



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE TEATRO

EL *GRAMMELOT* DE DARIO FO:

El gesto vocal del actor en la construcción de un nuevo lenguaje actoral.

Estudiante:

Camila Isidora Jéssica Paredes Toro

Profesora Guía:

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

Tesis presentada a la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al grado académico de Licenciada en Teatro con mención en interpretación.

Santiago de Chile

2022

©2022, Camila Isidora Jéssica Paredes Toro

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autora.

DEDICATORIA

A aquellos que se han atrevido sin importar las adversidades a exponer creativa y escénicamente los hechos socio-políticos de un lugar, dejando miedos y amenazas de lado con tal de comunicar lo que por otros lados era imposible de saber. Y por supuesto a quienes en un futuro serán trabajadores del arte y se expondrán de la misma forma, en post de la colectividad.

AGRADECIMIENTOS

A mi profesora Claudia Cattaneo por su incondicional apoyo y por guiarme con infinita pasión.

A mi familia. En especial a mi padre, mi amigo y confidente.

A mi pareja Maximiliano Valladares por acompañarme, alentarme y entregarme todo su amor.

A mis compañeros/as de oficio por inspirarme.

A Catalina Ávila por acompañarme en los momentos más difíciles, por siempre creer en mí y por su admirable e inspirador trabajo hacia el arte.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	3
AGRADECIMIENTOS	4
TABLA DE CONTENIDOS	6
TABLA DE ILUSTRACIONES	6
RESUMEN	6
Introducción	8
Capítulo I:	28
El <i>grammelot</i> de Dario Fo	28
1.1 Dario Fo y su obra: un compromiso con el pueblo.....	29
1.1.1 El juglar del pueblo: El impacto de Mayo del 68	30
1.1.2 Un nuevo actor para un nuevo espectador: Un teatro popular.....	36
1.1.3 Representar nunca, interpretar siempre: teatro como discurso	39
1.2 Antecedentes y orígenes del <i>grammelot</i> : contra la censura	45
1.1.2 El <i>grammelot</i> de Dario Fo	51
1.1.3 La interpretación actoral y vocal del <i>grammelot</i>	56
Capítulo II:	61
Un nuevo lenguaje actoral:	61
el <i>grammelot</i> de Fo como gesto vocal	61
2.1 ¿Qué se entiende por gesto vocal?.....	62
2.1.1 Un gesto político y un <i>gestus</i> social: escuchar al Otro	62
2.1.2 El gesto vocal y su interrelación con el gesto corporal.....	69
2.2 El lenguaje actoral bufonesco	73
2.2.1 Misterio Bufo y la contra-representación sonoro-vocal	76
2.3 El <i>grammelot</i> como gesto vocal que crea un nuevo lenguaje actoral	83
Conclusiones.....	85
Bibliografía	85

TABLA DE ILUSTRACIONES

Figura 1: Pintura griega sobre Jarrones de cerámica, finales del siglo VI a.c. **p.53**

Figura 2: Pintura etrusca “Tumba de los leopardos”. **p.54**

Figura 3: Predela con escenas de la pasión de Cristo- Joan Reixach. **p.54**

Imagen 4: Dario Fo. “*bodas de Caná*”. **p.81**

Imagen 5: Dario Fo. “*bodas de Caná*”. **p.82**

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo apuntar directamente al estudio vocal del ámbito teatral, especificado principalmente en las formas en las que Dario Fo logra desarrollar un nuevo lenguaje actoral por medio de la creación propia del *Grammelot* entendido como gesto vocal. Gracias a las herramientas metodológicas escogidas en esta investigación, sean estas; el estudio cualitativo con un enfoque interpretativo y la utilización del método de teoría fundamentada, fue posible ir profundizando en diferentes metodologías vocales y actorales en relación al desarrollo actoral, además del apoyo de distintas miradas psicosociales y políticas. El paso por esa información permitió ir reflexionando en cuanto al trabajo realizado por Dario Fo con el *grammelot*, dando cuenta de su relación con el contexto sociopolítico al cual apunta su creación, generando así una mayor comprensión de este lenguaje sonoro gestual como *gestus* social y finalmente, como un gesto vocal que desarrolla un nuevo lenguaje actoral importante de implementar en el trabajo actoral y además necesario de experimentar como espectador.

Introducción

La voz es el sonido que se origina cuando pasa el aire por la laringe haciendo vibrar las cuerdas vocales. Más allá de esta definición de tipo biológico, la voz es un fenómeno complejo y difícil de definir, ya que hay varios elementos que la constituyen y varias disciplinas que la estudian. La vibración, el sonido, la expresión y la comunicación son algunas características de la voz. (Azocar, 2017).

En el teatro, la voz es un instrumento fundamental para el actor y la actriz. Es un componente más de la puesta en escena que cumple un rol importante al momento de transmitir una idea por medio del sonido, de las intenciones, de la palabra y que requiere de un entrenamiento constante para desarrollar las potencialidades del cuerpo que permitan su mejor utilización y proyección.

Cicely Berry (1926-2018), entrenadora vocal de *The Royal Shakespeare Company* y especialista en verso shakespeariano, propone, en su libro “La voz y el actor” (2006), que la voz es el medio por el cual los seres humanos se comunican y que tiene una personalidad y, por lo tanto, una identidad que se asocia a las emociones, la psicología y también por lo social.

La voz es el medio que utilizas en la vida cotidiana para comunicarte con los demás. Ante ellos apareces y de un modo-postura, movimientos, indumentaria y gestos involuntarios que, ciertamente, da una imagen de tu personalidad; pero es a través de la voz hablada cómo transmites tus pensamientos y sentimientos con precisión: lo que incluye también la cantidad de vocabulario que posees y las palabras que escoges en cada momento. (...) es difícil hablar de la voz en términos generales, porque la voz es algo muy personal de cada individuo, es el medio por el que te comunicas con tu ser interno y hay muchos factores, tanto físicos como psicológicos que han contribuido a su realización. (Berry, 2006, p. 17).

