica vocal, ni educación de la voz o como quieras llamarlo, no estoy capacitado. Tendría que capacitarme específicamente en eso, hacer algo aparte, y corporal tampoco, yo creo que lo único que podría enseñar es actuación.

REINALDO ES SU PERSONAJE DE PATIO DE ACTORES 2016 ¿CÓMO FUE EL PROCESO DE CREACIÓN DE ESE NÚMERO?

Y bueno ese surgió en las clases de Flavia...Flavia Montello. En realidad no...Surgió con Hugo Aristimuño (trabajo escénico 2013). No me puedo acordar como surgió específicamente. Son esas cosas que me pasan a mí, no sé si a vos te pasa, pero decís, ¿En qué momento se me ocurrió, en que momento apareció la idea, en que momento empecé a moverme así? Hubo un click ahí que no me puedo acordar cuándo fue. Y volviendo a lo de Flavia ...Ella nos ayudaba a trabajar corporal y vocalmente los personajes de trabajo escénico y Flavia lo que hizo fue ayudarnos con la búsqueda de imágenes o de motores corporales.

Yo me acuerdo que me basé en una imagen para la configuración corporal de mi personaje. Una imagen de Pablo Bernasconi, yo no sé si me basé en esa imagen, o vi esa imagen y esto me hace acordar a...No me acuerdo que fue primero, pero es la imagen. Hay un libro de Pablo Bernasconi, que es un diseñador gráfico y tiene un poder de síntesis y de metáforas impresionante. Vi una imagen que era un huevo grandote con un esmoquin y un parlante era un retrato de Pavarotti. ¡Hay que ver los libros de este señor! Con los objetos típicos, objetos que tienen que ver con los personajes hace retratos. Y éste era Pavarotti, y lo usé como disparador y bueno de ahí...Tengo la justificación y los registros de por qué usé esa imagen.

¿ANTES DE REALIZAR EL NÚMERO, QUÉ HACE CON EL CUERPO Y CON LA VOZ?

Hago un calentamiento, no estoy muy activo corporalmente. Al no estar en actividad actoral con tanta frecuencia la verdad que me olvido cómo hacer un calentamiento, entonces empiezo a hacer un poco de todo. Es un salpiqueo y no profundizo, no está bueno. Y más en la calle, porque esta vez fue en la calle y antes de hacer este personaje bueno...Elongo un poco, trabajo un poco la respiración, no soy un buen ejemplo... La respiración, y empiezo a hacer ejercicios de proyección vocal. Y lo que no hice esta vez y que a veces lo hago es cantar, tengo algunas canciones ahí que las uso como para despertar la voz, después para proyectar. Y luego de articulación; trabalenguas, puntualmente trabalenguas y antes de emitir voz, movimientos faciales y vocales, con la lengua todo eso, como para activar todo eso, también relajar toda la cuestión de hombros, pecho, cuello, ahí bien relajado todo eso.

¿EN EL NÚMERO HACE VOCES DIFERENTES?

No....En este número particular no.

¿CUÁNTOS PERSONAJES INTERPRETA?

Uno solo.

¿USA MICRÓFONO O MEDIACIÓN TÉCNICA?

No.

DURANTE LA FUNCIÓN ¿CÓMO PERCIBE SU CUERPO Y SU VOZ?

¿Durante la función? Bien particularmente en Patio de Actores se me iba la voz porque a diferencia del personaje original de la obra, que tenía entradas y salidas acá era todo el

tiempo enfrente, en un sinfín, la verdad que me cansaba. Pero en general bien durante la función.

La voz de este personaje la siento muy cómoda, de hecho como que me quedo contento porque digo: "es buenísimo". Porque es uno de los pocos personajes que he hecho en mi vida así con funciones y demás, a éste le encontré una voz que me queda cómoda.

No puedo decir si técnicamente es impostado, yo mucho de la terminología vocal no entiendo, pero no sé si está impostada o qué pero siento que puedo hablar a un montón de gente con ese tono de voz, con ese volumen durante mucho tiempo y que no me canso. Siento, después no es cierto. Me canso, pero en ese momento siento que...Que fluye y el cuerpo...El cuerpo lo siento como... No lo siento tensionado...Mentira, sí lo siento tensionado. Hay algo en la cara porque yo le agrego por una cuestión de característica del personaje de fruncir la nariz, de tener fruncida la nariz y si eso a veces me queda muy cansado, si me tensiona, me fatiga.

¿CÓMO INFLUYE EL SONIDO AMBIENTE EN SU TRABAJO?

Emmm...Y... bastante. Influye de manera dialéctica, digamos en Reinaldo, en Reinaldo particularmente el número tiene el privilegio de poder incorporar todo lo que sucede afuera. Hablar con el público, si hay un ruido lo puedo meter y el texto no es textual, (estrictamente textual) no es que tengo que decir sí o sí esto, en este orden. Puedo interrumpir y hablar con alguien que apareció de golpe, puedo hablar con la moto que me está haciendo ruido al lado, y decirle algo. De esa manera influye, es un privilegio que Reinaldo puede tomarse en teatro callejero, porque realmente más situado que esto, para este personaje, no hay. Antes, en un teatro, en una sala cerrada, era teatro y le hablaba al público. Acá le está hablando a la calle, al pueblo, a la gente.

¿ENTONCES NO SIENTE QUE EL SONIDO AMBIENTE LE MOLESTA?

No, no. La verdad que no.

¿LUEGO DE LA FUNCIÓN, CÓMO PERCIBIÓ SU CUERPO Y SU VOZ?

Eh...El cuerpo, particularmente fatigada la parte facial, la piel. Y la voz muy, muy fatigada. Estaba realmente...No quería hablar, no quería hablar.

¿DOLÍA?

Fatigada, no me dolía. Podía hablar, podía. Y tuve una regresión de cuando la usé en su momento, para trabajo escénico en el año 2013, hace unos tres años atrás. Y puede ser que me pasaba, a veces sí, depende la función. Pero no tanto como me pasó ahora en Patio de Actores. Lo atribuyo a dos cosas: una, que tenía mucho texto. Y que de hecho yo eso lo pensé, en el momento de configurar, de diseñar mi número, mi historia. Había momentos de silencio, de pausa, que no me los banqué como actor, entonces los hacía bastante cortos. Había momentos de silencios y de acciones, que yo tenía que hacerlos más sostenidos. Y yo sabía cuando dije: "*bueno no puedo estar hablando durante 20 minutos*". Parar, sentarme y volver a empezar y volver a hablar durante 20 minutos. Entonces, pensé realmente, aparte porque iba a ser bueno para el número: "*Bueno, tengo que tener acciones. Entonces voy a interactuar con un visitante*". Y no, se hizo re corta esa parte. Ahí tenía que evocar a alguien. Ahí, fallé como actor, me faltó ensayo y una mirada externa también.

La segunda razón a la que atribuyo por qué estaba tan cansado, es mi poca actividad actualmente. Hoy en día, estoy actuando una vez cada 15 días en promedio, desde que empezó el año. Creo que desde que empezó el año hice...Contando esta de Reinaldo, con las de la Cordura fueron 4 funciones. Sí, estoy haciendo una función por mes, más o menos.

¿CÓMO SIENTE SU VOZ INMEDIATAMENTE DESPUÉS DE FINALIZAR SU ACTUACIÓN?

Muy fatigada.

¿Y AL RATO?

Menos fatigada (*risas*). Un poco más tranquila, sí.

¿Y AL DÍA SIGUIENTE?

Bien. No, no se extiende mucho.

¿CUÁNTAS FUNCIONES PODRÍAS HACER SEGUIDAS EN LA CALLE?

Una. De esto, estoy hablando de Reinaldo, una.

¿CUÁNTOS DÍAS SEGUIDOS PODRÍAS HACER FUNCIÓN EN LA CALLE?

¿Así como me preparé? Día por medio. Día por medio, creo que llego. Si me prepararía mejor, yo creo que podría hacer dos días seguidos.

¿CÓMO TE AUTOCALIFICARÍAS EN TU TRABAJO CORPORAL Y VOCAL?

Em...No lo sé. Eh...Tiene sus cosas buenas, por ahí ya dije algunas cosas. El personaje, a mí lo que me hace sentir cómodo, es lo que sé que puede llegar a ser atractivo para el público. Entonces con eso me engolosino y voy con eso. La forma de mirar, la forma de hablar. Entonces, en ese punto, me pongo bien, zafa. Ahora, si para eso, tengo una pésima preparación, lo hago a costa de descuidar mi voz, mi cuerpo, termino todo fatigado, tensionado. Y bueno entonces una nota baja ahí. Porque aparte después en el rendimiento se ve. Sí, bueno, puntualmente en la última media hora de función (también Patio de Actores tiene la particularidad de que son 2 hs de acción). Pero, la última media hora...Yo hasta llegué a pedirles perdón, ahí no, pero después, a los que vi, a una amiga le dije : "*uh, vos llegaste en el último momento, se me estaba yendo el personaje*". Igual, me decían "*No, no, estuvo re bueno, me gustó, me gustó*".

Emilia (una colega) me dijo "Se te está yendo el personaje". ¡En medio de la función me lo dijo! Pasó y me dice: "¡Se te va la voz, se te va la voz!" La quería matar (*risas*).

EN CUANTO A SU LABOR ACTORAL GENERAL ¿SE HARÍA ALGUNA AUTOCRÍTICA O AUTOSUGERENCIA?

Amigarme más con lo que hago. En general en mi labor actoral, amigarme más, creer más que lo que estoy haciendo está bueno. Eh...Y no ser tan vago. Vago en cuanto a lo corporal, a lo vocal, a investigar. Yo voy a los ensayos y no voy con cosas avanzadas: no leí la letra, no llevo cosas nuevas para probar, ni objetos, ni de cuerpo, ni ideas, ni nada. Es verdad que a veces no tengo demasiado tiempo pero cuando tengo el tiempo, desidia total. Eh...Como que voy siempre a lo fácil, a lo cómodo.

Eh...Yo, realmente pienso que no soy buen actor. Entonces necesito creérmela un poco más para empezar a ser buen actor. No, lo digo realmente y sobre todo con el tema vocal, eh...El otro día estábamos leyendo la obra que estamos haciendo, y yo escuchaba como hablaba Rubén, como hablaba Julio y como hablaba Charly, y me escuchaba a mí y yo decía "¡Por Dios!". Y la verdad que...(*piensa*). Sí, no sé, creérmela más. Creer más en lo que estoy haciendo. Pero a la vez, no así como está. Meterle un poco. Vivir más los procesos creativos, el momento de búsqueda, que es hermoso. Y eso se hace sólo con disciplina, con constancia, con meterle al cuerpo, meterle a la voz, y es así.

¿PRIORIZARÍAS HACER LA FUNCIÓN O PRESERVAR TU SALUD VOCAL Y CORPORAL?

No, lo hago. La función la hago. Tiene que ser muy extremo para que no la haga. Porque estoy con un compromiso. Me ha pasado incluso. Hace unos años, tuvimos en Bolsón 2 o 3 funciones el mismo día, con La Cordura en Formación de Espectadores. Y yo estaba con mucha alergia, llegué a Bolsón y me agarró una alergia terrible. Era época de floración, octubre, noviembre. Y...Yo no tenía aire, no tenía capacidad de aire. Y la hice igual a la función, obviamente no la iba a cancelar, teníamos un compromiso. Pero...sirvió para que el personaje hable así. Me parece que todo en el teatro tiene que fluir, no me gusta cuando las cosas en el teatro se tornan estrictas.

Cruce entre entrevista y observación del espectáculo

Reflexión de la observadora:

El trabajo se Santiago con Reinaldo captó mi atención. Me generó intriga, su forma de hablar, su identidad, sus rasgos característicos.

Como observación importante, el día de Patio de Actores, la voz del actor se oía desde lejos, lo que no sucedía con las voces de los otros números.

Si pensáramos en este número para hacerlo en la calle todos los días durante media hora aprox. creo que Santiago tendría que realizar algunas adaptaciones: buscar y estructurar más momentos de silencios y pausas, donde la acción corporal sea lo predominante (sobre esto, Santiago ya había pensado y pensaba hacer momentos de pausa en el texto, pero no pudo sostenerlo). Quizás, explorar en formas de comunicación no verbales (señas, gestuales, etc). Buscar una proyección vocal que sea la justa y necesaria, ni más ni menos (por la observación antes planteada). Realizando estas adaptaciones, Santiago podría optimizar su recurso vocal sin agotarlo, de manera de poder hacer función todos los días.

Es necesario mencionar que Santiago ha sido el mentor y el organizador de Patio de Actores desde su inicio (hace 5 años atrás). Por lo que, el día del evento quizás se encontraba nervioso, acelerado, pendiente de muchas cuestiones. Es probable que le haya sido difícil cambiar esa energía para poder hacer a Reinaldo con tranquilidad.

Grado de conciencia corporal y su reflejo en la producción:

Se observa un cuerpo dispuesto que proyecta energía extra cotidiana, energía escénica. También, por momentos, se observa una cierta tensión, un sobre esfuerzo. Tal como dice el entrevistado, hoy en día no realiza ninguna actividad física de manera regular. Eso se percibe en la energía corporal y vocal, que llega de manera desmedida. En este caso llega de manera excesiva al principio, y luego se va agotando y mermando.

Se observa la presencia de una conciencia corporal y vocal y de toma de decisiones sobre el cuerpo y la voz del actor en base a su número.

Antigüedad en teatro callejero y su reflejo en la producción:

Como afirma el entrevistado, sus actuaciones en la calle han sido y son esporádicas. Ha realizado teatro al aire libre, en plazas, pero también de manera ocasional. De todas maneras, ha participado todos los años de Patio de Actores. Quizás el hecho de no trabajar en la calle con teatro todos los días, lo lleva a “darlo todo” el día que lo hace, sin pensar demasiado en el después, o quizás sí siendo consciente que luego estará agotado pero como no lo debe repetir al otro día, ni al siguiente, se lo permite. Esto es válido pero no es saludable, pensando en que la herramienta del actor es su propio cuerpo.

El calentamiento utilizado y su reflejo en la producción:

El actor prepara su cuerpo y su herramienta vocal. Realiza un calentamiento y un caldeamiento, para entrar en ritmo escénico. Hace movimiento de articulaciones, cuello, el rostro. Observo que quizás le falte un momento previo de relajación, de conectar con la respiración, de bajar el ritmo cotidiano y entrar lentamente en la voz y el cuerpo de su personaje.

Percepciones del actor respecto de su cuerpo-voz durante la función en comparación con la observación:

El entrevistado afirma “no estar en actividad actualmente” y por ello, se sintió cansado, agotado, durante (en la última media hora) y luego de la función. Considero que, si bien no mantiene una actividad física regular y eso se observa en el rendimiento, en la resistencia, no influyó en la llegada al público. Es decir, el número funcionaba igual, aunque al acercarse el momento de finalizar la actuación, el personaje haya tenido algunas irregularidades y variaciones, por ejemplo en la voz. Con respecto a ésta, el entrevistado afirma estar cómodo con la voz de su personaje. No percibe molestias durante la función, aunque sí percibe ciertas tensiones en su rostro. Esta comodidad que él menciona se

traduce en la fluidez, en la naturalidad que tiene su personaje. Las tensiones que Santiago manifiesta tener también se sienten.

Valoración del actor respecto de su propio trabajo actoral en comparación con la observación:

En la entrevista, Santiago dice precisar confiar más en su trabajo, en lo que hace. Considero que si logra esto, podrá construir de manera más sólida y no dudar tanto de lo que hace. Quizás, el entrevistado tiene un nivel de auto exigencia muy alto. Como espectadora, valoro el trabajo de Santiago. Probablemente su trabajo sea valorado mucho más por el público que lo observa, que por el mismo Santiago.

A la vez, el actor afirma que precisa mayor autodisciplina, mayor entrenamiento. Afirma ser cómodo y no atravesar realmente búsquedas, procesos creativos. Considero que, en cuanto a lo visto en Patio de Actores, no parece ser un actor cómodo, ya que toda su producción sobrevino de su propia exploración e investigación. Quizás otorgándole mayor rigurosidad al entrenamiento físico y a la práctica teatral, haya mayores resultados y un mayor abanico de posibilidades.

V.2.4. Sofía Vintrob

Observación del espectáculo

Espectáculo: *Locas trifulcas de Cancán*

Lugar Físico: Centro Cívico (Patio de Actores)

Número de actores: una actriz

Duración del espectáculo: 20 minutos aproximadamente.

Utilización de soporte musical o efectos sonoros (con tecnología o en vivo):

En un momento, la actriz toca un instrumento, la kalimba.

¿Con o sin uso de tecnología electrónica amplificadora? Sin uso de tecnología amplificadora.

Cuerpo del actor:

Existencia de calentamiento previo: Si, entrada en calor individual, movimiento de articulaciones y extremidades. Calentamiento vocal.

Concentración previa, grupal o individual: Presente. De forma individual, al realizar su calentamiento corpo-vocal.

Rigurosidad del uso del cuerpo: presencia de tensión excesiva, golpes, accidentes, tropiezos ocasionales: No se observa.

¿Predominancia visual o de la escucha? Predomina el contenido lingüístico, lo visual está al servicio de la escucha, de la palabra. De todas maneras, se podría decir que hay un equilibrio entre los dos lenguajes.

“Calidades, efectos producidos, relación con la dicción y el canto”: (Pavis, 2000:52): La voz grave, de acento español que maneja, transmite gravedad, curiosidad, intriga. Se siente una voz fluida, que dice “cosas importantes”.

“Cómo el cuerpo parlante del actor invita al espectador a “entrar en la danza” (Pavis, 2000: 80): la actriz suele hablar al público, conectando con cada persona a través de la mirada. Le habla a la gente, transmite pensamientos y reflexiones, parece que hablara también consigo misma.

Proyecta su cuerpo utilizando apoyos. Se planta en el piso y desde ahí proyecta hacia afuera. Utiliza gestos con las manos y acciones que grafican lo que dice (Ejemplo: al hablar de la hipnosis que le generan las ruedas de las motos, mueve la cabeza de manera circular simulando una rueda que gira).

En un momento, la actriz toca un instrumento, la kalimba: se genera otro clima, totalmente diferente.

La voz como transmisora de sentido lógico-informativo o sensorial: voz como transmisora de sentido lógico-informativo, aunque transmite también sensaciones: misterio, curiosidad, secreto, lo “no dicho”, quizás algo “oscuro”.

Cualidades del sonido articulado:

Timbre: Voz con aire *(su voz, además del tono, viene acompañada por un leve sonido de aire) Áspero *, algo rasposo aunque sin generar molestia en el oyente.

Tono: grave, con algunos finales de palabras más agudos.

Intensidad-volumen: media-alta

Articulación-modulación-acentuación: Acento de española. Habla con fluidez, de manera rápida y entendible.

Proyección: medio-alta, se escucha con claridad todo lo que dice.

Entonación-melodía: se percibe una modulación española, de voz grave, que en algunos finales de frases se vuelve más aguda. Debido a esta agudización en los finales, por momentos remite a un tono latino, de chilena quizás.

Velocidad-pausas: este personaje habla casi todo el tiempo, el relato es prácticamente constante. Las pausas son pocas y breves, generalmente cuando hace alguna pregunta al público, o piensa un poco antes de continuar hablando. El texto es en gran parte improvisado.

Ritmo-tempo: ritmo fluido, tempo andante.

¿Sensaciones que produce esa voz? la voz en su tono grave transmite importancia, gravedad. Genera empatía, identificación, a la vez que algo de lejanía, que produce curiosidad, misterio.

Lo que dice el personaje lo acerca al espectador (las historias que cuenta, su vida mundana, sus expresiones cotidianas), la manera en que lo dice genera una distancia (tono grave, misterioso, acento español, algunas expresiones que son típicamente españolas, etc). Su voz por momentos “raspa”, es áspera*

Sobre el espacio

Lugar: Centro Cívico

Medida aproximada del espacio escénico: 1, 5 mt X 1, 5 mt (cuadrados ya marcados por la organización de Patio de Actores)

Presencia de ruidos externos, sonido ambiente: Presencia de ruidos de motores, voces y aplausos de otras representaciones.

Relaciones de lo escénico con lo extra escénico: El sonido ambiente generaba que se escuchara menos. De todas maneras, el personaje no dejaba de hablar. Las cosas que sucedían a su alrededor, si eran percibidas por el personaje, eran tomadas para improvisar.

Entrevista

Nombre de la entrevistada: Sofia Vintrob

Edad: 28 años

Fecha de la entrevista: 10-05-16

¿EN QUÉ LUGAR VIVE USTED?

Vivo en el km 12, San Carlos de Bariloche.

¿CON QUIÉN?

Sola, con mi gato.

¿CUÁL ES SU MODO DE SUSTENTO ECONÓMICO?

Ah...Dudoso. De procedencia dudosa (*risas*). Doy clases de teatro en una escuela, y eso me da una parte de lo que necesito para vivir, no lo suficiente. No pago alquiler por suerte, y hago ropa para lograr el resto de lo que necesito. A veces sale algún que otro trabajo como...Filmar, de extra o filmar alguna serie o...o alguna suplencia como profesora en algún otro cargo, que aportan. Pero...Básicamente, la ropa y otras actividades que yo me pueda gestionar.

¿CÓMO ES SU ALIMENTACIÓN?

Soy vegetariana. Tengo una alimentación sana. Mm...Tomo mucha agua caliente, desayuno sin lácteos. Una alimentación bastante cuidada.

¿FUMA?

No.

¿CONSUME ALCOHOL?

No consumo alcohol.

EN SU VIDA COTIDIANA ¿CUIDA DE SU CUERPO?

Sí, más o menos. Me gustaría más, pero sí cuido de mi cuerpo.

¿DE QUÉ MANERA?

Hago un poco de yoga, tai-chi, hago trabajo de entrenamiento corporal, lo que aprendí en mi formación como actriz. Y entrenamiento vocal también, para dar clases. Y ando en bicicleta.

¿REALIZA ALGÚN TIPO DE ACTIVIDAD FÍSICA?

Todas las anteriores. Y limpiar la casa (*risas*).

¿TIENE UNA REGULARIDAD PARA HACERLA?

No, ninguna.

¿CÓMO CUIDA SU VOZ?

Mi voz, la cuido...Por un lado, calentando la voz, cuando voy a trabajar con ella. Por ejemplo si voy a actuar, si voy a hablar fuerte, si voy a cantar...Si voy a cantar, caliento la voz aunque no lo creas. Incluso si voy por la calle con los auriculares escuchando música y tengo ganas de cantar. Si tengo ganas de cantar, empiezo tarareando, y después canto, con la voz audible. Y eso me permite calentar la voz y me ayuda a que mi voz no esté tan...expuesta. Y cuando voy a trabajar también trato de calentar la voz antes de ir a dar clases.

¿HACE CUANTO TIEMPO REALIZA TEATRO?

Desde los 14 años, tengo 28 así que, ¡14 años!

¿Y HACE CUANTO TIEMPO REALIZA TEATRO CALLEJERO?

Mm...Bueno, hice por primera vez teatro callejero a los 15. Hice una intervención en el Monolito (Av. Bustillo Km 1). Intervinimos el Monolito con máscaras de osos Panda, y parábamos el tránsito y les decíamos que bajen la velocidad.

¿CÓMO ES SU FORMACIÓN?

Bueno yo empecé a hacer teatro a los 14 años, con un grupo que era de Comedia Musical, ahí estudiaba canto, danza y teatro. Aparte iba a clases de canto, me gustaba mucho. Y después me metí con el grupo El Brote y en simultáneo empecé a hacer teatro en ese grupo, que era un grupo de teatro más serio, por decirlo de alguna manera, ¿no? El otro era un grupo más de adolescentes, más infantil, y el grupo con El Brote era un teatro más serio. Era un teatro mucho más parado en lo estético, quizá en un lugar poético quiero decir. Un teatro más de imagen, de trabajo físico, vocal también, desde otro lugar. Y...estuve muchos años con el grupo El Brote. Y finalmente, cuando estábamos empezando una formación con el grupo, que la hicimos durante casi un año donde entrenábamos 20 horas...semanales. El entrenamiento incluía: un fragmento de técnica vocal, otro fragmento era de trabajo corporal, y después teníamos un momento en que hacíamos nuestras escenas, nuestras construcciones digamos desde la dramaturgia, y también estudiábamos. Cuando estábamos haciendo este proceso se formó la Universidad, y entonces en el año 2009 entré a la Universidad.

¿QUÉ TE HA MOTIVADO A HACER TEATRO EN LA CALLE?

Mmm...(piensa). La calle es un lugar que siempre me atrajo desde el...Siempre desde un lugar de intervenir, no de cobrar. Nunca me gustó la idea de hacer un espectáculo y pasar la gorra. Me atrae el hecho de poder intervenir la cotidianeidad de las personas. Modificarlos, de lo que ellos vienen, con una propuesta basada en teatro digamos...Desde un lugar de...Estar con el otro. No algo alejado. No algo que yo armé en mi casa y está aislado y

no comparte. Para mí tiene que haber un intercambio con el otro, tiene que haber un momento en que vos puedas intervenir al espectador, que puedas intercambiar con el espectador, que vos puedas recibir su mirada, su comentario, incluirlo dentro de tu trabajo. Entonces, tiene que poder estar abierto a la improvisación.

Eso es lo que me tienta hacer en la calle, y lo que me gusta de la calle es que recibís grandes regalos. Porque la gente está abierta a ese intercambio. Y...en el teatro, el escenario produce una brecha con el otro que...bueno, hace un poco más difícil esa mirada directa, ese verse cara a cara.

¿EN QUÉ LUGAR DE BARILOCHE REALIZA SU NÚMERO EN LA CALLE?

Bueno, este lugar en el Monolito. Una vez hice una intervención muy linda acá en el km. 12, sobre la Av. Bustillo. Era un charco muy grande que había, donde estaba antes el supermercado Uno. Y después en el Centro Cívico, varias veces, y por la calle Mitre, varias veces.

¿CUÁL ES LA RAZÓN POR LA QUE LO HA REALIZADO EN EL CENTRO CÍVICO?

Cuando fue en el Centro Cívico y en Mitre fue porque allí hay mucha gente. Son lugares donde el tránsito de gente es importante. En el caso del Centro Cívico, además de haber gente hay espacios libres, disponibles, entonces fue por eso. Eh...No te favorece. En el Centro Cívico suele haber mucho viento, eso no favorece a la acústica, y...y uno sabe que hay muchas cosas que se van a perder en el trabajo. Entonces, siempre traté de planificarlo como algo de poder trabajar sobre la imagen, y de alguna manera...Focalizar en las personas, quizás hablarle a cada persona.

Y en el caso de Mitre...siempre en movimiento. Siempre trabajé en movimiento porque me parece que funciona muy bien, donde quizás el contacto con las personas es que te ven pasar, o escuchan algo que les gritaste, y nada más.

¿CÓMO SE PROYECTA PROFESIONALMENTE?

Y...en algún momento pudiendo vivir realmente de esto. En este momento no creo que sea así. Y me gusta dar clases, y me gustaría tener mi propio espacio de taller. Me gustaría trabajar más establemente con un grupo. Me refiero a trabajar más establemente, a tener una producción, tener una obra, estar presentándola y estar encaminando otra.

¿HARÍA UN ESPECTÁCULO PARA HACERLO EN LA CALLE?

Prepararía un espectáculo para viajar. Pensando en Bariloche no. Pero pensando en otro lugar, sí. Emm...En Bariloche, el clima...No te garantiza mucha posibilidad de poder hacerlo. Muchos hacen espectáculos en la calle acá durante el verano, por ejemplo, y con muchas funciones, pero usan micrófono y parlantes. Y...No me gusta. Creo que sintetiza, en el mal sentido. No que hace una síntesis, si no que...Se vuelve como... Se vuelve el teatro máquina, ¿no? Una combinación de dos cosas que no...No me siento bien. No me molesta cuando voy a ver un espectáculo, a veces depende el espectáculo. Pero yo no me siento bien haciéndolo con micrófono.

YENDO AL NÚMERO QUE HIZO EN PATIO DE ACTORES ¿CÓMO FUE EL PROCESO DE CREACIÓN?

Eh...de..Cancán. Y...Cancán surgió de un trabajo de la Universidad, en la materia Metodología de la Investigación. Yo tuve que...Había que trabajar sobre una estética, o sobre una poética en particular. Teníamos algunas propuestas, y una de ellas era Tim Burton. Entonces, yo trabajé sobre Tim Burton. Y el trabajo tenía que ser un trabajo práctico. Quiere decir no teórico, sino que vos con esa estética hicieras algo práctico, vinculado a nuestra carrera, claro. Podía ser: una escenografía, un vestuario, que grabáramos algo, que hiciéramos una pequeña obra de títeres, incluso. Hubo muchas propuestas muy interesantes. A mí se me ocurrió hacer un personaje. Y entonces la única forma de presentar un personaje es hacerlo interactuar de alguna manera, o con otro o con el público, o con...Tiene que interactuar, un personaje no puede ser una cosa quieta porque sería más como un figurín. "Mi vestuario es éste, mi cara es ésta" no, no iba a funcionar.

Entonces yo me descargué de internet la película, la del mundo de Jack. Y la película resultó que estaba en español de España, y se llamaba (*lo dice con acento español*) "Pesadilla antes de Navidad", era una cosa así como lo decía. Y era mortal doblado al español de España, y yo me la vi toda así. Ya la había visto pero la tenía que ver de nuevo. Y entonces cuando terminó la película me quedé muy "flipada" con cómo hablaban. Generé un personaje que correspondía en la estética un poco a un personaje posible de una película de Tim Burton, pensando en otras películas de Tim Burton como El Gran Pez, o El Barbero. Y pensé en esos personajes un poco para poder llevarlos de la caricatura al cuerpo, y cuando lo armé no le quedó otra voz que no fuera la española, que hablar como española: Entonces Cancán se convirtió en un personaje que era, muy así como muy andaluz (*lo dice con acento español*). Y así nació. Y cuando llegó a la clase, lo presenté e interactué con el público...contándoles, nada más hice eso, les conté cómo había surgido. Que hablaba así, quién era este personaje y por qué hablaba así. Lo conté todo hablando como Cancán. Y funcionó, se mataron de la risa, la verdad. Y cuando vi eso dije "Epa, puede funcionar. Me puede llevar a algún lugar". Y...Estábamos en ese tiempo organizando Varietés. E hicimos una Varieté y yo dije "Voy a hacer a Cancán". Y la hice, entonces creé un número un poco más concreto para ese personaje. Con los divagues de la semana, claro. Los números de Cancán son con los divagues de la semana, o del mes, depende con qué tiempo vengo acumulando ideas, y lo descargo ahí en Cancán. Antes de actuar, genero mi propia partitura. Escribo mi texto, lo que voy a decir, que es improvisado pero lo escribo. Y después me lo memorizo y lo improviso al mismo tiempo. No me lo memorizo palabra por palabra, me lo memorizo en nivel de ideas. No me gusta que esté rígido, y nunca llego al tiempo como para que se vuelva orgánico después de lo rígido que se vuelve un texto cuando uno se lo memoriza, entonces lo improviso. Y así fue como empezaron a crearse los números de Cancán, y el último fue el que hice para Patio de Actores, que se llamó "Locas Trifulcas de Cancán". Emm...Se basó en eso y también en el...con el público. Le hacía preguntas y le pedía al público que me tire temas, y hablaba sobre todos los temas que ellos me tiraban, o las preguntas que hacía.

EN EL NÚMERO, ¿HACE VOCES DIFERENTES?

A veces. En el que estoy preparando para mañana, para la varieté, sí. Cancán hace la voz del padre. Y también hace la voz del chico de la moto, que es lo mismo que el padre, es una voz masculina. En esos polos juega Cancán. Siempre como española. Se me complica un poco, o no me quiero arriesgar a que Cancán tenga que hablar como argentina. Porque es un problema porque soy argentina, entonces lo hablo demasiado bien, para lo que lo podría hablar una española que claramente, no sabe hablar como argentina.

Alguna vez he hecho a la abuela de Cancán. Algún consejo de la abuela de Cancán, por ejemplo (*lo dice con acento español*) "¡Aha, Cancansita, qué no puedes hacerlo así!", como un comentario por ahí en otro tono, cortito, y es la abuela hablándole.

ANTES DE REALIZAR EL NÚMERO ¿QUÉ HACE CON EL CUERPO Y LA VOZ?

Entrar en calor. Poner el cuerpo disponible. Lo elongo, y lo agito, por así decirlo. Lo hago entrar en ritmo, en bios. Lo cambio de la sintonía cotidiana. Con saltos, giros en el momento, cambios de dirección. Y con la voz: produciendo distancias, proyecto mi voz cerca, un poco más lejos, bien lejos. Mi voz llenando un espacio imaginario (a veces el espacio existe). Un salón, me imagino un salón con dimensiones ideales... no sé... de 8 metros por 7 metros, un salón grande. Lo lleno, lo uso como mi espacio ideal, de alguna manera. Cuando no está ese salón, ese espacio es imaginario, lo construyo a través de mi imagen. Creo la idea de que ese lugar está ahí, y proyecto la voz a esa distancia, a 8 metros. Proyecto mi voz llenando ese espacio. Proyecto mi voz, llegando a la primera fila, bajando por el piso y deslizándose... Eso hago con mi voz. Y bueno...con mi cuerpo, trato de que esté lo más despierto y disponible posible, y para eso lo que sea necesario también depende el día. A veces hace falta más, a veces hace falta menos y a veces no llego al lugar al que quisiera llegar.

¡Ah! Y canto también. A veces canto después de calentar la voz teatralmente o a veces proyecto la voz, después canto un poco y después hago un trabajo más teatral con la voz y uso textos también para calentar la voz.

DURANTE LA FUNCIÓN ¿CÓMO PERCIBE SU CUERPO Y SU VOZ?

Bueno, depende la función, realmente. Con Cancán esta vez, en el Centro Cívico, yo estaba con angina. Estaba con angina, estaba muy mal, estuve 3 días en cama, y 2 días recuperándome, y era Patio de Actores así que, nada, fui a actuar lo más cuidada que pude. Antes de la función traté de no hablar. Y cuando llegué ahí calenté la voz como la caliente siempre. Y usé mucho el canto porque tenía mucha flema y el canto te ayuda a liberar eso. Y me lleve un termo con agua caliente y me preparé un té de jengibre también, en escena.

Durante la función se me quedó la garganta seca, un par de veces, pero no me quedé sin voz. Pero bueno, cuando se queda la garganta seca la voz deja de proyectarse, pero creo que tuve buena llegada al público porque el público claramente me estaba escuchando, porque tenían cara de que me estaban escuchando. Y hablando después con la gente, supe que habían podido escucharme. Yo me dispuse mirando el lago, no me dí cuenta en el momento pero fue una muy buena estrategia porque el viento, en el Centro Cívico, viene de todos lados. Se arremolina, no viene sólo del lago viene de todos lados. Pero de alguna manera, la proyección que yo tenía me ayudó. Creo que quizás el público se paraba adelante mío, o sea que se interponía entre el lago y yo, y me hacían una barrera, quizás una barrera de viento, por ahí era el viento más fuerte ahora que lo pienso, y que venía del lago y ellos me hacían barrera. Entonces entre ellos y yo había un espacio bastante libre para que mi voz llegara hasta ellos. Estábamos cerca, a una distancia de 1, 5 metros y de 3 metros como máximo con los que tenía a los costados. Y creo que esa disposición me ayudó a que me pudieran escuchar.

¿CÓMO INFLUYE EL SONIDO AMBIENTE EN SU TRABAJO?

Bueno, en el Centro Cívico hubo motos y fue terrible. Cuando estaban las motos, yo dejé de hablar. Esperé a que pasaran y después seguí desde el punto en el que estaba.

LUEGO DE LA FUNCIÓN ¿CÓMO PERCIBE SU CUERPO Y SU VOZ?

Mejor que cuando empecé, eso seguro. A veces en ensayos, después me duele la garganta, sí a veces también me duele el cuerpo después de un ensayo. Porque en el ensayo estás probando. No siempre calentás bien el cuerpo, y estás probando. Y además la adrenalina de estar frente al espectador hace que el cuerpo genere más energía. Yo creo que el cuerpo genera endorfinas y que eso te articula. Que articula tu garganta, que articula tu cuerpo, permite movimientos que de otra manera no lograrías. Permite que seas distinto, que te muevas y fluyas diferente. Creo que cuando el personaje toma vida por sí solo, creo que ya está, a vos ya no te duele nada, no te molesta nada, no te angustia nada, no te afecta nada. Porque todo le está pasando al personaje, no a vos, es tu cuerpo, pero no te está pasando a vos. Creo que es el personaje el que quiere pegar un grito y no le alcanza la voz para el grito, no vos, es el personaje. Me pasa lo mismo con Cancán. Cancán no puede gritar fuerte como grito yo, yo sí puedo gritar fuerte pero Cancán no. No puede, y no porque yo decido que no puede, porque lo he intentado y no puede. Lo intenté y no puede. No tiene mi volumen de voz. No sé si Cancán puede cantar por ejemplo. No sé si puede cantar.

¿CÓMO SIENTE SU VOZ INMEDIATAMENTE DESPUES DE FINALIZAR SU ACTUACIÓN?

Despierta, potente, pero también cansada. Me gusta hacer silencio cuando termino de actuar. Saludo a la gente, sonrío y hago silencio. No se nota, creo que la gente no se da cuenta. Escucho, estoy más reflexiva, ya estuve muy activa durante un tiempo, y prefiero una actitud más reflexiva e incluyo en eso a mi voz. Creo que después de emitir durante un tiempo prolongado, viene bien un descanso vocal.

¿Y AL RATO?

Y...Muchas veces nos vamos de joda. Nos juntamos todos los teatreros y nos vamos todos juntos a algún lugar donde gritamos, y hay mucho bochinche y es indefectible hablar, y hay ruido, entonces usamos la voz mal. Y termino...termino mal. Pero no demasiado, como después de cualquier joda. Digamos termino como después de cualquier cumpleaños. Eso sí desgasta mi voz: las reuniones con amigos, los cumpleaños, donde hablamos mucho y elevamos el volumen.

Además, yo sé que la forma en que yo uso cotidianamente mi voz, no es una forma sana de usar la voz. En cambio, la forma en que la uso cuando hago teatro es diferente. En mi uso cotidiano mi voz tiene un tono quizás un poco más bajo del tono real, quizás, es mi percepción. Y...raspa, a veces. Algo que las profesoras, a veces que he tenido en Técnica Vocal llamaban la "identidad vocal", ¿no?, que la identidad vocal vendría a ser eso. La forma con la que vos estás identificado, que esa es tu voz.

Pero creo que la voz tiene mucho más alcance que eso. Que es capaz de ser otra voz, ¿no? Y hay gente que lo demuestra, hay gente que tiene una capacidad impresionante, que su voz sea totalmente otra, incluso que parezca que viene de otro lado. Igual como el actor es capaz de disfrazarse, también puede disfrazar su voz. Pero debajo del disfraz hay una identidad que es con la que uno está asociado, asocia su personalidad, en realidad. Y es difícil desapegarse de eso. Aunque la Técnica Vocal ha generado cambios en mi identidad vocal.

¿Y AL DÍA SIGUIENTE DE LA FUNCIÓN?

Normal, sí.

¿CUÁNTAS FUNCIONES PODRÍA HACER SEGUIDAS?

En teatro cerrado he hecho dos. En Patio de Actores he hecho dos horas, en realidad fueron más de dos horas porque empezamos más temprano. Deben haber sido unas 3 horas, es bastante. Más que eso, en estas condiciones, no, creo que no.

¿CUÁNTOS DÍAS SEGUIGOS PODRÍA HACER FUNCIÓN?

Mmm...Para Patio de Actores hicieron una reunión en la que propusieron que lo hiciéramos 2 veces. Que lo repitamos, que lo hagamos un sábado y un domingo por ejemplo. Yo la hice con angina y todo eso, pero de todos modos yo les dije que me parecía que generaba un cansancio vocal muy grande, y que no daba para repetirlo al día siguiente. Por ende puedo decir que, después de haber hecho Patio de Actores, mi voz al otro día habrá estado cansada. Hubieron muchos factores que cansaron mi voz pero considerándolo quizás objetivamente, no creo que sea muy bueno agotar tanto el recurso de la voz, ¿no? Hacer función 2 días seguidos, una función de 2 horas, en la calle, con viento, con tus compañeros que están actuando en simultáneo al lado tuyo, por ende hay mucho más sonido que el de uno, con ruidos de motos...

Si Cancán estuviera sola, actuando en la calle un espectáculo de 1 hora, lo podría hacer todos los días.

¿CÓMO SE AUTOCALIFICARÍA EN SU TRABAJO CORPORAL Y VOCAL?

Creo que he aprendido mucho, pero que soy inconstante. Creo que tengo una consciencia grande, pero sé que no siempre logro aquello a lo que quiero ir, y que sé que puedo lograr. Quizás no soy lo suficientemente rigurosa.

EN CUANTO A SU LABOR ACTORAL GENERAL ¿SE HARÍA ALGUNA AUTOCRÍTICA O AUTOSUGERENCIA?

Sí, muchas más que en cuanto a mi trabajo corporal y vocal. Creo que tengo mejor trabajo corporal y vocal que actoral. He conocido a actores natos, que como lo eran, no lograron quizás un gran trabajo corporal y vocal porque no se disciplinaban para hacerlo. Pero naturalmente eran muy buenos en el trabajo creativo, en el trabajo lúdico. A mí me cuesta entrar en escena, de alguna manera. Tardo, tengo un tiempo lento. Y por más que el cuerpo esté disponible y la voz esté disponible, si tu mente no está disponible, no hay entrega.

¿PRIORIZARÍA HACER LA FUNCIÓN O PRESERVAR SU SALUD VOCAL Y CORPORAL?

Mm, a ver...Vocal y corporal no son lo mismo en este caso. Yo creo que la función debe continuar, creo que me ha pasado siempre. Lo aprendí porque...Fue muy fuerte mi contacto con el teatro, yo trabajé con pacientes de salud mental. Y una de ellas vino a hacer la función el día que su padre murió. Bajó del hospital y vino a hacer la función. Después de haber tenido un ejemplo como ese, no me digné a faltar a un grupo, a un compromiso grupal cuando tenemos una función. Enferma, sintiéndome mal...Creo que el sentirse mal en lo único que afecta tremendamente a veces es en la voz, en realidad. Creo que el cuerpo, con fiebre, de cualquier manera, hay un momento que agarra un envión, una energía que no sabés de dónde viene, y la tiene y la sostiene.

Además, te tomás un Ibuprofeno, y podés sostener cualquier cosa. En el caso del teatro, si estoy enferma, yo me tomo un Ibuprofeno. Pero eso no te mejora la voz, de hecho probablemente te la empeore porque debe dilatar ¿no? Distender las cuerdas vocales que son un músculo. Entonces, probablemente no te mejore sino que te lo desmejore. Creo que lo único que está en riesgo es la voz.

Si hubiera un riesgo real, real, quiero decir que yo lo estuviera sintiendo, que tengo un hiato o algo peligroso de verdad y que hay una distensión de las cuerdas vocales, bueno no, priorizaría eso. Porque de la voz depende en realidad tu vida como actor, no sólo tu vida como persona, sino que como actor, si vos te destruí la voz después no podés seguir. Entonces lo tendría en cuenta, porque una función te va a arruinar ¿no? No tiene sentido. Pero si no fuera algo tan riesgoso, no, sigo adelante. Disfónica, con la voz calada, e incluso he actuado...Cuando me quedo disfónica, se me van los graves y me quedan sólo los agudos. Y he hecho funciones sólo con agudos, porque no tenía graves.

PENSANDO EN UNA RUTINA DE CALENTAMIENTO VOCAL PARA EL TRABAJO AL AIRE LIBRE, ¿QUÉ CONSIDERA QUE DEBE INCLUIR ESE CALENTAMIENTO?

Bueno, en el trabajo de proyección de la voz, creo que habría que trabajar la focalización. Focalizarla para que llegue al espacio donde vos consideres "bueno mi público va a estar acá" y decís "idealmente yo llegaría a este porcentaje de público". Digamos desde mí, 5 metros más adelante, y a los costados 3 metros, o más. Pero digamos que yo lo decidiría, y diría "de manera ideal voy a llegar hasta este público, y de manera no tan ideal, hasta acá. Y de acá en adelante ya no me corresponden". Delimitaría el campo de acción, el campo al que voy a llegar como actor al espectador.

Y después de haberlo delimitado, trabajaría la voz proyectada hacia ese espacio específicamente. Si tengo otra persona, le pido que se ponga a esa distancia, y bajaría el volumen. Proyectaría la voz fuerte y después bajaría el volumen hasta encontrar el volumen mínimo que llega hasta esa persona que está lo más lejos dentro del campo que yo delimité.

Los costados no son iguales. Al aire libre creo que no llega de la misma manera la voz. Pero creo que si uno los tiene en cuenta y están dentro de la mirada, si con tu mirada periférica lográs verlos, podés llenar ese espacio también. Los actores estamos muy acostumbrados a trabajar con el espacio escénico sabiendo que atrás nuestro hay una caja negra que está vacía, yo no tengo que llegar a nadie ahí atrás. A mi compañero sí, pero mi compañero no puede no escucharme, o sea, tendría que estar en otro planeta para no escuchar mi texto. Incluso se lo sabe de memoria. Y de hecho mi voz va a estar dirigida a mi compañero porque estoy hablando con él, pero mi intención va a estar puesta en el público que está adelante. Está frontalmente y hacia los costados, incluso trabajando en un espacio semicircular, sigue habiendo un lugar atrás en donde no hay nadie.

Cuando el público te rodea completamente, está a tus espaldas, no es lo mismo. En el caso de tener público a mis espaldas, creo que necesito girar, bueno primero porque no podés estar todo el tiempo dándole la espalda a ese público. Y probablemente, repetir lo que decís o sostenerlo de tal manera que puedan entenderlo todos. Creo que requiere

adaptaciones particulares según la forma en que uno disponga al público. Y creo que en la calle hay una disposición del público particular, distinta a la que estamos acostumbrados en el trabajo con la caja negra.

Creo que el trabajo en la calle se parece mucho al trabajo de teatro para niños. Los niños gritan, interrumpen, generan ruido porque no se quedan quietos. Entonces no estás en una sala de teatro, con mucha gente sentada, que quizás de cuando en cuando escuchas un “achís”, o lo más interruptor que puedes llegar a vivir es un teléfono sonando. No, en una sala con luz en el público, con luz de sala, donde vos ves las caras del público, la gente habla, se mueve, se hacen comentarios. Y eso no es algo malo, se hacen comentarios para reírse más, a veces, o para disfrutar más o para comprender más el espectáculo, si no es específicamente cómico.

En mi caso yo creo que la calle es un buen lugar para lo cómico, y lo poético también. Yo creo que pueden ir de la mano, y me gusta que vayan de la mano lo cómico y lo poético. En el sentido de que, creo que uno puede usar un lenguaje muy poético y una imagen muy poética y no por eso dejar afuera la risa, la posibilidad de reírse, la posibilidad de descargar, de hacer catarsis a través de la risa. Cuando empecé a hacer Cancán descubrí que yo tenía que hacer silencio para que el público se pudiera reír. Primero porque si realmente me están siguiendo y yo estoy sosteniendo la presencia escénica de tal manera que los tengo captados, cautivados, con lo que estoy haciendo, no van a querer faltarme el respeto riendo. Porque si yo estoy hablando, su risa va a hacer que se pierdan algo de lo que yo estoy diciendo. Si lo que estoy diciendo es interesante, esperan que venga algo interesante o más interesante aún. Entonces reírse en ese momento va a arruinar la posibilidad de escuchar lo que voy a decir. Entonces, he visto que el público no se ríe. Y como yo quiero que el público se ría, hago silencios. Empecé a incorporar silencios para que se puedan reír, para que se puedan descargar, y los espero. A veces quiero volver a empezar y se siguen riendo, entonces no puedo volver a empezar. Cuando todavía hay una carcajada general empiezo con: *“como les decía...”* uso muletillas para que no se pierdan, y para que puedan seguir riendo, para no cuajar su libertad.

También en las Varietés, que el público se parece mucho al de la calle, no te juegan en contra las características de nuestra región, que son el mal clima y el viento. Cuando estás en una Varieté, eso no necesariamente te afecta, aunque puede llegar a afectarte ya que se han hecho Varietés en lugares muy precarios. Y he hecho trabajos en Varietés, en lugares como en el galpón de Marchesi, que es un galpón ferroviario, un lugar muy grande, un techo muy alto que debe tener como 10 metros de altura ese techo, o más. El galpón tiene 20 metros de largo. Y tiene muchas máquinas y mucho metal, y chifletes, incluso no tiene vidrios en algunos lugares. Y el metal hace que la voz rebote, no acostiza, entonces es un lugar donde es difícil manejar la proyección de la voz. Y creo que se parece mucho al trabajo en la calle. El espectador se parece mucho, es un espectador inquieto, es un espectador al que todo el tiempo tenés que estar captando su atención. Es un espectador que espera algo de vos y que quiere satisfacer sus ganas de. Esa es mi sensación. Eso no quiere decir que ese espectador no esté abierto.

¿QUERRÍA AGREGAR ALGO MÁS?

Creo que hay ajustes que uno hace con la voz cuando está trabajando, cuando está en escena, cuando está frente al público. Creo que la voz, yo personalmente la manejo a través de la mirada, de mi propia mirada. Mi voz llega adonde yo miro, y entonces, no siempre miro con los ojos, miro con el cuerpo, miro con el oído, miro con la percepción que tengo del espacio. Entonces yo puedo ampliar mi percepción. Quizás yo estoy con una sola persona porque la estoy mirando a los ojos, y esa persona me está mirando a los ojos y estoy hablando con esa persona. Pero puedo empezar a mirar más lejos y más allá de esa persona. Amplió mi horizonte, y mi voz llena más espacios. Creo que eso a mí me ayuda, creo que la voz proyecta de una manera acorde, completa la imagen que uno ge-

nera con el cuerpo. Y con la escenografía y con lo estético, el vestuario, el maquillaje, todo lo que uno se ponga, use o acompañe la escena. O la música.

Creo que uno puede poner algo atrás, delimitar un lugar donde no va a haber espectador, puede ser un muro que ya existe o lo monte uno, creo que está bueno. Que favorece el trabajo en la calle específicamente. Considero que es importante pensar en el viento, de dónde viene el viento. Aunque no lo hago mucho, porque siempre trabajamos con lo que tenemos, pensar y considerar que tenés dos opciones, como hacían los griegos: que tu voz se la lleve el viento, que era como hacían los griegos y que tu voz vaya hacia el espectador. Entonces el viento hacía viajar tu voz hasta el espectador, y éste lo escuchaba porque el viento se la llevaba. Si el viento es constante eso te sirve, si el viento no es constante eso no te sirve porque le van a llegar soplos de vos. Le va a llegar por momentos, le va a llegar como oleadas de vos, y eso no va a servir. Entonces, lo de hacer una pared con el público, entre el viento y vos, también puede ser una buena estrategia.

Ahora si estás en un lugar donde hay mucho sonido ambiente, creo que hay que hacer un número dinámico en donde puedas hacer silencios e incluir el sonido ambiente en tu número. Me imagino en una plaza en Perú, en Perú la gente grita mucho. Y digo, tiene que ser dinámico, tenés que poder incluir todos esos gritos de la gente y ese ruido en tu trabajo porque si no es como, como tratar de decir “mamá, te quiero” mientras están gritando “¡gol!”. Es imposible.

Y me parece que hay que mirar al público, ver lo que te devuelven para saber si te están escuchando, o si te están entendiendo o no. Porque si algo está fallando en la comunicación, vas a tener que generar una nueva estrategia: o pedirles que se acerquen, o pedirles que se junten, o acercarte vos, o ponerte en el medio y que la gente te rodee. No sé, pero si no te están escuchando, no está funcionando, ¿no?

Cruce entre entrevista y observación del espectáculo

Reflexión de la observadora:

En términos generales, es un número que funciona, que mantiene la atención. Se observan decisiones tomadas por la actriz, en cuanto a la estructura de su número. Es decir, las cosas están así porque han sido decididas de esa manera. En cuanto a la voz, el acento de española que posee ese personaje, quizás le quite otros matices posibles a la voz. Pero es respetado, ya que también ha sido una elección. Como espectadora, la voz utilizada me resulta interesante.

Me pregunto cómo mutaría este personaje si tuviera que hacer función en la calle todos los días, durante una temporada, por ejemplo. Seguro adquiriría nuevas estrategias para ser oída, para no desgastar tanto su aparato fonador, para captar al público, etc.

Grado de conciencia corporal y su reflejo en la producción:

Se observa un cuerpo disponible, que siente, que se modifica a cada momento. Un cuerpo permeable.

El nivel de conciencia corporal concuerda con lo dicho por la entrevistada, que afirma realizar una práctica corporal variada.

Antigüedad en teatro callejero y su reflejo en la producción:

La entrevistada ha tenido variadas experiencias en la calle, aunque no de manera constante. Más bien en formato de intervención teatral en diferentes puntos urbanos. Ha realizado números de teatro callejero en el Centro Cívico, aunque de manera esporádica.

Se observa una actriz disponible, dispuesta a captar al espectador y transmitirle algo. Pienso que su práctica de representaciones al aire libre, algo inconstante, hizo que ella “lo diera todo” entregando toda la energía, sin medir. Esto se observa en su número en: la escasez de silencios, un ritmo generalmente alto-andante,

la proyección constante hacia el público, sin momentos más pasivos o introspectivos, etc.

El calentamiento utilizado y su reflejo en la producción:

En el número observado se refleja la presencia de un calentamiento anterior a la función. Esto se percibe en un cuerpo entregado, con una energía claramente extra cotidiana, teatral. Se observa también, por la misma razón, un cuerpo relajado, dispuesto a la tarea sin estar tensionado de más. El cuerpo poseía una energía cercana a la energía justa (aunque la entrevistada tenía angina el día de la función)

Percepciones del actor respecto de su cuerpo-voz durante la función en comparación con la observación:

La actriz suele percibir el estado de su voz y su cuerpo durante la función. En la entrevista, hace observaciones propias como “Durante la función se me secó la garganta”, que hablan de su capacidad de autopercepción.

Se observa un manejo de la situación y una capacidad de improvisación que, sumados al nivel de autopercepción, le otorgan la posibilidad de tomar decisiones en escena que atiendan a sus necesidades corporales y vocales de ese momento. Por ejemplo, en la función puede hacer un silencio y sostenerlo desde la actuación, tomar agua, comunicarse de otras maneras no verbales, etc.

Valoración del actor respecto de su propio trabajo actoral en comparación con la observación:

La entrevistada afirma tener una amplia conciencia corporal y vocal. Considero que, tras ver su actuación, es certera su afirmación. También, tal como lo dice la actriz, puede ser mejorado con mayor constancia, de entrenamiento corporal y vocal. Pensando en una mayor profundización en cuanto a lo vocal, se podría explorar en esa voz que, si bien es interesante, tendría la posibilidad de encontrar mayores matices.

V.2.5. Julio Benitez

Observación del espectáculo

Espectáculo: *La burocracia celestial*

Lugar Físico: Centro Cívico (Patio de Actores)

Número de actores: uno

Duración del espectáculo: 15 minutos aproximadamente.

Utilización de soporte musical o efectos sonoros (con tecnología o en vivo): no utiliza.

¿Con o sin uso de tecnología electrónica amplificadora? Sin uso de tecnología amplificadora.

Cuerpo del actor

Existencia de calentamiento previo: Sí. Rutina de calentamiento, realiza posturas de yoga. Preparación vocal presente “yoga para la voz” (nombrada así por él mismo).

Concentración previa, grupal o individual: Existente. Individual. En el momento de la preparación de la escenografía, del maquillaje, entrada en calor.

Rigurosidad del uso del cuerpo: presencia de tensión excesiva, golpes, accidentes, tropiezos ocasionales. No se observa.

Predominancia visual o de la escucha? Predominancia de la escucha, del contenido de sus palabras. Igualmente, en la escena lo visual está construido. Hay una atención puesta en lo visual, en la forma.

“cualidades, efectos producidos, relación con la dicción y el canto”: (Pavis, 2000:52): Voz con presencia, sin perder algo fresco y espontáneo que se percibe en

el sonido. La voz fluye sin esfuerzo. Se siente un disfrute, un amor, un placer por hacer teatro, audible en la voz también.

“Cómo el cuerpo parlante del actor invita al espectador a “entrar en la danza” (Pavis, 2000:80): El actor utiliza cambios de ritmo, de niveles, de energía. Realiza varios personajes: uno de voz más aguda, de estilo “amanerado”; personifica también una mujer, de hablar suave, delicado. Utiliza sus apoyos para proyectar: firme en el suelo con sus pies, proyecta el tórax y extremidades superiores. Se dirige al público, hablándole y prestando atención a cada persona en particular. Por momentos, habla en verso. Suele desplazarse por fuera del cuadrado, hablando al público y moviendo los brazos, generando vitalidad, movimiento. En ocasiones parece “abrazar” al público con movimientos amplios, relajados, casi bailando.

La voz como transmisora de sentido lógico-informativo o sensorial: Voz como transmisora de sentido lógico-informativo, aunque lo sensorial está presente.

Cualidades del sonido articulado:

Timbre: rasposo. Voz con aire. Realiza diferentes voces, o entonaciones: una amanerada, más aguda. Otra, claramente de mujer, suave, delicada, frágil. Otra, el relator, habla claro, explicativo. Otro, el señor Edward, voz grave, seria, de señor. No hay grandes variaciones, pero los mínimos cambios aportan a la construcción de los diferentes personajes.

Tono: medio, por momentos utiliza un tono más grave y por momentos otro más agudo.

Intensidad: media, moderada.

Articulación-modulación-acentuación: Julio no realiza grandes modificaciones con respecto a su voz cotidiana. Se comprende todo lo que dice. Las variaciones que hace cuando interpreta los diversos personajes las realiza variando tonos, volúmenes y timbres. No hay grandes variables con respecto a su manera de articular las palabras.

Proyección: La proyección es la necesaria, no falta ni sobra. Se escucha y entiende todo lo que dice y cómo lo dice. Cabe aclarar que en los momentos en que su voz se vuelve hacia un tono agudo, otorga la sensación de que le queda poco aire. Pareciera que su voz pierde fuerza en esas situaciones de tonos agudos.

Entonación-melodía: Su voz fluctúa, no es siempre igual. Posee una melodía, una cadencia que es característica del actor. Ésta se pone en juego también con los cambios de personajes. Uno de ellos habla en verso, generando una cadencia bien marcada y pareciera que el actor la acentuara aún más. Por momentos se percibe un “aire a declamación”.

Velocidad-pausas: Usa silencios y respiraciones. Se toma sus tiempos para pensar (desde el personaje).

Ritmo-tempo: El ritmo varía pero siempre la acción va adelante. El número nunca se queda, siempre continúa, es dinámico. Hay momentos de mayor quietud y momentos más ágiles.

¿Sensaciones que produce esa voz? Es una voz de alguien que sabe. De alguien con experiencia. Claramente, es la voz de una persona grande, sabia, que ha vivido. Transmite disfrute, placer. Tiene también algo de magnético, de atrapante. Genera confianza, dan ganas de escucharlo.

Sobre el espacio:

Lugar: Centro Cívico

Medida aproximada del espacio escénico: cuadrado de 1, 5mt x 1,5 mt. (cuadrados ya marcados por la organización de Patio de Actores)

Presencia de ruidos externos, sonido ambiente: Presencia de ruidos de motores, voces y aplausos de otras representaciones.

Relaciones de lo escénico con lo extra escénico: Ruido de auto fue registrado por el actor y sumado a su actuación: cesó de hablar y de accionar, miró al público, señaló el ruido como explicando por qué se había detenido y esperó a que pasara el auto. Al alejarse el ruido, continuó con su acción. Esto generó que el público pusiera la atención en ese ruido y que comentaran entre ellos en voz baja “no se vá más”, “qué pesado realmente” (por el auto).

Entrevista

Nombre del entrevistado: Julio Benitez

Edad: 69 años.

Fecha de la entrevista: 20-04-16

¿EN QUÉ LUGAR VIVE? ¿CON QUIÉN?

Bueno, yo digo que uno se puede crear su paraíso, donde viva. Ese es como mi proyecto de siempre. Entonces vivo en este caso en Bariloche, que ya empiezo a padecer bastante el frío, tal vez por una cuestión etaria, uno empieza a padecer bastante el frío (*risas*).

Y que es un lugar maravilloso por un lado, más allá de las tremendas desigualdades. Y que sí, te permite, o a nosotros nos permite, el disfrute a pesar de lo que yo hago, que es teatro, títeres y que necesitás la gente, no digo la distracción, pero también el teatro es, es una elección, pero también la gente, no quiero decir la palabra... disfruta más allá de por dónde pase la temática de la obra, pero también es un disfrute (...)

¿CUÁL ES SU MODO DE SUSTENTO ECONÓMICO?

Es... la austeridad (*Risas de ambos*). Si, yo creo que esto debería ser en general. Y entonces uno otra vez se choca o se confronta con este mundo capitalista que vivimos, que el 90% del mundo es capitalista ¿no? Y consumista. Y entonces la austeridad es lo que te pone en ese lugar de poder sustentarte sin grandes frustraciones. Bueno entonces, todo lo que yo hago, digamos, yo edificué algo casi te diría sin darme cuenta, la verdad que es así, sin darme cuenta, porque hoy yo me encuentro con que en un aspecto social soy pasivo, para otros soy un jubilado y no me jubilé del teatro, ni creo que me vaya a jubilar. Me consumiré ahí en el teatro, qué se yo. Entonces desde mi lugar todo lo que uno hace aporta a este modo de vida y a esta austeridad que te digo. A mí, por lo menos el teatro que yo hago y con la gente que me junto, por eso estamos en el teatro independiente.

¿CÓMO ES SU ALIMENTACIÓN?

Bueno otro privilegio que yo tengo, mi alimentación es sana, muy sana, porque bueno tengo la suerte de tener una pareja que me da mijo todos los días (*risas*). No, quiero decir, que la fechoría mayor que cometemos con nuestro organismo es que alguna vez en la semana, o en 15 días, alguna vez comer carne. Eh...tomar vino cuando por ahí se nos da la posibilidad y un cafecito después del almuerzo. Esos son los atentados que uno se hace contra la voz, porque en realidad uno debería tomar agua solamente.

¿FUMA?

No. No fumo.

¿CONSUME ALCOHOL?

No, tampoco. Estoy en este momento, soy un bochorno, porque encima tengo mucha gente joven con la que trabajo y estoy y termina el ensayo y dicen: “¿Vamos a tomar una cerveza?”. Y yo digo: “¿No puedo pedir un té?”(*risas*)

¿EN SU VIDA COTIDIANA CUIDA DE SU CUERPO? ¿DE QUÉ MANERA LO HACE?

Sí, sí, sí. Digamos, yo cargo la batería, digo. Yo soy, creo, iba a decir “muy”, pero no corresponde. Soy consciente y escucho mucho a mi cuerpo. Por ahí, gente grande dice: “uno es el mejor médico de su cuerpo”. Y cuanta verdad hay en eso, cuanta verdad hay en esa afirmación (...)

Yo vengo trabajando yoga desde que tenía como 25 años en Rosario, que hice una especie de seminario con un yogui. Soy egoísta, no me acuerdo el nombre de este

hombre, de esta persona, pero me marcó y fijate que tengo acá un libro de yoga (*señala un libro sobre la mesa*). Y lo practico desde aquella época. Hay temporadas que todos los días. Últimamente todos los días, a la mañana o a la tarde, depende el tiempo que tenga. Pero lo que yo siento en mi cuerpo es que si viene del estomago, pienso ¿qué comí? Esto le debe pasar a todo el mundo. Entonces cada vez me cuido más.(...)

Entonces uno se cuida porque sabe las consecuencias y yo creo, no digo que el actor es un gimnasta, pero yo creo que en la vida si vos estás bien físicamente puedes soportar todo lo que la vida cotidiana te propone. Si tenés más resistencia a eso, inclusive tenés mejor carácter frente a eso, sino, reaccionas, tenés una cuestión reactiva, y reaccionas violentamente ante todo. (...)

A veces siento algo acá en la espalda, que parece que cargo, necesito el suelo, descargar. Mis compañeros lo saben, mi concentración antes de cada espectáculo me ayuda a tener una energía, inclusive un trabajo de la voz que son como *asanas* que te ayudan a toda esta parte relajarla, del cuello, de la laringe, de la lengua, para tener una buena voz para poder proyectar.

¿REALIZA ALGÚN TIPO DE ACTIVIDAD FÍSICA? ¿CON QUÉ REGULARIDAD?

Realizo yoga, ahora todos los días. La mañana antes de levantarme, yo en la cama hago unos ejercicios antes de levantarme.

¿Y LA VOZ? ¿COMO CUIDA LA VOZ?

Y la voz... El único pecado que cometo a veces es el del helado pero después no tomo nada frío. Bueno la cerveza que te la sirven fría. Y la sidra a fin de año. Pero sino lo mío inclusive cuando pido agua tengo que aclarar que sea natural. Pero eso, trato de cuidarla. De todos modos, eh...yo no lo hice esto de joven. Nunca hice zafarranchos. No lo digo como una virtud. Pero cuando empecé con el teatro, empecé a cuidarme la voz, que yo empecé de grande. Te diría a los 28 o 29 años. Ahí recién como que empecé con el teatro.

¿DESDE HACE CUÁNTO TIEMPO HACE TEATRO?

Y bueno, voy a cumplir 70, así que podemos hablar de...42 años.

¿Y TEATRO CALLEJERO?

Y teatro callejero, o al aire libre...los que me abrieron las puertas al arte callejero fueron los títeres. Y a partir de eso nos animamos, nosotros en el año 1993 fuimos a España. En esa gira fuimos con "Ardiente paciencia" y "De paisanos y paisanas". (...) Y entonces, bueno, también te encontrás con que tenés que comer, que nos pasó en esa gira de año 1993. Entonces iba alguien adelante concretando funciones y teníamos que hacer la función para comer ese día, porque sino no teníamos para comer. Entonces había que hacerla en una plaza y la hacíamos en una plaza.

Quiero decir, me parece que por ahí la elección propia de trabajar en la calle con la voz no lo hicimos, lo hicimos compelidos por la circunstancia. Yo, por lo menos.

¿CÓMO ES SU FORMACIÓN TEATRAL?

Teatral es, de la manera más traumática me gusta decir a mí, pero es de la manera, juntándose con grupos filantrópicos, digamos con grupos amateurs. Yo empecé a ir al teatro en Rosario cuando vivía ahí. A concurrir como público, pero mi historia teatral comenzó antes, en la escuela, pero yo no tomé conciencia de eso.

Te diría que finalmente el teatro tuvo mucha paciencia conmigo. Me esperó a que yo me diera cuenta que éste era mi lugar y la actuación era lo mío. Pero yo me resistí bastante. Bueno, por qué, ¿por qué digo esto? A ver...para ordenarlo: Yo en la escuela primaria era el que hablaba en los actos. (...) En un momento me acuerdo, era director de la banda rítmica. Esas cosas. Y entonces eso vino, vino, vino como marcándome. Y siguió en el secundario. (...)

O sea que empezó, pero no me daba cuenta, no le daba espacio a eso mío, pero seguí, seguí, seguí. Y cuando yo hice la cosa de irse a vivir desde Rosario, venirse a vivir a General Roca, en el año 1973. Rosario es una fiesta. Bueno me vine a una ciudad

chiquita como General Roca, ¿no? Entonces ahí tuve más tiempo, ya ahí tuve mi primer hijo, Marcos, que nació en el '75. Y después de eso me vine a vivir a Bariloche, pero además a trabajar en el hotel Amancay, que también, en el '77 cuando yo vine, Bariloche tendría...no sé, 30000 habitantes. Entonces irse a Llao Llao era como una excursión, si bien había colectivo. Y lo que fue vivir en el '78, cuando tuvimos el problema con Chile, con nuestros hermanos chilenos, ¿no?, y era una soledad eso. Pero la pregunta era qué...

¿CÓMO ES SU FORMACIÓN?

Bueno entonces, curiosamente, yo estaba haciendo teatro en General Roca, en Casa de la Cultura, en el estado embrionario, porque Casa de la Cultura no existía. (...) Ahí yo lo conocí al Tano Filipelli, que me marcó a mí como persona de teatro. Porque el Tano Filipelli era un trota pueblos, fundador de estos grupos filodramáticos, ¿no?, este...y yo iba a la radio con él y yo me quedaba embobado como él hablaba en la radio y decía tantas cosas.(...) Entonces, en Casa de la Cultura se contrataba un director, de donde sea. En este caso era de Rosario. Venía por cuarenta, cuarenta y cinco días, y teníamos que producir una obra. Entonces ensayaba todos los días. Para mí, eso me marcó totalmente. (...)Entonces mi formación es desde ahí, de lo más traumática, digo, porque estar así...y yo creo que hace mucho bien, porque hay gente dice: *"Yo me quiero acercar"*, *"Bueno ¡dale vení, acercate!"*.(...)

Ahora en Bariloche hay grupos de teatro, o elencos, que producen obras. Acercate, que esa es la mejor forma. Porque además vas a ver los ensayos y de pronto hay que cebar mates, y cebas mate, o hay que hacer letra y entonces. Porque no todo el mundo tiene que hacer teatro, no voy a decir esto yo, pero él que se siente atraído por el teatro, es en el teatro, en los ensayos, donde yo digo que se aprende. Es lo que te decía, el teatro nos enseña, el teatro se aprende, bueno ahí se aprende. Se aprende porque vos ves al director, que puede tener un perfil y miras a los actores. Ves ese diálogo que se produce entre ellos, según los actores como sean y el director como sea. Entonces hay algo que el actor propone sin darse cuenta que lo está proponiendo, y si el director está puesto ahí, ve y dice *"quiero más de esto... de esto no quiero más. Pero acá hay algo, y vamos a desarrollarlo"*. Y el director que puede ver eso, vive todo el proceso hasta que la obra se estrena.

¿QUÉ LO MOTIVÓ A HACER TEATRO EN LA CALLE? EN PATIO DE ACTORES, POR EJEMPLO.

(...)Para ser fiel a tu pregunta, me parece que la motivación fue siempre de la mano de los títeres y el teatro, como que si no fuera así... mirá qué curiosa tu pregunta, yo creo que el teatro me dio a mí la palabra. Y la palabra viene acompañada en este caso del actor y de la voz. Pero la palabra viene acompañada de todo lo que es hacer el ejercicio del aquí y el ahora que te da el teatro también para en esa instancia transmitir lo que te pasa. Y entonces, por eso digo, el teatro es escuela de vida y es un medio que me permite trabajar mi identidad y mi instalación social. Entonces el teatro en la calle ahora me fascina.(...)

¿Y POR QUÉ EN EL CENTRO CÍVICO?

Bueno yo creo que el Centro Cívico es la caja de resonancia de lo que pasa socialmente, políticamente, en Bariloche. Y es un espacio en pugna constante. Porque yo creo que el Centro Cívico es de todos. Termina un clásico de River-Boca, y bajan y, ¿dónde lo festejan? en el Centro Cívico. A pesar, y por eso digo que es un espacio en pugna, de quiénes se creen lo dueños de Bariloche, de la Mitre y del Centro Cívico. Y que ahí no tienen que estar ni los que vienen a festejar el fútbol, ni las marchas, ni los pañuelos, y podríamos llenar una hoja interminable de "ni". Y por eso digo que es un espacio en pugna y por esto digo que tiene que estar ahí "Ulf" (*refiriéndose a una obra de teatro*). Así como están instalados, y también les debe pesar a otros, los fotógrafos que sacan fotos a los perros. Están todos, están los pugnitas, (*entre risas*) están todos. Creo que más allá

de que es la postal mundial, ¿no?, con ese edificio de Ezequiel Bustillo y todo eso, con el Roca ahí, pero creo que es eso. Y ahora que estamos hablando me parece que es más importante que uno se apropie de ese espacio. Pero no haciendo lo que quieren hacer históricamente los que se creen dueños del pueblo: que si pudiera vallar para que no entre la gente, lo harían. Como lo hacen al hacer el gran huevo de chocolate, que te lo vallan y después te lo abren para que venga la gente, pero después “*váyanse de acá*”. Esta es mi mirada. ¿Por qué en el Centro Cívico?, por eso. Pero también lo haría en el anfiteatro, también lo haría en, un lugar que me encantaría hacer cosas, es en el camping musical, allá. Hacer una obra así.

(...)Nosotros vivimos en una ciudad que no te permite mucho, hacer cosas al aire libre, pero sí hay una franja del tiempo que te lo permite, ¿no? Sin ir más lejos, este verano se prolongó bastante. Por eso a veces somos injustos con esa posibilidad y no lo hacemos. Todo los que están en el semáforo, como nuestro querido amigo Juan que hacía ahí su payaso, yo lo miraba casi con envidia. También miro con envidia a las estatuas. Ahí no usan la voz, pero los miro con envidia. Y entonces lo más reciente para mí fue el Patio de Actores que me permitió estar ahí. En ese espacio el Centro Cívico, me sentí como un mantero, que también son hostigados por la institucionalidad barilocheña y ahí me sentí. ¿Entonces qué puedo ofrecer? Y ofrecí la “Burocracia Celestial”, pero yo me modifiqué. Me cuestionaba si me llevaba esta escenografía o no. Finalmente decidí, me relajé pero me modifiqué. Me apareció el devenir modificarme casi sin proponérmelo.(...) Y una vez que estoy con el público ahí, que me mira y me acribilla con la mirada y que está esperando algo de mí, ¿Cómo poder hacer ese “¡trac!” del actor, de dejar fluir lo que te fluye, lo que te fluye, lo que te fluye? ¡Vivir eso que te fluye!, ese es el gran desafío. Entonces yo empecé a darme cuenta, dentro de las seis o siete funciones que hice (*de “Burocracia Celestial”*), no tengo un registro claro, pero desde la primera hasta la última se produjo algo. Y eso es bellissimo. Ojalá nadie lo tome a mal, te diría que es como ensayar con público. Y entonces te olvidas y decís: *¡No, no es un ensayo!* Es un convivio. Una convivencia con el otro que me viene a ver, que pasa, y que en algún momento se siente atraído por algo y después me suelta. Como vivimos en una era muy fragmentada. De continuo zapping y entonces se constituye en todo un desafío, y no en una competencia con el quién está atrás, a un costado tuyo, nada, no importa eso, importa... (Silencio). Acá vengo a ofrecer mi corazón. Acá vengo a ofrecerte esto, que te puede gustar o no. Por eso digo, como los manteros que lo mismo, digamos, te están ofreciendo la mercadería, la gente pasa, entra, pregunta y se va. Darse cuenta de todo eso. Te das cuenta cuando estás ahí, sino no te das cuenta.