Considerando lo expuesto por Berry, se infiere que el desarrollo personal, las experiencias y el entorno, inciden directamente en la voz y en la manera de expresarse, es decir, la historia y la voz de una persona se relacionan inevitablemente.

Un factor importante, entonces, es la biografía, palabra que proviene del griego, donde “*bio*” significa vida y “*graphein*” significa escribir, es decir, la historia que se escribe o se narra de las

vivencias y experiencias de cada persona en relación a su entorno social y cultural. (Diccionario etimológico).

Paula Zúñiga, actriz docente y directora teatral, en su metodología *Re-conociendo la emoción*, basada en la investigación sobre el *Alba Emoting* realizada por Susana Bloch, Pedro Ortus y Guy Santibañez y que fue publicada por Block en el año 2017. En este método, se apela a la auto-observación de la vida personal para el servicio del trabajo vocal y finalmente de la escena, controlando los músculos del cuerpo para un mayor dominio de la respiración que permita manejar las emociones básicas del actor. Baeza comenta que:

Paula invita a realizar un proceso de auto-observación, que debe desembocar en un proceso de escritura de circunstancias y episodios que el intérprete considere significativos de su propia vida, los cuales una vez registrados se transformarán en la herramienta inicial para la aplicación de la metodología, en tanto que supone un beneficio como elemento de desarrollo personal y profesional, puesto que re- conocer y visibilizar aspectos biográficos del intérprete, podrían evidenciar tanto potencialidades como la existencia de tensiones y/o bloqueos cuyo origen podría hallarse en alguno de los episodios revisados. (Baeza et al, 2016, p.8).

Tal como menciona Baeza, la recuperación de la propia biografía enriquece el desarrollo personal y al compartirlo con otras personas, se deja en evidencia la particularidad de cada biografía, ya que, en el encuentro de éstas, podrían existir diferencias etarias, de estructura familiar, de clases sociales y todo elemento que constituya el contexto de cada persona. En este sentido, la biografía individual también se vuelve social.

Marta Rizo García menciona, en la reseña del libro *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002), de Leonor Arfuch, que:

(..) No se deben reducir las posibilidades de los métodos biográficos a la recuperación del sujeto como voz como ser individual, sino que más bien hay que pensar en la doble articulación entre lo individual y lo social. Esto es, el acceso a la vivencia de los individuos permite la reflexión en torno a las especificidades del mundo social en el que éstos se hallan. (Rizo-García, 2002, p. 233).

Es, en este sentido, que se puede identificar una relación no solo entre la biografía personal y la voz, sino, entre contexto social y voz, ya que son los cambios sociales y los procesos que el ser humano vive, los que transforman al sujeto y le permiten desarrollarse corporalmente y vocalmente también. Estas transformaciones las porta cada persona consigo y, por consecuencia, cada actor y actriz en los distintos contextos en los que se desempeña o se ha desempeñado en el teatro. Por esto, es importante considerar lo biográfico en el desarrollo actoral, ya que no solo existe un aprendizaje que surge de las metodologías que brinda la disciplina, sino, de las experiencias personales y sociales de cada individuo.

Un ejemplo de la relación que existe en el teatro entre voz y biografía, es el *grammelot* de Dario Fo. Dario Fo, nacido en 1926 y fallecido en 2016, fue un actor y escritor del teatro italiano, ganador del premio nobel de literatura en 1997. A lo largo de su vida, en relación a sus contextos y a su desarrollo como actor, dramaturgo y director se inspira en los juglares de la edad media pertenecientes a la comedia del arte, ellos son los primeros en desarrollar este tipo de lenguaje debido a que por razones políticas tuvieron que cambiar de lugar, pero ellos aun así necesitaban seguir haciendo su arte. Fo por su parte va tomando diferentes acontecimientos sociales, políticos o religiosos y por medio de este lenguaje el cual tiene como protagonista al cuerpo y la voz, va transmitiendo su mensaje lleno de críticas a diferentes espectadores, sin necesidad que hablen el mismo idioma ya que el uso del cuerpo y su voz logra la comprensión del público, incluso su *grammelot* se destaca por imitar ciertos sonidos de otros idiomas haciendo creer que los habla a la perfección pero solo es un estudio del sonido, tal como lo hacían lo juglares en su época. Su obra destacada y donde crea el *grammelot* es “Mistero Buffo” (1969) una obra cargada de humor e ironía en la cual se presentan una serie de situaciones relacionadas a la biblia, por lo que en ese caso su crítica está dirigida a la iglesia y a la religión.

Dario Fo en “Manual mínimo del actor” (1998), habla en relación a la importancia de la memoria y se refiere a una experiencia que vivió en Cuba en un festival de cine africano, en el que vió un

documental llamado “Angola y la conciencia de un pueblo sometido”¹, que contaba el proceso vivido por un pueblo esclavizado que lucha hasta llegar a su liberación. Debido a distintos acontecimientos, los colonizadores dejaron el pueblo angoleño, “sin voz, sin ojos y sin gestos” según Ignazio Buttita, mencionado por Fo (1997). Algunos angoleños organizadores de la revuelta comprendieron que el pueblo necesitaba una relación directa con sus orígenes, pues, “Un pueblo sin cultura no tiene dignidad, no se preocupa por sus raíces y por ello no siente deseos de liberarse, y menos aún de luchar.” (Fo, 1998, p.73).

La investigación en torno a la voz y a la relación con Dario Fo en el *grammelot*, lleva a adentrarse en el gesto vocal. Sin ir más lejos, primero se desglosa el concepto distinguiendo diferentes perspectivas que algunos autores tienen respecto a la voz, al sonido y a las palabras. Luego, se expone qué se entiende por gesto en sí, con Patrice Pavis en su “Diccionario del teatro” (1998), donde define gesto como un movimiento, involucrando en esta definición al cuerpo, elemento que desde un principio se vincula con la voz.