ANTES DE REALIZAR SU NÚMERO EN PATIO DE ACTORES, ¿QUÉ HIZO CON EL CUERPO Y LA VOZ?

Para ser coherente con lo que vengo diciendo, hice un ejercicio de calentamiento corporal. Por aquello de que el instrumento tiene que estar aceitado, preparado, a pesar de mi edad, para que en el momento que vos necesites de una parte del cuerpo, ella te responda. Entonces, yo inclusive había pensado en un vestuario que me protegiera del frío, y finalmente terminé haciéndolo descalzo. (...)

Cuando voy a ensayar me saco la ropa de calle, de civil. Y me pongo la ropa de ensayo. Y como una costumbre del actor, me saco la ropa donde estoy: y ahí en el Centro Cívico me quede en calzoncillo y me puse la otra ropa. Sin andar, este...cuidándome, pero no desde un lugar exhibicionista, sino desde el lugar de que es este aquí y este ahora y me parece que al público hay que mostrarle todo. Aunque Brecht decía: *“No le mostremos todo, insinuémosle, mostrémosle que no es magia lo que hacemos, sino que trabajamos”*.

Y desde ahí, desde ese lugar está bueno mostrarle, mostrar que te maquillas, mostrar. Por eso digo, a veces la gente tiene otro criterio, pero ¿si yo creo que hay alguien más vulnerable que el actor?, que se muestra todo.(...)

¿EN EL ESPECTÁCULO HACE VOCES DIFERENTES?

Intento. Sí, intento. Y justamente en la “Burocracia”, o sea, en los monólogos, o en los unipersonales es cuando estás más expuesto a esto. Pero hay en distintas obras que también. Hay situaciones propuestas, como en el caso de “Los males de la coca”, o en el caso de la “Burocracia Celestial”, había distintos personajes, entonces yo intentaba.

¿CUÁNTOS PERSONAJES HABÍA?

Yo intenté mostrar cuatro personajes: un relator, quien introducía al público en la situación; un ángel, que sería el ángel burocrático que está ahí cuidando quien va a entrar y quien no; Edward Lear quien es el creador del *Nonsense*, es un escritor, ilustrador inglés; y nuestra queridísima María Elena Walsh. Entonces, ayudado por detalles. Y creo que eso es bueno también, por eso la cosa negra como de neutralidad, el pantalón, la remera, una neutralidad desde el vestuario para después agregar escenografía como utilería, una silla, el taburete.

DURANTE LA FUNCIÓN ¿CÓMO PERCIBE SU CUERPO Y SU VOZ?

Bueno. Yo trato de estar cada vez más consciente de esto. En el trabajo corporal, inclusive en lo cotidiano, a mí me ayudo mucho el trapecio. Me ayudo muchísimo. El trapecio y la tela. Pero me aclaró y me ayudo a disociar el cuerpo, de la voz, de las velocidades y me ayudó, que no lo he logrado, pero me ayudó, a relajar por un lado y a concentrar por el otro en las distintas partes del cuerpo. A disponer la energía en los glúteos, o en el vientre. Pero me ayudó mucho el trapecio sinceramente. Entonces, lo veo en el cotidiano: estoy moliendo el café, que me gusta hacerlo así, y trato de relajar todo lo que no uso. Aprieto las nalgas, y la energía sale desde ahí.

Una vez fui a General Roca y ahí estuve en la casa de una chica que es bailarina y entonces me llamó la atención cómo se desplazaba, más bien cómo se desplazaba en el piso. Y claro, entonces, cuando uno puede tomar conciencia de eso, su traslado es distinto, porque pones la energía donde la tenés que poner. Y no está abandonado el cuerpo a todo, y entonces vas de una manera. Entonces voy tomando conciencia en la escena donde tengo que estar relajado y donde tengo que concentrar. Y en la voz también, entonces por ahí cuido más la voz. Eso me pasa, esos registros. Te los dá la escena, te los dá el oficio de la actuación.

Yo diría que tengo mucha conciencia de mi cuerpo y mi voz, pero esto es un trabajo que lo he ido...no digo que lo tengo totalmente resuelto. Pero sí que tengo cada día más conciencia de eso e inclusive a veces me encuentro en la actuación misma, intentando relajar una parte del cuerpo y me pregunto: ¿para qué la tengo tensionada? Es muy curioso todo esto, que le pueda ocurrir esto al actor. Que sería en el ejercicio del oficio, de la profesión del actor, esto es como lograr el sùmmum, porque te conduce a la identidad, al centro mismo de tu persona, de tus emociones, de todo esto. Es como el estado buscado, idealizado, que uno no siempre lo logra. (...)Pero sí, yo tengo te diría, más conciencia desde lo corporal. Con respecto a la voz creo que está íntimamente relacionado una cosa con la otra, en la medida de que haya una fluidez, que no haya una tensión que no deba tener el personaje en ese momento, la voz sale como fluye, digamos y no me preocupó digamos por la voz. Salvo en esas instancias en que uno tiene que, de pronto componer cuatro personajes y entonces sí tenés donde se apoya el personaje, el cuerpo, para que entonces sea una cosa automática. Si la energía la pongo en los pies, en la cintura o si lo pongo acá arriba (*Se señala la cabeza*) o si lo pongo en la nariz. Entonces encontras la postura, ahí inmediatamente aparece la voz. Se corrige porque bueno quizás uno no es tan eficaz, y entonces entre el pasar de un personaje a otro, más allá de la versatilidad que uno quiere, a veces uno no llega. Pero sí, tengo conciencia de ello.

¿USA MICRÓFONO O MEDIACIÓN TÉCNICA?

Usualmente no. Y es una cosa que no me gusta, pero ahora que te lo digo, lo que no me gusta quizás se deba a que no sé usarlo. O por una cuestión etaria me siento incómodo, sobre todo si son micrófonos inalámbricos, o los otros también, que yo hablo y mi voz sale por un parlante allá (*Señala un punto lejano en el espacio*).

Entonces prefiero evitarlo pero hasta te diría, que puede ser como una, insisto, cuestión etaria, porque yo veo en televisión, en muchos teatros, está naturalizado que se les ve el microfonito chiquitito en la cara, u otros los tienen en la cabeza. Está naturalizado eso. Bueno, entonces quizás es una cosa mía. Prefiero que no. (...)

Qué sé yo, yo tengo en la plaza del frente a uno que usa micrófono. Ya la tecnología nos ha invadido por todos lados. No puedes escapar. Y porque creo que el teatro y los títeres son tan necesarios, porque es ese encuentro de la persona con la persona, con el sonido, con la emoción. Sin que haya nada entre medio. Y reconozco que hay momentos que el espacio sí lo amerita, o si es una obra de teatro infantil o de títeres, que de pronto hay que superar un nivel que los chicos mantienen, más allá del pedido de silencio y esas cosas.

¿CÓMO INFLUYE EL SONIDO AMBIENTE EN SU TRABAJO?

Cada vez menos. Cada vez menos es una dificultad para mí porque también he aprendido, esto es notable, a través del trabajo, de los distintos trabajos, de los distintos compañeros, a incorporar. Yo creo que el sonido es lo primero en el hombre, me parece que es lo primero ¿no?, el llanto, como que es lo primero. Y entonces se me ocurre que cuando uno nace empiezan todos los sonidos que están en ese ambiente. Entonces yo digo ¿por qué no?, en el ámbito que uno está, cuando está haciendo una obra de teatro o una obra de títeres, lo que le pasa al actor con respecto a los ruidos de alrededor, circundantes, también le pasa al público. Salvo que sea una cosa muy ensordecedora que no nos permita. No me genera una dificultad. (...) También está el desafío en la actuación de cómo concitar esa atención que la gente, cuando eso se logra, en el mismo Patio de Actores, cuando eso se logra desaparecen los sonidos. O sea hay una incorporación del que escucha la moto pero está pendiente de esa palabra o de quien está, llámese actor u oradores públicos.(...)

¿Y EN LA CALLE? EN EL CENTRO CÍVICO, EN PATIO DE ACTORES PUNTUALMENTE.

No, puntualmente no. Ahora qué decir de la calle. Hay una cosa que siento, (*Pequeña pausa*) me "fastidia" sería la palabra, porque estaba eligiendo entre me enoja y fastidia, es la bocina. (...) Y después el ruido normal de lo que sería de la calle, no.(...)

LUEGO DE LA FUNCIÓN ¿CÓMO PERCIBE SU CUERPO Y SU VOZ?

Generalmente con mucha energía. Me cuesta como bajar, me cuesta así te diría como dos horas seguras. A veces hasta tres. Se produce como una euforia, un gasto energético importante. Eso en el cuerpo. Y en la voz, depende de la obra que sea. Si hay mucha letra, mucho parlamento, también la siento como cansada. Me ocurre. Como que pierde la frescura. Pero bueno insisto que es por todo el desgaste físico, pero lo curioso es que por un lado percibo eso y por otro lado tengo una carga energética que me cuesta. Por eso no me gusta desarmar apenas termina la obra. Lo que más me gusta es sentarme a tomar un vaso de agua y después si es posible comer en el mismo lugar.

¿CÓMO SIENTE SU VOZ INMEDIATAMENTE DESPUÉS DE FINALIZAR SU ACTUACIÓN?

Salvo que haya tenido algún problema de demasiado esfuerzo, no reparo generalmente en cómo estoy con la voz. Me doy cuenta cuando alguna vez he tenido algún esfuerzo o de pronto tengo que hacer dos funciones, que no ha ocurrido muy seguido, pero de pronto ocurre. Este...y entonces si uno siente el esfuerzo. Siente que las cuerdas vocales están cansadas, agotadas. Uno tiende a querer hablar menos.

¿Y PASADO UN RATO DE LA FUNCIÓN?

(*Piensa*)Y al rato de la función...repito, después de haber tomado uno o dos vasos de agua, siento que recuperé la voz. Después que pasa eso.

¿Y AL DÍA SIGUIENTE?

No, al día siguiente con la voz no. Al día siguiente se nota en el cuerpo. Sí, se nota en el cuerpo el hecho del desgaste energético.(...)Entonces uno al otro día, a mí me pasa que empiezo como las vacas, como el ganado, empiezo a rumiar todo lo que pasó.(...)Y

bueno entonces es también como que pasa por el cuerpo otra vez al recordar esas cosas. Me gusta hacer un registro, a mano levantada. (...) Pero la pregunta iba a cómo al otro día uno se siente, y sí, mi registro corporal indica la intensidad con la que se trabajó.

¿CUÁNTAS FUNCIONES PODRÍA HACER SEGUIDAS?

Tengo un máximo de cuatro funciones. Te cuento: porque hicimos dos funciones de títeres. Nos estábamos por ir, y después nos fuimos a España con "De paisanos y paisanas" y con "Ardiente paciencia", e hicimos una gira por Neuquén. Entonces un compañero que teníamos en ese momento, él iba organizando venta de funciones y entonces hicimos en una escuela mañana y tarde y después a la tarde una función de "Ardiente paciencia" para una escuela secundaria y una a la noche. Te estoy hablando del año 1993, ¿No?

¿Y EN LA CALLE?

En la calle lo más cerca que tengo, también Villa la Angostura, que fuimos a un festival, y lo hicimos en la avenida esa que tiene. Bueno los que organizaban pararon la circulación vehicular y nosotros armamos ahí en la plazoleta del medio digamos, ahí armamos y los títeres generalmente sí hacemos dos funciones. Sí, casi siempre.(...)

¿CUÁNTOS DÍAS SEGUIDOS PODRÍA HACER FUNCIÓN?

La última gira que hicimos, que fuimos al Valle, hicimos cinco funciones en cinco días. Con lo que conlleva en el caso nuestro. Quiero decir: viajamos de acá un día miércoles. Hicimos miércoles Cipolletti, jueves General Roca, viernes Neuquén, sábado Villa Regina y domingo Río Colorado. Viajamos cuatro. Nos repartimos la carga del desarmado. Llegas, bajas las cosas, que es como una mudanza, y tenés que armar, hacer la función, desarmar y volver a cargar al coche. Dormís, viajas, llegas, bajas, es un trabajo, ¿No? Y Yo le decía a Adrián: "*¿Nos dará para hacer cinco funciones?*". Bueno, finalmente las hicimos.

¿CÓMO SE AUTOCALIFICARÍA EN SU TRABAJO CORPORAL Y VOCAL?

Bueno yo diría que mejor en el corporal que en el vocal. Como que yo me ocupé más de lo corporal que de lo vocal. O me empecé a ocupar antes podría decir. Porque, bueno yo separo lo corporal y lo vocal pero está todo junto, pero bueno uno habla del soporte del cuerpo. Yo no sé si también te lo dije, pero yo soy un creyente de que cuando uno tiene más entrenado su cuerpo más resistencia tiene al cansancio. Tiene más resistencia al cansancio. Y en ese cansancio está también la voz, sin ninguna duda. Pero digo, de hacer seminarios de la voz, he hecho poco. He ido a una maestra de canto, ahora estoy por volver a ver a alguien.(...) Pero yo supongo que con aprender determinadas técnicas vocales, para calentar la voz, que es una cosa que uno hace, o los ejercicios que puede hacer a través del yoga. Pero también hay otras cosas que permiten soltar la voz. Es la proyección de la voz. Es notable como, y por eso digo: yo, sin haber hecho un seminario, de tanto trabajar en el teatro y en el títere, me di cuenta de la proyección que de pronto uno tiene. En algún momento, leyendo cosas, ir al lago, al río o a donde sea y tratar de proyectar la voz. O ir al bosque. O gritar dentro del coche mientras vas manejando. Todas esas cosas las he hecho.

EN CUANTO A SU LABOR ACTORAL GENERAL ¿SE HARÍA ALGUNA AUTOCRÍTICA O AUTOSUGERENCIA?

Sí, tengo muchas. A mí me parece que yo he notado una evolución en correrme de la importancia que yo le daba al texto como la cosa primordial. Entonces después de empezar a darme cuenta de que el texto era a lo que yo me aferraba, entendí que podía aferrarme a otras cosas como al sentimiento, como a lo corporal, como a la expresión del cuerpo, como al gesto, como a la mirada, y entonces ahí uno se da cuenta, o yo me miro para atrás...antes me aferraba al texto. Y en realidad me di cuenta que la conclusión que llegue era que uno representaba. Porque es tan difícil dar una respuesta de qué es la actuación y lo que hoy creo es que no hay que representar, yo creo que hay que hacer, no hay que representar. Porque eso de representar de pronto me parece que te coloca en,

no sé, estereotipos y es como una no profundización, en algo más superficial, que es un riesgo que uno tiene, depende de los proyectos que uno encare. (...)

Pero la autocritica que me hago constantemente es sobre esa posibilidad de entregarse sin horarios al teatro. Que bueno sería eso. Entregarse sin horarios al teatro. Porque pareciera que fuera una idealización un poco adolescente, pero no, tiene que ver con que el teatro es el aquí y el ahora total y entonces no tiene que saber de horarios y condicionamientos, y bueno. Pero cuesta eso. Es una de las críticas que yo me hago, porque me doy cuenta si estoy pensando en el horario o en otra cosa. Como que no estas entregando todo y de pronto empezas a representar y no me gusta. (...)

Después sería, que todavía no logré un grupo con el que podamos decir: "*Bueno, salgamos al camino*", y salimos sin saber que tenemos que volver. Eso que también parece una idealización, pero nos cuesta. Nos cuesta. Yo estoy en varios proyectos y entonces bueno, no se puede salir por una cosa o por la otra. Y cuesta, sí. Entonces eso es como una crítica que me hago: *¿Cómo acepto trabajar?* y acepto no por el espanto de quedarme solo, sino por tener el instrumento en ejercicio. Y porque además me permite trabajar la tolerancia frente a las distintas situaciones de disponibilidad de tiempo, de disponibilidad, de esto que te decía antes, de profundizar, de que se yo, la palabra quizás sería: ir al hueso en la cuestión. Y es difícil encontrarlo a eso. (...)

¿PRIORIZARÍA HACER LA FUNCIÓN O PRESERVAR SU SALUD VOCAL Y CORPORAL?

¿Si estuviera enfermo o estuviera dudando? Si uno duda es no para mí. Recién acabo de posponer un ensayo para mañana porque uno o dos de los integrantes, que no soy yo, están como con problemas físicos o enfermos o qué sé yo. Y yo soy y quiero ser respetuoso de eso. También tengo una cuota de exigencia que trato. Creo que el límite es la voz. Si vos no podes estar con una voz, no podes estafar digamos y además es como un no estar. Prefiero priorizar el cuerpo, la salud, antes que hacer la función. Sí, sí, yo creo que sí. Por el respeto. (...) Pero concretamente, prefiero priorizar el cuerpo, el bienestar de uno. Muchas Gracias

Cruce entre entrevista y observación del espectáculo

Reflexión de la observadora:

Como espectadora, el trabajo de Julio es disfrutable. Él es de esos actores que hacen sentir bien al espectador, que le regalan a éste pequeños gestos, guiños, que lo atrapan. Todo lo hace de una manera amena. Tiene una gracia, que supongo que debe tener que ver con la experiencia de tantos años de trabajar en teatro, un disfrutar del quehacer teatral. Él se siente bien actuando y eso se percibe. Considero que su trabajo actoral es armonioso, su cuerpo fluye con el devenir de la acción. Con respecto a la voz puntualmente, hay juegos de voces y variaciones, ya que realiza cuatro personajes. Al mismo tiempo, creo que su potencia vocal da para mucho más de lo que él la utiliza en sus actuaciones. Se observa un gran trabajo, exploración y experimentación del actor, pero más enfocado en lo corporal, en general, que en lo vocal. Tiene una identidad vocal muy marcada (voz con aire). Por esta razón, si Julio quisiera buscar otras voces, más distanciadas de su voz cotidiana, considero que sería un trabajo profundo pero interesante.

A modo de reflexión, pienso que quizá le sucedió a Julio que, trabajando en la calle, tuvo que atender necesidades de la escena y de su cuerpo que no había planificado, ya que el número que hizo estaba originalmente armado para una sala de teatro cerrada.

Se observa una gran satisfacción y un cuerpo pleno en estado de gracia.

Grado de conciencia corporal y su reflejo en la producción:

Se observa un cuerpo despierto, atento, articulado, dispuesto a la tarea. En la entrevista, Julio afirma realizar yoga de manera regular (todos los días o varias veces por semana). Este entrenamiento se refleja en su número: su cuerpo se percibe presente, propio de una actividad física regular. Sus desplazamientos tienen organicidad, al observarlo el espectador se queda con la sensación de que todo lo que hace con su cuerpo tiene un por qué, una justificación. En cuanto a la voz, también se percibe que fluye. Dicha voz no genera molestias en el espectador.

Antigüedad en teatro callejero y su reflejo en la producción:

Si bien Julio ha realizado representaciones en la calle de manera esporádica y ocasional, es un actor con mucha experiencia teatral. Eso lo ayuda a adaptar con facilidad sus números y de esta manera el número que realizó en Patio de Actores -que estaba originalmente pensado para una sala de teatro cerrada- se adaptó perfectamente a la calle. Se vinculó con el público, estableciendo contacto con la mirada. Dispuso su cuerpo y la escenografía de forma que su llegada al espectador fuera más semicircular que meramente a la italiana (un solo frente). Todo esto habla de una experiencia adquirida con los años de trabajo en el escenario y con el público. Una sabiduría que ayuda a “leer al espectador”.

Julio respeta su tiempo y no se apura en el afán de captar gente: se toma sus silencios para tomar aire, para descansar y distender, para dejar pasar autos que hacen ruidos, etc.

Quizás, si se pensara en continuar trabajando esa escena para realizarla en la calle, se podrían considerar ciertas cuestiones, como por ejemplo la extensión del texto. Para optimizar el recurso vocal, se podría pensar en acortar el texto y realizar mayores despliegues de otros lenguajes, por ejemplo, el corporal y el visual (maquillaje, escenografía, etc).

El calentamiento utilizado y su reflejo en la producción:

Tal como afirma en la entrevista, Julio realiza una preparación corporal y vocal. Es por esto que su cuerpo se observa relajado y dispuesto a la tarea. Su aparato fonador, también como afirma él, es preparado con “yoga para la voz” (denominada así por él mismo), que tiene la finalidad de relajar los músculos y órganos de la zona para disponer al aparato fonador a la tarea. Esto se refleja en la facilidad con la que fluye su voz con el texto.

Percepciones del actor respecto de su cuerpo-voz durante la función en comparación con la observación:

El actor afirma ser consciente de la energía de su cuerpo en escena. Afirma también que, gracias al trapecio, ha adquirido una capacidad de sentir y concientizar los diferentes estados de tensión y relajación de su cuerpo y su voz. Esto se refleja en la producción en un cuerpo de un actor que está presente, comprometido, al igual que la voz, pero sin dañarse a sí mismo por eso. Se podría decir que maneja la energía justa. El tono de su cuerpo y de su voz es el justo y necesario.

“Entonces voy tomando conciencia en la escena de dónde tengo que estar relajado y de dónde tengo que concentrar”. En la entrevista, el actor sostiene haber desarrollado un alto grado de autopercepción corporal y vocal, tal como se observa en la actuación.

Valoración del actor respecto de su propio trabajo actoral en comparación con la observación:

En la entrevista, el actor afirma darle mayor atención al cuerpo que a la voz en particular. Esto se refleja en su producción ya que se percibe una mayor exploración y búsqueda expresiva del cuerpo en general que del uso de las diferentes voces en particular.

Uno de los aspectos que Julio percibe que ha ido modificando a lo largo del tiempo es su relación con el texto en la construcción dramática; antes, el texto en sus creaciones tenía un lugar primordial, protagonista. Es decir, la construcción de sus números tenía como punto de partida el texto. El actor afirma haber ido modificándose y hoy en día considera ser consciente de que la construcción dramática también es posible partiendo desde otros lenguajes.

Aunque el actor afirma que ha ido transformando el protagonismo que le otorgaba al texto dramático, esta importancia del texto sigue estando muy presente en "La Burocracia Celestial". El actor construye desde el texto. La historia, la acción transcurre a través del texto. Si bien el lenguaje corporal y gestual que maneja Julio es fuerte y constructor de sentido, el texto lleva adelante la acción y los demás lenguajes lo complementan.

En la entrevista, Julio nos deja ver que disfruta de su trabajo y lo hace con profundo compromiso y compañerismo. Eso se refleja claramente en su trabajo en escena.

V.2.6. Violeta Bergero

Observación del espectáculo

Espectáculo: *La Procesión*

Lugar Físico: Polideportivo Municipal de El Bolsón (el espectáculo iba a realizarse al aire libre, pero hubo que reprogramarlo en un espacio techado porque se pronosticaba lluvia).

Número de actores: 20 actores en escena aproximadamente.

Duración del espectáculo: 40 minutos aproximadamente.

Utilización de soporte musical o efectos sonoros (con tecnología o en vivo):

El actor que oficia de narrador utiliza micrófono de mano. Hay percusión en vivo hecha por los actores. Dicha percusión acciona en la escena. Por momentos efectúa sonidos que acompañan o acentúan acciones como, por ejemplo, golpes, caídas, peleas, etc. En un momento suena un acordeón en vivo.

¿Con o sin uso de tecnología electrónica amplificadora? Los instrumentos son ejecutados en vivo, sin uso de tecnología electrónica amplificadora.

Cuerpo del actor:

Existencia de calentamiento previo: calentamiento corporal y posturas de yoga.

Concentración previa, grupal o individual: Concentración grupal. Bailaron entre todos. Se observa conexión, alegría, disposición al disfrute. Realizaron en conjunto rutinas de yoga, entre ellas "el pájaro". Ejercicios para percibir y concentrar la energía corporal, tanto grupal como individual. Movimientos de descarga para aliviar el stress pre escénico.

Rigurosidad del uso del cuerpo, presencia de tensión excesiva, golpes, accidentes, tropiezos ocasionales. No se observan

Predominancia visual o de la escucha? Predominancia visual. Cabe destacar que, al ser un número tan significativo de actores en escena, se tornaba muy interesante lo coreográfico, la composición de los cuerpos en escena. Violeta utiliza muchos desplazamientos, en general recorre los espacios entre los actores mientras estos permanecen quietos.

Al mismo tiempo, al ser una historia conocida por todos (la obra cuenta la historia del pueblo argentino desde la conquista de América hasta nuestros días), esto permitió que el espectador no estuviera tan pendiente de entender qué era lo que sucedía y pudiera observar cómo estaba siendo contada esta historia. Dicho en otras palabras, quizás lo fuerte de esta obra no es qué se cuenta sino cómo se

está contando. Son muy interesantes los juegos espaciales. La obra deja ver una trama que impacta por la simpleza y dinamismo con que cuenta las cosas.

“Cualidades, efectos producidos, relación con la dicción y el canto”: (Pavis, 2000:52): En un primer momento, el personaje de Violeta simboliza a la Iglesia. Junto con el Capitán, el Cortesano y el Bufón, son los tiranos, los represores del pueblo, representado por un grupo mayor de actores. El personaje que compone Violeta tiene un tinte caricaturesco, de estereotipo. Emite una voz nasal, fuerte.

“Cómo el cuerpo parlante del actor invita al espectador a “entrar en la danza” (Pavis, 2000:80): En este primer personaje la actriz se desplaza ligera y rápida por el espacio, dando pequeños pasitos pero muy veloces, al mismo tiempo que emite textos breves, risas y variadas onomatopeyas que acompañan ese tinte caricaturesco que posee el personaje. Su cuerpo al desplazarse parece fluir, no genera molestia ni se lo percibe pesado. Tiene un gran manejo corporal, se nota un cuerpo entregado, entrenado, dispuesto a la tarea. Su cuerpo transmite organicidad y vitalidad. Violeta en determinados momentos enfrenta al público, ubicándose de frente. Cuando habla, se detiene, se estabiliza, se planta en el piso y emite su texto. Cabe destacar que la disposición espacial de espectáculo contribuye a que el público “entre en la danza”.

La voz como transmisora de sentido lógico-informativo o sensorial: se podría decir que ambas opciones son certeras. El personaje de Violeta no habla mucho, pero cuando dice, las palabras son fuertes e intensas, transmiten información directa. Hay muchos momentos en que emite sonidos para acompañar una acción, o se comunica mediante onomatopeyas diversas. Por momentos pareciera como si hablara consigo misma en un idioma ininteligible. Utiliza el cuerpo y su gestualidad para comunicarse.

Uso de tecnología mediadora de la voz: No utiliza.

Cualidades del sonido articulado:

Timbre: Voz nasal, en general, que podría llegar a identificarse con un dibujo animado. En un momento de arenga, se vuelve menos nasal. Timbre claro y nítido.

Tono: Tono agudo en general, por momentos más grave.

Intensidad: Suficiente. Se escucha con claridad todo lo que dice.

Articulación-modulación-acentuación: Sin grandes particularidades ni acentos especiales. Articula de manera que se entiende todo lo que dice.

Proyección: Su cuerpo cumple un papel importante en la proyección de la voz. Por momentos pareciera que lo que comunica con la voz hubiera sido comunicado segundos antes con el cuerpo. Se observa un cuerpo con base, que se planta en el piso para proyectar su voz.

Entonación-melodía: Hay presente un juego de variaciones tonales, pero siempre agudas.

Velocidad-pausas: El personaje no habla mucho, suele accionar más con el cuerpo que con la voz. En las pausas que tiene suele balbucear y emitir sonidos sin articular o con palabras sueltas. Al desplazarse acompaña la acción con estos sonidos. Por lo tanto sus pausas son frecuentes; en proporción, permanece más tiempo sin emitir palabras.

Ritmo-tempo: Ritmo ágil, tempo andante (en general toda la obra tiene esta dinámica ágil).

¿Sensaciones que produce esa voz? Transmite sensación de inocencia, de ignorancia tal vez. Le otorga un peso liviano a un ente tan pesado y solemne como lo es la Iglesia Católica. Los cuatro villanos transmiten la inocencia del payaso, son representados evidenciando lo ridículo. Con la voz en particular, su tono agu-

do lo hace tajante, determinado. Las palabras que transmite son importantes y brindan información directa. Su voz corta espacios, como un cuchillo.

Sobre el espacio:

Lugar: Polideportivo Municipal del Bolsón.

Medida aproximada del espacio escénico: 20 mts de largo x 5 mts de ancho. El espacio escénico funcionaba como una "calle": el público estaba dispuesto en los costados, los actores adentro se desplazaban a lo largo de todo el espacio escénico. El carro que utilizaban como escenografía se iba desplazando a medida que la obra avanzaba, de manera que al comienzo se ubicaba en un extremo del espacio escénico, avanzando poco a poco hasta llegar hasta el otro extremo para finalizar la obra. Este carro se convierte en diferentes cosas a lo largo de la obra, por ejemplo, en un barco

Presencia de ruidos externos, sonido ambiente: No se percibieron ruidos que pudieran interferir.

Relaciones de lo escénico con lo extra escénico: La obra se realizó en un gimnasio en el marco de un festejo por el Bicentenario. Había muchos niños y gente que bailaba folclore, otros vendiendo comida, observando, etc. Sin embargo, en el momento en que la obra comenzó, todos los presentes se compenetraron con ella. Considero que de haber sucedido algo que corriera el foco de atención, los actores lo hubieran utilizado para improvisar, en particular los que más se desplazaban e interactuaban entre sí y en algunas ocasiones con el público.

Entrevista

Nombre de la entrevistada: Violeta Bergero

Edad: 52 años.

Fecha de la entrevista: 17-09-16

¿EN QUÉ LUGAR VIVE? ¿CON QUIÉN?

Vivo en El Bolsón. Con mi compañero Jorge Leibiker que es mi maestro, el director de la mayoría de nuestras obras, dramaturgo, el gran creativo y yo soy su compañera y realizadora de sus ideas. Intérprete, además.

¿CUÁL ES SU MODO DE SUSTENTO ECONÓMICO?

Los títeres. Vivo de hacer espectáculos, en general para niños. De escuela en escuela, de jardín de infantes en jardín de infantes. Para adultos en colegios secundarios, para adultos en escuelas primarias, en centros de ancianos, donde sea, en la calle, en bibliotecas, etc. Y después, talleres de formación titiritesca, talleres de formación callejera. Digamos, mi compañero y yo somos maestros. Yo me especialicé en niños, en Educación Maternal y él se especializó en Educación Física. Muchos años fuimos maestros rurales. Y ahora vivo del INT, del Instituto Nacional del Teatro, a veces (*risas*).

Mi compañero es fundador de la Murga Guacha del Río Quemquemtreu, un mítico grupo callejero de la Patagonia. Y dentro de la murga él hizo escuela. Y yo entré ahí también. Y durante muchos años sostuvimos la Murga Guacha del Río Quemquemtreu, fuimos como papá y mamá de la murga (...)

¿CÓMO ES SU ALIMENTACIÓN?

Lo más sana que puedo. Pero como un junco. Un junco es flexible. Entonces, como lo que hay. Esa es la flexibilidad, comer lo que hay y lo que el camino te ofrece. Porque nosotros somos nómades, al ser titiritero aceptás la condición de nómade. No todos, pero los titiriteros de la vieja escuela de Villafañe, nosotros aceptamos eso, renunciamos a nuestros trabajos estables y somos nómades entonces aprendimos a comer lo que el camino nos da. Si yo cocino, comemos arroz Yamaní y zanahorias rayadas.

¿FUMA?

No.

¿CONSUME ALCOHOL?

No.

EN SU VIDA COTIDIANA ¿CUIDA DE SU CUERPO? ¿DE QUÉ MANERA LO HACE?

Sí. Entreno todos los días. Tengo un entrenamiento físico, un training propio. Con los años, finalmente “te cuele” un propio entrenamiento, después de haber visto aquel maestro, el otro y el otro, haber hecho esto y lo otro, finalmente se arma tu propia red. Entonces tengo un training físico que hago todas las mañanas. Y después soy alumna en el IUPA, en la formación teatral soy alumna entonces ahí tenemos un entrenamiento físico que lo lleva adelante el maestro de entrenamiento. Después en el grupo Malambo tenemos nuestro propio entrenamiento. Entonces paso por muchos entrenamientos. Tengo el mío propio. Y después hay una disciplina que realizamos con mi compañero, que en general la utilizamos como entrenamiento nosotros, como familia, pero que la compartimos cuando coordinamos grupos que se llama *Tenseguridad*. Viene de los antiguos Toltecas, llegó a nosotros a través de los libros de Carlos Castaneda y las enseñanzas de Don Juan y es el entrenamiento que proponemos cuando nosotros coordinamos.

¿CON QUÉ REGULARIDAD?

Realizo mi entrenamiento todos los días.

¿Y LA VOZ?

La voz es uno de los espacios a descubrir todavía. Porque no hay mucho trabajado, no hay mucho donde se pueda leer. Y nosotros con Jorge somos autodidactas en muchas de las cosas que hacemos. Si bien él es mi maestro, en muchas cosas somos autodidactas. La voz la entrenamos, ahora con Malambo, mucho, porque estamos cantando. Aprendimos un par de secretos, a través de los años, que tienen que ver con hacer espectáculos callejeros en la Patagonia, donde hay aire frío afuera entonces nunca respiramos por la boca, respiramos por la nariz. Entonces eso hace que el aire entre, mínimamente modificado, apenas cambiado pero que no te lastima. A veces te pasa que te apoyaste demasiado en la panza llena y se vació de a poco y como un reflejo te viene el respirar una bocanada de aire por la boca, así urgente. Pero en la calle uno tiene que concientizar que tiene que ser por la nariz.

¿CÓMO CUIDA SU VOZ?

Té de Jaramago. Es una hierba que se compra en las herboristerías, le llaman la hierba del cantante de ópera. Tomamos té de Jaramago antes de salir a cantar o entrenar. Tomamos té de orégano con miel. Y esas dos cosas hacen que tus cuerdas estén tranquilas para encarar. Son realmente los té de los cantantes, así les llaman. El no fumar tabaco hace que ya te cuides la voz. El no tomar bebidas frías hace también que te cuides la voz. El hiperventilar, con el training, hace que cuides de la voz porque al hiperventilar lo hacés por la nariz, entonces cobrás una rítmica de nariz-diafragma, que calienta las cuerdas. Después los armónicos que tiene que ver con el OHM, escuchar mucho el OHM. Ahí aparecen los armónicos del universo. Entrar ahí. Ése es el mejor cuidado. Entrenar la voz es cantar. Sí, los ejercicios, las vocalizaciones, los resonadores, todo eso lo puedes leer y está todo bárbaro, pero si no lo cantás, si no hablás fuerte, si no pasás en los ejercicios de volumen de poquito a mucho, todas las emociones atravesadas por la voz...si no lo llevás a la práctica, los ejercicios quedan en ejercicios. Puedes tener un montón, pero los ejercicios se quedan en ejercicios. Hay un ejercicio que nos enseñó Luisa Calcumil, cuando no tenés tiempo de nada, que tenés 45 minutos para armar, pintarte, salir a escena y ya están los pibes. Luisa dice que tenés que hacer “RRRRRRRR”. Con los labios juntos. Como la sirena pero con “R” y en diferentes tonos. La vibración de la lengua ahí adentro. Aunque no salga sonido, aunque no levantes el volumen, eso calienta las cuerdas vocales. Otra cosa que puedes hacer antes de realizar tu obra en la calle es inspirás, te hacés cucharita (se coloca una mano con forma de cuchara en la nariz) y largás por la boca. Ese calor vuelve a entrar y eso relaja. Como si te hicieras una nebulización con tu propio aliento. Bueno, eso nos ayuda un montón.

Antes de salir a escena hacemos el círculo, la colgada, los tres ejes. Ejercicios que hacemos individualmente, o con el compañero. Hay momentos en que hay que entrenar con todos, con el todo y otros momentos en que hay que entrenar solos, aunque estés con todos; cada uno sabe dónde le aprieta.

¿HACE CUÁNTO TIEMPO REALIZA TEATRO CALLEJERO?

Desde el año 1983, así que son 33 años. Me recibí como actriz callejera en Rosario, del grupo de teatro popular El Tábano.

¿CÓMO ES SU FORMACIÓN?

En realidad, yo era una niña indigo, como le dicen ahora. Era de esas niñas que en la escuela son muy revoltosas y que estás siempre en la dirección y siempre te retan. A mí me mandaban a la biblioteca. Y la bibliotecaria para calmar la situación me daba una caja de títeres. Yo pasé muchas horas de la escuela primaria en la biblioteca haciendo títeres, porque era lo que calmaba, ¿no?, a los niños-problema. Entonces en 6° y 7° grado yo ya hacía obras de títeres con la bibliotecaria para el resto de la escuela. Ahí empieza mi formación, con esta bibliotecaria. Después en la secundaria, soy parte del coro del pueblo, yo soy de un pueblito chiquito de la provincia de Santa Fé. Y entonces como yo ya tenía actitudes y aptitudes de actriz, yo ya actuaba las partes actuadas del coro. Entonces el director del coro se animó a realizar pequeñas comedias musicales, porque yo me aguantaba actuar y el resto se aguantaba ser el coro. Esa fue mi formación elemental, escolar, en un pueblo pequeño, muy chato, cuando en paralelo la formación familiar era Palito Ortega. Entonces era muy fuerte esta doble vida, de empezar a atraerme el teatro y los títeres. Y cuando terminó la secundaria y termina el proceso militar, me voy a Rosario, empiezo la Universidad de Medicina. En Rosario había un grupo de teatro popular que se llamaba El Tábano. En este grupo mítico de Rosario, los integrantes eran profesores universitarios. Entonces cada uno, en sus facultades, abrió un taller a contraturno, un taller de teatro popular y teatro callejero. A mí me tocó en mi facultad, yo estudiaba Medicina. Entonces a la mañana hacia gastroenterología en las aulas y por la noche el profesor gastroenterólogo era mi maestro de teatro callejero en el primer piso. Fue muy loco eso. La escuela duró tres años. Te recibías con tu propio espectáculo callejero, ésa era tu tesis. Organizamos el Encuentro de Teatro Popular, el MOTEPO. Ahí la conocí a Maite Aranzábal, ella estaba con su grupo e hicieron "Informe sobre mujeres" y a Alicia Tealdi en el Grupo Humorístico La Tristeza. Mi grupo El Tábano organizaba este encuentro. Ya a esa altura yo hacía títeres, cantaba, ya me había lanzado con todo, hacía todo lo que podía.

¿QUÉ LA HA MOTIVADO A HACER TEATRO EN LA CALLE?

Básicamente comunicarnos. Comunicarnos. No me gusta actuar en sala. No me gusta la cuarta pared. Nosotros somos un teatro que va, no esperamos al público que venga. Entonces en este teatro que va, nunca hay caja negra, ni oscuridad total ni luces. Vos estás a cara pelada, con tu mirada puesta en el público y el público mirándote y vos haciéndote cargo de eso como actor. A mí me gusta eso, mucho. Me gusta llegar hasta lugares impensados y que el teatro no sea limitante, ni un contenedor de su propia elite, sino romper esa situación. El teatro callejero es así, rompe con eso. Más allá de que en mi caso particular aprendí desde muy pequeña a manejar los ojos y la mirada, es fundamental. Es fundamental la comunicación. En el proceso de los 20 años de teatro callejero con la Murga Guacha del Río Quemquemtreu, siempre nos surgía algo para compartir. Y de manera comunitaria. El teatro callejero es comunitario. Y es sin límites, es para todos, es gratuito, es del que pasa, del que pasa y para. Tiene un desafío infinito, porque en la calle pasa de todo y pasás vos también en ese todo. Y que el otro, que es parte de ese todo loco, pare y te regale su mirada, su sonrisa, su lágrima, su emoción, es un viaje diferente a la cuarta pared. Igual me encanta ir al teatro y ser un anónimo en la oscuridad del público. Y todo eso me gusta y también actúo en el teatro, para adultos y con sus códigos y las luces. Lo hago. No es donde me siento mejor.

¿EN QUÉ LUGAR REALIZA SU ESPECTÁCULO?

En Choele Choel fue en la calle, en Jacobacci fue en la calle y acá en Bolsón iba a ser en la calle pero llovía así que lo hicimos adentro, en un gimnasio.

¿EXISTE UNA RAZÓN POR LA QUE LO REALIZA EN DICHO LUGAR?

Sí, el criterio es: asfalto, por los pasos de danza de los compañeros. Es necesario protegernos, entonces fue una decisión, asfalto. Después los directores deciden en cada lugar dónde, en qué dirección, ellos ven "in situ" cuáles son las mejores condiciones para nosotros, entonces no podría hablarte de los criterios que ellos utilizan porque es "in situ", en cada lugar hay un criterio distinto. Hoy por ejemplo, llamaron las autoridades culturales del Bolsón y nos dijeron: *-Se traslada. Todo lo que iba a ser afuera ahora se hace adentro en un gimnasio.* Entonces todo lo que preparamos durante la semana, hoy en la mañana se modificó. Entonces los directores fueron a ver, tomaron sus decisiones y nos la comunicaron al resto del grupo.

¿CUÁL ES EL PROYECTO QUE TIENE CON EL GRUPO?

Con Malambo, el proyecto actual es el que nos dio nacimiento, que es el de cumplir gozosos con este premio, que son 8 funciones por toda la provincia. A esto le llamamos segunda temporada. Cuando esto termine empezará una tercera temporada, donde nuestra intención es proyectarnos a las escuelas secundarias del pueblo. Donde los pibes adolescentes vean, compartan esta mirada que hacemos de nuestra historia.

¿CÓMO FUE EL PROCESO DE CREACIÓN DEL ESPECTÁCULO?

Complejo y a la vez, no. El grupo de dramaturgia se reunió durante un mes, muchísimas horas. Lo primero fue que apareció el concurso por internet, cuando lo publicaron mi compañero fue el primero que lo leyó, lee esta convocatoria y tiene esta primera visión, que es el pueblo tirando del carro. A partir de esta primera visión, se reúne con el resto de los dramaturgos, los convoca. Se reúnen y deciden que esta imagen inicial del pueblo tirando del carro es lo que se va a desarrollar. Que pase lo que pase, suceda lo que suceda, siempre el pueblo va a tirar del carro en la historia argentina, ¿no? O en la historia de Latinoamérica. Entonces esta imagen primigenia se desarrolla después en toda esta línea cronológica que fue craneada por ellos, yo no podría darte detalles porque fue creada por estos cuatro dramaturgos. Y estos cuatro dramaturgos luego deciden ser los directores. Y se dividen en hitos la historia, desde el 1300 más o menos hasta hoy. Entonces en esta división que ellos hacen nos dirigen. Más o menos cada 300 años cambiábamos de director (risas).

Después se hizo un casting donde fue muchísima gente y ahí mismo se formó el grupo, se cristalizó. Después ensayamos durante 2 meses, 4 horas los martes, 4 horas los jueves y 6 horas los domingos. Sin parar. Y ahí sucedió que la provincia no nos pagaba, no nos pagaba, ¡no nos pagaba! Pero eso fue una ventaja, porque si nos hubiera dado el dinero enseguida nos hubiéramos ido en vicio. Hubiésemos comprado hermosas telas y hubiésemos no sé qué y no sé qué y no sé cuánto y nos hubiéramos ido en vicio. Como la plata no llegaba hicimos la producción con dinero de nuestros bolsillos. Entonces fue una producción pobre. Pobre de objetos, pobre de telas, pobre de *"¿Qué te sobró? Traéme tus sábanas. Yo tengo una cortina ¿A vos te sobró no sé qué? ¿Y las cosas de la murga guacha? Había un grupo de teatro que tenía..."*

Y eso significó que la obra se puso con nuestros cuerpos. Eso significó que nosotros, todo lo que no teníamos, lo pusimos en el cuerpo. Entonces hubo un entrenamiento profundo de lo actoral. Sin nada. Entonces íbamos logrando las cosas de a poquito y te aparecía un palo. Tu personaje ya estaba armado, incluías el palo. Y así se fue armando todo. El día que estrenamos en Choele Choel a las 3 de la tarde, a las 11 de la mañana estábamos todavía cortando las polleras del vestuario, porque la provincia nos pagó dos días antes. Y entonces salimos a comprar la tela de las polleras y entonces una de nosotras no durmió cosiendo polleras.

Pero eso nos permitió tener una fuerza en nuestros cuerpos, sin nada, vestidos de neutro. Que después lo que fuimos agregando, el descubrimiento de este pañuelo que es infinito,

que lo llevábamos al cuello, a la cintura, cruzado, en la cabeza, que te hace de boleadora. ¡Todo lo que hacemos con dos objetos que tenemos como vestuario! ¿No? Todo ese recorrido que hace este pañuelo infinito y esta pollera que se pone como africana, que se pone como América libre, que se pone como tanguera, que se pone como inmigrante, como ponchito. Bueno eso fue una gran exploración. Y un logro. Porque el teatro callejero es un teatro pobre, es un teatro comunitario, un teatro que hace la gente. Entonces estuvo buenísimo que no nos pagaran el premio. Porque eso nos sacó brillo, nos sacó lo que tenemos, que somos nosotros. Y nos mostró que todos podemos ¿No? Nos permitió entender que podíamos y no nos distrajo, nos favoreció. La inclemencia nos favoreció.

ANTES DE REALIZAR EL ESPECTÁCULO ¿QUÉ HACE CON EL CUERPO Y LA VOZ?

Hoy a las 11 hs hicimos un entrenamiento acá, los que querían venían. Hicimos entre todos juntos el pájaro, que lo hicimos con Maia, ella fue quien lo pasó. Y el grupo lo tomó como entrenamiento grupal. Entonces nos juntamos a las 11 hs acá, pero yo me levanté a las 8 hs y ya había hecho mi rutina sola. Generalmente es así, yo hago mi propia rutina, hago la rutina con el grupo y después actuamos. Lo que yo veo y con mucho placer descubro, es que la mayoría de los compañeros que integran la agrupación Malambo tienen sus propios entrenamientos. Es decir, no es algo que haya que remar, es algo que el grupo tiene de por sí. Es una consciencia grande de lo particular y de lo grupal. Es un fenómeno que está sucediendo que está re fuerte porque somos 25 personas, moviéndonos alrededor del carro, hoy estábamos todos, es intenso.

EN EL ESPECTÁCULO ¿HACE VOCES DIFERENTES?

Sí, de acuerdo a los personajes. Yo interpreto a la Santa Iglesia Católica, entonces depende qué hago, hay sonidos y hay textos. Pero por ejemplo, cuando golpeamos al pueblo originario, el capitán que tiene una espada y yo que tengo una cruz, (*con voz nasal, rápidamente, a modo de onomatopeya*) “*iucuntuketenkutuketenkutukentiukutiukutuinhagaunmuoh* “. Y ese sonido acompaña el tomar fuerza con la cruz y golpear. Entonces tomábamos fuerza y (*con voz nasal, rápidamente, a modo de onomatopeya*) “*iucuntuketenkutuketenkutukentiukutiukutuinhaga unmuoh*”. Eso hacemos con el capitán en ese momento, por ejemplo. Entonces hay sonidos que acompañan y acentúan la acción. Desde la percusión está eso también, sí.

Después cuando estoy entre la gente mis textos son: si veo parejitas, digo -¿*Ustedes están casados? Porque si no están casados, hoy hay casamiento gratuito, ¿eh?* Como una viejita que va retando. -¿*Ya tuvo su primera relación sexual? ¿Se casó o no se casó?* Y voy con esos textos a provocar. Pero no estoy en escena, nosotros ahí estamos fuera de escena. Cuando nos cambiamos como opresores, la Reina de España, el Capitán, la Iglesia Católica y el Bufón nos cambiamos atrás del carro y desaparecemos y entramos de frente, del otro lado del carro. En este recorrer entre el público nosotros tenemos textos, que vamos diciendo medio escondidos hasta llegar al otro lado. Después de eso mi personaje tiene las voces de todos, porque cantamos y entonces en el canto hay una voz sola y ahí te adecuás a lo que cantamos todos. Después vienen los textos de la militancia, donde utilizás una voz que tiene que ver con la arenga (habla como para mucha gente) -¿*Compañeros, compañeras, retomemos la lucha, las escuelas son nuestras!* Después no tengo ninguno, personal. Después son las voces del pueblo.

¿USA MICRÓFONO?

En Malambo no utilizo. Con los títeres sí. Usamos inalámbricos y cuando cantamos con la banda de música para niños, uso un 58 que suena muy bien (*risas*).

El micrófono no es un objeto fácil de incorporar. No es un objeto, al menos los que nosotros podemos comprar que no son los que aparecen en televisión, que son invisibles, no tenemos esos, tenemos los grandotes visibles. El bracito negro con el pompón negro. Los nenes te ven y te dicen -¿*Qué te salió?* Muchas veces lo que nosotros hacemos cuando trabajamos para tan pequeñitos (no te estoy hablando de Malambo, sino de Viruta y Sudor) cuando trabajamos en los maternas no nos ponemos amplificación, pero cuando

trabajamos en los jardines de infantes estamos con amplificación puesta apagada. Recibimos a los niños con la amplificación apagada y la prendemos con ellos. *¿Ven mi voz ahora? Escúchenla ahora.* Y aunque estés en personaje, aunque estés lista para empezar, hacemos una introducción civil al espectáculo. El miedo que genera el sonido amplificado en los niños es muy grande. Nosotros introducimos primero a los niños al código que va a haber. Y una vez que está explicitado y comprendido, empezamos el espectáculo. Entonces, eso te pasa con los inalámbricos. La mayoría de las veces te falla, los odiás. Con los presupuestos que tenemos no podemos comprar cosas de último modelo, entonces hay que arreglarse con lo que hay. Y como no somos músicos, los actores no estamos acostumbrados a las pruebas de sonido. Y son importantísimas, hay que aguantarse la prueba de sonido. La amplificación de la voz es un punto grande a tener en cuenta.

En la calle mejor la cara de uno. Mejor el tacho de lavandina con el fondo cortado, que ya tiene la manga lista. Los megáfonos no sirven, destrozan al que habla. O los tubos de cartón que amplifican la voz, o sea la vieja usanza griega es lo mejor. Y si no, entrenar para tener una voz potente en la calle.

DURANTE LA FUNCIÓN ¿CÓMO PERCIBE SU CUERPO Y SU VOZ?

No tengo conciencia. No soy yo. Durante la función es la Santa Iglesia Católica, un integrante del pueblo. No tengo percepción de mí ni de mi voz. Sí sé lo que pasa en la totalidad, tengo visión periférica. Entran mis compañeros por el rabillo. Todos entrenamos eso, la mirada periférica.

¿CÓMO INFLUYE EL SONIDO AMBIENTE EN SU TRABAJO?

Las maestras, principalmente, hacen círculo atrás y se ponen a hablar entre ellas, las querés acogotar. En la calle no pasa nada, es la calle. Los sonidos de la calle son de la calle, te la aguantás. Vos elegiste la calle. Y lo incorporás. Lo que te da la calle es que aprendés a meter lo que pasa adentro. Necesitás la velocidad para captar lo que pasa y sumarlo. Yo soy capaz de decirle cualquier cosa a cualquiera y me doy cuenta de eso. Y no lo paro, tampoco lo pienso. Eso sí lo puedo ver, cuando rompo lo que acordamos porque hay algo afuera que entra. Y lo voy a buscar, lo resalto y lo entro. Lo jerarquizás, lo tomás y lo ponés. Suma. Eso tiene que ver mucho con el clown, también, que enseña a trabajar con estas situaciones, los regalos que te dan el público, la calle, el lugar, tu patinada, cualquier cosa. En Choele Choel, por ejemplo me patiné porque no me había cortado la pollera como correspondía. Me tropecé, caí para atrás. Toda mi mano en el asfalto y empecé a sangrar. Y justo, en la escena, me mataron en los 30.000 (escena de la dictadura militar argentina). Entonces usé la sangre, ya que estaba. Y mi traje tiene las manchas de sangre, no lo lavé. En la calle aprendes eso, cómo el clown, las técnicas de clown son las que ayudan un montón en eso.

LUEGO DE LA FUNCIÓN ¿CÓMO PERCIBE SU CUERPO Y SU VOZ?

Me siento en un "trip". No es fácil bajar. Así, queda encendido todo, puedo hacer dos funciones más. Bueno, nosotros como titiriteros estamos acostumbrados a tres funciones por día, cuatro funciones por día. Armar, desarmar, volver a empezar. Nosotros con Jorge tenemos ese entrenamiento. Lo que pasa es que en este grupo, en la Agrupación Malambo no muchos se deciden totalmente a vivir del arte. Entonces hay algunos que estamos muy entrenados en hacer funciones, en armar, en desarmar, que todo entre en una valijita así de pequeña (*gesto graficando algo pequeño*), que de esa valijita al abrirla salga un mundo y se vuelve a guardar. Y me parece interesante la circulación de la información entre todos. Para muchos esta experiencia es un curso de perfeccionamiento y para otros es la posibilidad de descargar un poco de información.

¿CÓMO SIENTE SU VOZ INMEDIATAMENTE DESPUÉS DE FINALIZAR SU ACTUACIÓN?

Sentís la garganta como lo que es: una argolla así de enorme atravesada por un par de cositas. Calor. Sentís calor y una presencia total del aparato fonador.

¿Y AL RATO?

Puedo hacer 4 funciones por día. Cantar, así, 40 canciones seguidas.

¿Y AL DÍA SIGUIENTE?

Y al día siguiente otras 40. Y al día siguiente otras 40. Y eso es así. Un jugador de fútbol ¿Cuándo juega mejor al fútbol? Cuando juega un montón; en el potrero, en la cancha, con su hijito, en el picnic, cuanto más juega, mejor juega. El cantante cuanto más canta, mejor canta. El actor, cuanto más actúa, mejor actúa. Es disciplina, es entrenamiento. ¿Vos querés sacar bíceps? Hací bíceps. ¿Querés sacar cuerdas vocales? Cantá. ¿Y diafragma? Cantá y respirá.

¿CUÁNTAS FUNCIONES PODRÍA HACER SEGUIDAS EN LA CALLE SIN MICRÓFONO?

De todos, es decir de “La Procesión”, no podría decirte porque somos todos. De nosotros, con Jorge, ya te digo somos capaces de hacer 4 funciones en un mismo día.

¿Y CUÁNTOS DÍAS SEGUIDOS PODRÍA HACER FUNCIÓN?

Nosotros hemos logrado hacer 10 funciones por semana, todos los días de la semana, 2 o 3 al día. Jorge y yo vivimos de esto. Y cobramos barato, entonces tenés que hacer mucho para llegar a juntar lo que necesitás para vivir.

¿CÓMO SE AUTOCALIFICARÍA EN SU TRABAJO CORPORAL Y VOCAL?

En proceso. En proceso.

EN CUÁNTO A SU LABOR ACTORAL GENERAL ¿SE HARÍA ALGUNA AUTOCRÍTICA O AUTOSUGERENCIA?

Y... lo que me sugiero siempre. La disciplina tiene que ver con la libertad. Y la voluntad tiene que ver con la decisión. Yo decidí vivir de esto. Y eso tiene implicancias. Ciertas implicancias son que tengas tu instrumento afinado. El instrumento con el que yo trabajo es mi cuerpo y mis cuerdas vocales. Entonces, chapa y pintura, alineación y balanceo. Vamos en esa. Con esto me refiero a talleres, cursos que otros me puedan dar, donde yo me pueda alimentar, que otros puedan compartir conmigo y yo pueda compartir con otros. Pero básicamente el trabajo es solitario e individual.

¿PRIORIZARÍA HACER LA FUNCIÓN O PRESERVAR SU SALUD VOCAL Y CORPORAL?

Hacer la función. La función preserva mi salud vocal y mental. La función es parte de la sanación. Es inexplicable la química sanadora que sucede durante el espectáculo. Llegás a lugares de los que hablan los excelsos del teatro. Llegás ahí. Llegás a ese cielo extraño porque no es cotidiano, no es habitual. Porque tendría que ser cotidiano, pero no lo es, y me parece que es parte de la sanación hacer el espectáculo.

¿QUERRÍA AGREGAR ALGÚN APORTE AL RESPECTO?

Cada uno tiene su propia voz y cada día esa voz es distinta, porque cada día tiene un día más. Entonces se trata de aceptar la voz que cada uno tiene, agradecerla, cuidarla, con Jaramago, Orégano, Tomillo, Laurel, con vahos, cuidarla mucho. No tomar frío que la lastima y la lastima largo, uno no se da cuenta de eso. Aprender a no tomar el agua de la canilla es lo mejor para mí. No agredirla. El silencio, es parte de la voz y me parece que justamente el silencio es la sanación de la voz.

En este espectáculo del grupo Malambo, “La Procesión”, es un espectáculo callejero. Se desenvuelve andando, tirando un carro en la calle. Si uno pudiera mirar desde arriba, en el desarrollo del espectáculo estamos todo el tiempo pasando de una geometría sagrada a otra: triángulos, cuadrados, círculos, puntas de flecha hacia adentro, puntas de flecha hacia afuera, estrellas de David. Porque por un lado estamos invocando geometría sagrada, estamos contando una historia que nos explica el hoy, mirando el pasado pero que a la vez nos proyecta. Y en esa proyección, como hay tanta confusión en este momento decidimos pedir a las guías del universo que nos ayuden como pueblo y para eso, bueno, nuestro espectáculo es un ritual en donde utilizamos un montón de estas pequeñas cositas que tienen que ver con esto, con despertar la conciencia. Bueno hoy fue muy emocionante (*refiriéndose a la función de “La Procesión”*), la gente lloraba, venía a abrazarnos

llorando, emocionados. Bueno, es parte de lo que buscamos. Pero uno no busca solamente eso con su propia actuación. En la calle uno se tiene que desplazar y vos tenés que estar plantado para decir algo en la calle. No lo podés decir livianamente, por eso la Comedia del Arte, por eso se estudia tanto la Comedia del Arte; porque ahí están las bases de los pregoneros, de los periodistas, del trovador que iba de lugar en lugar diciendo las cosas que a veces no eran copadas, metiendo el dedo en la llaga, el murguero. Entonces esta cosa de abrir las piernas, bajar el “ki” y plantarse. O armar los opuestos entre los brazos y las piernas. Te tiene que agarrar bien parado la calle ¿No? Entonces para eso, para todo eso junto, nos atraviesan un montón de pequeños ritos, que tienen que ver con cosas que se ven y también con cosas que son internas. Cómo dispusimos las cosas adentro del carro, los colores que decidimos, como que hay un montón de claves que son internas pero que a nosotros nos dan seguridad. Nos significan para adentro para que juntos signifiquemos hacia afuera, en este espectáculo callejero. En un espectáculo de sala también es así, debería ser así, lo que pasa es que en la sala vos estás protegido, en la calle no. Entonces esta significación, esta cadenita simbólica que hacemos desde que empezamos hasta que terminamos nos ayuda en ese cuidado, digamos, ¿no?, callejero.

Cruce entre entrevista y observación del espectáculo

Reflexión de la observadora:

La expectación de la puesta teatral “La Procesión”, del grupo Malambo, ha sido una experiencia muy interesante. Diversos condimentos, como el numeroso grupo de actores en escena, la presencia de instrumentos en vivo, el dinamismo con que se contaba la historia y la manera de contarla, hicieron de ese momento una vivencia significativa. Observo que hay una convivencia de múltiples lenguajes expresivos, donde todos tienen su aporte importante. Siguiendo esta misma línea, en cuanto al uso de la voz se percibe una experimentación, una búsqueda donde la voz no es utilizada únicamente para traspaso de información lógica.

Yendo al caso de Violeta, observo que hay un uso de la voz de múltiples modos: transmisión de información mediante la emisión de palabras en un orden lógico; emisión de diversos sonidos sin articular como onomatopeyas, risas, exclamaciones, sonidos acentuando acciones corporales; canto grupal e individual; etc. Se percibe la intención de utilizar la voz como generadora de un ambiente, de un clima. Se observa un gran potencial en cuanto a los matices vocales por explorar.

Grado de conciencia corporal y su reflejo en la producción:

Se percibe un trabajo sostenido de conciencia y entrenamiento corporal. Tal como afirma Violeta en la entrevista, su entrenamiento es realizado todos los días y se traduce en un cuerpo firme, sólido, estable, en búsqueda pero ya con puntos firmes donde plantarse. Sus acciones son limpias y no hay descarte en todo lo que acciona en escena. Se observa una actriz atenta, con mirada periférica y disponible a reaccionar ante algún imprevisto propio del espacio escénico elegido.

Antigüedad en teatro callejero y su reflejo en la producción:

La actriz afirma estar en actividad teatral y titiritesca hace más de 30 años. Esto se refleja en ciertas seguridades que se observan en escena. Con el trabajo en la murga y otros espectáculos callejeros en diferentes partes del mundo, la experiencia en este espacio teatral se percibe fuertemente en el uso del ritmo, en las variaciones, en los usos de diferentes frentes y en una unión cuerpo-voz: todo lo que dice la voz lo dice antes el cuerpo; a veces no hace falta decir una palabra: con la producción vocal de un sonido que acompañe lo que sucede con el cuerpo ya es suficiente.

La actriz en la entrevista comenta acerca de algunas herramientas del clown y su utilidad en el trabajo en la calle. Dichas herramientas son la improvisación, la ruptura de la cuarta pared y el vínculo directo con el público y con todo lo que sucede

en el espacio teatral. Violeta afirma que estas herramientas son muy útiles en el trabajo en la calle ya que permiten que el actor sea permeable y tome todo lo que sucede como un regalo y un elemento enriquecedor para su escena. Esto habla claramente de su experiencia en el teatro callejero.

También se observa una conciencia de grupo y un trabajo de integración y disfrute grupal. En la entrevista VB deja entrever un fuerte compromiso y amor por el teatro y el arte en general, esto se refleja en la producción en una actitud de cooperación y trabajo entre todos.

El calentamiento utilizado y su reflejo en la producción:

Tal como afirma Violeta, hay un momento de calentamiento grupal y otro individual. El calentamiento corporal y vocal se refleja en la producción, sobre todo en el dinamismo sin trabas que hay en el grupo y en el devenir de las escenas, en las coreografías, en los cantos grupales.

Violeta no “pisa” los textos con otros personajes, se la observa relajada y dispuesta, un cuerpo preparado y disponible, una proyección suficiente, acorde a un calentamiento previo, tal como afirma en la entrevista.

Percepciones del actor respecto de su cuerpo-voz durante la función en comparación con la observación:

Violeta afirma no sentir nada en su cuerpo o voz, ya que se transforma. No es ella, no es la actriz, sino que es cada personaje que interpreta. Utilizando la mirada periférica, es, acciona, se deja ser, sin pensar ni concientizar. Esta compenetración se observa en cierto modo en la puesta; la actriz está, pero ya no es ella, su mirada, su energía de movimiento ya no es de Violeta, sino que pertenece a cada personaje que interpreta. La observación es sutil y podría traducirse en este fluir, en esa presencia armónica en la escena por parte de Violeta.

Valoración del actor respecto de su propio trabajo actoral en comparación con la observación:

Al realizarle la pregunta acerca de su propio trabajo actoral, la actriz rápida y decididamente respondió “En proceso”. Por otro lado, Violeta se dirige al cuerpo como la herramienta del actor, su instrumento de trabajo y la necesidad de cuidarlo y de ocuparse de éste por el compromiso que demanda la decisión de trabajar y dedicarse al teatro. Violeta deja ver una actitud de constancia, de trabajo sostenido y de cuidado hacia el propio cuerpo, que sumado a su continua actitud de búsqueda, le permiten hallar y transitar nuevas experiencias. Esto se traduce en la producción al verse un cuerpo presente y potente, en búsqueda pero ya con certezas, en equilibrio, no instalado en una comodidad rígida. Su fuerte intención de trabajo en grupo y de cooperación otorga la sensación de humildad y generosidad por parte de la actriz.

V.2.7. Marcelo Garayoa

Observación del espectáculo

Espectáculo: *La Procesión*

Las descripciones de lugar físico, número de actores, duración del espectáculo, utilización de soporte musical o efectos sonoros, sobre el uso o no de tecnología electrónica amplificadora son coincidentes con la Observación de Violeta Bergero para el mismo espectáculo.

Cuerpo del actor:

Existencia de calentamiento previo: Existente: calentamiento corporal y posturas de yoga.

Concentración previa, grupal o individual: Grupal. Concentración grupal presente. Bailaron entre todos. Se observa conexión, alegría, disposición al disfrute. Realizaron entre todos posturas de yoga, entre ellas “el pájaro”. Ejercicios para percibir y concentrar la energía corporal, tanto grupal como individual. Acciones de descarga para aliviar el stress pre-escénico.

Rigurosidad del uso del cuerpo, presencia de tensión excesiva, golpes, accidentes, tropiezos ocasionales: No se observan.

Predominancia visual o de la escucha? En los personajes que interpreta Marcelo (4 en total) predominan ambos lenguajes en igual importancia. Los personajes que realiza este actor son los que más hablan en todo el espectáculo.

Cabe destacar que esta obra no es básicamente textual, sino que conviven varios lenguajes: visual, coreográfico, sonoro, de composición grupal. Al mismo tiempo, al ser una historia conocida por todos (la obra habla acerca de la historia del pueblo argentino desde la conquista de América hasta nuestros días) permitió que el espectador no estuviera tan pendiente de entender qué era lo que sucedía y observara cómo estaba siendo contada esta historia. Dicho en otras palabras, quizás lo fuerte de esta obra no es qué se cuenta sino cómo se está contando. Son muy interesantes los juegos espaciales que hacen. La obra deja ver una trama que impacta por la simpleza y dinamismo con que cuenta las cosas.

“Cualidades, efectos producidos, relación con la dicción y el canto”: (Pavis, 2000:52): Los personajes que interpreta Marcelo emiten palabras, sonidos como exclamaciones y onomatopeyas. Generan sonoridades y juegos con variaciones de tonos, aunque siempre se mantiene en la zona de los tonos agudos. Al igual que los otros tres personajes “malos”, es caricaturesco, produce gracia. En el primer personaje que compone, realiza una cortesana española. Siendo hombre e interpretando un personaje femenino, con vestido y modales de dama, genera cierto extrañamiento que provoca risa.

“Cómo el cuerpo parlante del actor invita al espectador a entrar en la danza”(Pavis, 2000:80): Los personajes que representa Marcelo generan atracción. Posee una proyección hacia el público, genera una atención en el espectador aunque el actor no esté dirigiendo la mirada directamente al público. El uso de su gestualidad facial complementa el lenguaje corporal y vocal. Acentúa las palabras que dice con el uso de los brazos, que mueve para enfatizar el sentido. Como se ha dicho, sus personajes son los que más hablan en todo el espectáculo. Primero realiza una cortesana, que sería la Patria, la Reina Madre. Luego realiza un negrero con acento español. Luego, un porteño que recibe a los inmigrantes en el puerto de Buenos Aires. Por último representa a un buitre. Las diferencias entre estos 4 personajes se marcan de manera más clara en los vestuarios diferentes que utiliza y en la composición de las corporalidades de cada uno. En el área vocal, no se observan diferencias muy notorias entre las voces de los diversos personajes. Una tendencia a agudizar finales de palabras en la cortesana, el acento español del negrero, la articulación de hablar de modo porteña son las diferencias características más fuertes que se perciben.

Resulta cómico, en la composición del espectáculo, el tinte caricaturesco que poseen los personajes “malos”, los “villanos”. Esta gracia que provoca contribuye a que el público “entre en la danza” El actor se desplaza con facilidad a lo largo de todo el espacio escénico. Eso otorga dinamismo. Es importante la disposición espacial que decidieron los directores; el escenario está conformado por un rectángulo de 20 mts de ancho, simulando una calle, y el público se ubica a ambos lados a lo ancho. Dentro, los actores llevan a cabo la acción utilizando muchos desplazamientos a lo largo de todo el escenario. Este dinamismo en el cambio de es-

cenarios, épocas y situaciones otorga facilidad a que el público “entre en la danza”.

La voz como transmisora de sentido lógico-informativo o sensorial: Predominan ambas finalidades, ya que muchas veces y en sus variados personajes Marcelo emite sonidos sin articular, exclamaciones, gritos, onomatopeyas, sonidos que acompañan acciones corporales. Cuando emite palabras, lo realiza con el objetivo de comunicar, dar información. Por eso podríamos decir que hay una economía en el uso de las palabras; cuando las utiliza, lo hace con intención clara y puntual.

Uso de tecnología mediadora de la voz: No utiliza.

Cualidades del sonido articulado:

Timbre: Metálico*. Nasal.

Tono: Medio- Agudo. (El negrero español utiliza tonos más graves en los comienzos de palabras)

Intensidad: Alta.

Articulación-modulación-acentuación: El segundo personaje que compone es un español, con su acento característico. Da órdenes, emite pequeñas frases y palabras contundentes. El tercer personaje es un porteño de Buenos Aires, con su modulación característica (liga algunas palabras entre sí, alarga las “s”, comunica seguridad y cierta soberbia).

Proyección: Voz clara, audible, de volumen fuerte. Utiliza resonador nasal.

Entonación-melodía: Realiza múltiples juegos de entonaciones en los diferentes personajes. Al emitir sonidos acentúa acciones corporales, emite frases yendo hacia tonos agudos. Su voz es decidida, fuerte, de entonación clara, ya que todos sus personajes son poderosos, autoritarios. Muchas veces da órdenes.

Velocidad-pausas: Hay muchos momentos en que el actor deja de emitir sonidos. De todas maneras, siempre está en movimiento, jamás se detiene. Sus pausas de emisión vocal son, en general, cuando hay un cambio de foco y la atención está en el grupo de actores que representan al pueblo y son los oprimidos por “los malos”. El desarrollo del espectáculo es dinámico, si bien los momentos del pueblo son un poco más lentos, no hay pausas ni momentos en los que no sucede nada.

Ritmo-tempo: Ritmo continuo, ligado, dinámico. Cabe destacar que en ningún momento el público parece aburrirse. La acción se lleva a cabo con tempo andante, con variaciones mínimas.

¿Sensaciones que produce esa voz? Tiene algo de animal, algo de su voz transmite un sonido que sale de muy profundo de su cuerpo. Transmite decisión, autoritarismo. También algo opaco o poco feliz. Todas las voces que realiza Marcelo tienen algo en común; algo nasal muy característico del actor. Los agudos que emite son incisivos, punzantes. Claramente son voces de poderosos, de “malos”.

Sobre el espacio:

Las observaciones de lugar, medida aproximada del espacio escénico, presencia de ruidos externos, sonido ambiente y relaciones de lo escénico con lo extra escénico son coincidentes con la Observación de Violeta Bergero para el mismo espectáculo.

Entrevista

Nombre del entrevistado: Marcelo Garayoa

Edad: 51 años

Fecha de la entrevista: 24-09-16

¿EN QUÉ LUGAR VIVE? ¿CON QUIÉN?

Vivo en el Bolsón. Con mis hijos, semana por medio.

¿CUÁL ES SU MODO DE SUSTENTO ECONÓMICO?

Bueno por ahora tengo un local, una verdulería. Así nos sustentamos, digamos.

¿CÓMO ES SU ALIMENTACIÓN?

Mi alimentación es variada. Como de todo. Carnes, verduras, cereales. No tengo distinción. Me alimento bien.

¿FUMA?

No.

¿CONSUME ALCOHOL?

De vez en cuando, no mucho. En reuniones, cosas así.

¿QUÉ CANTIDAD?

Eh...no, lo normal, digamos: un vasito, dos vasitos. No...no soy de tomar mucho alcohol.

EN SU VIDA COTIDIANA ¿CUIDA DE SU CUERPO?

Eh...en líneas generales, sí. Ahora hace unos meses que no tanto porque, bueno, como inicié este proyecto del local de la verdulería, tengo poco tiempo. Pero bueno, quiero poder volver a hacer actividad física cuando me organice con el tiempo. Pero en líneas generales, sí.

¿DE QUÉ MANERA CUIDA DE SU CUERPO?

Salgo a caminar, a correr. Por ahí hago bici fija, esas cosas. Salir a la montaña también, que acá hay bastante para ir.

¿REALIZA ALGÚN TIPO DE ACTIVIDAD FÍSICA? ¿CON QUÉ REGULARIDAD?

Eso, eso. Corro o voy a hacer bicicleta fija. Dos o tres veces por semana.

¿CÓMO CUIDA SU VOZ?

La verdad que... no mucho. Digamos, no... He tomado clases de canto y eso, sí. Pero en el cotidiano, no la cuido.

¿HACE CUÁNTO TIEMPO REALIZA TEATRO CALLEJERO?

Hace 15 años más o menos, por ahí.

¿CÓMO ES SU FORMACIÓN?

Eh, bueno, en realidad empecé haciendo mimo. Tomando clases de pantomima, en Ushuaia y después ya acá, en Bolsón, tomé clases de clown. Y después fui como dejando un poco de lado el mimo y me dediqué más al clown y a la actuación callejera, digamos, en un grupo de murga callejera de acá. Y bueno, eso es. Y después también, como me gusta cantar, he tomado clases de canto y armé dos murgas de estilo uruguayo, acá en Bolsón, una de las cuales todavía sigue funcionando, la otra ya no, está ahí en cuarteles de invierno. Entonces sí, he tenido que tomar clases de canto. Pero en líneas generales, he trabajado con la Murga Guacha.

¿QUÉ LO MOTIVA A HACER TEATRO EN LA CALLE?

Eh...en realidad me gusta hacer teatro en general, me gusta la actuación. En la calle es el contacto con la gente, el ida y vuelta fresco que uno tiene ahí en el momento y la libertad de poder moverse. En un escenario adentro de un teatro a veces uno está limitado con algunas cosas, o que la luz, o que el sonido. En la calle uno puede jugar mucho más. Y el ida y vuelta con la gente es mucho más fresco, es instantáneo, ahí en el momento. Le ves la cara a la gente, cuando estás en una sala no les ves la cara por las luces y escuchás que se ríen, nada más. Así que creo que es eso y la posibilidad también de contar algo en la calle, de decir algo.

¿EN QUÉ LUGAR REALIZA SU ESPECTÁCULO?