Como ya se ha mencionado, Dario Fo (1997) al hablar del *grammelot*, indica que todo surge debido a que algunos cómicos tuvieron la obligación de emigrar a otros lugares, siendo así su principal problema: la comunicación, por lo que comenzaron a usar diferentes métodos para ser comprendidos perfectamente, entre ellos, forzar al máximo el juego mímico.

La obligación de desarrollar la inteligencia del gesto y de la agilidad del cuerpo para llegar a una síntesis expresiva, encontró un gran impulso en el invento de la tirada onomatopéyica que, junto con la pantomima, permitió el feliz nacimiento de un género y un estilo irrepetible e inigualable: la Comedia del Arte. (Fo, 1998, p. 118).

Surge entonces, el género de la comedia del arte y junto con éste, el *grammelot* y según lo que relata Fo (1998), este género si bien nació en Italia, la totalidad de todo su crecimiento se

¹ Año y autor desconocido. Sin embargo, se podría suponer que fue durante una participación que tuvo Fo en un festival de teatro que se llevó a cabo en Cuba durante el año 1961, al que asistió junto al dramaturgo nigeriano Wole Soyinka. Cabe destacar la participación de soldados cubanos enviados por Fidel Castro en la guerra angoleña.

desarrolló por toda Europa y fue paradójicamente gracias a la contrarreforma que dio lugar a este teatro nuevo y revolucionario.

Cabe destacar a Antonin Artaud y el concepto de glosolalia. Anne Tomiche en “Glosolalias: de lo sagrado a lo poético” (2020), plantea que el concepto es tomado por diferentes ámbitos e inicialmente pertenece al vocabulario religioso. Tomiche cita la definición del diccionario “*le petit Robert*” (1967): “carisma que se manifiesta por un don de lenguas sobrenatural” (cit. en Tomiche, 2020, p. 1).

Tomiche (2020), menciona que el concepto de glosolalia es en sí, un neologismo creado en el siglo XIX, iniciando con la idea de que *glossa* es lengua y *lalein* es hablar. Estos términos se encuentran de manera recurrente en el nuevo testamento, siendo aquí donde aparecen las primeras descripciones de glosolalia. Tomiche cuenta que es en la primera Epístola de San Pablo a los Corintios que aparece el fenómeno de hablar en lenguas. La tradición adquirida por los pentecostales² se interpreta *lalein glosse*, como la capacidad de poder hablar en lenguas extranjeras sin haberlas aprendido.

La glosolalia tal y como la presenta Pablo en su Epístola a los Corintios equivale entonces a una plegaria inefable y secreta dirigida a Dios. No se trata de una lengua prebabélica (Pablo no evoca en ningún momento la posibilidad de que se trate de una lengua anterior al hebreo, una lengua que los hombres habrían olvidado), sino de una lengua por fuera de toda lengua humana, que solo Dios está en capacidad de entender. Es una lengua radicalmente otra y no simplemente otra porque sería la lengua del otro. (Tomiche, 2020, pp. 2-3).

Sin embargo, la autora comenta que las palabras dichas por San Pablo fueron tomadas como una enfermedad mental, es por eso que en el área de la psiquiatría este concepto es definido como una patología del lenguaje. Por otra parte, en el caso de la literatura o la poética, Tomiche (2020)

² Hechos 2:1-15 NVI: Cuando llegó el día de Pentecostés, estaban todos juntos en el mismo lugar. De repente, vino del cielo un ruido como el de una violenta ráfaga de viento y llenó toda la casa donde estaban reunidos. Se les aparecieron entonces unas lenguas como de fuego que se repartieron y se posaron sobre cada uno de ellos. Todos fueron llenos del Espíritu Santo y comenzaron a hablar en diferentes lenguas, según el Espíritu les concedía expresarse.

plantea que, si bien las glosolalias pueden ser religiosas o patológicas, suponen “un interrogante sobre su sentido, es decir, sobre la estructura de su enunciado, y sobre su enunciación, es decir sobre el sujeto enunciador.” (Tomiche, 2020, p. 6). Según la autora, esto quiere decir que el enunciado glosolálico corresponde a lo que ella denomina como un “simulacro de lengua” que tiene relación con el sin sentido o lo que está fuera de sentido. La enunciación tiene que ver con la división del sujeto, una alteridad, donde por un lado puede tratarse de la anulación mística por la palabra divina o por las alucinaciones auditivas o verbales. Esta alteridad, es la que - según la autora - está en juego en las experimentaciones glosopoiéticas.

Como ejemplo de las experimentaciones glosopiéticas, menciona a André Biély quien pública en 1922 un poema sonoro titulado “Glossalolija” o a Antonin Artaud, poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor francés, que, al igual que otros autores en sus glosolalias, también recurre al humor que surge en el juego entre la tradición religiosa y la patológica. Es a partir de 1943 que introduce en sus textos sus primeras sílabas inventadas a las que clasifica como “cacas glosolálicas”. En este texto, la autora cuenta que Artaud no duda en sonar delirante, pero lo hace con la intención de que pueda ser escuchado el delirio de la lengua, una lengua que, por lo demás, pareciera ser francés por el hecho de que parte de ahí, pero no lo es. Tomiche (2020) plantea que Artaud no hace uso de la glosolalias presentándolas como una revelación de dios, sino más bien, como dice Antonin Artaud en *Œuvres complètes*, vol. IX, Paris (1974): “caracteres de los que los muy antiguos incunables no fueron más que una imitación (...) diría una transposición (...) encantaciones tontas de falsa jerigonza, apenas buenas para recordar falsos muertos” (cit. en Tomiche, 2021, p. 9). Cito un ejemplo de El regreso de Artaud el Momo:

El espíritu fondeado,
clavado en mi
por la fuerza
psicolúbrica
del cielo elucubra
cada
incitación
cada

Inhibición.

o dedo a dada

orzurá

o du zurá

a dada skizi

o kaya o kaya panturá

o ponurá a pená

poní

Es la telaraña pentral

la pela onura de

o-o la vela

la lámina anal de anavû

(Soy yo, dios, no eres tú quien lo despoja.

Tú no me has arrancado nada semejante, Es la primera vez que lo escribo,
nunca antes los había encontrado.) ... (Artaud,1947).

En cuanto al gesto vocal, este será profundizado a partir de lo que se comprende por *gestus* social, técnica actoral desarrollada por el alemán Bertolt Brecht, la cual nace de la necesidad de abandonar técnicas antiguas de actuación en donde Brecht, explica José A. Sánchez en “Brecht y el expresionismo: reconstrucción de un diálogo revolucionario” (1992), se basa en la teoría marxista e insiste en crear un nuevo teatro que sea político, revolucionario y que hable de las necesidades sociales, dejando atrás el individualismo con el objetivo de que sea posible crear una relación entre individuo y colectividad.

La posibilidad de un teatro político, como una intervención directa en lo real, estaba ligada a la aceptación de una conversión del arte en ‘valor de uso’. Sólo por la reducción del arte a un valor de uso podía este ser utilizado como instrumento de intervención política en lo real. (Sánchez, 1992, p.124).

Según el autor, la investigación Brechtiana surgía a partir de ideas que consideraban el rechazo del individualismo, debido a la división por clases sociales y grupo de interés, con el

objetivo de reconducir el individuo a la colectividad. El autor expone un fragmento que Brecht anotó en 1930 aproximadamente el cual dice que: “El hombre no es imaginable sin sociedad humana. (Si el pensamiento es el individuo, si el pensamiento tiene lugar anatómico en el individuo, es imposible sin el lenguaje, y éste surge en la sociedad)” (Brecht cit. en Sánchez, 1992, p. 132). Sánchez destaca que este texto es interesante, debido a que establece uno de los principios de la teoría Brechtiana, la cual tiene que ver precisamente con el lenguaje, donde se plantea que el lenguaje es cuestión social y que tiene lugar en el individuo, por lo que cambiar el lenguaje tendría como resultado la transformación social.

Según lo que va explicando Sánchez, el tema que empieza a surgir en los *Lehrstück* es el *Einverständnis* que significa ‘acuerdo’, esto quiere decir que el individuo “se despojaría del egoísmo y entraría a formar parte de la nueva colectividad, de la sociedad sin clases.” (1992, p.132), este tema en donde el individuo decide abandonar su individualidad y aceptar el colectivo empieza a aparecer como protagonista en algunas obras de Brecht. Según Sánchez (1992), para Brecht el acuerdo tiene que ver con el hecho de que el individuo pueda reconocer su necesidad en cuanto a lo que acontece. En sus obras, por ejemplo, aquel que no conseguía estar de acuerdo con la racionalidad de la historia, es decir, con el camino correcto de las cosas: la verdad, era excluido de la colectividad, por consiguiente, Brecht a la hora de plantear al sujeto escénico siempre era quien se enfrentaba a la decisión del acuerdo. En conclusión, aquello que por parte del actor en la representación escénica podría articular la relación entre el individuo y colectividad, era el Gesto.

El gesto permitía una mediación entre lo simbólico (del expresionismo/teatro proletario) y lo singular (del naturalismo): el ‘gesto’ constituía un modelo, mediante la construcción del cual se alcanzaba una articulación entre la dimensión individual (del actor y del personaje) y la dimensión colectiva/universal... (Sánchez, 1992, pp.133-134).

Aquí es entonces donde surge lo interesante y lo que acontece a esta investigación, y es que los actores ya no representaban personajes si no que realizan gestos que por objetivo representan a la colectividad. En “Escritos sobre teatro” (2004), Brecht habla sobre el gesto y enumera una serie de ejemplos cotidianos en donde en todos están presentes el gesto social. Brecht dice que el gesto

social existe sólo cuando la acción tiene relación con un otro o con un contexto en donde surjan relaciones con otros. Para Brecht (2004), un gesto puede estar contenidos en palabras o viceversa, es por eso que este estudio está dirigido a la investigación del gesto vocal siendo este un posible medio por el cual el sonido y la voz pueda tomar protagonismo y representar a la colectividad desde un suceso y un contexto, para poder crear así un nuevo lenguaje actoral. Es por esto último que uno de los investigadores que se acerca a esta premisa es la propuesta realizada por Dario Fo y Franca Rame.

En cuanto a la metodología propuesta por Dario Fo y Franca Rame para la interpretación actoral que utiliza como medio expresivo el *grammelot*, se partirá hablando de uno de los principales teóricos de la actuación ya mencionado, que inicialmente propone la relación cuerpo-voz. En primer lugar, con respecto al cuerpo, Grotowski (1992) plantea que su objetivo va más allá de lograr una técnica, sino que principalmente lo que busca es la destrucción de aquellos obstáculos que se presentan en un proceso creativo. “Eliminar las resistencias que el organismo opone a los procesos psíquicos.” (Grotowski, 1992, pp.11-12). El autor propone que el actor debe reconocer cuáles son esos obstáculos que no permiten que el cuerpo exprese sus sentimientos libremente. Su principio fundamental en relación al cuerpo y a la voz es “no pensar nunca en el instrumento vocal mismo, no pensar en las palabras, sino reaccionar, reaccionar con el cuerpo”. (Grotowski, 1992, p.150) Así, Grotowski plantea que "En el proceso vocal, todas las partes del cuerpo deben vibrar. Es fundamental, y lo seguiré repitiendo, aprender a hablar con el cuerpo primero y luego con la voz.” (Grotowski, 1992, p. 149).

De modo similar, Eugenio Barba, autor, director de escena y director de teatro italiano e investigador teatral, retomando ideas de Grotowski plantea que “La voz es la prolongación de nuestro cuerpo: compromete todo el organismo y lo proyecta en el espacio a la distancia. El cuerpo es la parte visible de la voz que obra en el espacio. No existe separación ni dualidad voz/cuerpo”. (Barba cit. en Duvauchelle, 2014, pp.78-79).