Y, depende. En líneas generales en las plazas, a veces se va a los barrios. Esos son los lugares donde uno trabaja.

¿CUÁL ES LA RAZÓN POR LA QUE LO REALIZA EN DICHO LUGAR?

Porque en las plazas es donde más se aglomera gente, porque quizás sucede una feria alrededor. Las cosas suceden generalmente en la plaza del pueblo, ¿no? Es así.

¿CUÁL ES EL PROYECTO QUE TIENE CON EL GRUPO?

Eh... en este grupo, que es Malambo, es un grupo que recién empieza, es nuevo. El proyecto que tenemos por ahora es seguir dando esta obra por todo lo que es la Línea Sur y bueno, ahora participar en el Festival Provincial de Teatro, que se hace acá, en Bolsón. Eh...eso, seguir trabajando, ver qué pasa. El grupo va mutando, somos muchos, somos como 22 personas. Entonces a veces sucede con los grupos grandes que mucha gente deja, entonces el proyecto muta, se cambia para otra cosa. Por ahora estamos trabajando con esto nada más.

¿Y TIENE ALGÚN PROYECTO PERSONAL CON RESPECTO AL TEATRO?

No, por ahora no. Eh... tenía ganas de volver a armar un grupo pero para cantar, de murga uruguaya nuevamente. Pero para teatro callejero no. Me convocaron a mí para trabajar acá con los chicos de Malambo porque nos conocemos desde hace años y necesitaban que trabajara.

¿CÓMO FUE EL PROCESO DE CREACIÓN DEL ESPECTÁCULO?

Eh...bueno este espectáculo fue escrito por Jorge Leibiker. Y son tres directores: Maite Aranzábal, Lili Presti y Manuel Prado. Y fue hecho como por partes. Es un proyecto bastante ambicioso, por todo lo que cuenta en tan poco tiempo; desde la ropa, lo escénico y demás. Fue armado por partes, por fechas, porque lo que está contando es la historia de la Argentina. Entonces fue contando cada época de la historia y así se fue escribiendo.

ANTES DE REALIZAR EL ESPECTÁCULO, ¿QUÉ HACE CON EL CUERPO Y LA VOZ?

Y...trato de hacer un calentamiento físico y con la voz también: entrar en calor la garganta, que es importante. Después, yo tengo una manía de comer chicle mientras estoy actuando porque mantiene las cuerdas –a mí. Hay gente que no le sucede-, me mantiene las cuerdas vocales lubricadas, al generar saliva, para mí es bueno, sirve. Trato de no tragarme el chicle (*risas*).

EN EL ESPECTÁCULO ¿HACE VOCES DIFERENTES?

Sí, hay varios personajes. Son... (*Piensa*) como cuatro. Está la Reina Madre, que sería la Patria, digamos. Después están los negreros, que son los que vienen a buscar los esclavos para llevarlos a vender, que es un español. Después hay un porteño encargado de las migraciones cuando llegan los barcos de Europa con inmigrantes. Y después hago de un buitre.

¿Y ESO SE DIFERENCIA EN LAS VOCES?

Sí, un poco sí claro.

¿USA MICRÓFONO O MEDIACIÓN TÉCNICA?

No. En la calle, yo no. A veces se usa, el micrófono inalámbrico, pero yo no.

DURANTE LA FUNCIÓN ¿CÓMO PERCIBE SU CUERPO Y SU VOZ?

¡La verdad que medio raro! No sé, creo que uno trata de conectarse con lo que está haciendo y ver la respuesta en la gente y ver qué es lo que uno tiene que modificar en ese momento para que surta efecto en la gente lo que vos estas queriendo hacer pero, la verdad, no.

¿SIENTE MOLESTIAS, FATIGA, DOLOR, CANSANCIO?

No, no. A veces sí, depende cómo haya pasado el día uno, depende de cómo esté anímicamente, pero en líneas generales, no.

¿CÓMO INFLUYE EL SONIDO AMBIENTE EN SU TRABAJO?

Y... a veces molesta, si hay mucho ruido alrededor, bueno hay que poner un poco más, sobre todo cuando uno maneja algunos climas. Es uno de los riesgos del trabajar en la calle.

LUEGO DE LA FUNCIÓN ¿CÓMO PERCIBE SU CUERPO Y SU VOZ?

Y... a veces cansado, sí. Porque uno se cansa y no te das cuenta entonces ponés bastante, más que nada en la calle, por lo menos yo que soy bastante enérgico para trabajar. Entonces cuando terminas la función, terminás cansado. A veces no, porque también te retroalimenta, ¿Viste? Pero lo real es que uno pone una energía concreta, entonces te

cansás. Es como, si salís a bailar, bailaste toda la noche y al otro día estás cansado y no es malo, es normal.

¿CÓMO SIENTE SU VOZ INMEDIATAMENTE DESPUÉS DE FINALIZAR SU ACTUACIÓN?

Y... un poco cansada, sí.

¿Y AL RATO?

No, mejor. Sí, a medida que va pasando el tiempo, las horas, uno va recuperando de vuelta.

¿Y AL DÍA SIGUIENTE?

No, bien. A veces, muy pocas veces me ha pasado de quedarme un poco disfónico pero muy pocas veces. Pero eso es porque uno, por ahí, usa mal la voz, o porque no estás relajado cuando lo estás haciendo. Cuando estás nervioso o tenso, eso afecta y muchas veces quedas disfónico.

¿CUÁNTAS FUNCIONES DE TEATRO CALLEJERO PODRÍA HACER SEGUIDAS?

Y... yo creo que no más de dos. Quizás más, pero me parece que si uno busca mostrar un poco de calidad en lo que está haciendo, creo que no más de dos.

¿CUÁNTOS DÍAS SEGUIDOS PODRÍA HACER FUNCIÓN?

Mmm... no sé, una semana, calculo. Aún no lo he hecho tantos días seguidos.

¿CÓMO SE AUTOCALIFICARÍA EN SU TRABAJO CORPORAL Y VOCAL?

Creo que soy bueno.

EN CUANTO A SU LABOR ACTORAL GENERAL ¿SE HARÍA ALGUNA AUTOCRÍTICA O AUTOSUGERENCIA?

Mmmm... siempre hay cosas para mejorar, viste, siempre. Más cuando uno ve otra gente que trabaja también y aprende de otra gente, pero la verdad es que hace bastante tiempo que trabajo y... la verdad que no sé qué decirte. Tampoco nunca me ha tocado trabajar solo en la calle, siempre en un grupo. Entonces uno se apoya en los compañeros y los compañeros te devuelven cosas también. Entonces... decirte qué tendría que mejorar, no sé yo soy bastante desinhibido y tengo un buen contacto con la gente, no sé puntualmente qué hay para mejorar. Siempre hay para mejorar pero no puedo decirte algo puntual.

¿PRIORIZARÍA HACER LA FUNCIÓN O PRESERVAR SU SALUD VOCAL Y CORPORAL?

Eh... no sé, depende de cómo uno se sienta. Hay veces que uno está mal y no tiene ganas de hacer la función o no puede porque está enfermo y bueno, no se hace la función. Porque a veces es peor, ¿no? Exigirle al cuerpo cuando el cuerpo te está pidiendo que no, que me ha pasado, y después pagás las consecuencias. Si no hay otra solución, se hace. Pero si está la posibilidad de postergarse, se posterga. Porque creo que hay que cuidar también la herramienta, es nuestro instrumento. Recuerdo una charla con un percussionista, que yo estaba aprendiendo y yo le decía que me gustaría aprender más percusión. Y él me decía "Pero, vos cantás, tu instrumento es la garganta. Y tenés que cuidarla". Entonces ahí aprendí, que mi voz y mi garganta son un instrumento para mí y hay que cuidarlo, sino después se arruina.

¿QUISIERA AGREGAR ALGO MÁS CON RESPECTO A LA VOZ, ALGUNA OBSERVACIÓN QUE QUIERA APORTAR?

No, creo que para trabajar en la calle hay que manejar una energía fuerte porque tenés que llegar, del que está adelante al que está a 20 metros mirándote y eso se logra con energía, con volumen o con diferentes actitudes.

Cruce entre entrevista y observación del espectáculo

Reflexión de la observadora:

La expectación de la puesta teatral "La Procesión", del grupo Malambo, ha sido una experiencia muy interesante. Diversos condimentos, como el numeroso grupo de actores en escena, la presencia de instrumentos en vivo, el dinamismo con

que se contaba la historia y la manera de contarla, hicieron de ese momento una vivencia significativa. Observo que hay una convivencia de múltiples lenguajes expresivos, donde todos tienen su aporte importante. Siguiendo esta misma línea, en cuanto al uso de la voz se percibe en general una experimentación, una búsqueda donde la voz no es utilizada únicamente para traspaso de información lógica.

Yendo al caso de M., como afirma en la entrevista, se percibe un trabajo de años en la voz desde la murga; su tono nasal, la proyección, incluso los chistes y la picardía de sus personajes, son condimentos murgueros. Se observa un actor cómodo en la manera de actuar y proyectar, que se hace entender y es funcional. Personalmente me lleva a cuestionarme si él como actor podría encontrar nuevos modos de comunicar con su cuerpo en escena. Considero que si se quisiera hacer una búsqueda de nuevos matices y tonos (corporales y vocales) se podría lograr con un trabajo sostenido.

Grado de conciencia corporal y su reflejo en la producción:

En lo que respecta a la conciencia corporal, en la entrevista se perciben ciertas herramientas que el actor tiene en cuenta, aunque no muy sistematizadas. El momento de preparar el cuerpo y por ende la voz, es importante para Marcelo. Este grado de conciencia corporal se observa en la producción a través de un manejo interesante de lo gestual y lo vocal, pero no tanto del cuerpo y de sus matices energéticos.

Tal como afirma en la entrevista, Marcelo trabaja en relación a la respuesta del público: viendo cómo éste reacciona, él se adapta y realiza los cambios pertinentes en su actuación para que el espectador reciba el mensaje. Se podría decir que el actor trabaja “de afuera hacia adentro”, es decir, basándose en la reacción del público.

Antigüedad en teatro callejero y su reflejo en la producción:

En la producción, se comprueban los años que lleva el actor haciendo representaciones callejeras a través de determinadas herramientas que utiliza: la proyección corporal y vocal, comunicación directa con el público, seguridad, capacidad de improvisar ante sucesos imprevistos, ritmo dinámico. Tal como afirma en la entrevista, Marcelo ha realizado sobre todo murga en la calle, lo que se refleja en sus actuaciones y en sus modos de componer y caracterizar los personajes.

El calentamiento utilizado y su reflejo en la producción:

Marcelo realiza un calentamiento previo del cuerpo y la voz, tanto individual como también una serie de ejercicios grupales. Esto se refleja en la producción: un cuerpo y una voz despiertos, disponibles, permeables, dispuestos a reaccionar en escena.

Percepciones del actor respecto de su cuerpo-voz durante la función en comparación con la observación:

Durante la función, y tal como afirma Marcelo en la entrevista, no es tan clara la percepción sobre su cuerpo, más bien se observa una disposición a leer al público y sus reacciones y realizar las modificaciones necesarias para que éste reaccione y participe en la acción. La energía que Marcelo maneja es alta y durante la función se lo percibe manteniendo este nivel de energía cueste lo que cueste, siempre a favor de la escena y su recepción por parte del público. El entrevistado afirma estar cansado luego de las funciones y es lógico, debido al gasto de energía que realiza.

Valoración del actor respecto de su propio trabajo actoral en comparación con la observación:

El entrevistado afirma estar conforme con su trabajo, si bien dice percibir ciertas cosas que querría trabajar para perfeccionarse, no puede definir claramente qué sería. Considero que quizás debido su formación desde la murga en la calle es probable que aún no tenga las herramientas para observarse y trabajar sobre sí mismo en cuanto a su labor actoral, o bien no le interese el trabajo específicamente teatral en la calle (el entrevistado, al mencionar sus proyectos, deja ver que tienen que ver más con la murga que con el teatro).

V.2.8. Rosalba Gravina

Observación del espectáculo

Es necesario aclarar que la actriz es nacida en Italia, vive en Argentina hace 6 años.

Espectáculo: *La procesión.*

Las descripciones de lugar físico, número de actores, duración del espectáculo, utilización de soporte musical o efectos sonoros, sobre el uso o no de tecnología electrónica amplificadora son coincidentes con la Observación de Violeta Bergero para el mismo espectáculo.

Cuerpo del actor:

Existencia de calentamiento previo: Presente, calentamiento corporal y posturas de yoga.

Concentración previa, grupal o individual: Concentración grupal presente. Bailaron entre todos. Se observa conexión, alegría, disposición al disfrute. Realizaron entre todos rutinas de yoga, entre ellas “el pájaro”. Ejercicios para percibir y concentrar la energía corporal, tanto grupal como individual. Acciones de descarga para aliviar el stress preescénico.

Rigurosidad del uso del cuerpo: presencia de tensión excesiva, golpes, accidentes, tropiezos ocasionales. No se observan

Predominancia visual o de la escucha? Predominancia visual. La actriz construye sus personajes desde el cuerpo: sus desplazamientos, sus acciones, su energía de movimiento. Su voz está presente desde un lugar de acción vocal*: cuando se utiliza, la voz acciona, modifica, tanto con sonidos articulados como sin articular. En los momentos que no utiliza su voz, acompaña el transcurrir de la acción escénica con gestos y expresiones del rostro.

Cabe destacar que, al ser un número tan significativo en número de actores, se tornaba muy interesante lo coreográfico, la composición de los cuerpos en escena. R. utiliza muchos desplazamientos, muy característicos, diferenciados entre los diversos personajes que interpreta. En general recorre los espacios entre el grupo de actores mientras estos permanecen más quietos.

Al mismo tiempo, al ser una historia conocida por todos (la obra habla acerca de la historia del pueblo argentino desde la conquista de América hasta nuestros días) permitió que el espectador no estuviera tan pendiente de entender qué era lo que sucedía y observar cómo estaba siendo contada esta historia. Dicho en otras palabras, es probable que lo fuerte de esta obra no sea qué se cuenta sino cómo se está contando. Son muy interesantes los juegos espaciales que se hacen. La obra deja ver una trama que impacta por la simpleza y dinamismo con que cuenta las cosas.

“Cualidades, efectos producidos, relación con la dicción y el canto” (Pavis, 2000:52): Su voz es potente, clara, audible. La actriz realiza una variedad interesante de voces y sonidos vocales que aportan al devenir de la acción. Por otro lado, no genera en el espectador ningún tipo de malestar o incomodidad, dando la sensación que su voz fluye junto a su cuerpo y es emitida con naturalidad. Hay momentos de canto grupales.

“Cómo el cuerpo parlante del actor invita al espectador a entrar en la danza”. (Pavis, 2000:80): R. construye sus personajes desde el cuerpo. Se observa un cuerpo disponible, preparado, con experiencia, con una energía justa. Utiliza mucho sus brazos para expresarse. Emite risas muy llamativas, agudas, nasales, emite graznidos.

La construcción de los diversos personajes que interpreta (4 en total) es caricaturesca, desde el estereotipo. Por momentos, ciertas acciones que realiza - como golpear con la espada- son acentuadas por la percusión. Tres de los cuatro personajes que realiza son villanos, el otro es una integrante del pueblo. El primero de ellos es el Capitán: se desplaza como dudando, temeroso, de costado. Su pelvis se encuentra situada hacia adelante, en una postura masculina exagerada. Para compensar este cambio, lleva su torso y cabeza levemente hacia atrás. Su voz combina, al hablar, un tono muy grave para la voz de la actriz y risas muy agudas y estridentes. El segundo personaje que interpreta es un negrero: reprime y castiga al pueblo, da órdenes, castiga. El tercer personaje es una mujer del pueblo: con anteojos, con un hablar amanerado, extranjero, quizás italiano, transmite soberbia, altanería. Emite palabras que no se comprenden por su significado, sin embargo se entiende la misión del personaje en la escena. Su voz tiende a agudizarse en los finales de palabras. Se ríe con fuerza y de manera estridente, saca fotos a los diferentes especímenes humanos. El cuarto personaje que compone es un ave de rapiña: por momentos se dirige directamente al público al recorrer cuerpos tirados. Durante el transcurso de la obra, Rosalba se encuentra todo el tiempo en movimiento, junto con los otros personajes “villanos”, rodeando al pueblo.

Los personajes que interpreta R. muchas veces acompañan lo que hace otro de los personajes “malos”. Repite o reitera palabras que ha dicho primero el otro personaje, por ejemplo -¡Silencio! ó -¡Tranquilitos! De esta manera acentúa esas palabras.

La voz como transmisora de sentido lógico-informativo o sensorial: Aparecen ambas opciones. En el momento en que emite frases o palabras, éstas cumplen la misión de transmitir información certera y clara. En muchos otros momentos, los diversos sonidos que emite la actriz, como risas estridentes, graznidos, sonidos de animales, contribuyen en el nivel sensorial al clima de la obra.

Uso de tecnología mediadora de la voz: no utiliza

Cualidades del sonido articulado:

Timbre: Nasal. Metálico por momentos, en otras ocasiones más indefinido.

Tono: Grave (en momentos del Capitán) y varias tonalidades agudas (según emita risas, onomatopeyas, graznidos o voces)

Intensidad- volumen: Medio-alto.

Articulación-modulación-acentuación: la actriz compone un amplio espectro de voces, utilizando diversas maneras de articular y variaciones de tonos y resonadores. Es necesario mencionar que 3 de 4 personajes que realiza R. son “villanos”, por lo tanto maltratan, mandan, castigan, obligan. Su voz, por lo tanto es bien dirigida, precisa, con una articulación que acentúa las consonantes duras (C, T, K, P). Otro de los personajes que compone es una extranjera; la actriz utiliza una modulación más blanda, con menos énfasis en la articulación, emite palabras mezcladas con italiano o inventadas.

Proyección: Se escucha y entiende todo lo que dice la actriz.

Entonación-melodía: dado que R. compone numerosos personajes, realiza diversas entonaciones con su voz. En general, los comienzos de frases son

graves y se van agudizando hasta llegar al final. Emite diversos tipos de risas con diferentes entonaciones.

Velocidad-pausas: Velocidad rápida, todo el transcurso de la obra es dinámico. La actriz permanece sin emitir sonidos en variadas ocasiones, aunque nunca permanece quieta. Siempre está haciendo algo o preparándose. Cuando no emite sonidos, comunica con gestos y el rostro.

Ritmo-tempo: Ritmo ágil, tempo andante (en general toda la obra tiene esta dinámica ágil).

¿Sensaciones que produce esa voz? Su voz aguda y nasal otorga la sensación de alguien “buchón”, “botón”. Alguien que siempre husmea en todo y lo sabe todo: todo lo que sucede, los problemas de todos, etc. Esa voz transmite algo falso y de maldad, las risas y las diversas onomatopeyas también. La voz grave, genera algo de infrahumano y a la vez una energía muy masculina (quizá esto es debido a que el cuerpo que compone con esa voz es con la pelvis hacia adelante y las rodillas semiflexionadas).

Sobre el espacio:

Las observaciones de lugar, medida aproximada del espacio escénico, presencia de ruidos externos, sonido ambiente y relaciones de lo escénico con lo extra escénico son coincidentes con la Observación de Violeta Bergero para el mismo espectáculo.

Entrevista

Nombre de la entrevistada: Rosalba Gravina

Edad: 52 años.

Fecha de la entrevista: 24-09-16

¿EN QUÉ LUGAR VIVE? ¿CON QUIÉN?

Ahora vivo en El Bolsón, Patagonia. Vivo con mi hijo.

¿CÓMO ES SU MODO DE SUSTENTO ECONÓMICO?

Eh... de sustento económico. Debido al hecho de que yo llegué acá de Italia hace 6 años, tuve que empezar de cero. Doy clases de italiano y de francés, clases en cursos o particulares, me recibí en Lenguas Extranjeras.

¿CÓMO ES SU ALIMENTACIÓN?

Mi alimentación, ahora, bien. Estoy contenta, porque tomé una dirección buena, comer integral, cereales, verduritas, así que bien. Trato de comer cuando tengo ganas de comer, estoy tomando Kéfir. Y bien, bastante bien.

¿FUMA?

Fumo, sí. Fumo armadito, no fumo cigarrillos. 4 ó 5 por día.

¿CONSUME ALCOHOL? ¿QUÉ CANTIDAD?

Poquísimo. Más o menos serán... cada tanto me compro una botellita de vino, pero cada tanto.

EN SU VIDA COTIDIANA ¿CUIDA DE SU CUERPO?

Eh...sí. Digamos que hago unos ejercicios de respiración, de elongación y dos veces por semana voy a Pilates. Y después ahora con “La Procesión” también hay que estar bien. Con el espectáculo en la calle, necesitas músculos y aliento. Está bueno, sí, digamos que retomé ahora, este año. Luego de 10 años de mamá y de dedicarme a buscar trabajo habían ya pasado muchos años que no trabajaba, que no tenía libertad creativa en realidad. Toda esta movida de pasar de Italia a acá me costó un montón de trámites. Trabajo fuera y dentro de la casa. Así que estoy contenta y feliz este año de poder retomar.

¿REALIZA ALGÚN TIPO DE ACTIVIDAD FÍSICA?

Sí, camino, hago Pilates.

¿CON QUÉ REGULARIDAD?

3 o 4 veces por semana.

¿CÓMO CUIDA SU VOZ?

Tomo mucho té de Jaramago. Que está buenísimo, me lo pasó una cantante de acá, de Bolsón y la verdad que noto unas propiedades mágicas. Y canto mucho. Canto, hago unos ejercicios cuando me junto con las copleras, formo parte del grupo "Las Copleras del Sur". Siempre me encantó cantar la tradición popular. Y después, como me gustan mucho las tradiciones populares de Italia del Sur, que es de donde vengo, canto con mi guitarrita mis cancioncitas y así me entreno también la voz. O tocando el pandero.

¿HACE CUÁNTO TIEMPO REALIZA TEATRO CALLEJERO?

Bueno, estuve muchos años organizando un festival en Italia, que se llamaba "A Strade in Festa", las calles de fiesta. Y era de teatro callejero, se armaba un grupo de 30 artistas. Yo actuaba y también organizaba. Esto fue en el año 1992-1993, también 1996-1997.

Siempre algo hice durante estos años, trabajé con otros grupos, he hecho varias cosas.

¿CÓMO ES SU FORMACIÓN?

Mi formación es...digamos como actriz, hice una escuela de teatro con el director que era el director de la Academia Nacional de Arte Dramático de Roma, en Bari, que es en Puglia, la provincia donde nací. Y fueron 3 años, todos los días desde la mañana hasta la noche, bastante. Pero yo siempre digo que esta escuela, más que enseñarme lo que tenía que hacer, me enseñó lo que no tenía que hacer. Lo que no me gustaba. Así que era un poco la rebelde del grupo (*risas*). Pero digamos que tuve momentos de gran emoción, con el aprender a estar en escena, de poder decir cosas. Pero en Italia, cuando hacés una academia hay como una dicción, la "E" abierta, la "E" cerrada, la "O" abierta, la "O" cerrada. Todo muy estricto, debe ser todo perfecto y eso no me gustó mucho. Pero me sirvió y sí, estaba muy entrenada en ese momento. Y después hice talleres, el último importante fue de la Comedia del Arte, en el año 1997. Fueron 3 meses, todos los días.

¿QUÉ LA HA MOTIVADO A REALIZAR TEATRO EN LA CALLE?

Bueno, cuando empecé me motivó el trabajo de la máscara. Así que el primer espectáculo fue de títeres, con Pulcinella, el perro, los números típicos y se me reveló, como un gran instrumento, la voz y el pandero para acercar al público antes del espectáculo. Y eso funcionaba siempre. Entonces, ahí tenía que tener la voz para acercar al público cantando, con una voz bien alta porque el pandero es muy fuerte. Y después seguir con el espectáculo de títeres, que duraba como una hora. Me acuerdo que era bastante cansador. Y después, pasé a la máscara. Desde el títere a la máscara. Quise salir, no quería más estar atrás del escenario. Y fue gracias a este curso de Comedia del Arte. Tenía la máscara de un ratón y hacía de Zanni con esta máscara de ratón. Y funcionaba mucho con los chicos, porque era todo un espectáculo dedicado a la caca. Y ahí trabajé también con otro grupo de teatro de figura animada, gané un premio también. Ahí también con la máscara trabajé mucho, muchos años.

Me encanta, me encantaba la relación con el público, la verdad que eso es una cosa que no pasa en un teatro entre paredes. Lo que se armaba con el público, con cada uno del público. Me encantaban las miradas, poder mirar, no en la oscuridad que no sabes quién te está mirando y quién no. Eso de las miradas, el tipo de relación, digamos, de empatía que se arma con el público de la calle, es otra cosa.

¿EN QUÉ LUGAR REALIZA SU ESPECTÁCULO?

La verdad que...en Italia era un buen momento cuando empezamos como grupo. Pero estaba cada vez más difícil por el tema de los permisos. Empezó como una cosa libre y luego de algunos pocos años, como se difundió mucho, se empezaron a poner más difíciles las cosas. En los años '90 se difundió mucho el teatro en la calle. Se armaron festivales de teatro callejero, como "Certaldo", que es en Toscana. En los festivales había lugares predispuestos. Con respecto a La Procesión, la obra la hicimos en el contexto de una fiesta. Generalmente en la plaza principal, donde haya gente.

¿CUÁL ES EL PROYECTO QUE TIENE CON EL GRUPO?

Y el proyecto es eso. Ir por los barrios, ir por los distintos festejos de verano que hay por acá cerca. La Fiesta de la Fruta Fina, la Fiesta del Lúpulo, la Fiesta del Bosque y a ver. Sigue, está bueno. Esto fue volver después de muchos años al teatro callejero.

¿TIENE ALGÚN PROYECTO TEATRAL PERSONAL?

Sí, me encantaría eso de transmitir esta tradición italiana. Estoy tratando de escribir un texto que todavía no sé si es para la calle o para sala.

¿CÓMO FUE EL PROCESO DE CREACIÓN DEL ESPECTÁCULO?

Fue interesante. Fueron cuatro personas, los directores, que se ocuparon de anotar varias épocas históricas. Y después cada uno se encargó de una, de un lapso de tiempo histórico. A veces creo que hubiera estado bueno dejar un poco más de libertad, sobre todo al grupo grande. Porque los roles que tenemos con Marcelo, Violeta, Simón y yo son un poco distintos. Es como más fácil ocuparse del propio personaje solo, más que un grupo. Pero en el grupo hay personalidades, hay gente que podría ser y hacer más.

ANTES DE REALIZAR EL ESPECTÁCULO ¿QUÉ HACE CON EL CUERPO Y LA VOZ?

Elongación, eh... Sí. Es muy importante arrancar un espectáculo, de la calle sobre todo, pero de todo teatro en realidad, haciendo algo. Es como una energía que tiene que salir de a poco, si no te la gastas en un segundo. Con la voz, ejercicios de calentamiento, de movilización de la lengua, respiración. Sí, igual a veces, en la calle sucede que “¡Ya!, ¡Tenemos que salir! ¡Tenemos que salir!” Pero es feo, eso no se hace, no está bueno. Además yo me rompí una rodilla así, haciendo teatro callejero, justo en la Comedia del Arte. Así que no se hace.

EN EL ESPECTÁCULO ¿HACE VOCES DIFERENTES?

Ehh...sí. Interpreto cuatro personajes. Y eso me viene de cuando era titiritera. Hacía un montón de voces diferentes. La voz de Pulcinella era ésta (*con voz más aguda*).

¿USA MICRÓFONO O MEDIACIÓN TÉCNICA?

Cuando canto sí. Prefiero. Me encanta cantar con el micrófono. En la calle, con teatro también he usado micrófono. Pero en “La Procesión” no. En otras ocasiones anteriores lo he usado y la verdad que en la calle, si el micrófono no es bueno, es tremendo. A veces la batería se gastaba durante la escena y tenía que seguir así, siempre pasaba algo.

DURANTE LA FUNCIÓN ¿CÓMO PERCIBE SU CUERPO Y SU VOZ?

Mirá, yo pienso que el cuerpo y la voz son una cosa sola. Así que mi cuerpo habla. Mi cuerpo grita, mi cuerpo llora. Mi cuerpo da como la voz, tiene que dar como la voz, sobre todo en la calle. Mi cuerpo ríe. Y la voz toma fuerza del cuerpo. Un cuerpo que no está en la onda de este momento, de esta emoción teatral, tampoco habla. Tampoco la voz, no cuenta, no logra contar. El otro día estaba mirando una actriz que decía que la función tiene que ser como una venganza. Tenés que tener todo en el cuerpo, todo en la voz, como si fuera un momento en el que estás diciendo algo importante y por fin te sale. Y yo la sentí así a “La Procesión” el otro día. Me dio eso, así que lloré, me reí.

¿CÓMO INFLUYE EL SONIDO AMBIENTE EN SU TRABAJO?

El sonido ambiente en la calle es un tema. Nos pasó muchas veces que de pronto te pasaba en la escena un perro ladrando, o algo así, el tráfico. Y cuando tenés un espectáculo muy armadito sí, es un tema. Pero yo conocí artistas de la calle que tenían unipersonales, que tenían como numeritos distintos, donde el accidente se convertía en parte del espectáculo.

LUEGO DE LA FUNCIÓN ¿CÓMO PERCIBE SU CUERPO Y SU VOZ?

Yo quedo con una energía, que no me puedo dormir. Siempre me pasa eso.

¿CÓMO SIENTE SU VOZ INMEDIATAMENTE DESPUÉS DE FINALIZAR LA ACTUACIÓN?

Bien. Bien.

¿Y AL RATO?

Al rato...Hace muchos años, cuando teníamos mucho trabajo y quizás hacíamos función tres o cuatro días seguidos. Cansaba. La voz estaba cansada. Estaba fatigada. Y

entonces ahí tenés que hablar mucho con el cuerpo. Y eso estaba bueno también porque a veces la voz no logra decir lo que dice el cuerpo. Y hay que disfrutar de eso. Hay que siempre convertir un obstáculo en un regalo, en una oportunidad.

¿Y AL DÍA SIGUIENTE?

Bueno sí, muy cansada. El teatro en la calle es mucho más cansador que el teatro en la sala. Yo siempre lo sentí menos cansador en el teatro. Porque el espacio, armadito, chiquito, te predispone ya a saber dónde vas a pisar. En la calle no, porque no hay un espacio, el espacio lo arma el público. Y se puede poner lejos, porque está tímido, se puede poner más cerca, se puede poner a los costados y que en el centro no haya nadie. Tenés después que armar el grupo para que te escuchen todos. La voz tiene que ser fuerte, tiene que armar su arena de gente, porque los cuerpos del público hacen que tu voz no se vaya y no se pierda, que vuelva hacia un centro energético.

¿CUÁNTAS FUNCIONES PODRÍA HACER SEGUIDAS?

Dos veces por día.

¿Y HA HECHO FUNCIONES SEGUIDAS DE SUS ESPECTÁCULOS ANTERIORES?

Sí, tres o cuatro en un día.

¿Y CUÁNTOS DÍAS SEGUIDOS PODRÍA HACER FUNCIÓN?

Mmm... a mí me encantaría ahora, con este grupo hacer todos los días. Como ir de gira un mes y hacer funciones todos los días. Después descansar, eso sí.

¿CÓMO SE AUTOCALIFICARÍA EN SU TRABAJO CORPORAL Y VOCAL?

Mmmm... qué pregunta...me califico como una persona que no tiene mucha autodisciplina, eso sí. No tengo mucha autodisciplina. Pero que en este momento quiero tener. Ahora tengo más tiempo, mi hijo ya ha crecido. Y ocuparme un poco más de esto, sobre todo de no dejar ir las ideas. No dejarlas ir sino agarrarlas. Y eso estuvo bueno en el grupo grande de Malambo, somos como veinte y hay una buena energía en eso, fue un buen empujón. Retomar con un grupo grande de teatro estuvo bueno.

EN CUANTO A SU LABOR ACTORAL GENERAL ¿SE HARÍA ALGUNA AUTOCRÍTICA O AUTOSUGERENCIA?

Sí, muchas. Muchas. Por ejemplo, la preocupación de explicar mucho, también a veces con el cuerpo. Eso no está bueno. Porque tienen que pasar las emociones, tiene que pasar lo que uno siente, cómo lo siente, sin mediaciones. Igual hay que trabajar también con una disciplina, tener presentes tantas cosas, para qué lo estás haciendo. Igual en la creación uno no debe preocuparse en quién lo va a ver. Estoy en una etapa de mi vida en la que me gustaría volver a crear. Pero nadie es perfecto, cada uno tiene sus sombras, de persona, de actor. Nadie es perfecto. Hay que tener cojones además para hacer teatro en la calle, o animarse así. Es un desafío, es un desafiarse continuo. Así que estoy en esa. No sé muy bien qué voy a hacer, pero no me gusta tanto estar sola, hacer un unipersonal no me convence, me gusta la energía que se genera con el compañero.

¿PRIORIZARÍA HACER LA FUNCIÓN O PRESERVAR SU SALUD VOCAL Y CORPORAL?

Preferiría... Me tiraría a la piletta, haría la función. Y esto viene de la autodisciplina del teatro en la calle: había que salir, por la cuestión del dinero. Cuando se trabaja de eso únicamente, hay que salir igual. Nadie te paga la enfermedad.

¿QUERRÍA AGREGAR ALGO MÁS, CON RESPECTO A LA VOZ? ¿ALGUNA OBSERVACIÓN?

Mi observación es que la voz, si no está bien combinada con el cuerpo, no funciona en la calle. No funciona. Y no podés cantar a media voz si cantás sola, si estás en un grupo podés cantar a media voz, pero tampoco en voz baja porque no llega la melodía, no llega la letra de la melodía. Y para la gente...la música y la palabra es el lenguaje primario, que pueda escuchar alguien que en ese momento no está mirando y se dé vuelta para ver qué pasa. Una voz que puede llamarle la atención al público si se distrae. Llama la atención si está bien puesta, hay que tener una presencia. La relación voz-cuerpo es muy importante.

Como herramienta vocal, el uso de los abdominales es muy importante, la panza, que ahora no me acuerdo qué chakra es, pero es muy importante. Que tiene que empujar de los abdominales, a veces del pecho también, otras veces también de la cabeza. Son cosas que se estudian cuando se hace canto, yo hice dos años de conservatorio de canto y eso también me ayudó a entender cómo es distinta la voz en el canto que la voz actuando, tienen ritmos distintos, relación distinta con el público.

Cruce entre entrevista y observación del espectáculo

Reflexión de la observadora:

La expectación de la puesta teatral “La Procesión”, del grupo Malambo, ha sido una experiencia muy interesante. Diversos condimentos, como el numeroso grupo de actores en escena, la presencia de instrumentos en vivo, el dinamismo con que se contaba la historia y la manera de contarla, hicieron de ese momento una vivencia significativa. Observo que hay una convivencia de múltiples lenguajes expresivos, donde todos tienen su aporte importante. Siguiendo esta misma línea, en cuanto al uso de la voz se percibe en general una experimentación, una búsqueda donde la voz no es utilizada únicamente para traspaso de información lógica.

Yendo al caso puntual de Rosalba y relacionándolo con lo mencionado en la entrevista, ella utiliza su cuerpo de múltiples formas: transmisión de información mediante la emisión de palabras en un orden lógico, emisión de diversos sonidos sin articular como onomatopeyas, risas, exclamaciones, sonidos acentuando acciones corporales, canto grupal e individual, etc. Las acciones corporales que realiza la actriz, la inclusión del público, todo narra, todo cuenta. Se percibe la intención de utilizar la voz como generadora de un ambiente, de un clima. Se observa un gran potencial en cuanto a los matices vocales por explorar. El consumo de tabaco por parte de la actriz se traduce en la voz en una sensación de aspereza, de escape de aire (las cuerdas no tensan lo justo y necesario, sino que dejan pasar también un hilo de aire que se escucha como algo áspero en la producción vocal).

Grado de conciencia corporal y su reflejo en la producción:

Rosalba en la entrevista afirma realizar actividad física sostenida y demuestra un cuidado y dedicación hacia su cuerpo. La actriz menciona la necesidad de una preparación física para realizar teatro callejero y poder así regular la energía escénica durante la función (no entregar toda la energía, sino que ir entregando de a poco de modo que dure toda la función). Su cuerpo se percibe alerta, despierto a reaccionar, escuchando a sus compañeros y a todo lo que sucede en el momento, con una energía justa, regulada, fluida.

Antigüedad en teatro callejero y su reflejo en la producción:

La experiencia que la actriz posee en el teatro callejero es amplia y comenzó en Italia hace muchos años (la actriz vive en Argentina hace 6 años). Se refleja en el manejo de la energía, en el uso del ritmo, en las múltiples formas que utiliza para comunicar no sólo con la voz: los usos de los frentes, los modos de incluir al público en la historia, etc. También se deja ver en la multiplicidad de técnicas expresivas incorporadas para el trabajo en la calle (Comedia del Arte, máscaras, títeres, etc). En la entrevista, afirma que en la calle el cuerpo y la voz deben ir unidos, deben ser una sola cosa y la voz debe tomar fuerza del cuerpo. Esta unión se percibe en la función: Rosalba en ocasiones habla con el cuerpo, grita, llora, su voz dice, confirma, lo que antes dijo su cuerpo. Su experiencia en el teatro callejero se plasma en la potencia y la claridad que transmiten su cuerpo y voz.