Para Barba, el proceso vocal tiene como punto de partida una imagen que es dada por el exterior, lo que personaliza el proceso convirtiéndolo en una expresión del individuo y su universo. Barba dice que la voz vive cuando el cuerpo entero se compromete, está atento a todo estímulo y

reacciona, para eso quien ejecuta debe olvidar su propia voz, dejar de escucharse y de juzgarse. (Duvauchelle, 2014). Si el cuerpo vive, la voz vive.

Por otro lado, Kristin Linklater, entrenadora vocal escocesa, profesora de actuación, actriz, directora de teatro y autora, se inspira en su profesora Iris Warren, una entrenadora vocal que enfocó su trabajo en la emocionalidad de la voz. Y bajo esta misma enseñanza y sin dejar de lado la relación entre cuerpo y voz, Linklater agrega y profundiza en la relación entre mente y cuerpo creando el método Linklater. Ocampo (2010), señala que el objetivo del método Linklater es principalmente dar libertad a la voz natural, lograr la autenticidad por medio de una serie de ejercicios que ayuden a fortalecer y a desarrollar la voz como un instrumento psicofísico, donde finalmente se estimule la libertad de expresión.

Liberar la voz es liberar a la persona y toda persona implica, indivisiblemente, cuerpo y mente. Considerando que la voz se genera a través de procesos físicos, los músculos internos del cuerpo han de estar libres para responder a los impulsos sentipensantes de la mente. (Ocampo, 2010, p.8).

Ocampo menciona que, como primer paso del método, es importante que exista un desarrollo en la conciencia física, es decir, tener la capacidad de observar y percibir el modo en que utilizamos nuestro cuerpo. Esta atención ayudaría a entender mejor la sensación de relajación. El autor plantea que “la mente y el cuerpo han de re-aprender una vez más a colaborar en la activación y liberación de los impulsos senti-pensantes y en la superación de inhibiciones físicas” (Ocampo, 2010, p.18).

En relación a lo mencionado anteriormente, se puede concluir que además de la importancia que existe en la relación entre el cuerpo y la voz, hay un factor importante que es la mente. Linklater en su método nos propone que la voz es el medio por el cual la mente de un individuo se expresa, y en ese sentido se puede decir entonces que la voz está cargada de las ideas, de pensamientos, de emociones y de vivencias. Ocampo (2010), señala que las necesidades comunicativas del teatro requieren que el actor mantenga un equilibrio entre: Emoción, intelecto, cuerpo y voz. Esta idea, de alguna manera conduce al actor a reencontrarse consigo mismo y su exterior reviviendo y transitando inevitablemente por su biografía.

Retomando el método de Linklater, este estuvo inspirado, en parte, por las propuestas de Cicely Berry, que defiende que la expresión de la voz va profundamente relacionada con la comprensión del texto. Para ella, el proceso vocal siempre se dará a partir de esta íntima relación con el texto, cosa que Fo comprende a la perfección, escribiendo sus propias obras, guiones de acciones pedagógicas que expone actoralmente al espectador para abrir sus conciencias respecto a temas sociales que ameritan un diálogo abierto con el público. Berry plantea que “el significado debe conformar el sonido”. (Berry, 2006, p.11). El *grammelot* de Fo es justamente este significado hecho sonido.

Con respecto al proceso de la voz, Berry (2006) menciona que ésta está condicionada por 4 factores, primero el entorno, que tiene que ver con la influencia sonora de las personas que están a tu alrededor, en el cual ocurre un proceso de imitación de los sonidos y las formas de hablar. El segundo factor es el oído, lo que se refiere a las distintas percepciones que tienen las personas en relación a un sonido. El tercer factor es la agilidad física, aquí habla sobre los diferentes grados de conciencia y libertad muscular que tiene una persona, agregando también la influencia de la tranquilidad con la que se expresa al hablar. La autora plantea que es necesario tener una conexión entre la intención mental y la acción física. El cuarto factor es la personalidad, este último tiene que ver con cómo uno interpreta esos tres factores y decide formar inconscientemente una voz propia desarrollando un habla propia.

Los cuatro factores que menciona Berry tiene mucho que ver con la forma en la que Fo desarrolla la interpretación en el *grammelot*. De acuerdo a lo brevemente sobre el *grammelot*, el entorno que sería la imitación de un sonido, tendría relación con el lugar físico de estudio, es decir, si el lugar es Estados Unidos, Fo tendría que estudiar la imitación del inglés. Este factor se relaciona con el segundo que sería el oído, ya que es bajo la percepción de Fo la manera en la que imitará el sonido del idioma. La agilidad física se ve reflejada a la hora en que Fo representa el sonido con ayuda de gestos que le permiten comunicar la historia, y por último la personalidad se puede interpretar en la manera en que Fo recopila este estudio y lo lleva a cabo escénicamente en un relato que instala a su manera con su humor y su ironía. Un ejemplo del resultado de este estudio puede

verse en el video titulado como: Dario Fo e il *Grammelot* con accento inglese - "L'uomo e la tecnologia" (Rai2 - 1977)³

Para Berry, la voz es muy sensible a todo lo que ocurre alrededor. Con respecto a esto, la autora hace una comparación entre el habla de la gente que vive en los pueblos y de la gente que vive en la ciudad, mencionando una diferencia entre varios elementos:

Las condiciones de vida determinan el habla, de modo que el ritmo, el tono y la inflexión varían en consecuencia. Del mismo modo, pero hasta un grado infinitamente más sutil, las relaciones personales y el grado de acomodo con el propio entorno y situación afectan continuamente a la voz individual. (Berry, 2006, p.19).

Reconsiderando, es imprescindible destacar lo mencionado en el método Linklater, donde se plantea que el actor debe tener un equilibrio entre mente, cuerpo y emoción. Lo que hace que el individuo inevitablemente reviva su biografía e inicie de alguna forma, la búsqueda de su identidad, en la cual hay diversos factores que inciden en su conformación. Berry, hace una relación entre voz y entorno, por lo tanto, si la voz es cuerpo y está cargada de nuestras ideas, pensamientos, emociones, en definitiva, de una biografía, también está cargada de un lugar, de un entorno. Esto le otorga al *grammelot* de Fo un sentido que va más allá de su significado social y artístico, conduce a entenderlo como un gesto vocal que crea un nuevo lenguaje actoral.

Para comprender cómo el *grammelot*, como gesto vocal, que construye una narrativa socio-comunitaria, es preciso contextualizar y entender primero, existe una vinculación entre entorno y la voz que es fundamental considerar, podemos asumir que existen una serie de acontecimientos en la biografía personal que también la constituyen y repercuten tanto en el cuerpo como en la voz. Sin embargo, es sólo y únicamente el mismo sujeto el indicado y responsable de reconocer y escoger, bajo sus criterios, ciertos acontecimientos para llevar a cabo la construcción de una narrativa que pueda momentáneamente identificarlo e identificar a la comunidad en la que se inserta.

³ Puede verse en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=8A4n9Ez9O8g&t=471s>

Cabe señalar, que en el artículo “Del Yo Narrativo a la identidad personal: Problemas y riesgos de la auto- comprensión humana” (2019), Luis E. Echarte Alonso y Juan Esteban Erquiaga, plantean que el concepto de identidad personal es uno de los más controversiales de la filosofía tardo-moderna. Es por esto, que abordan dicho concepto a partir de una amplia investigación en la que se hace mención de varios exponentes filosóficos, que, en base a la teoría del conocimiento, desarrollaron sus estudios en torno al ser humano, lo que abrió paso a la discusión del yo y la identidad.

Para referirnos a esta identidad narrativa, se hará mención al Filósofo Paul Ricoeur, que en su libro “Tiempo y Narración” (1995), expone que la identidad, que define como subjetiva, es decir una elaboración personal, no es otra que una identidad narrativa, por lo que la narración será lo que identifique al individuo por el relato de sus actos. Por lo tanto, sin narración no habría una identificación del sujeto, ni siquiera de la comunidad. La identificación subjetiva se perdería en la anécdota de acciones, lo que haría imposible una identidad propia y el reconocimiento de una diversidad. Para este autor, la identidad narrativa es el conocimiento de sí mismo y esta será “el resultado de una vida contada, examinada y retomada por la reflexión.” (Ricoeur, 1995, p.28).

A propósito de lo que menciona Paul Ricoeur, acerca de la capacidad de reflexión en pos del conocimiento de sí mismo, Anthony Giddens (1995), desde la mirada del estudio de la modernidad, define la identidad del yo, como “el yo entendido reflejamente por el individuo en función de su propia biografía” (1995, p. 294). El autor, por lo tanto, profundiza su estudio enfatizando en la importancia de la reflexividad del individuo para construir su propia historia. Agrega, además, que la identidad del yo está permanentemente en transformación, ya que se sujeta a las circunstancias de la vida social, que por lo demás, hoy en día son rápidamente cambiantes. Por lo tanto, el individuo tendrá que tener la capacidad de integrar la diversidad de experiencias de tal forma que pueda conectar de manera coherente su futuro con las experiencias pasadas. Esta última idea coincide con lo expuesto por Ricoeur (1995) entre identidad y temporalidad, y ante esto agrega que, “el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal” (1995, p.39). Para este autor, la acción de narrar no tiene que ver simplemente con contar algún suceso de una historia,

sino con que ese suceso esté directamente relacionado con la construcción de la identidad, donde esa experiencia específica del pasado cobre sentido en el presente mismo en que se cuenta.

Esto último mencionado por Ricoeur sobre lo necesario que es la narración del suceso de una historia para la construcción de la identidad se relaciona con Fo y su reconocimiento como un juglar, quien a través de las historias que recopila y representa logra narrar distintos acontecimientos, como lo hace en “Mistero Buffo” 1969 y su crítica religiosa. Según Patrice Pavis en “Diccionario de teatro” (1998), aquellos eran quienes en la edad media cumplían el rol de entretener y contar historias, para esto se reunían en los lugares más frecuentados por la gente. Eran representantes del teatro popular, no literario, a menudo satírico y político. Fo inspirado en las características de la comedia del arte desarrolla la ejecución de su teatro en recopilar situaciones pasadas o actuales con el fin de representarlas escénicamente dándole una crítica que pueda ser compartida con los espectadores. En una entrevista en el Diario Córdoba⁴ (2008), Fo indica que “La ironía, el sarcasmo, la sátira, que es el arma del juglar, necesita constantemente la figura de los juglares. La sátira es la forma más directa de entender la verdad de las cosas, es desnudar el poder para poder leerlo mejor.”

Ricoeur (1995) menciona, que la narrativa de la identidad implica la consideración de un suceso en específico que ayuda a la construcción de la identidad. El filósofo Alasdair MacIntyre (1981) además de considerar los procesos psíquicos y corporales que constituyen una identidad, define cuatro rasgos propios del yo, que tendrán que ver con la narración que el sujeto haga de sí mismo. Uno de ellos es el concepto de trasfondo, el cual no fue considerado por los otros autores pero que, sin embargo, MacIntyre considera de suma importancia para la construcción de narrativas. El autor relaciona el concepto de trasfondo con el otro y con lo otro y define que:

Un relato no es una secuencia de acciones, sino que el concepto de acción es el de un momento de una historia real o posible, abstraído de la historia por algún propósito, así los personajes de una historia no son una colección de personas, sino que el concepto de persona es el de un personaje abstraído de una historia. (MacIntyre, 1981, p.324).

⁴ Puede verse en el siguiente link: <https://www.diariocordoba.com/cultura/2008/04/19/dario-fo-satira-forma-directa-38305278.html>

El concepto de trasfondo se vuelve fundamental para esta investigación, ya que según lo que se puede inferir de lo dicho por McIntyre, es que Dario Fo, más que dar cuenta de los hechos que afectan solamente a unos pocos individuos, expone toda una historia social, política y cultural detrás del relato, es decir, el contexto de los acontecimientos del relato o del momento en el que se narra contribuyen profundamente a la construcción de identidad del sujeto social, y de ser así, la narrativa más que ser subjetiva pasa a hacer una realidad que atraviesa a otros “yo”, transformándose en un gesto colectivo.