El calentamiento utilizado y su reflejo en la producción:

En la entrevista, la actriz menciona la necesidad del cuerpo entrenado y preparado, para poder ir liberando su energía de a poco, de forma medida. La prepara-

ción, tanto grupal como individual que la actriz realizó se plasma en la producción: se observa un cuerpo ya en actividad, despierto y dispuesto a reaccionar. De todos modos, en el calentamiento cabe destacar que se tiende a prestar más atención al cuerpo en general y su preparación, que a la voz en particular. Dependerá de cada actor y de su propia necesidad, el hecho de preparar más o menos la herramienta vocal.

Percepciones del actor respecto de su cuerpo-voz durante la función en comparación con la observación:

Rosalba menciona en la entrevista la importancia de un cuerpo y una voz que son una unidad. En la función esa afirmación se plasma en un cuerpo que comunica, no sólo con palabras, un cuerpo que llora, que ríe. La actriz vive el momento de la función como un lugar para decir algo importante y realmente se recibe así: su cuerpo dice, comunica una verdad con intensidad. La actriz afirma quedarse muy energizada luego de la función.

Valoración del actor respecto de su propio trabajo actoral en comparación con la observación:

Rosalba afirma no tener demasiada disciplina, haciéndose una autocrítica. Esto no se observa de manera directa en su actuación, pero yendo a la voz e hilando más fino podríamos observar que con un trabajo vocal sostenido y disciplinado se podrían hallar mayores matices en su voz. Rosalba cuenta su necesidad actual de crear, de hacer teatro, de plasmar sus ideas y no dejarlas ir. También menciona su intención de trabajar con otro, conformando un grupo, en lugar de trabajar sola. Se la observa disfrutando de trabajar con otros, de construir una historia con un grupo, con compañeros.

V.3. Otras indagaciones

A continuación se muestran otras entrevistas que, si bien no formaron parte del trabajo de campo central, constituyeron otro soporte de gran ayuda. Los testimonios tanto de referentes del teatro callejero, como de hacedores y de profesionales de la voz, han enriquecido y aportado mucho a la presente investigación.

V.3.1. Entrevista a Hector Alvarellos

(Artista callejero, Director de la escuela de Teatro de Avellaneda-Buenos Aires, Director del grupo de teatro callejero La Runfla, referente del teatro callejero en Argentina)

Fecha de la entrevista: 10-01-17

¿Me podrías contar cómo es el trabajo corporal en tu grupo para la actuación en la calle?

Es un trabajo complejo por la cantidad, no es porque sea complejo para realizar. Es todo un trabajo que yo vine haciendo durante bastante tiempo, en función de la investigación para el espacio abierto, teniendo en cuenta la importancia del cuerpo allí -obviamente cuando uno habla de cuerpo, habla de cuerpo y voz. Durante mucho tiempo estuvimos sistematizando todo lo que es hoy la escuela -que ahora ya tiene doce materias- y pudimos especializarlo en espacios abiertos teniendo en cuenta que siempre hay que apuntalar bastante lo que es actuación, porque no toda la gente viene bien por ese lado. El tipo de examen que nosotros tomamos es durante un mes y trabajando juntos, después elegimos nosotros y el que viene también elige si es lo que quiere hacer. Y a partir de ahí son dos años en los que empieza un trabajo de reconocimiento del propio cuerpo basado en un trabajo de alta energía, mucho de respiración, resonadores. Tenemos una foniatra que

hace un seguimiento más científico, digamos, desde lo que es su materia, acerca de cómo se encuentran las cuerdas vocales, cómo está el aparato fonador de cada uno de los alumnos, lo que nos proporciona la tranquilidad de saber que no hay nadie dañado - aunque ya, con tantos años de trabajo, nosotros mismos enseguida detectamos cuando alguien tiene un problema, justamente al escucharlo y porque sabemos que demanda una exigencia importante.

Nosotros trabajamos de manera integral, tenemos un bloque integral donde se trabaja todo lo que es cuerpo, voz, objetos -manejo y uso dramático de objetos-, construcción de esos objetos, todo de forma integral. Un área de musicalidad, donde se trabaja lo no convencional en cuanto a la música, también se fabrican instrumentos o se tocan instrumentos que cada uno conoce, igual que con los objetos dramáticos.

La voz es una de las cuestiones más importantes en función de nuestra orientación sobre qué entendemos como teatro callejero y no solamente un espectáculo callejero. Cuando hablamos de teatro estamos hablando de una obra, algo que cuenta, donde la voz es parte de esa vía de comunicación. Entonces, como es parte de esa vía de comunicación, también está en la dramaturgia ver cómo se usa esta herramienta, porque también hay una dramaturgia callejera. Porque si bien a una obra pensada para un espacio cerrado yo puedo hacerla en la calle, tengo que hablar y pensar un traspaso de esa dramaturgia a la calle, porque el espacio que vamos a usar, las interferencias propias del espacio, son las que generan que uno tenga en cuenta cómo va a ser ese discurso, la emisión, las acciones y el uso de ese espacio: si es una plaza, si es la calle misma, si es una calle con mucho tránsito, si es una noche tranquila, un parque o si es sobre un edificio, estos son diferentes aspectos que tienen que ver con el uso específico del espacio. Y la voz en ese tema, junto con el cuerpo tiene que emitir (para cualquier espectáculo de calle, pero sobre todo para el teatro) con una limpieza importante para que la vía de comunicación -esa que es la más difícil en este espacio porque se interfiere mucho, hay mucha interferencia, tanto sonora como visual y espacial también. Entonces uno debe trabajar sobre lo más elemental que es reconocer su cuerpo, trabajar sobre el cuerpo real y no en el que vivimos cotidianamente, que yo le llamo "cuerpo fantasma": el cuerpo que creemos que tenemos, igual que la voz que creemos que tenemos. Es necesario empezar a reconocernos desde ese lugar: qué voz tengo, cómo me paro, dónde está mi cuerpo, cómo se mueve en el espacio, volver a recuperar la mirada periférica, cosa bastante perdida en la ciudad. Y el estado de contemplación, ni hablar: el que vive en Buenos Aires al estado de contemplación, lo perdió. Quien vive en el interior o entre paisajes todavía eso lo puede conservar, pero acá es bastante complicado.

Por lo tanto, el tema de la voz empieza por una profunda respiración; la respiración costodiafragmática es la que se usa normalmente, que todos tienden a usar, pero hay también una respiración baja que implica un caudal importante de aire. En el teatro callejero es necesario usar siempre la voz con mucho caudal de aire. Primero porque ayuda al desbloqueo, la sangre carboxigenada tras la respiración ayuda a limpiar los nudos y contracturas. El uso de la respiración es fundamental ya que el uso del oxígeno es mayor porque el cuerpo está trabajando en "alta energía", trabajando en un espacio de estas características (en la calle) requiere de otro tipo de presencia. Este otro tipo de presencia se logra con un "subrayado del cuerpo", es decir, con una presencia clara, con una emisión clara, se trabaja mucho la articulación y hay muchos ejercicios de articulación para poder hablar claramente, para poder articular bien. Porque no se trata de pegar gritos, no es una voz fuerte nada más que por volumen, sirve como un instrumento amplificador, a veces no hace falta tanto volumen, sino claridad.

Esto que mencionás se refiere al Curso de Formación para la Actuación en Espacios Abiertos, ¿verdad?

Sí, yo lo aplico ahora en el curso, pero también lo aplico en el grupo. Trabajo permanentemente de esta manera. La escuela fue consecuencia de la falta de actores preparados

para hacer teatro de calle. En el 2001 nos empezamos a dar cuenta de que necesitábamos reemplazar gente en uno de los espectáculos que hacíamos sobre un edificio del parque. Si un actor se iba era complejo entrenar un actor nuevo en altura, con buenos apoyos, trabajando el vértigo. En fin, todas estas cuestiones que te vengo diciendo sobre el trabajo corporal para el trabajo callejero las abordamos en forma de taller, es bastante completo somos muchos los profesores que observamos a cada alumno. Porque es un trabajo bastante profundo de todo el aparato expresivo, el entrenamiento expresivo es intenso y requiere de observación para ver cómo avanza y cómo ese cuerpo se va modificando y pasa a ser o se va convirtiendo en un cuerpo poético, no solamente un cuerpo entrenado como gimnasta.

Aspiramos a lograr un cuerpo que integre muchos lenguajes en sí mismo, entonces trabajamos lo aéreo, la danza y otras disciplinas. Usamos la acrobacia aérea para actuar, no sólo para colgarse, al igual que andar en zancos: no es sólo para ser más alto. Todo lo que hacemos es para darle uso dramático, a diferencia del circo, que lo utiliza solamente para lo espectacular, para mostrar un virtuosismo, porque lo que llama la atención del circo es eso tan difícil de hacer; nosotros lo hacemos porque nos sirve para la visión, para llamar la atención que necesitamos, pero fundamentalmente para contar. Le damos uso dramático a todos los elementos que incorporamos, lo mismo sucede en ese sentido con lo musical. El curso termina con un espectáculo de diez funciones para plasmar todo lo explorado, al mismo tiempo lo vamos plasmando continuamente ya que participamos en fiestas populares como la fogata de "San Juan y San Pablo" y en otras fiestas populares de la comunidad, esto nos ayuda a comprobar todo el tiempo lo aprendido.

Entonces, la voz en este caso en particular es muy importante, por ejemplo, cómo se respira en la calle: el respirar por la boca es muy común para todo el mundo, pero en la calle respirar por la boca es mortal porque un día de frío ingresa el aire directamente a la garganta, ésta se seca y las cuerdas vocales se lastiman. Es muy importante también manejar la tensión, eso es complejo y tiene que ver con el estado de concentración, porque de nada vale que estés calentando la voz media hora si después te tensiona algo porque tenés dependencia de alguna otra cosa, y pegás un grito y te lastimaste la garganta. En el canto, cuando se necesita respirar por la boca se puede hacer, o también utilizamos una técnica que es pegar la lengua con el paladar, para que el aire no entre tan frío o no entre tan violentamente. Recordemos que la nariz es un radiador como el del auto: calienta el aire que entra, la función es esa, entonces todo este tipo de trabajo tiene que ver con cada uno de los tópicos que nosotros tomamos para formar a ese actor con herramientas como para después poder aplicarlas en la estética que él decida. Acá trabajamos en tres ejes fundamentales: uno, cuidado del espacio -del espacio de aprendizaje, del espacio de la calle, del espacio público que es donde trabajamos-; también la responsabilidad y la concentración frente a lo grupal, la idea es que uno salga trabajando en forma grupal, creemos ideológicamente que esto es grupal, no sale nadie haciendo monólogos de acá. Es un trabajo integral en el que uno aprende a coser -porque también tenemos vestuarios-, cantar, bailar, pegar un salto, comprender y relacionarse, adaptarse al compañero. Eso también tiene que ver con lo ético, con lo ideológico: es el grupo el que va a llevar adelante una producción, porque muy difícilmente puedan conseguirse producciones de afuera. Creemos en el grupo, creemos en una ética del teatro y un compromiso en relación a para qué existe el teatro en la comunidad.

En esta escuela, en el Curso de Formación para la Actuación en Espacios Abiertos, acerca de la materia Técnica Vocal vos mencionaste el trabajo con la respiración y la articulación, ¿me podrías mencionar algún otro eje que aborden específicamente en técnica vocal para el trabajo en la calle?

Nosotros trabajamos diferentes ejercicios que apuntan a la alta energía. Correr, detenerse y emitir; emitir en altura, emitir en diferentes lugares, empezar a escuchar cerca de la autópista el sonido, emitir la voz y escuchar al compañero; trabajos enfrentados, trabajo de

alta velocidad, en cámara lenta, con emisión rápida y con emisión súper lenta. Y registrar cómo suena esa voz en todo el cuerpo, porque la voz sale de todo el cuerpo. La voz tiene diferentes resonadores. Creemos en eso y lo podemos registrar, entonces lo que hacemos es un trabajo profundo de auto-conocimiento. Todos los ejercicios que apuntan al trabajo comienzan por la respiración, por los resonadores. Trabajamos sobre la claridad de la emisión, la articulación, también trabajamos sobre esta alta energía ¿Cómo corro de un lado para el otro y cuando hablo lo hago como si estuviera calmo? Todas estas cuestiones se entrenan a partir de la respiración, de la concentración y de la actitud corporal que uno tiene frente a lo que está haciendo.

¿Utilizan algún criterio para elegir el lugar específico de las representaciones en la calle?

No, no, el lugar específico es el lugar que el grupo elija. Por ejemplo, ahora estamos haciendo un espectáculo con *La Runfla* que es un carro que es casi un camarín porque no tiene fondo, está todo colgado. Ese espectáculo usa dos espacios en plena calle: tiene telones en los costados, como los viejos carromatos, y nosotros adaptamos la puesta según los objetos que haya en el lugar -contenedores, árboles y demás. El espectáculo va con uno, uno llega, observa el espacio que hay y se decide según los requerimientos básicos de la puesta. Ahí se decide dónde va estar el público, qué tipo de público, cuál es el espacio, dónde está la sonoridad, qué interfiere, todo eso es lo que hay que tener en cuenta. Cuando uno elige el espacio previamente tiene que elegir en función de qué es lo que quiere contar. Por ejemplo, *El gran funeral* -que es un espectáculo que monté sobre un edificio- se montó sobre el antiguo natatorio del parque, que hoy es una escuela media, la Che Guevara y por la tarde es un centro cultural. Y ese espectáculo está armado ahí, sobre ese edificio. Tenés 16 espacios diferentes con alturas de 3 o 4 niveles, usamos andamios de 3 niveles con 5 cuerpos, le dimos un uso a la altura y a ese espacio, pero era difícil que a ese espectáculo lo lleváramos a Río Negro, porque lo que usábamos estaba pensado en función de ese espacio en particular con sus características. Todos los elementos de escenografía como andamios, etc., o lo llevamos o lo sustituimos, pero eso debe estar en función de la puesta que elegimos. Cada espacio tiene que ver con lo que querés contar y con la elección de lo que usás. El espacio es una elección y espacio teatral es todo, porque lo que no puede faltar es el actor. Entonces nosotros basamos nuestro trabajo en el actor, en cuidar su cuerpo y prepararlo para la puesta en escena.

¿Qué opinás sobre el uso del micrófono?

Opino que a veces es necesario. Por ejemplo, nosotros en el espectáculo *Por poder pesa poder* había un momento en el que tocaba una banda de rock en vivo y hacía los sonidos también, acompañaba sonoramente. Y durante toda la obra los actores estaban sin micrófonos, porque habían sido preparados para eso, se había trabajado para eso. Salvo en el monólogo final, en el que mientras tocaba la banda el actor decía su monólogo y entonces era imposible escucharlo, ahí incorporamos el micrófono.

Pero en términos generales, evitamos el micrófono. Quizás sí para el animador callejero, el payaso que hace malabares y que habla mucho y quizás comunicar un texto no es lo principal o el texto que comunica es de otro carácter. Entonces ahí sí le sirve porque es menos el esfuerzo para él, porque está poniendo el eje en otro lugar. Pero creo que es importantísimo que no se use el micrófono y que se pueda poner a la voz en condiciones adecuadas como para que ese cuerpo y voz sean uno solo, que la gente vea que la voz sale de donde el actor la está expresando. Ese nivel de autenticidad es inmejorable. Pero puede pasar que el micrófono sea necesario y que se lo considere usar y no está mal, antes que no escuchar.

V.3.2. Entrevista a Camilo Pulmari

(Actor, Bailarín, Artista callejero. Actualmente reside en Beltrán, Río Negro)

Fecha de la entrevista: 03-12-16

¿Qué diferencias encuentra entre hacer teatro en la calle y en una sala?

Cuando yo hago una función en la calle me canso mucho más que en el teatro, las condiciones son otras, no hay acústica, no hay frente, por más que uno lo genere siempre podés tener espectadores muy a los costados, a veces hasta atrás. Ocurren muchos accidentes, como que se te meta un perro, se te vengan unos niños encima, ese tipo de cosas. Y en relación a esto que hablábamos de lo sonoro... en el mejor de los casos uno labura con micrófono, pero nosotros lo que hacíamos era casi sin la palabra. Nosotros hacíamos cosas muy chiquitas, de poca duración y las repetíamos muchas veces. Eran más desde la danza. Salvo en el momento de pasar la gorra, todo lo demás era sin uso de la voz. Pero como elección. En ese momento no disponíamos de micrófonos, entonces la puesta se hizo de esa manera.

Y sí, te hacés pelota la voz. Y aparte también afuera a nosotros nos pasaba que laburábamos en un lugar que hacía mucho frío: trabajábamos en Venecia y agarramos parte del otoño e invierno. Y la voz se te agota porque el frío es muy seco, entonces enseguida se te seca la garganta. Nada que ver con un espacio preparado.

Por eso es muy distinta la construcción al momento de hacer un espectáculo de calle. Y otra es la atención también. En la calle, las cosas muy chiquitas o sutiles no funcionan mucho, hay que trabajar con una energía mucho más arriba y más para afuera. Porque justamente, en la calle vos tenés algo en relación al sonido, que tiene que ver con que no hay silencio: hay autos, hay bocinas, hay sirenas, hay comentarios. El público se permite mucho más desparpajo que en la sala, como que "todo vale". Por eso suele pasar -y esto quizás sea un prejuicio-, que los teatreros callejeros suelen ser más guarros, porque hay que poder abarcar la calle, porque si no, te comen, o no ganás un peso, trabajando y viviendo de eso tenés que poner el foco también.

Otra cosa que sucede en la calle es en el momento del montaje. Tenés que ser muy cuidadoso de poder abordar todo lo que ponés en escena porque en un segundo puede caerse por el viento o porque alguien lo empuja o hasta puede desaparecer porque pasa alguien y se lo lleva: estás en la calle.

Uno cuando hace algo en una sala tiene ya de entrada todo un equipo de gente que te contiene: el técnico, alguien que da sala, el dueño del teatro o el encargado de la sala. Acá en la calle, como es de todos, las leyes en la calle a veces no existen, no hay respeto, no importa nada y gana el que se aviva primero. Entonces, por ejemplo, nosotros teníamos unas valijas que las usábamos para transportar la escenografía, pero de paso nos parábamos y hacíamos la función arriba, las usábamos como escenario. En el teatro callejero nada puede ser demasiado grande porque es imposible de transportar, todo tiene que ser práctico y funcional.

En Venecia en una plaza nos pasó de repente de darnos cuenta que podíamos usar el mismo banco de la plaza para actuar y no teníamos que llevar nuestra silla, lo aprovechamos un día, al otro día, pero también podía pasar que un día no llevás tu silla y hay alguien usando ese espacio para otra cosa. Eso también puede pasar porque así es la calle.

La utilización de instrumentos musicales como parte del número es muy buen recurso también, porque trabajás con lo sonoro, con lo musical, genera intriga, curiosidad, interés y además evitás usar la voz, pero igual estás usando lo sonoro, interviniendo desde lo sonoro.

Y en cuanto al espacio, un día descubrimos, en un lugar cercano a la estación de tren, la entrada de una iglesia. Estaba lloviendo y hacía frío y vimos que por la puerta de esa iglesia pasaba un montón de gente porque estaba muy cercana a la estación de tren. El piso era de mármol y estaba techado: descubrimos un escenario hermoso que nos venía genial, con un piso hermoso para bailar, techado, era todo ideal. Hacíamos la función ahí, nos vino muy bien ese descubrimiento.

Después se me ocurren ciertas estrategias para mantener al público, ahí, atento, porque en la calle sucede eso, que un transeúnte se transforma en espectador y está con vos pero si se quiere ir se va. Entonces, por ejemplo, sirve mucho cuando localizás una familia grande, darle algo a algún integrante de esa familia, que sostenga algo de tu número, una prenda, una cartera. Se la das para que te la cuide, que la sostenga. Entonces te asegurás que toda esa familia se quede hasta el final porque están formando parte del número. Otra táctica es sacarle algo a algún espectador y devolvérselo al final de la función. Por ejemplo, sacarle un arito, la cartera, una prenda. El teatro en la calle es mágico.

V.3.3. Entrevista a Paula Moyano

(Actriz, artista callejera. Actualmente reside en Fiske Menuco)

Fecha de la entrevista: 01-05-17

¿Cómo fue tu trabajo en el teatro callejero? ¿Cómo fue tu recorrido?

Hice la escuela de Formación del Actor para la Actuación en Espacios Abiertos, en Parque Avellaneda, en la ciudad de Buenos Aires. Es una escuela que dura dos años, la hice en paralelo mientras estudiaba la Carrera de Formación del Actor de la EMAD y terminé las dos carreras juntas. Tratando de formarme en el oficio de actriz, me hallé en el lenguaje ideológico, político y estético del teatro callejero y ahí me quedé, con intención de seguir trabajando e investigando. Con los compañeros y la obra con la que egresamos (la escuela termina con un espectáculo de comprobación, una producción), estuvimos laburando después un año más y nos conformamos más sólidamente como compañía, como grupo. Estuvimos tres años de gira e hicimos dos producciones más de teatro callejero, esa es mi experiencia.

Después me vine para el sur, hace dos años, con intenciones y deseos de replicar algo de ese lenguaje acá. Lo que hice fue dar talleres de teatro callejero, reponer mis espectáculos que tenía con la compañía, como para que haya en principio algo funcionando de teatro de calle acá, en Fiske (Fiske Menuco). Hicimos un taller de zancos, construimos 8 pares de zancos. Y ahora estamos en el proceso de formar actores que tengan el entrenamiento para espacios abiertos, para crear los espectáculos seguramente en un futuro próximo.

¿Qué diferencias encontrás entre el teatro de sala y el teatro en la calle en cuanto a la demanda del cuerpo?

En realidad, en el teatro de sala se pueden hacer un millón de estéticas diferentes. El teatro de calle -por lo menos el que yo conozco, que es teatro como obra, dramaturgia, personaje, conflicto, situaciones dramáticas puestas en el espacio abierto-, la proyección del cuerpo y de la voz tiene que estar planteada para que sea algo que se pueda dar en alta energía, el cuerpo y voz en alta energía. Para que atraiga al espectador -que la mayoría de las veces es gente que estaba ocupando de alguna manera recreativa el espacio público y se interesa para acercarse y participar del evento teatral- parte de la estética del teatro callejero tiene que ver con eso, con llamar la atención y ser convocante. Después se pueden hacer algunas cosas más sutiles, pero la mayoría de las veces todo es muy para afuera. Y en sala vos podés tomarte otros tiempos. En la calle la sutileza se pierde, no cobra sentido, entonces está todo puesto con una lupa.

¿Considerás que existe una técnica vocal específica para el teatro callejero?

Emmm...Sí. Se puede seguir explorando y construyendo, pero es respirar siempre por nariz. Una técnica vocal específica que ni en sala ni para cantar se utiliza: aire por nariz siempre. Depende del tiempo y del espacio donde trabajes, pero muchas veces si respirás por la boca se te puede secar la garganta y necesitarías tomar más agua. El frío y el calor secan más la garganta respirando por la boca. Y después, los resonadores; primero el aire, que es la primera técnica de largar la voz, después los resonadores: se trabajan

mucho más los resonadores altos porque es más fácil proyectar con volumen apoyando el sonido en la nariz o en la frente o en la coronilla, pero también se entrena para proyectar desde los resonadores más graves. Básicamente, una de las cosas que yo siento que es indispensable para proyectar la voz es una estructura corporal sólida, bien apoyada, los pies bien apoyados en el piso. Un centro bajo que toma desde la tierra, el apoyo de los pies y del aire bien cargado por nariz, el sonido sale apoyándose en los resonadores. Un sostén de la voz desde el cuerpo, un cuerpo que acompaña a la voz.

¿Cómo es la elección del espacio donde sucederá el hecho teatral callejero?

Y... varía dependiendo del pueblo donde estés. Creo que una lógica importante es dónde está la gente. Porque, en vez de llevar a la gente al teatro, la idea del teatro callejero es ocupar los espacios públicos y estar ahí en la calle con la gente, un teatro popular. Entonces depende de donde esté la gente. En Buenos Aires, la gente está en los parques, en las plazas. Pero acá, salvo en alguna plaza que haya juegos, salvo el Canalito, si no hay una actividad específica, no es que se reúne una cantidad de gente como allá en Buenos Aires, donde el único espacio verde que hay se aprovecha un montón. Acá son más amplios los espacios públicos y distintos los ritmos de vida de las personas.

Pero la elección es donde se reúne la gente, en principio. Ferias, las escuelas, las plazas de los barrios. Y después, llegando a un lugar, ahí se puede pensar en criterios respecto de la puesta que hayas hecho y poder usar variables. Pero uno siempre procura cierta altura, como trabajar ya sea con zancos, que ayudan un montón para la convocatoria y también para que se vea muchos más lejos y para más gente, y también usar lo que haya en el lugar: árboles, tarimas, elevaciones que se puedan utilizar. Siempre se tiene en cuenta eso y el otro factor -que es importante y la gente que hace eventos en la calle suele olvidar-: el sol. Hay que ubicar el escenario de modo que el público no tenga que estar de frente al sol. Nos pasa muchísimas veces que vamos a realizar espectáculos acá para la Municipalidad y ellos arman el escenario. Y lo ponen en cualquier lado, su criterio no tiene en consideración al sol. Nosotros, si vamos solos, nos ubicamos pensando en eso. Eso sería: aprovechar las elevaciones, el sol y donde está la gente.

¿Y en cuanto a lo acústico del espacio? En cuanto a lo que pueda interferir en las voces y el sonido, ¿utilizan algún criterio?

Depende del criterio y de la forma de ser de la compañía, ¿no? Porque hay gente que trabaja mucho territorialmente en un espacio, como varios compañeros del parque que hacen sus espectáculos casi siempre en el mismo lugar, en el mismo parque. Entonces profundizan en la búsqueda en ese sentido. Pero si estás cambiando de espacio, puede fallar. Lo ideal es buscar contención sonora de árboles, que no tengas de fondo una calle donde pasen autos o motos. A veces falla, porque no sabés bien cómo funciona el lugar. O de repente llegás y está muy desamparado de todo. También el tipo de teatro que me gusta a mí es de cuerpo del actor y con pocos recursos escénicos, pero si vos tenés un dispositivo escénico que te dé sustento -sea algo simple o algo muy rebuscado- al momento de pensar en el teatro callejero, que eso te dé contención sonora también. Los dispositivos escénicos pueden ser biombos, andamios, carros. Los carros se usan un montón. De los compañeros en Buenos Aires hay tres compañías que tienen unos carritos con ruedas de bicicleta, que simula un sulky y lo usan también para pasear por el parque haciendo la convocatoria y después se transforma en una ciudad y así... Y La Runfla también está usando un carro gigante, que tiene un dispositivo que baja unos telones y es un espacio escénico, y levantan y es otro, y salen para arriba, por el medio, por los costados. Y ahí todos tienen sus vestuarios porque en general en esa estética se estila que un actor haga varios personajes, muchas veces estás entrenado para hacer un personaje y después otro y volver a ser el primero y así...

V.3.4. Entrevista a Ani Grunwald

(Cantante profesional, Profesora de canto, Directora del grupo coral "El Barco", profesora de Técnica Vocal I en la UNRN en el año 2009. Bariloche)

Fecha de la entrevista: 23-09-16

¿Qué es necesario tener en cuenta para la emisión de la voz en la calle?

Es conveniente estar delante, abajo o cerca de muros, paredes o planos de materiales sólidos "densos" en los que pueda rebotar el sonido. Los materiales duros y densos pueden "devolver" las ondas haciéndolas rebotar y lograr un cierto efecto de reverberación que será bienvenido para el que habla y para los que escuchan. Las plantas, las maderas blandas, las telas, los cortinados, los colchones, los cuerpos de las personas y demás blanduras absorben el sonido.

Es ideal encontrar un ángulo (recto o mayor de 90º) entre dos paredes, o una concavidad que funcione como cámara acústica. Por cierto, no es tan habitual en cualquier calle... y menos en Bariloche.

En términos muy generales - y si no pasaran autos ni perros ni otras personas gritando- será mejor elegir una calle no muy ancha y estar rodeado de edificios, más que una plaza o lugares muy abiertos sin superficies que reflejen las ondas.

Y también dependerá de la potencia vocal del participante, de si habla, grita o canta y las técnicas de emisión que domine...

Lo que seguro es recomendable es tener en cuenta las condiciones acústicas del lugar y no sólo la belleza o la facilidad para conseguirlo.

V.3.5. Entrevista a Ernesto Chirulo

(Grupo de teatro callejero Circo Salapia. Bariloche)

Fecha de la entrevista: 29-01-17

Pertenecí al Circo Salapia, nombre inventado por uno de los integrantes: Manuel Mendelievich, alias Salapia. Un personaje acostumbrado a inventar palabras en lo cotidiano, que luego pasó a ser Manu Salanga, ya que nos adueñamos de su magia.

En el circo compartíamos nueve integrantes de base y se sumaba, según las situaciones, siempre algún amigo más. Nace entonces Circo Salapia en el verano del 95`, en Bariloche. Por esos tiempos no se veían estos movimientos callejeros por la ciudad.

En mayo del 98` somos trece los que nos subimos a un avión con rumbo a México para dar inicio al viaje que, sin duda, fue la bisagra en la vida de cada uno de nosotros... Un viaje que duró dos años completos por doce países de Latinoamérica, siempre con la brújula apuntando al sur, en la "Golondrina Amarilla": un autobús escolar amarillo adaptado, que fue de transporte y hogar. Compartimos e intercambiamos a diario artes y saberes con artistas de la calle.

El circo, luego de tres años en Bariloche, viaja dos años por los países y luego, en su regreso, sostiene su trabajo dos años más, contratado por una empresa de viajes para ofrecer un espectáculo aéreo en un reconocido boliche bailable de Bariloche.

Nuestros escenarios fueron muy diversos: la calle Mitre, el zócalo de México, comunidades zapatistas, Panajachel en Guatemala, plazas de San Salvador, centros culturales y escuelas de Honduras, ay Nicaragua nicaragüita, Universidad de San José de Costa Rica, discotecas de Panamá, Festival de Teatro Comunitario en Cuba, ciudad amurallada de Cartagena en Colombia, teatros de Ecuador, fiestas privadas en Perú, a la plaza de nuevo en Chile y gimnasio Don Bosco de bienvenida en casa.

Las ruedas (los públicos) por lo general siempre se formaban numerosas. En momentos tuvimos la posibilidad de mostrar nuestro trabajo a miles, acompañando algún espectáculo importante en las ciudades de Cali y Cuenca, Colombia. También recuerdo anfiteatros

completos de la ciudad universitaria en San José de Costa Rica. En viaje, las funciones las realizábamos dos o tres veces por semana, era nuestra herramienta de viaje.

Las producciones siempre fueron a pulmón, digamos, de manera autogestiva. Equipos de sonido, instrumentos, vestuarios, todo lo fuimos consiguiendo en el tránsito del circo. Por parte de la Municipalidad no recibimos nada. Fuimos declarados de interés municipal sí, pero plata nada (creo que tampoco buscamos mucho).

La obra de Circo Salapia consistía en un relato musical. La banda mantenía de principio a fin la historia. Bombardino, trompeta, congas, violín, bajo y guitarra. Después se sucedían historias y muchas imágenes. Siempre manteníamos comunicación y un lenguaje de complicidad con el público. En sí era una obra musical pintada de imágenes de fuego y colores con destellos de mucha risa. La banda sin dejar espacio a la duda, el mensaje claro: acá estamos y lo compartimos, la historia no es una en concreto sino imágenes y sonido.

El mismo grupo preparaba toda la función, nunca tuvimos una mirada exterior profesional. Lo hacíamos sin entrenamiento previo ni preparación, todo se fue desarrollando en marcha.

Los lugares que elegíamos para desarrollar nuestra obra por lo general eran los espacios públicos de mayor concurrencia al visitar por primera vez cada ciudad, plazas centrales. Luego se abrían los caminos para actuar en lugares más sofisticados como bares, boliches, anfiteatros, festivales en teatros...

V.3.6. Entrevista a Maximiliano Altieri

(Grupo de Teatro Callejero Kasalamanka. Bariloche)

Fecha de la entrevista: 01-11-16

El grupo nace en el año 1996. Tuvimos una primera formación de cuatro integrantes y luego, en el año 2002 se fueron dos de los integrantes originales y se integraron otros dos, siempre manteniendo el número de cuatro. En el año 2007 el grupo se desarmó, dados los distintos intereses de sus integrantes. El grupo tuvo una historia de once años muy muy productivos.

Durante los once años que duró el grupo siempre trabajamos en la calle y en sala, pero sobre todo en la calle. Hemos trabajado en espacios públicos tipo plaza, por ejemplo, y en espacios más "raros" como, por ejemplo, en el último puente ferro-carretero del continente, que es el puente de Viedma. Colgados de ese puente una vez hicimos el espectáculo "KASALAMANKA AL CUBO".

En la calle nos presentamos en varias provincias y ciudades argentinas, y también en EEUU, España, Francia, Brasil y Chile.

Hemos realizado funciones de nuestro espectáculo para más de tres mil personas, con nuestro espectáculo "KASALAMANKA AL CUBO", que era un espectáculo que hacíamos en el aire, colgados de una grúa a 12 mts. de altura, lo cual permitía que mucha gente pudiese verlo.

Con nuestro espectáculo de malabares "CIRCOPATA AGONICO" actuábamos para cerca de mil personas en el Centro Cívico y en innumerables ciudades.

Al principio, la producción de nuestros espectáculos las solventábamos nosotros. Luego, con el correr de los años y la aparición del Instituto Nacional del Teatro, nos fuimos profesionalizando y fuimos accediendo a distintos subsidios y ayudas.

Nuestras obras siempre fueron de creación colectiva. La ayuda de Nación, a través del Instituto Nacional del Teatro en mayor medida, y el Fondo Nacional de las Artes, en mucha menor medida, permitió que el grupo se desarrollase y alcanzara grandes niveles de profesionalización y desarrollo.

Con la Provincia y la Municipalidad siempre interactuamos pero nunca recibimos ayudas importantes. Fueron pequeños acompañamientos para algún proyecto específico, pero nunca fue importante.

En cuanto a los temas de nuestros espectáculos, nunca hubo una temática particular. Sí siempre hubo conciencia política y hacíamos distintos niveles de crítica, que se fueron acentuando a partir de que cada uno de los actores, en lo personal, fuimos creciendo y alcanzando otro nivel de conciencia crítica. Esa crítica siempre fue a través del humor, lo cual nos permitía llegar de mejor manera con el mensaje que transmitíamos. Las técnicas del clown fueron parte importante del lenguaje utilizado.

En Kasalamanka comenzamos haciendo espectáculos de malabares y luego hicimos espectáculos de teatro aéreo. Siempre haciendo hincapié en el contenido, más allá de las formas, y sobre todo apostando a la belleza. Por ejemplo, en nuestros espectáculos nunca decíamos malas palabras, teníamos un cuidado por el lenguaje, sobre todo cuando trabajábamos en la calle, sentíamos una gran responsabilidad y respeto por el público que nos veía.

La dramaturgia de los espectáculos era nuestra, propia. Siempre hicimos nuestros espectáculos e inventábamos nuestros propios gags, ya que en esa época de auge de los grupos de malabares era muy fácil ver repetición de chistes y números. Siempre apostamos por lo que nosotros teníamos para contar. Incluso cuando los espectáculos tenían textos que iban más allá de lo que se improvisaba, eran escritos por nosotros mismos.

Hemos tenido también muchas instancias de intercambio con otros grupos de teatro callejero. De hecho hicimos durante 7 ediciones el Encuentro Patagónico de Artes y Circo que se hizo en ciudades como Bolsón, Villa Regina, Villa La Angostura y Bariloche. De este encuentro participaban todos los años más de 300 artistas callejeros de todo el continente, a lo largo de 4 días, con estadía incluida, con lo cual era un espacio muy rico de intercambio, casi las 24 horas.

También participamos en varias ediciones del Encuentro Nacional de Artistas Callejeros, que dirigía el renombrado payaso Chacovachi, y una vez participamos de la Convención Europea de Malabares que se realizó en la ciudad de Grenoble, Francia.

Con Kasalamanka llegamos a realizar 100 funciones en un año, lo que da una presentación cada 3,5 días. El promedio fue de 70 funciones anuales, aproximadamente. Esto obviamente nos dio un desarrollo enorme y una gran posibilidad de experimentación.

La situación climática de Bariloche influía, por supuesto. Empezamos siendo un grupo solamente callejero y luego fuimos mutando a un grupo que también hacía espectáculos de sala. Esa versatilidad nos permitió sostener la actividad a lo largo del año, con funciones en Bariloche y fuera de la ciudad, adaptándonos a las necesidades de cada lugar.

En cuanto al entrenamiento para el trabajo, teníamos un entrenamiento tanto corporal como vocal, trabajando con varios docentes. En materia vocal hicimos un trabajo muy profundo con Gladys Ravalle, de la ciudad de Mendoza. También trabajamos con docentes como Cristina Martí (clown), Alicia Tealdi (entrenamiento corporal) y Hugo Aristimuño (puesta en escena). Le dábamos mucha importancia tanto a lo corporal como a lo vocal.