Desde de la perspectiva de las ciencias sociales, se resalta la importancia de las narrativas, ya que ellas podrían “dar cuenta de los procesos de auto creación de las tramas de sociabilidad, de la experiencia histórica, situada, de los sujetos, en definitiva, de la constitución de identidades, individuales y colectivas.” (Arfuch, 2005, p.26).

Es relevante para esta investigación, destacar la existencia de la colectividad y la influencia exterior en la biografía individual, ya que el espectador de Fo se enfrenta y experimenta distintos procesos sociales, lo que hará que experimente una transformación psíquica, corporal y sonora.

La Psicóloga Carolina de la Torre plantea la siguiente definición de identidad personal y colectiva:

Cuando se habla de la identidad de un sujeto individual o colectivo hacemos referencia a procesos que nos permiten asumir que ese sujeto, en determinado momento y contexto, es y tiene conciencia de ser él mismo, y que esa conciencia de sí se expresa (con mayor o menor elaboración) en su capacidad para diferenciarse de otros, identificarse con determinadas categorías, desarrollar sentimientos de pertenencia, mirarse reflexivamente y establecer narrativamente su continuidad a través de transformaciones y cambios. (...) la identidad es la conciencia de mismidad, lo mismo se trate de una persona que de un grupo. (De la Torre, 2001, p.82).

Ante esta vinculación con el contexto, se puede evidenciar que el concepto de identidad se amplía y cala mucho más profunda que el relato de un simple acontecimiento irrelevante que no constituye la identidad, se van agregando otros elementos que afectan la historia del individuo. Es,

decir, hay todo un entorno sociocultural que se hace propio en la narración de un individuo, y en ese sentido, para efecto de la investigación, cabe mencionar que:

El concepto de identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias. La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior. De acuerdo con estudios antropológicos y sociológicos, la identidad surge por diferenciación y como reafirmación frente al otro. Aunque el concepto de identidad trascienda las fronteras (como en el caso de los emigrantes), el origen de este concepto se encuentra con frecuencia vinculado a un territorio. (Molano, 2007, p73).

Para concluir, es interesante la semejanza entre el estudio del cuerpo y el alma, y el estudio entre el cuerpo y la voz, particularmente por la tendencia de que al principio la voz se comprenda y se trabaje de manera separada al cuerpo, como un instrumento por sí solo. Posteriormente hubo una nueva comprensión donde el cuerpo se hizo partícipe del proceso vocal, y el cuerpo al guardar experiencias y memorias se hizo entonces necesario entrar en las vivencias y por lo tanto en la biografía del actor considerando todos los elementos a su alrededor que lo influyen. La identidad va tomando la misma forma, y en relación a lo expuesto en esta investigación, se puede inferir que la identidad narrativa tiene que ver primero con el conocimiento que tiene Dario Fo sobre sí mismo, de saberse individuo político, para luego tener la capacidad de identificarse por medio de la reflexión de los acontecimientos vividos y/o sabidos del pasado, con el objetivo de poder construir en el presente una narración que conduzca de alguna manera, al futuro del individuo: social, colectivo, político y cultural.

Ana María Arias y Sara Alvarado, en la Revista CES Psicología, exponen que:

Narrar implica poner lo vivido en palabras, en tanto ideas y emociones; resignificar las experiencias, llenar de sentido la propia historia al re-nombrar y re-crear una serie de acontecimientos, que más que responder a un orden cronológico y objetivo, responden a un entramado lógico y subjetivo, que da cuenta de la configuración particular y compleja frente a los hechos vividos. (Arias y Alvarado, 2015 p.172).

De acuerdo a lo que plantea la psicóloga, el *grammelot* empleado por Dario Fo consiste precisamente en poner a través de las palabras, los sonidos y el gesto un hecho que se ha vivido colectivamente, rescatar historias y hacerlas parte de todos y todas, se encarga de volver a darle sentido y lugar a los hechos sociales, verlos desde una mirada distinta, una crítica que viene desde la subjetividad de quien la cuenta o representa.

Si bien podemos observar el uso del *grammelot* en distintos ámbitos como en el cine o en la literatura, su investigación es netamente reconocida por Dario Fo, en su libro “Manual mínimo del actor” (1998), profundiza sobre la comedia del arte, sobre técnicas, significado de algunos elementos como la máscara, sobre el origen del *grammelot*, etc. Es por esto que Dario Fo es el principal exponente y el centro de estudio para algunos autores que se interesan por su trabajo. Por otro lado, si bien existe el estudio sobre el gesto, como gesto físico, no es fácil hallar investigaciones con respecto al gesto vocal, es por eso que esta investigación tiene como objetivo adentrarse en esta búsqueda y lograr darle lugar y significado al concepto, por medio de diferentes estudios ya realizados en cuanto a la voz y al cuerpo. Para una total comprensión de los orígenes de cada concepto, se utilizará principalmente a Dario Fo como guía de esta investigación debido a su gran participación en el uso del *grammelot*, sus reflexiones con respecto al tema y por su puesto a autoras que han recopilado información sobre su carrera y han reflexionado al respecto, como Ana Martínez o Carla Matteine. Además, se utilizará el apoyo de historiadores para poder contextualizar momentos importantes dentro de la investigación y así tener una mirada más amplia del tema. Por otro lado, la psicología y la filosofía también aportarán a la investigación debido al compromiso con el aspecto social, que tiene mucho que ver con el trabajo de Dario Fo.

La pregunta que se aborda en esta tesis, consiste en indagar ¿De qué manera Dario Fo logra crear un nuevo lenguaje actoral por medio de la creación propia del *grammelot* entendido como gesto vocal?