V.3.7. Entrevista a Enrique Braunstein

(Actor callejero solista. Bariloche)

Fecha de la entrevista: 26-10-16

En el año 1998, yo tenía 19 años y empecé a hacer funciones en el fundo de Colonia Suiza, a través de hablar con los dueños, que buscaban alguien que realizara un espectáculo ahí. Hablé con los hermanos Gilbert, los dueños, que pagaban una base y el resto se podía hacer con la gorra. Yo sólo sabía tirar clavos, con mi amigo Fernando habíamos aprendido de haber visto al Circo Salapia, que era una agrupación de 11 personas de acá, de Bariloche y se juntaron y se fueron hasta México. Nosotros los conocíamos de acá, de

cuando ellos empezaron. Circo Salapia hacía teatro callejero. Y nos quisimos enganchar con el circo pero éramos muy chicos.

Nos había encantado lo que hacía Circo Salapia y cuando vimos la oportunidad, hicimos la primera función en el Fundo de Colonia Suiza y fue explosiva. Nosotros armamos todo, me acuerdo de mi vestuario. Con Fernando, al finalizar la función contamos la gorra y era mucha plata, a nosotros que éramos chicos nos asombró la cantidad de plata que habíamos hecho al pasar la gorra. Así que desde el principio fuimos muy conscientes de lo copado de la experiencia de estar ahí con el público, pero también nos motivó mucho la plata que se hacía.

Y así empezamos a hacer funciones en el Fundo, pero también empezamos a ir al centro, para aprovechar la cantidad de gente. Nos empezamos a presentar en el Banco Nación, pero, como hacíamos antorchas, una vez vino la policía y otra vez los municipales y nos dijeron *“Chicos, nos van a prender fuego el Banco”*. Y nos prohibieron. Entonces tuvimos que ir a la Secretaría de Cultura, a hablar y ver que hacíamos, donde nos ponían. Cuando fuimos, nos dijeron:

-No, si van a hacer fuego, no podemos darles lugar, es peligroso.

-Bueno, pero ¿Dónde nos ubicamos?

-Bueno, en la plaza del Centro Cívico.

La plaza del Centro Cívico era un desierto. No había nada, en la plaza no había luces, no había alumbrado público, es decir había cuatro faroles locos y dijimos *“Bueno, es la que nos queda”*. Entonces íbamos ahí y llevábamos luminarias, llevábamos de todo y convocábamos a la gente, salíamos por Mitre haciendo ruido, llamando la atención. Y volvíamos arrastrando gente para empezar la función en el Centro Cívico. Éramos los primeros. Nadie jamás había hecho funciones en el Centro Cívico, ese espacio lo inauguramos artísticamente en esa época.

Con Fernando hicimos esa temporada (1998). Cuando hicimos nuestro primer espectáculo, después de la temporada, como nos fue bien, nos fuimos a estudiar. Yo me fui a Buenos Aires y empecé a estudiar con Cristina Moreira, pero no lo soporté, fue muy chocante el cambio, no pude adaptarme.

La siguiente temporada (1999) la hicimos entre 4: Fernando, Cristian, Martín y yo. Al finalizar la temporada, volví a intentar Buenos Aires y empecé a hacer teatro en Parque Chacabuco, con Alejandro Casavalle y conocí más gente de circo.

En la tercer temporada (2000) apareció Kasalamanka. Y Kasalamanka para nosotros eran muy buenos: se organizaban, se ponían todos los mismos vestuarios, tenían cosas como una bicicleta gigante y nosotros los mirábamos y decíamos *“¡Guau!”*. No la podíamos creer. Eran mucho menos cómicos que nosotros, pero su espectáculo consistía en todo un montaje en relación con el entorno.

Ese año 2000 Fernando vino con una novia e hicimos función los 3. Hicimos función casi un mes y discutimos, esto fue en Las Grutas. Y nos separamos. Ellos comenzaron a hacer funciones por su lado, les fue bien y yo comencé a hacer funciones solo y me fue bien. Y a partir de ese momento trabajé las siguientes 15 temporadas en la calle, sin parar y siempre solo. Se me ha acercado gente para trabajar conmigo, me han hecho propuestas, las probamos y todo, pero es muy difícil ya cuando tenés algo armado y tu ritmo propio del trabajo. En la calle se cabalga, así es el ritmo.

En el año 2008 me fui casi un mes a Ginebra, a estudiar en una escuela de circo.

Como espacios de intercambio, siempre fuimos a las convenciones de circo, íbamos como podíamos. Todos los años en noviembre se realizan.

Mis espectáculos siempre consistieron en técnicas circenses: malabares, diábolo, monociclo, acrobacias, clown, bufón. He hecho algo, muy poco de burbujas, algo de acrobacias con fuego también. Si bien tengo una estructura base que ha sido la misma siempre, no hay dos funciones iguales, siempre se incorpora lo nuevo, lo inesperado, que es diferente en cada función.

La cantidad de público depende, un mínimo de 50 personas se necesita para arrancar. A veces, está lleno de gente y no da más y el público llega a 300 personas o más. Yo abro el público, lo hago lo más amplio posible, para llegar a todos. Cuanto más amplio es, más directamente estás vos para cada espectador. Es recomendable que el público no se acumule en capas, porque adelante tenés 3 o 4 capas sentados, luego 3 o 4 capas de gente parada y el que está en la quinta capa ya no escucha nada.

En cuanto a la forma de producir, siempre lo hice a prueba y error. No tuve dirección, cosa que lamento mucho porque hubiera estado bueno, hubiera agilizado muchísimos pasos. Siempre una visión externa ayuda. La creación fue propia, de golpe agarraba un chiste y lo adaptaba a una rutina, cosas que me hacían gracia. Función a función hay cosas que se van abriendo solas en el juego, la dinámica del clown es así, donde ocurre algo, y lo más cómico es lo casual, lo que surge en el momento. Así, probando, he hecho 2 horas de función, te cebás, estás ahí y te estás probando a vos mismo. En el año 2000 compré un buen micrófono inalámbrico, a poco de empezar con las funciones. Eso fue muy importante, para llegar a mucha más gente. Después me fui armando con luces, alargues, cables, parlantes.

Jamás he recibido ayuda de la Municipalidad. Siempre autogestivo. Yo reconozco que no soy buen gestor, nunca estuve detrás de ningún círculo, ni gubernamental ni sindical. Bariloche en la gestión es nula. Es desastroso, no hay apoyo para nada cultural. En la Municipalidad, uno lleva una carta y te dicen: “*No tenemos plata*”. Bariloche no tiene gestión cultural. No hay apoyo para los artistas locales. Acá, no he recibido nunca una propuesta interesante para hacer algo. Es difícil progresar. Bariloche está dentro de las diez ciudades más lindas de Argentina, hoy los turistas salen a la noche después de comer, a caminar por el centro y después de la feria artesanal y los espectáculos teatrales, no hay más nada para ver. Hay familias que vienen 15 días de vacaciones y los 15 días están ahí, entre el público. La gente sale a buscar los espectáculos.

La situación climática de Bariloche influyó siempre, al día de hoy dependemos del clima. Primero que nada se labura sólo en Enero y Febrero, que son los meses que se puede laburar afuera. Son 40 días al año de temporada y a veces menos por las complicaciones del clima. Y el viento te mata. Por eso yo fui desarrollando lo más posible la técnica actuarial, porque a veces es imposible hacer malabares: a veces no podés hacer ni clavas, ni pelotas, ni diábolo. Cuando hay viento fuerte no podés hacer la función, cuando hace frío no podés hacer la función tampoco. Con el espectador de la calle, cuando hay demasiadas cosas externas que lo sacan, es imposible generar un clima. Si hace frío, el público está ahí, te mira y a los 10 minutos se va porque se está muriendo de frío.

VI. Desde la práctica

Este es un capítulo central, ya que da cuenta de la etapa experimental de la investigación. Una premisa fundamental de la autora fue la elaboración de una rutina de calentamiento vocal para el trabajo en la calle, a partir de las necesidades observadas a lo largo de su indagación. Aquí se observa el proceso de construcción de la misma, desde su producción inicial, su posterior prueba en un espacio abierto, la corrección de determinados aspectos, hasta llegar a una rutina definitiva que fue probada en un espacio teatral de calle de la ciudad de Bariloche (entrada del Banco Nación, calle Mitre). Para finalizar, se propone un entrenamiento vocal diario.

VI.1. Hacia una posible rutina de preparación vocal para teatro callejero

Estos ejercicios están pensados para hacer individualmente, pero si la obra de teatro callejero es grupal, se podría tener en cuenta la posibilidad de variarlos para hacerlos en conjunto.

Según los diferentes aspectos, aquí se sugieren estos ejercicios, pero podrían ser otros manteniendo los mismos objetivos.

Considerando los tiempos en el teatro callejero, la rutina de calentamiento debería durar 15 minutos.

Como pauta general para todo el calentamiento, se sugiere la posición de pie, con los pies arraigados al suelo, mantener las rodillas levemente flexionadas. Como otra pauta general, Alvarellos (2007: 141) propone la toma de aire por nariz, en particular si hace frío o hay viento. La inhalación por nariz permite que el aire ingrese a nuestro cuerpo “filtrado” por las fosas nasales y no de manera directa, evitando así dañar las cuerdas vocales.

En cuanto a la relajación, se han evitado los ejercicios que precisan relajación total (cuerpo acostado). En cambio, se han optado por ejercicios de relajación activa, Esto es así debido a la necesidad de un cierto alerta por parte del actor debido al espacio donde se encuentra (la calle).

En los ejercicios de articulación, será necesario articular cada consonante, concientizando punto y modo de articulación.

Momento de descanso vocal: como recomienda Bergero en su entrevista, luego de utilizar la voz por un tiempo prolongado se recomienda colocar una mano tapándose la boca y la nariz (a modo de “cuchara”) y respirar por boca. De esta manera el aire ingresa más caliente y húmedo, contribuyendo a relajar las cuerdas vocales.

VI.2. Rutina de calentamiento-primera versión

Relajación

Objetivo: predisponer al cuerpo al trabajo teatral. Concientizar dolores, tensiones de la vida cotidiana y liberarlas para que el cuerpo trabaje con la energía adecuada.

Columna- manos- pies: de pie, relajar la cabeza hacia adelante, por el peso de la misma continuar bajando la columna, vértebra por vértebra (es decir, sin hacer ningún esfuerzo; imagen: ser una marioneta a la que le van soltando los hilos). Al llegar a cuclillas mantenerse relajado unos segundos (imagen: el torso y los brazos “chorrean”; las manos no frenan esta inclinación). Subir vértebra por

vértebra (continúa la imagen de la marioneta: no soy yo que hago el movimiento, sino que dejo que suceda: no implica fuerza). (Montello, 2013:1)

Duración aproximada del ejercicio: 3 minutos

Calentamiento del cuerpo

Objetivo: predisponer las articulaciones, ejercitando movilidad y fortaleciendo musculatura.

Espalda alta:

Hombros: lentamente, círculos hacia atrás (menos hacia arriba y hacia adelante) 10 veces.

Cuello: mirar girando lentamente la cabeza a la derecha, a la izquierda y hacia abajo. 10 veces. (Montello, 2013 :3)

Aporte de la autora del presente trabajo:

Movimientos circulares de:

Cadera: rotaciones de cadera desde la pelvis, movimiento circular completo hacia un lado, luego hacia el otro. 5 veces hacia cada lado.

Rodillas: de a una por vez, en el aire, mientras la otra pierna sostiene y se arraiga en el suelo, 5 veces hacia cada lado.

Tobillos: de a uno por vez, en el aire, mientras la otra pierna sostiene y se arraiga en el suelo, 5 veces hacia cada lado.

Hombros: simultáneamente, un brazo rota hacia adelante y el otro lo hace hacia atrás. Se encuentran abajo y arriba. 5 veces hacia cada dirección.

Codos: ambos al mismo tiempo, delante del torso, primero en una dirección, luego hacia el otro lado, 5 veces hacia cada dirección.

Muñecas: ambos al mismo tiempo, delante del torso, primero en una dirección, luego hacia el otro lado, 5 veces hacia cada dirección.

Duración aproximada del ejercicio: 4 minutos

Respiración

Objetivo: Activar el músculo diafragma. Conciencia y manejo del aire según los requerimientos de la escena.

Apagar velas:

De pie, sentado o andando, manteniendo la longitud y siempre con el cuello liberado, expulsa una bocanada de aire y *de forma inmediata* permite que los

músculos de la espiración se liberen para que el aire sea inspirado de nuevo debido a la acción de los músculos de la inspiración.

Una buena forma de llevar a cabo esta acción es imaginar que estas apagando velas. Sitúalas, mentalmente, en distintos sitios y a diferentes distancias.

Al espirar el soplo de aire para apagar la vela, asegúrate de que has apuntado exactamente hacia la posición de la vela.(...)(Mc. Callion, 1988: 98)

Aporte de la autora del presente trabajo:

Primero, realizar 3 respiraciones costo diafragmáticas en el lugar. Inspirar siempre por nariz. Antes de comenzar, la modificación que haremos será que no necesariamente la inspiración y espiración serán inmediatas. El actor podrá inspirar y espirar disponiendo de su tiempo, siempre teniendo consciencia de la respiración costo diafragmática.

Duración aproximada del ejercicio: 2 minutos

Emisión

Objetivo: calentar cuerdas vocales, proyectar la voz.

De pie, con los pies arraigados al suelo, rodillas levemente flexionadas. Inspirar por nariz.

Realizar emisión en volumen piano y en un tono medio de MMMM. Ubicar la MMMM en los labios, permitiendo que estos vibren (si vibran y provocan picazón, el ejercicio se está realizando de manera correcta)

Permitir que la MMMM se transforme en OOOO, manteniendo la sensación de la ubicación de la vibración en la zona de los labios y teniendo claro el punto hacia el cual se proyecta la voz

Repetir variando alturas de cada emisión y presión del aire para modificar la intensidad (nunca gritar) (Montello, 2013 :4)

Duración aproximada del ejercicio: 3 minutos

Articulación

Objetivo: activar los músculos y órganos que intervienen en la articulación. Continuar calentando cuerdas vocales, esta vez combinando vocales y consonantes.

Arlatrarla, Erletrerle, Irlitirli, Orlotrerlo, Urlutrurlu: emitir sumando movimiento de manos como si fuera una rueda en la que cae la corriente de habla y es proyectada hacia adelante. 1. poca proyección : para sí, soliloquio; 2. media proyección : para partener; 3. Proyección amplia : para todo el entorno.

Rosca de Pátscuaro, óptico críptico, cruel capricornio. Rosca tosca de Pátscuaro, óptico ontónimo críptico, pantagruélico cruel capricornio. (Montello, 2013 :5)

Aporte de la autora del presente trabajo:

Decirlo en velocidad normal. Luego probar diciéndolo a mayor velocidad, sin dejar de articular minuciosamente cada consonante. Si fluye la necesidad de acompañar con movimientos de brazos, hacerlo.

Duración aproximada de ambos ejercicios: 3 minutos

VI.2.1. Puesta a prueba al aire libre (lunes 15 de mayo). Huella personal

Observo que estipulando los tiempos para cada ejercicio, el total era de 15 minutos, pero haciéndola, se hizo más corta. Duró aproximadamente 12 minutos. En el ejercicio de respiración de Apagar velas (Mc Callion) precisé el acompañamiento del gesto, del brazo extendido con la mano acompañando el soplo. Este ejercicio es útil pero el cuerpo me pedía movimiento. Lo cambiaré por la caminata respiratoria para otorgarle desplazamiento mientras se trabaja la respiración.

En el ejercicio de emisión, durante la mmmmm precisé movimiento. Una caminata neutra, lenta, pero la necesidad de movimiento estaba muy presente. No así cuando la mmmm se transforma en ooooo. Ahí si fue necesario plantarme en la tierra, firme, trabajando los apoyos.

Antes del ejercicio de articulación, me surgió instintiva e inconscientemente la necesidad de hacer un resoplido (prrrrrrrrr) de caballo. Intuyo que es por la necesidad de despertar los labios. Por eso, la incluiré en la próxima versión, antes de MMM (emisión).

Los ejercicios son funcionales, la rutina otorga vitalidad (mi cuerpo se siente más despierto y dispuesto ahora). No percibí molestias, sentí que mi voz se hacía oír, buena proyección.

Ya que durante la práctica de esta rutina me sobro tiempo, voy a agregar un ejercicio de resonadores y de proyección con público.

VI.3. Rutina de calentamiento-versión definitiva

Relajación

Objetivo: predisponer al cuerpo al trabajo teatral. Concientizar dolores, tensiones de la vida cotidiana y liberarlas para que el cuerpo trabaje con la energía renovada.

Columna- manos- pies: De pie, aflojar la cabeza hacia adelante, por el peso de la misma continuar bajando la columna, vértebra por vértebra (es decir, sin ha-

cer ningún esfuerzo; imagen: ser una marioneta a la que le van soltando los hilos)

Al llegar a cuclillas mantenerse relajado unos segundos (imagen: el torso y los brazos “chorrean”; las manos no frenan esta inclinación)

Subir vértebra por vértebra (continúa la imagen de la marioneta: no soy yo que hago el movimiento, sino que dejo que suceda : no implica fuerza) (Montello, 2013 :1)

Duración aproximada del ejercicio: 2 minutos

Calentamiento del cuerpo

Objetivo: predisponer las articulaciones, ejercitando movilidad y fortaleciendo musculatura.

Espalda alta:

Hombros: lentamente, círculos hacia atrás (no hacia arriba ni hacia adelante). 10 veces.

Cuello: mirar girando lentamente la cabeza a la derecha, a la izquierda y hacia abajo. 10 veces. (Montello, 2013:3)

Aporte de la autora del presente trabajo:

Movimientos circulares de:

Cadera: rotaciones de cadera desde la pelvis, movimiento circular completo hacia un lado, luego hacia el otro. 5 veces hacia cada lado.

Rodillas: de a una por vez, en el aire, mientras la otra pierna sostiene y se arraiga en el suelo, 5 veces hacia cada lado.

Tobillos: de a uno por vez, en el aire, mientras la otra pierna sostiene y se arraiga en el suelo, 5 veces hacia cada lado.

Hombros: simultáneamente, un brazo rota hacia adelante y el otro lo hace hacia atrás. Se encuentran abajo y arriba. 5 veces hacia cada dirección.

Codos: ambos al mismo tiempo, delante del torso, primero en una dirección, luego hacia el otro lado, 5 veces hacia cada dirección.

Muñecas: ambos al mismo tiempo, delante del torso, primero en una dirección, luego hacia el otro lado, 5 veces hacia cada dirección.

Duración aproximada del ejercicio: 3 minutos

Respiración

Objetivo: Despertar el musculo diafragma. Ampliar la capacidad respiratoria.

Caminata respiratoria:

Caminar con el ritmo natural personal, 4 pasos inhalando , 2 pasos reteniendo , 4 pasos exhalando con SSS, 2 pasos pausa sin inhalar . Luego 5-2-5-2, luego 6-2-6-2, luego 8-2-8-2:

Inhalar subiendo los brazos por los costados del cuerpo, favoreciendo el movimiento costal; bajarlos al exhalar.

Inhalar continuo y exhalar cortado (golpes de diafragma). (Montello, 2013 :3)

Duración aproximada del ejercicio: 2 minutos

Emisión

Objetivo: calentar cuerdas vocales, ubicar la voz “afuera”, adelante.

Inspirar por nariz.

Tono y proyección:

De pie, con buenos apoyos, rodillas levemente flexionadas.

Desde ahí exhalo con RRRR (con los labios, como un caballo), sin tono.

Desde allí emito MMMM que vibra en labios.

Fijar un punto adelante y proyectar hacia allí MMMOOO (tono propio, natural y cómodo;

M vibra en labios; O redondeándolos hacia afuera): con gesto del brazo hacia adelante, “sosteniendo” la emisión. Es importante mirar hacia donde se dirige el gesto, es el lugar hacia el cual se proyecta el sonido.

Variar esa distancia: proyectar a distancia media (3 m), luego muy cerca (20 cm) y luego lejos (10 m). Al variar las distancias de proyección, es importante acompañar con brazos “sosteniendo” la emisión y mirada hacia el lugar donde se proyecta el sonido. (Montello, 2013 :4)

Duración aproximada del ejercicio: 2 minutos

Resonadores

Objetivo: concientizar la presencia de resonadores. Utilizándolos en orden: bajos-medios-altos.

Ejercicio: sirena de ambulancia pasando por todos los resonadores.

Comenzar emitiendo un tono bajo, con la vocal O. Emitir el sonido en el tono más bajo posible e identificar la zona de resonancia (el pecho). Intentar sentir la vibración en la zona. Luego, ir ascendiendo el tono en el modo “sirena”. Percibir el cambio de la zona de

resonancia (a medida que sube el tono, cambiarán los resonadores a la zona de la garganta y luego a la zona nasal) Si es necesario acompañar sonido con movimiento de brazos.

Duración aproximada del ejercicio: 2 minutos

Articulación

Objetivo: despertar los músculos y órganos que intervienen en la articulación. Continuar calentando cuerdas vocales, esta vez combinando vocales y consonantes.

Emitir:

Arlatrarla, Erletrerle, Irlitirli, Orlotrerlo, Urlutrurlu: emitir sumando movimiento de manos como si fuera una rueda en la que cae la corriente de habla y es proyectada hacia adelante. 1. poca proyección : para sí, soliloquio; 2. media proyección : para partener; 3. Proyección amplia : para todo el entorno.

Rosca de Pátscuaro, óptico críptico, cruel capricornio. Rosca tosca de Pátscuaro, óptico ontónimo críptico, pantagruélico cruel capricornio. (Montello, 2013 :5)

Aporte de la autora del presente trabajo:

Decirlo en velocidad normal. Luego probar diciéndolo a mayor velocidad, sin dejar de articular minuciosamente cada consonante. Si fluye la necesidad de acompañar con movimientos de brazos, hacerlo.

Duración aproximada de ambos ejercicios: 3 minutos

Proyección:

Objetivo: Manejar la emisión, mediante el control auditivo y muscular y de acuerdo a la intención. Otorgar el alcance necesario según los requerimientos de la escena. Conectar con transeúntes a través del cuerpo, la voz y la mirada.

Ejercicio de proyección:

Lo primero es buscar nombres propios largos, que tengan un mínimo de cuatro sílabas.

Uno comienza a emitir, llamando al otro, que se encuentra de espaldas, por el nombre que eligió. Lo hace manejando el espacio. En principio se ubican a dos metros, luego, a un poco más lejos (8 o 10 metros) y desde allí, el llamado será a distancias subjetivas: imaginar que el otro está en la calle, a cien metros o más.

La respiración baja, abundante, cómoda, evitando la sobre tensión del cuello, sin apresurarse, “estirando” las vocales, sin tocar la garganta, ni llegar al grito.

Siempre dentro del umbral del caudal de la voz. Agregar variantes expresivas: el llamado con intención (más dulce, agresiva, sensual, etc) o desde distintos roles (viejito, borracho, bebé, etc). (Demartino, 2009:69)

Duración aproximada del ejercicio: 2 minutos

Aporte de la autora del presente trabajo:

Ya que estamos en la calle, podemos dirigirnos directamente a los transeúntes. Según la obra que suceda a continuación, podremos teñir los llamados de la emoción y expresividad que consideremos. Al principio se puede trabajar en el lugar, proyectando hacia el transeúnte el cuerpo en su totalidad, los brazos, la mirada. Luego se podría pensar en realizar desplazamientos alrededor del área donde se llevará a cabo el número, con la intención de atraer posibles espectadores.

VI.3.1. Puesta a prueba al aire libre (jueves 25 de mayo). Huella personal:

En cuanto al cuerpo:

La rutina fue funcional al trabajo en la calle. Mi cuerpo fue adquiriendo energía extra cotidiana a medida que entraba en el personaje. Los ejercicios de relajación y calentamiento en el espacio fueron muy necesarios, incluso disiparon los nervios y la ansiedad previas. Permitieron modificar mi cuerpo cotidiano para habitarlo con una energía escénica. El constante intercambio con los transeúntes- espectadores era una presencia inevitable en la instancia de preparación, generándome muchas sensaciones como nerviosismo, alegría, ansiedad por empezar la función, etc. También vi en cómo mi presencia los provocaba, generando en ellos curiosidad, interés, etc.

Si bien hacía frío y yo estaba abrigada, necesité sacarme el saco ya que entré en calor luego de la rutina de calentamiento.

En cuanto a la voz:

Considero que la rutina estuvo al servicio de los requerimientos en relación al espacio. El tiempo fue suficiente; entre 15 y 17 minutos. Los ejercicios pusieron a tono mi aparato vocal, permitiéndome emitir, proyectar y direccionar la voz hacia donde yo quería direccionarla. En este personaje siento especialmente una unión cuerpo-voz muy fuerte, que inevitablemente repercute en el modo de la emisión.

Con respecto a la presencia de dolores, molestias o tensiones en la zona de la garganta, no los hubo mientras hacía la función, ni posteriormente. Considero que la rutina de calentamiento ayudó mucho a ese resultado positivo sin daños. La condición de calle no “jugó en contra” al desarrollo del número.

Algo importante: tuve muy en cuenta el consejo de Alvarellos (Entrevista) sobre inspirar siempre por la nariz para evitar que se resequen las cuerdas vocales.

En cuanto al espacio:

El espacio elegido fue en la puerta del Banco Nación. Elegí un espacio donde se formaba una especie de “cámara acústica”, entre la puerta y las columnas del edificio. Los materiales que me rodeaban no eran absorbentes (piedra, cemento, madera barnizada).

Quizás, en la decisión de utilizar ese espacio, me retraje demasiado de la vereda, generando una distancia mayor al posible público que transitaba en su mayoría por la calle peatonal. De todos modos, esta distancia se acortaba en varios momentos de la rutina que implicaban el movimiento, la proyección y la emisión. Los transeúntes captaban enseguida mi presencia y muchos se quedaban mirándome, curiosos, intentando entender qué estaba haciendo.

Relación de lo escénico con lo extra escénico:

En el momento justo en que comencé a realizar mi rutina de calentamiento, una comparsa de candombe, que hasta ese momento estaba en el Centro Cívico (razón por la cual no realicé mi actuación ahí), comenzó a avanzar por la peatonal hasta el sitio donde yo me encontraba y continuó avanzando tres o cuatro cuerdas más. Fue una situación inesperada, tuve que decidir en ese momento qué hacer; decidí esperar a que pasara la comparsa, mientras introducía al público en la historia. Al mismo tiempo, decidí hacer una ronda más cerrada con el público (6 personas), para estar más cerca, estableciendo una comunicación más íntima. De todos modos el ruido ambiente que se generó por el percutir de los tambores fue intenso e influyó en el modo de contar e interpretar la historia, repercutiendo en la comunicación.

El frío y el viento influyeron, pero no de manera directa, más bien posiblemente en la cantidad de gente dispuesta a caminar por la peatonal y a la disposición de los transeúntes de quedarse o no a ver teatro en la calle.

En cuanto al efecto de la rutina en los transeúntes/posibles espectadores:

Era interesante ver cómo los transeúntes miraban, se quedaban parados frente a mí esperando entender qué sucedía. Incluso es probable que alguno haya dudado si quedarse a ver o no y finalmente haya continuado su camino por no entender qué estaba sucediendo en el momento del calentamiento.

Generaba curiosidad la mínima acción que yo hiciera, incluso ya la presencia (yo estaba maquillada y tenía vestuario). Como actriz, la presencia y mirada de los transeúntes me generaba gracia, me estimulaba.

Como propuesta se podría pensar en la posibilidad de hacer una indicación con algún elemento de escenografía: desde un cartel “*Me estoy preparando, pronto función*” a un elemento más sugerente, para indicar que pronto sucederá algo...¿o ya está sucediendo? El momento entre la convocatoria y el inicio del número es tan inmediato, que el espectador no puede distinguir claramente entre una instancia y otra, ¿o sí? Considero que algo de lo liminal, (término que menciona y desarrolla Dieguez Caballero (2007: 37) en su libro *Escenarios liminales*) sucedió en esta instancia de calentamiento previo a la función. Como actriz, yo estaba transitando un límite, cruzando una frontera: entre lo cotidiano y lo escénico; entre dos mundos: el real y el ficticio. La calle, rozaba con lo extracotidiano. Esta situación de liminalidad era percibida por los transeúntes. Los más valientes o pacientes se quedaban a ver, los más ansiosos o tímidos continuaban su camino.

Otra propuesta: se podría pensar en que, mientras se hace el calentamiento, el actor se encuentre aún “de civil”, sin todo el vestuario puesto, que le falte un detalle, algo del maquillaje, para entrar del todo en personaje. Y que finalizado el calentamiento, o durante el último ejercicio de proyección, se lo coloque y comience su función.

Considero que ambos objetivos del calentamiento, calentar la voz y el cuerpo y atraer público, fueron cumplidos.

VI.3.2.Registros fotográficos



Fotografía 1: relajación espalda-cuello-hombros



Fotografía 2: Movimientos circulares de articulaciones (codos)



Fotografía 3: Emisión con MMO con sostén.



Fotografía 4: Articulación (Arlatrarla)

VI.4. Rutina de entrenamiento vocal diario

La voz es la expresión propia y sonora del ser humano. Es el resultado de la combinación de la acción de diversos músculos junto con la participación del aire y de una intención consciente de emitir, de comunicar. El actor tiene la posibilidad de utilizarla de innumerables maneras según sea su necesidad. La voz adquiere mayores posibilidades expresivas cuanto más regularidad se alcanza en el entrenamiento. Por esta razón, se recomienda realizar un entrenamiento vocal técnico-expresivo, en lo posible todos los días.

Gracias a la repetición de los ejercicios que se proponen a continuación, se logrará, entre otros beneficios: incremento de la autoconciencia del aparato fonador, mayor tonicidad muscular, aumento de la capacidad respiratoria, uso más eficaz del aire, mayor control del volumen y de la altura. En resumen, el actor logrará disponer con mayor libertad de su herramienta vocal, pudiendo hilar fino, buscar sutilezas, puntualizar objetivos.

La rutina que se propone a continuación tendrá una duración de 30 minutos aproximadamente.

Así como no hay dos personas iguales, no hay dos voces iguales, ni dos aparatos fonadores iguales. Cada actor necesita hallar su propio entrenamiento para que se ajuste a su necesidad. Se considera que la autoescucha es una actitud imprescindible a la hora de armar el propio entrenamiento. Los recursos de los que cada uno dispone, así como también los hábitos, precisan ser reconocidos para poder trabajar con ellos, tanto en el apro-

vechamiento de fortalezas como en la búsqueda de nuevos matices y recursos expresivos. Los ejercicios a continuación responden a los objetivos enunciados, pero cada actor podrá adecuarlos para atender a las necesidades particulares de su voz.

Por otro lado y como sostiene Berry, (2006:36) es difícil realizar ejercicios vocales en solitario porque muchas veces se duda si se los está haciendo correctamente, eso provoca una sensación de desaliento. Muchas veces no se sabe bien qué hacer. La mirada y escucha atenta de un compañero será de gran utilidad y el enriquecimiento, mutuo.

Para cada aspecto a trabajar se presentan sus objetivos y los ejercicios propuestos.

RELAJACIÓN (cuerpo, incluido el rostro)

Como menciona Demartino, (2009:28), la relajación consiste en dejar atrás un estado de esfuerzo (físico o psíquico) y reestablecer nuestro equilibrio, posibilitando pasar a un estado de relajación que propicie la concentración mental y física para la tarea que necesitamos emprender.

Para llevar a cabo un trabajo vocal, es indispensable partir de un estado de relajación que elimine la tensión provocada por las actividades cotidianas. Cuando el profesional de la voz se entrena en relajación, aprende a detectar tensiones personales y de esa manera eliminarlas.

Relajación-respiración en el suelo:

Objetivos: relajación del cuerpo. Ubicación de la respiración costo diafragmática.

Berry (2006:50) propone:

Acostarse en el suelo, mirando hacia arriba. Las nalgas relajadas, sintiendo la espalda tan extendida como sea posible. Los brazos también están relajados, al costado del cuerpo.

Doblar las rodillas hacia arriba separándolas un poco. Esto debería ayudar a tener la espalda plana. Intentar ser consciente de la espalda extendiéndose en el suelo y no hundiéndose en este.

Dejar que se extiendan los hombros, intentando sentir las articulaciones destensándose y sin opresión.

Tomarse un tiempo para sentir estas sensaciones de alargamiento y ensanchamiento y de libertad en los diferentes conjuntos de músculos. Repetirse a uno mismo: “La espalda extendida Los hombros extendidos y libres. Extiende hacia abajo hasta la parte inferior de la columna vertebral y siente la totalidad de la espalda. Muñecas libres. Codos libres. Cuello libre y extendiéndose desde la espalda.”

Colocar las palmas de las manos en la parte inferior de la caja torácica

Inspirar por la nariz, sintiendo como las costillas, en la espalda, se abren sobre el suelo. Espirar por la boca, manteniéndola abierta, al igual que la garganta, sacando todo el aire fuera de los pulmones. Concentrarse en la capacidad de respiración; ayuda a estimular la inspiración por nariz.

Intentar impedir que la parte superior del pecho se mueva. Asimismo, evitar tomar aire en exceso, para no tensionar la parte superior del pecho.

Inspirar lenta y suavemente, esperar un momento, asegurarse de que los hombros y el cuello están libres y después espirar lentamente contando mentalmente hasta 10. Es fundamental sentir que los músculos entre las costillas controlan el aire que sale (esto es lo más importante del ejercicio). La espiración debe ser más bien silenciosa, pues la garganta debe estar relajada.

Gato:

Objetivo: relajación y estiramiento de la musculatura torso-espalda-hombros-brazos-cuello.

En cuadrupedia: manos alineadas con los hombros, rodillas separadas según el ancho de caderas. Inhalar levantando la cabeza y sacando la cola (“gato contento”). Exhalar metiendo la cabeza para mirar al ombligo y arqueando la espalda hacia arriba, contraer glúteos (“gato enojado”). Repetir varias veces.

Llevar la cola hacia los talones, se estira la columna; las manos no se mueven y los brazos quedan estirados hacia adelante, cabeza relajada (“gato estirado”). Respirar en esa posición, tratando de orientar el aire “hacia el abdomen”, evitar respirar corto y arriba.

Mover ambos brazos estirados hacia cada costado para lateralizar la elongación de la columna y a la vez abrir esa zona de las costillas. (Montello, 2013 :2)

Relajación de pie:

Objetivo: relajación de la columna.

Columna- manos- pies: de pie, relajar la cabeza hacia adelante, por el peso de la misma continuar bajando la columna, vértebra por vértebra (es decir, sin hacer ningún esfuerzo; imagen: ser una marioneta a la que le van soltando los hilos)

Al llegar a cuclillas mantenerse relajado unos segundos (imagen: el torso y los brazos “chorrean”; las manos no frenan esta inclinación)

Subir vértebra por vértebra (continúa la imagen de la marioneta: no soy yo que hago el movimiento, sino que dejo que suceda: no implica fuerza) (Montello, 2013 :2)

Relajación de cara:

Objetivo: Relajar y activar músculos del rostro.

Masajes con la yema de los dedos: Centro de la cara. Entrecejo y frente. Sienes. Mejillas. Mandíbula. Mentón. (Demartino, 2009: 39)

Aporte de la autora del presente trabajo:

Será importante el uso de la respiración. Podemos utilizar la imagen del aire que entra como una luz a nuestro cuerpo. Si hay tensiones, podemos dirigir esa luz hacia la zona que precisemos aflojar, dándole lugar con nuestra imagen a que la tensión se vaya.

APOYOS

En posición vertical, nuestros pies y piernas son los que cumplen la función de sostén de nuestro cuerpo: son nuestros apoyos. Para un actor callejero, la conciencia de los apoyos es fundamental al momento de emitir voz, en relación directa con la respiración.

Apoyos:

Objetivo: concientizar apoyos.

Descalzos, para sentir un contacto más pleno con la superficie de apoyo.

¿Cómo sientes tus pies? ¿Desde qué zona apoyas? ¿Desde los talones, desde los bordes internos o externos? ¿Desde los dedos? ¿Quieres probar desde cada lugar? No tienes que responderme a mí, respóndete en silencio y haciendo; guarda tus sensaciones, explora, vuelve, corrige si sientes que puedes hacerlo. ¿Pasa algo en el resto del cuerpo?, ¿sientes que estás pensando en algún lugar?, ¿qué lugar es? ¿Puedes soltar ese lugar? No sostengas, deja que caiga el peso. Traspasa desde la planta de los pies hasta el suelo ese peso ¿Puede ser? ¿Y acaso también podrás imaginar que desde la planta de los pies crecen raíces que penetran en la tierra? (...) Vas a inspirar, natural, cómodamente y tratarás de ajustar la siguiente imagen. (...) Piensa que el aire que has inspirado vas a espirarlo, enviándolo por las raíces que han penetrado en la tierra. (Rot, 2006: 96)

CALENTAMIENTO Y VITALIZACIÓN CORPORAL

El cuerpo es el sostén de la voz. Si bien esto compete a los actores en general, particularmente muchos actores callejeros mencionan la necesidad de un cuerpo y voz que vayan de la mano. La voz toma fuerza e impulso del cuerpo. Cuanto más tonificado podamos tener nuestro cuerpo, mayor libertad lograremos para realizar las diferentes acciones en escena. La armonía en la estructura del cuerpo es fundamental para comenzar cualquier tipo de trabajo físico, por lo tanto la correcta relación columna-cuello-cabeza será sumamente importante.

Calentamiento del cuerpo:

Objetivo: movilidad de articulaciones y fortalecimiento de la musculatura.

Espalda alta:

- hombros: lentamente, círculos hacia atrás (no hacia arriba ni hacia adelante). 20 veces.
- cuello: mirar girando lentamente la cabeza a la derecha, a la izquierda y hacia abajo. 20 veces.
- escápulas: juntarlas y mantener 3 segundos. 20 veces. (Montello, 2013 :3)

Aporte de la autora del presente trabajo:

Movimientos circulares de:

Cadera: rotaciones de cadera desde la pelvis, movimiento circular completo hacia un lado, luego hacia el otro. 10 veces hacia cada lado.

Rodillas: de a una por vez, en el aire, mientras la otra pierna sostiene y se arraiga en el suelo, 10 veces hacia cada lado.

Tobillos: de a uno por vez, en el aire, mientras la otra pierna sostiene y se arraiga en el suelo, 10 veces hacia cada lado.

Hombros: simultáneamente, un brazo rota hacia adelante y el otro lo hace hacia atrás. Se encuentran abajo y arriba. 10 veces en cada sentido.

Codos: ambos al mismo tiempo, delante del torso, en sentido horario y a la inversa, 10 veces en cada sentido.

Muñecas: ambas al mismo tiempo, delante del torso, primero en una dirección, luego hacia el otro lado, 10 veces en cada sentido.

RESPIRACIÓN

Una correcta respiración costo diafragmática, realizada sin tensiones, contribuye a relajar cuerpo, voz y mente, a inspirar el aire preciso para lo que requiere la escena.

Caminata respiratoria:

Objetivo: Despertar el musculo diafragma. Ampliar la capacidad respiratoria.

Caminata respiratoria:

Caminar con el ritmo natural personal, 4 pasos inhalando , 2 pasos reteniendo , 4 pasos exhalando con SSS, 2 pasos pausa sin inhalar . Luego 5-2-5-2, luego 6-2-6-2, luego 8-2-8-2:

Inhalar subiendo los brazos por los costados del cuerpo, favoreciendo el movimiento costal; bajarlos al exhalar.

Inhalar continuo y exhalar cortado (golpes de diafragma). (Montello, 2013 :3)

Apagar velas:

Objetivo: Activar el músculo diafragma. Conciencia y manejo del aire según los requerimientos de la escena.

De pie, sentado o andando(...) siempre con el cuello liberado, expulsa una bocanada de aire y *de forma inmediata* permite que los músculos de la espiración se liberen para que el aire sea inspirado de nuevo debido a la acción de los músculos de la inspiración.

Una buena forma de llevar a cabo esta acción es imaginar que estas apagando velas. Sitúalas, mentalmente, en distintos sitios y a diferentes distancias.

Al espirar el soplo de aire para apagar la vela, asegúrate de que has apuntado exactamente hacia la posición de la vela. (...)(Mc. Callion, 1988: 98)

Aporte de la autora del presente trabajo:

No necesariamente durante el ejercicio la inspiración y espiración serán inmediatas. El actor podrá inspirar y espirar disponiendo de su tiempo, siempre teniendo consciencia de la respiración costo diafragmática.

EMISIÓN

Las cuerdas vocales, como todo músculo, precisan de una entrada en calor para evitar dañarse.

Búsqueda del tono:

Objetivo: calentar cuerdas vocales, ubicar la voz “afuera”, adelante.

De pie, con buenos apoyos, rodillas levemente flexionadas.

Desde ahí exhalo, haciendo vibrar los labios como el resoplido de un caballo.

Sin tono.

Desde allí emito MMMM que vibra en labios.

Fijar un punto adelante y proyectar hacia allí MMMOOO (tono propio, natural y cómodo; M vibra en labios; O redondeándolos hacia afuera): con gesto del brazo hacia adelante, “sosteniendo” la emisión. Es importante mirar hacia donde se dirige el gesto, es el lugar hacia el cual se proyecta el sonido.

Variar esa distancia: proyectar a distancia media (3 m), luego muy cerca (20 cm) y luego lejos (10 m., 20 m.). Al variar las distancias de proyección, es importante acompañar con el brazo “sosteniendo” la emisión y mirada hacia el lugar donde se proyecta el sonido. (Montello, 2013:4)

Intensidad:

Objetivo: entrenar el aumento de volumen.

Haz sonar una nota, mantenla estable, no varíes la trayectoria o dirección del chorro de voz y, poco a poco, incrementa el volumen.

Asegúrate que el aire no se te escapa muy de prisa, ya que ha ido aumentando la presión ejercida por los músculos del abdomen. Cuando liberes los músculos de la espiración y dejes entrar el aire de nuevo, permite la total expansión de la caja torácica, en particular en la espalda y por los lados.(...)

Ahora necesitas practicar, despacio, el incremento de las notas bajas, manteniendo siempre sintonizada la nota con la que estás trabajando; no permitas que una variación de la presión del aire influya en el tono de la nota. Mantén la nota hasta el final de la espiración sin dejar que baje el volumen. Pensar en que estás creciendo en longitud y amplitud puede ayudarte durante la realización de este ejercicio (...). Con la repetición, la nota alcanzará mayor volumen y será más larga.(...) (Mc. Callion, 1988: 164)

Arrojar el sonido:

Objetivos: Búsqueda del tono firme, sin ataque golpeado, mediante uso de imagen.

Arrojar el sonido: Ubicación de la voz “afuera”. Coordinación entre respiración y sonido.

(...)Imagina que tienes una bola en la mano que vas a lanzar hacia un lugar determinado (ten bien claro tu objetivo). Cuando sueltes la bola, sacarás el sonido cantando una vocal, la A y la E resultan útiles por lo abiertas que son. Imagina una bola en la mano, levanta el brazo y, mientras lo haces, inspira. Tira la bola al lugar elegido; mientras tiras, suelta el sonido y arroja la vocal, dejando que siga a la bola imaginaria, sosteniendo el sonido de tal manera que habrás alcanzado tu objeto(...) (Berry, 2006:84)

RESONADORES

Al usar nuestra voz de manera cotidiana solemos utilizar siempre un mismo resonador. Por lo general, el de mayor uso en todas las personas es el resonador de la garganta. Descubrir y concientizar los espacios de resonancia supone de un camino muy satisfactorio. Al conocer la potencialidad de los distintos resonadores, hallamos una nueva herramienta para enriquecer los matices tímbricos, expresar diversas emociones, generar climas. El actor callejero, con los desafíos vocales específicos que le atañen, podrá utilizar los diversos resonadores para hacerse oír y lograr comunicarse a pesar de las interferencias.

Sirena de ambulancia:

Objetivo: Ubicar los resonadores corporales.

Comenzar emitiendo un tono bajo, con la vocal O . Emitir el sonido en el tono más bajo posible e identificar la zona de resonancia (el pecho). Intentar sentir la vibración en la zona. Luego, ir ascendiendo el tono en el modo “sirena”. Percibir el cambio de la zona de resonancia (a medida que sube el tono, cambiarán los resonadores a la zona de la garganta y luego a la zona nasal) Si es necesario acompañar sonido con movimiento de brazos.

ARTICULACIÓN

Conocer los movimientos de los músculos articulatorios es sumamente necesario para que las vocales y consonantes sean lo suficientemente firmes y claras. A la vez, y como afirma Berry (2006: 95) sabremos utilizar la energía exacta y necesaria para responder a todas las exigencias y matices del habla, de modo de contar con ilimitados recursos para pronunciar, acentuar.

Articulación:

Objetivo: despertar músculos.

Labios: sacar en posición de beso, girar. Meterlos dentro de la boca (como un abuelo sin dientes), llevar hacia costados. Abrir boca lo más grande posible.

Lengua: recorrer con la lengua todos los rincones del interior de la boca, sin tensionar su raíz. Luego, sacarla e intentar tocarse la punta de la nariz, la pera, llegar lo más lejos posible hacia los costados. Dar vueltas completas como relamiéndose, etc.

Convocar sensación de bostezo; para abrir y relajar paladar alto y laringe. En lo posible, bostezar con la boca cerrada de modo que la sensación de apertura laríngea sea mayor.

Mandíbula: dejar caer lentamente hasta la posición más abierta posible. Abrir y cerrar varias veces, siempre sin tensionar.

Objetivo: concientizar consonantes.

a) Emitir LA. Sentir la presión del ápice de la lengua (punta) contra los alvéolos que están detrás de los dientes al emitir la L. Dejar que la A siga a la L con soltura. La parte posterior de la lengua debe estar libre y la garganta relajada para la vocal.

Luego, manteniendo el mismo ritmo, preciso, agregar sílabas:

LA LA

LALA LALA LALA LALA LALA LALA LALA

LALALA LALALA LALALA LALALA LALALA

b) Con el ápice de la lengua en la cara posterior de los incisivos superiores decir: TA

Luego, manteniendo el mismo ritmo, preciso, agregar sílabas:

TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA

TATA TATA TATA TATA TATA TATA TATA

TATATA TATATA TATATA TATATA TATATA

c) Repetir la misma secuencia, intentando percibir cómo trabaja el aire y punto y modo de articulación con: DA; NA; SA; RA.

Linguo-velares: KA; GA.

Bilabiales: PA; BA; MA; FA. (Berry, 2006:109)

Objetivo: despertar los músculos articulatorios. Calentar cuerdas vocales, combinando vocales y consonantes.

Arlatrarla, Erletrerle, Irlitrirli, Orlotrerlo, Urlutrurlu: con movimiento de manos como si fuera una rueda en la que cae la corriente de habla y es proyectada hacia adelante.

1. poca proyección : para sí, soliloquio.

2. media proyección : para partener.

3. Proyección amplia : para todo el entorno.

(...) Rosca de Pátscuaro, óptico críptico, cruel capricornio. Rosca tosca de Pátscuaro, óptico ontónimo críptico, pantagruélico cruel capricornio.

(Montello, 2013 :5)

Aporte de la autora del presente trabajo:

Decirlo en velocidad normal. Luego probar diciéndolo a mayor velocidad, sin dejar de articular minuciosamente cada consonante. Si aparece la necesidad de acompañar con movimientos de brazos, hacerlo. Se puede trabajar con otros trabalenguas a elección.

PROYECCIÓN

He aquí un punto interesante. Muchos, al hablar sobre la técnica vocal del actor callejero, mencionan la importancia de la proyección. Pero ¿qué es la proyección? Por una parte proviene de la técnica (respiración, apoyos, uso del timbre, articulación) pero también de una actitud. La de compartir con el otro lo que se está haciendo. La mirada abarca, amplía, invita. El cuerpo también. En el teatro callejero, un actor que no mira a su público, que no le habla a los ojos, que no lo invita a quedarse a través de su actitud corporal, no funciona. Por lo tanto, los aspectos técnicos de la proyección serán tan importantes como el aspecto actitudinal.

Objetivo: Otorgar el alcance necesario según los requerimientos de la escena.

Lo primero es buscar nombres propios largos, que tengan un mínimo de cuatro sílabas. Uno comienza a emitir, llamando al otro, que se encuentra de espaldas, por el nombre que eligió. Lo hace manejando el espacio. En principio se ubican a dos metros, luego, a un poco más lejos (8 o 10 metros) y desde allí, el llamado será a distancias subjetivas: imaginar que el otro está en la calle, a cien metros o más.

La respiración baja, abundante, cómoda, evitando la sobre tensión del cuello, sin apresurarse, “estirando” las vocales, sin tocar la garganta, ni llegar al grito. Siempre dentro del umbral del caudal de la voz. Agregar variantes expresivas: el llamado con intención (más dulce, agresiva, sensual, etc) o desde distintos roles (viejito, borracho, bebé, etc). (Demartino, 2009: 69)

CONJUNCIÓN TOTAL

Trabajo con texto. Trabajar explorando matices, acentuando sílabas, articulando ciertas consonantes en particular. En resumen, experimentar con diversas cualidades del sonido: ritmo, pausas, volumen, alturas, con diversas intenciones, invocar imágenes en el momento de emitir, relacionadas con el sentido del texto o no. Prescindir de lo que es cómodo.

DESCANSO VOCAL

Como recomienda Bergero (Entrevista), luego de utilizar la voz por un tiempo prolongado se recomienda colocar una mano tapándose la boca y la nariz (a modo de “cuchara”) y respirar por boca. De esta manera el aire ingresa más caliente y húmedo, contribuyendo a relajar las cuerdas vocales.

VII. Destilando testimonios, construyendo conclusiones

El cuerpo es nuestro edificio teatral (...)

(Farias, 2014: minuto 40:59)

Para concluir, se plasman algunas propuestas, partiendo de la experiencia de los artistas callejeros entrevistados, tejiendo, uniendo, contraponiendo.

En la entrevista, ante la pregunta: *¿Qué hace con su voz antes de realizar la función?* De los ocho artistas, aproximadamente el 50% afirmó realizar algún tipo de calentamiento vocal pero no pudo responder con certeza qué hacía. Del resto, un 37.5% realiza un calentamiento vocal que considera suficiente. El 12.5% afirma no realizar ningún tipo de preparación vocal.

Ante la pregunta: *¿Cómo cuida su voz? (referida a la vida cotidiana)*, se llegó a la siguiente estadística: el 50% la cuida de alguna manera (hablando en volumen bajo, con infusiones, yoga, respiración, etc.), el 25% la cuida de manera más puntual y el otro 25% no realiza un cuidado sobre su voz.

Al responder: *¿Cómo se autocalificaría en su trabajo corporal y vocal?* Un 25% se mostró conforme con su trabajo, un 62.5% expresó necesitar más constancia y autodisciplina, a la vez que observó dedicar más energía a lo corporal que a lo vocal en particular. El 12.5% restante definió en su trabajo vocal como “malo”.

Por otro lado, los artistas callejeros entrevistados coinciden en la necesidad de “hacer más” respecto a su voz. Perciben, en general, una atención más enfocada en lo corporal y actoral que en lo vocal. Algunos han afirmado encontrarse “en búsqueda” con respecto al trabajo con su voz.

Toda esta información proporcionó importantes datos que condujeron a variadas preguntas. La primera de ellas: ¿Por qué el trabajo vocal siempre está relegado a la última instancia?

Otro cuestionamiento al que se llegó partió de la siguiente observación: pareciera que el trabajo con la voz lleva a un nivel de profundidad y de exposición que es difícil de afrontar en un espacio callejero, dadas sus particularidades ya descritas anteriormente. Esta inferencia tiende un puente con la experiencia de rutina personal de la autora, probada en la calle el día 25 de mayo de 2017, previo a la realización de un número teatral. Aquel día, al realizar la rutina apareció la sensación de incomodidad al estar ‘entrando en personaje’, calentando cuerpo y voz, a la vista de transeúntes que miraban cuestionadores, preguntándose qué estaba sucediendo. No obstante, fue posible realizar el calentamiento y el número teatral, pero aquella sensación fue muy potente. Por lo tanto, aparece como necesario considerar el momento de transición cotidianeidad/escena, para construirlo de modo de ser fiel a sí mismo respecto de lo que se precise como preparación. De todos modos, si se sostiene una rutina diaria de entrenamiento, este momento inmediatamente anterior al espectáculo se verá reducido en cuanto al tiempo que precise. Si el trabajo es en grupo será importante la concentración entre todos. Por eso cabría agregar, además del calentamiento individual, un trabajo de concentración grupal.

Todos los entrevistados coinciden en que lo atractivo de trabajar en la calle es el vínculo directo y sincero con el público. Esa afinidad espontánea que hace que un transeúnte se convierta en espectador se genera, en parte, por la intención de comunicar del actor. El público precisa entender qué es lo que está sucediendo, sino, pierde el interés. Por eso - como ya se ha dicho- el actor callejero debe trabajar con un alto nivel de energía. En consecuencia, muchos entrevistados afirman cansarse más en la calle que en una sala, ya que este trabajo del cuerpo y la voz a altas intensidades depende mucho del cuidado y del entrenamiento. Todos los entrevistados sostienen que la voz toma fuerza del cuerpo, no son entes separados. Por lo tanto, cuanto más entrenado se encuentre el cuerpo, mayor será la presencia y versatilidad de la voz. El actor trabaja constantemente registrando su cuerpo y su voz. En la calle, este registro es sumamente importante, tanto para cuidar la herramienta como para adaptarse a los requerimientos del aquí y ahora. Por ello, y por todo lo que se ha demostrado en esta investigación, se considera confirmada la hipótesis: **“El uso de la voz en el teatro callejero requiere de una preparación vocal específica”** Considerando además que lo visual constituye una parte fundamental del espectáculo callejero para atrapar a su público, resulta muy fructífero explorar formas de comunicación no verbales, ya sea desde el cuerpo (gesto, mímica), desde objetos (carteles, pancartas)

o desde el uso de la voz sin articular palabras (lenguajes inventados y otros sonidos vocales). Todo lo cual redundaría en un mayor cuidado de la voz.

En conclusión, cuantas más herramientas sepa utilizar el actor, más posibilidades tendrá en el momento de atraer la atención y de crear un espectáculo callejero, sin dejar de lado la atención sobre su cuerpo.

Apéndice

1. Glosario de términos utilizados

Las definiciones que no citan fuente son intentos de la autora por poner claridad en los conceptos utilizados.

Acción vocal: Término que desarrolla Barba, al proponer un trabajo con la voz que tenga valor de acción, generando estímulos y respondiendo también a éstos, modificando el espacio y los cuerpos tanto de los actores como de los espectadores. Esta acción vocal se genera tanto con sonidos articulados como sin articular.

Energía cinética: Energía que posee un cuerpo por razón de su movimiento. (Real Academia Española)

Energía escénica: Fuerza, poder, virtud que lleva el cuerpo del actor, dotado de la máxima expresividad y estado de alerta, propia del momento en el que éste se encuentra en escena. Esta energía escénica o extracotidiana se diferencia de la energía cotidiana, la de la vida diaria (mínimo esfuerzo para un máximo resultado).

Expresión:

La expresión se refiere a una determinada calidad de manifestación, caracterizada por una intencionalidad de comunicación. Expresar significa exteriorizar o poner fuera de sí una idea, sentimiento o concepto a través de un determinado lenguaje, con cierta selección de contenidos y significados, con una determinada modalidad y mediante el uso de recursos materiales que permitan concretar la expresión. (*Spravkin, en Diseño Curricular Nivel Primario-R.N.:132*)

Identidad vocal: Conjunto de características que hacen a la voz de una persona y la identifican con ella (manera de emitir, textura, tiempos, pausas, etc).

Imagen portal:

Sintetiza racionalmente y de manera abarcativa un espectro de sensaciones corporales, aclarándolas y permitiendo así el trabajo grupal con una base compartida. Otorga soporte imaginativo al material, sin imponérsele. De este modo, es a través del cuerpo sonoro como se conceptualizan las imágenes y, al tratarse de un acuerdo común, se objetivizan volviéndose recursos de la técnica. (Montello, 2016: s/n)

Kinestesia:

La percepción consciente de la posición o de los movimientos del propio cuerpo gracias al sentido muscular y al oído interno. El nivel kinestésico concierne a la

comunicación entre actores y espectadores, como por ejemplo la tensión del cuerpo del actor o la impresión que una escena puede provocar físicamente en el público. (Pavis, 1984: 270)

Presencia del actor: Pavis (1984:354) la define como un *no sé qué* del actor que cautiva al público, se impone y logra la identificación de éste con el personaje. Más adelante, en la misma definición Pavis (1984:355) cita a Ryngaert, quien la describe como “una energía radiante cuyos efectos son notados incluso antes de que el actor empiece a moverse o a hablar, en la fuerza de su “estar allí”.

Ritmo-tempo andante: término que proviene de la teoría musical, se refiere a un tiempo “que anda, que camina”. Un ritmo ni muy lento ni muy rápido, similar al de una persona caminando sin prisa pero sin pausa.

Signo teatral: Pavis (1984:418) lo define como la unidad más pequeña portadora de sentido procedente de una combinación de elementos del significante y del significado. En el caso del signo teatral, siempre hay una motivación entre significante y significado.

Soporte vocal:

Soporte para la voz, significa fuerza con dirección, condición que se da cuando los músculos de la respiración trabajan en un estado de coordinación con una buena relación cabeza/cuello/espalda. (...) Es poner en acción los medios físicos a través de los cuales es posible hacer durar al aire cuanto se quiera con la presión necesaria para hacer el sonido deseado y con el volumen, la altura y la resonancia exigidos. (Mc Callion, 1998: 73)

Podríamos decir entonces que el soporte vocal se refiere a un aspecto técnico y a una conciencia del aparato respiratorio (donde el diafragma juega un papel importante) para poder contar con el aire necesario para emitir según las condiciones lo requieran.

Timbre áspero: propio de una voz que al oírla transmite una sensación de textura rugosa, resultante de ciertas “interferencias”, productos del aire. Timbre propio de una voz que raspa.

Timbre metálico: característica de una voz que presenta generalmente tonos altos, estridentes, resultado del uso de resonadores altos.

Vocalidades: las múltiples formas de producción de voz y palabra implementadas por un grupo humano específico en una contingencia socio-histórica dada. (Davini, 2007: 18)

Voz con aire: Mac Callion (1998:126) la define como voz exhalada: “También hay una calidad de sonido específica para este tipo de producción: una definición pobre y opaca en la nota, ronquera y a veces, se oye claramente un susurro de aire no resonado en la nota”. Una causa probable puede ser la falta de control sobre la respiración. También

puede deberse al mal uso de las cuerdas vocales durante largos periodos de tiempo, el consumo de tabaco, etc.

Voz rasposa: al oírla transmite una sensación de textura rugosa, resultante de ciertas “interferencias”, productos del aire. Es lo contrario de una voz lisa, suave, sin “ruido”.

2. Modelo de Observación del espectáculo

Espectáculo:

Lugar Físico:

Número de actores:

Duración del espectáculo:

Utilización de soporte musical o efectos sonoros (con tecnología o en vivo):

¿Con o sin uso de tecnología electrónica amplificadora?

Cuerpo del actor:

Existencia de calentamiento previo:

Concentración previa, grupal o individual:

Rigurosidad del uso del cuerpo: presencia de tensión excesiva, golpes, accidentes, tropiezos ocasionales.

Predominancia visual o de la escucha?

“cualidades, efectos producidos, relación con la dicción y el canto” (Pavis, 2000:52)

“cómo el cuerpo parlante del actor invita al espectador a “entrar en la danza”. (Pavis, 2000: 80)

la voz como transmisora de sentido lógico-informativo o sensorial:

Uso de tecnología mediadora de la voz:

Cualidades del sonido articulado:

Timbre:

Tono:

Intensidad-volumen:

Articulación-modulación-acentuación:

Proyección:

Entonación-melodía:

Velocidad-pausas:

Ritmo-tempo:

¿Sensaciones que produce esa voz?

Sobre el espacio

Lugar:

Medida aproximada del espacio escénico:

Presencia de ruidos externos, sonido ambiente:

Relaciones de lo escénico con lo extraescénico:

3. Modelo de Entrevista:

Nombre:

Edad:

Fecha de la entrevista:

¿Dónde vive? ¿Con quién?

¿Cuál es su trabajo?

¿Cómo es su alimentación?

¿Fuma?
 ¿Consume alcohol? ¿Cantidad?
 ¿En su vida cotidiana ¿cuida de su cuerpo?
 ¿Realiza actividad física?
 ¿Cómo cuida su voz?
 ¿Hace cuánto tiempo realiza teatro callejero?
 ¿Qué lo ha motivado a realizar teatro callejero?
 ¿Dónde realiza su espectáculo?
 ¿Por qué lo realiza en dicho lugar?
 ¿Cuál es el proyecto grupal?
 ¿Y el proyecto personal?
 ¿Cómo fue el proceso de creación del espectáculo?
 Antes de realizar el espectáculo ¿qué hace con el cuerpo y la voz?
 ¿En el espectáculo hace voces diferentes?
 ¿Usa micrófono o mediación técnica?
 ¿Durante la función como percibe su cuerpo y su voz?
 ¿Cómo influye el sonido ambiente en su trabajo?
 ¿Y en la voz cómo influye?
 Luego de la función ¿Cómo percibe su cuerpo y su voz?
 ¿Cómo siente su voz inmediatamente después de finalizar su actuación?
 Y al rato ¿Cómo percibe su voz?
 ¿Y al día siguiente?
 ¿Cuántas funciones podría hacer seguidas?
 ¿Cuántos días seguidos podría hacer función?
 ¿Cómo se autocalificaría en su trabajo corporal y vocal?
 En cuanto a su labora actoral en general ¿Se haría alguna autocrítica o autosugerencia?
 ¿Priorizarías hacer la función o preservar tu salud vocal y corporal?

4. Modelo de Cruce: Entrevista / Observación

Reflexión de la observadora.
 Grado de conciencia corporal y su reflejo en la producción.
 Antigüedad en teatro callejero y su reflejo en la producción.
 El calentamiento utilizado y su reflejo en la producción.
 Percepciones del actor respecto de su cuerpo-voz durante la función en comparación con la observación.
 Valoración del actor respecto de su trabajo actoral en comparación con la observación.

5. Modelo de Entrevista para reseña de Teatro callejero en Bariloche

¿A qué grupo teatral callejero perteneció? ¿Cuántos integrantes eran? ¿En qué año nace el grupo y en qué año toma otros rumbos?
 ¿Durante cuánto tiempo realizó teatro callejero o en espacios alternativos? (Detalle qué lugares)
 ¿Cuán numerosos eran sus públicos?
 ¿Cómo era la producción de los espectáculos? ¿Contaban con un presupuesto/subsidio?
 ¿Cómo era el apoyo de la Municipalidad/Provincia/Nación?
 ¿Poseían una temática particular?
 ¿Qué lenguajes artísticos incluían sus espectáculos?
 ¿Ustedes mismos realizaban la dramaturgia de sus espectáculos?

¿Percibieron instancias de intercambio con otros grupos de teatro callejero?
¿Con qué regularidad realizaban sus presentaciones?
La situación climática de Bariloche, ¿influyó en las elecciones del grupo?
¿Poseían un entrenamiento corporal/vocal específico para el trabajo en la calle?

Referencias

Bibliografía citada

Alvarellos, H (2007) *Teatro callejero en la Argentina*. Ediciones Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires.

Arreche, A, (2014) *El cuerpo: una arquitectura fantástica. Apuntes en torno al trabajo del actor de teatro en espacios abiertos*. Fuente: ojs.arte.unicen.edu.ar <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar> (descargado el 26-06-16)

Balsebre, A.(1994) *El lenguaje radiofónico*. Fuente: academia.edu. (Descargado el 24-02-17)

Barba, E. (1987) *Más allá de las islas flotantes*. Caligrama, Buenos Aires.

Berry, C. (2006). *La voz y el actor*. Alba Editorial, Barcelona.

Briski, N. (2005) *De Octubre a Brazo Largo*. Ediciones Madres de plaza de mayo, Buenos Aires.

Carreira, A. (2001) *Delimitación del concepto de teatro callejero*. - Los Rabdomantes – Fuente: racimo.usal.edu.ar. (descargado el 20-11-16.)

Cosentino O., Zunino P. (2001) *Teatro del siglo XX*. Paidós, Buenos Aires.

Dacal, E (2006) *Teatro de la Libertad*. Ediciones Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires.

Davini S, (2007) *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo*. Universidad de Quilmes Editorial, Buenos Aires.

Da Silva, N. (2010), *O TEATRO DE RUA NO BRASIL: A PRIMEIRA DÉCADA DO TERCEIRO MILÊNIO, Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas*, Fuente: unirio.br <http://rbtr.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2014/07/743-3255-1-PB.pdf>(descargado el 19-05-17)

Demartino, C. (2009). *La técnica vocal del actor*. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

Dieguez Caballero, E. (2007) *Escenarios liminales*. Atuel, Buenos Aires.

Dragún, O (1980) - *Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano*. Latin American Theatre Review. Vol.13,No.3: Summer 1980 .Fuente:journals.ku.edu (descargado el 02-07-2017)

García Sanz, B. -Garrido, J. (2003) *La contaminación acústica en nuestras ciudades*.

- Barcelona, España. Fuente: Fundación "la Caixa". www.estudios.lacaixa.es. (descargado el 29-09-16)
- Grotowsky, J. (2009) *Hacia un teatro pobre*. Siglo veintiuno editores, México.
- Ledo, A. (1985) Revista Almanaque Criollo, Año 1, Nº 2 (febrero). *El Carnaval, ritual de la alegría*. Editorial Años Luz, Buenos Aires.
- Mac Callion, M. (1998). *El libro de la voz*. Urano, Barcelona.
- Ministerio de Educación Río Negro (2011) Diseño curricular nivel primario.
- Montello, F. (2013) Ficha de Cátedra (Calentamiento) Materia: Entrenamiento corporal y vocal integrado. Licenciatura en Arte Dramático. UNRN.
- (2015) *Aportes de la Formación del Habla (Sprachgestaltung) al entrenamiento del actor*. En Trabajo final integrador de la especialización en Docencia y Producción Teatral. UNRN. Sin editar.
- (2016) Informe final, proyecto de investigación *Aportes de la Formación del Habla al entrenamiento del actor*. UNRN 40-B-421. Sin editar.
- Moreira, C. (2008) *Las múltiples caras del actor*. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.
- Naugrette, C.(2004) *Estética del teatro*. Artes del Sur, Buenos Aires.
- Oliva, C. (2000) *Historia básica del Arte escénico*. Cátedra, Madrid.
- Pavis, P (1984) *Diccionario del Teatro*. Paidós, Buenos Aires.
- (2000) *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós, Barcelona
- Radrigán, V., (2012), *Cuerpo y voz, unión y separación en la historia del teatro y la danza* en Revista Telón de Fondo, Vol.Nº15, p.92-108, Argentina
- Revista Paso de gato (2006) Nº 27 Octubre/Noviembre/Diciembre, *Dossier: La voz, el alma del cuerpo*. México.
- Rot, D. (2006). *Vivir la voz*. Lumen, Buenos Aires.
- Torres Gallardo, B. (2013). *La voz y nuestro cuerpo. Un análisis funcional*. Revista de Investigaciones en Técnica Vocal, año 1, nº1. La Plata: Facultad de Bellas Artes UNLP. (Descargado el 20-02-17)
- Trastoy B, Zayas Lima P. (2006) *Lenguajes escénicos*. Prometeo, Buenos Aires.
- Zazueta, J. (2012) *Contribución al estudio de un género espectacular: el teatro de calle contemporáneo*. Fuente: eprints.ucm.es. (Descargado el 05-05-17)
- Zurro, A. (1995) *Sobre el teatro popular*. XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro,

España. Fuente: uclm.es. (Descargado el 10-05-17)

Sitios web

Acerca de la campana o concha acústica:

https://es.wikipedia.org/wiki/Concha_ac%C3%BAstica (consultado el 23-11-17)

Acerca del Profesorado en Teatro (UNRN Sede Andina)

<http://sedeandina.unrn.edu.ar/index.php/profesorado-en-teatro> (consultado el 06-11-16)

Acerca de la Licenciatura en Arte Dramático (UNRN Sede Andina)

<http://sedeandina.unrn.edu.ar/index.php/licenciatura-en-arte-dramatico> (consultado el 06-11-16)

Acerca del teatro callejero en Chile:

Farías, M. (2014) Video documental “*Más cerca de la luz*”, Chile. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=kbachcCF8Ac> (consultado el 30-06-17)

Acerca del grupo La Patriótico Interesante:

<http://patriotico.wix.com/patrioticointeresante#!la-compa%C3%B1%C3%ADa> (consultado el 20-06-17)

Acerca del grupo Lapatogallina:

<http://lapatogallina.cl/web/historia.php?current=8> (consultado el 20-06-17)

Acerca del Teatro Taller de Colombia:

<http://teatrotallerdecolombia.com/index.php/es/historia> (consultado el 18-06-17)

Acerca del clima en Bariloche:

<http://sipan.inta.gob.ar/productos/ssd/vc/bariloche/ig/clima.htm> (consultado el 20-11-16)

Imagen de caja torácica (pág. 33):

http://etc.usf.edu/clipart/53400/53466/53466_thorax.htm

Imagen de cuerdas vocales (pág. 32):

<http://www.mailxmail.com/curso-patologia-cuerdas-vocales/cuerdas-vocales-definicion-descripcion>

Entrevistas

Altieri, M. (Kasalamanka) Entrevista realizada el 01-11-16

Alvarellos, H. (Referente del teatro callejero) Entrevista realizada el 10-01-17

Benítez, J. (Artista callejero) Entrevista realizada el 20-04-2016

Bergero, V. (Artista callejera) Entrevista realizada el 17-09-2016

Braunstein E. (Artista callejero) Entrevista realizada el 26-10-16

Campora S. (Artista callejero) Entrevista realizada el 13-04-16

Carbajo, P. (Artista callejero) Entrevista realizada el 27-01-16

Chirulo E. (Circo Salapia) Entrevista realizada el 29-01-17

Garayoa, M. (Artista callejero) Entrevista realizada el 24-09-16

Gravina, R. (Artista callejera) Entrevista realizada el 24-09-16
Grunwald, A. (Referente del uso de la voz) Entrevista realizada el 23-09-16
Moyano, P. (Artista callejera) Entrevista realizada el 01-05-17
Pulmari, C. (Artista callejero) Entrevista realizada el 03-12-16
Sartori, C. (Artista callejero) Entrevista realizada el 20-01-16
Vintrob, S. (Artista callejera) Entrevista realizada el 10-05-16

Bibliografía consultada

Alvarellos, H. 2012, "Teatro callejero una opción estética", en Saverio revista de teatro n° 19.

Boal, A. (1982) *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Editorial Nueva Imagen, México.

----- (2004) *El arco iris del deseo*. Alba Editorial, Barcelona.

----- (2007) *Juegos para actores y no actores*. Alba Editorial, Argentina.

Bossi, E. (2010) *La calle como escenografía*. CUADERNOS FHyCS-UNJu, Nro. 39:33-38. Fuente: SciELO Argentina (descargado el 13-06-17)

Carreira, A. (1994) *Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar*. Latin American Theatre Review. Fuente: journals.ku.edu (descargado el 20-12-16)

Chesney-Lawrence, L. 2013, "Las teorías dramáticas de Augusto Boal", en Revista Teatro N° 26, primavera, Universidad central de Venezuela, Caracas.

Cornejo L., Orellana J. (2016) Autopoiesis del cuerpo en la escena contemporánea. Año XVIII, Vol. 31, Agosto 2017, Buenos Aires, Argentina. Fuente: <http://fido.palermo.edu>(consultado el 012-04-17)

Fernández, C. (2013) *Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento*. Universidad Nacional de La Plata. Fuente: [rhttp://www.scielo.cl](http://www.scielo.cl) (descargado el 08-03-17)

Formento, E. S/F, "Los principios del entrenamiento deportivo aplicados a la instrucción vocal", Escuela de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

González G. (2007) *El teatro callejero: fenómeno de comunicación que puede hacer uso de las nuevas tecnologías para formar en valores*. Posgrado y Sociedad Vol. 7 No. 1 Año. 2007. Fuente: dialnet.unirioja.es (Descargado el 17-10-16)

Mendez Pinzón, E. (2016) Propuesta de Diplomatura en teatro callejero E. Facultad de Artes ASAB. Bogotá, (descargado el 21-07-17)

Perinelli, R. (2014) *Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos. Fuente: scielo.org.ar. (Descargado el 03-07-2017)

Ortega, A.G. 2005, "Una visión desde la voz", en Cuadernos del picadero, revista n° 6. Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires. (Descargado el 14-10-16)

Reyes Cordero (2014) Diseño arquitectónico de un teatro al aire libre Fuente: tesis.ipn.mx (Descargado el 03-11-16)

Salatino, L. (2014). *Los Diez mandamientos del Payaso Callejero según el Payaso Chacovachi*. Karpa 7 Área de Investigación en Ciencias del Arte (AICA) Centro Cultural de la Cooperación. Fuente: <http://www.calstatela.edu> (Descargado el 20-07-17)

Schvartz, C. (2007) *Caligrafía de la voz*. Leviatán, Buenos Aires.

Segré, R. Naidich, S. (1987) *Principios de foniatría*. Ed. Panamericana, Buenos Aires.

Trastoy, B. (1991) *En torno a la renovación teatral argentina de los años '80* Latin American Theatre Review. Fuente: journals.ku.edu (Descargado el 26-03-17)

Sitios Web consultados

Acerca del teatro callejero en Argentina:

Alvarellos H. S/F, "Sobre el teatro callejero", en http://www.grupolarunfla.com.ar/teatro_callejero.html

Acerca de la frecuencia fundamental:

Instituto Español de la Voz. Espacio virtual de divulgación científica en español sobre la voz humana: <http://sottovoce.hypotheses.org/262> (consultado el 22-12-16)

Acerca del teatro callejero en Venezuela:

<http://tetecatallerdeteatro.blogspot.com.ar/2010/10/el-teatro-de-calle-o-teatro-callejero.html> (consultado el 19-05-17)

Dubatti J. (2010) *El teatro y la ética de convivencia*. Cátedra Alfonso Reyes, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México.