Como objetivo general de la investigación, se propone determinar las formas en la que Dario Fo logra crear un nuevo lenguaje actoral por medio de la creación propia del *grammelot* entendido como gesto vocal. Para ello, se definen los siguientes objetivos específicos:

1. Exponer la definición y características del *grammelot* de Dario Fo

2. Definir gesto vocal y las formas en las que se relaciona con el *grammelot* de Dario Fo
3. Determinar los principios del nuevo lenguaje actoral creado por Fo al utilizar el *grammelot* entendido como gesto vocal.

Como hipótesis, se plantea que el *grammelot* de Dario Fo es un gesto vocal que crea un lenguaje nuevo de actuación basado en la resistencia a contextos políticos y sociales que mantienen las desigualdades y las opresiones a las clases trabajadoras. Fo lo propone como un *gestus* social, pues da cuenta de toda una situación cultural, social y política de un sector vulnerado en sus derechos, y por medio de este *gestus*, se puede ironizar para que el espectador asuma la responsabilidad y pueda accionar para gestar cambios importantes.

Esta investigación se plantea como un estudio cualitativo que utiliza un enfoque interpretativo, donde: “(...) la realidad es concebida como compleja, dinámica, holística, divergente, se parte de estudio inductivo, desde lo particular, donde emergen los datos, buscando el significado que los actores sociales dan a su propia práctica en el ámbito de actuación.” (Finol de Franco, 2020, p. 10).

El método que se utiliza en esta investigación es la teoría fundamentada, pues es “Una teoría derivada de los datos recopilados de manera sistemática y analizada por medio de un proceso de investigación. En este método, la recolección de datos, análisis y la teoría que surgirá de ellos, guardan estrecha relación entre sí”. (Finol de Franco, 2020, p. 15). La teoría fundamentada se utiliza para responder a la pregunta de esta investigación al recopilar datos documentales y aplicarlos al análisis video gráfico de las actuaciones de Dario Fo, lo que permitirá generar nuevas aproximaciones teóricas al fenómeno del *Grammelot* como un gesto vocal. Pues, como señalan Rodríguez Gómez et al (2002):

(...) el énfasis en la generación de teoría a partir de los datos es una de las principales diferencias entre la teoría fundamentada y el resto de métodos cualitativos existentes, recalcando que quien decide utilizar esta teoría debe asumir responsabilidad de interpretar la información obtenida en la investigación mediante categorías abstractas, y las relaciones que se logren establecer entre las mismas a través de la identificación de sus propiedades. (en Finol de Franco, 2020, p. 15).

Es por ello, que esta metodología permitirá identificar las propiedades del *grammelot* de Fo para comprenderlo desde su raíz social y política, convirtiéndolo en un *gestus* vocal que se puede concebir como una nueva forma de interpretar actoralmente al extraerlo de su origen para situarlo en la contemporaneidad de la actuación del siglo XXI.

Es así, que las herramientas metodológicas que ofrece este método, son aplicables al objeto de estudio, partiendo por la investigación documental, que “es un proceso basado en la búsqueda, recuperación, análisis, crítica e interpretación de datos secundarios, es decir, los obtenidos y registrados por otros investigadores en fuentes documentales: impresas, audiovisuales o electrónicas”. (Arias, 2012, p. 27). Partiendo por la disciplina del teatro, desde donde se acude a autores como Fischer-Lichte, Grotowski, Berry, Rame, entre otros, se analiza la propuesta de Dario Fo, el lenguaje sonoro y gestual *grammelot*, expuesto principalmente en su obra *Misterio Bufo* (1969). Para poder realizar el análisis, se acude a la filosofía con Rancière y McIntyre, y a la semiótica y la lingüística con autores como Ricoeur y Giddens, entre otros.

Como herramientas de análisis, la teoría fundamentada entrega el análisis de contenido, lo que se aplica tanto para los textos que abordan el objeto de estudio, como para los videos en los que se podrá analizar lo sonoro y gestual de la actuación de Dario Fo.

Ahora bien, la relevancia de esta investigación radica en que es necesario contribuir en las investigaciones hechas con respecto a la voz, ya que son escasas, especialmente las que reflexionan y cuestionan cómo inciden los distintos contextos sociales en el desarrollo de la voz de los individuos y, por ende, de los actores. Por ello, analizar un aspecto prácticamente no abordado en nuestro país como es el *grammelot* de Dario Fo, es esencial para actores, investigadores y estudiantes que tendrán una herramienta aplicable a sus propios procesos creativos, pedagógicos e investigativos, pudiendo traerlos al contexto socio-político actual, pues el *grammelot* como gesto vocal es una acción de resistencia que no deja de ser contingente a nuestra propia historia país.

¿Por qué hacer hincapié en el contexto? Situándonos específicamente en Chile, hemos presenciado en poco tiempo distintos contextos sociales que nos han provocado y alterado de alguna manera el día a día, modificando lentamente nuestra manera de pensar y de accionar, generando variadas emociones en cada individuo. Con esto, nos referimos a sucesos tales como; el estallido social ocurrido en octubre del 2019, donde colectivamente se activó a nivel masivo y transversal,

un accionar sociopolítico de resistencia contra los modelos imperantes que afectan la vida de cada uno de los ciudadanos en todos los aspectos sociales y personales. A partir de este suceso, surge la importancia de revisar cómo se ha enfrentado el tema sociopolítico de denuncia y resistencia en el teatro contemporáneo, siendo uno de los agentes principales, el actor, escritor y director italiano Dario Fo, quien crea un lenguaje actoral particular que tiene como objetivo crear narrativas vocales y corporales que transformen al espectador por medio de un diálogo pedagógico que abra conciencias e incite a la reflexión a través del humor bufonesco. El lenguaje de Fo, puede ser una inspiración para la creación teatral chilena actual en este contexto sociopolítico agitado que vive el país.

Debido a ello, la investigación está dirigida especialmente a actores en formación o egresados que estén indagando en procesos personales o colectivos de su voz, buscando nuevos lenguajes que hibriden sus aspectos biográficos con aquellos contextuales, para que puedan inspirarse de las formas narrativas propuestas por Fo y ahondar en otros aspectos que la lleven a otros niveles, considerando nuestra biografía como país.

Esta tesis se ha dividido en dos capítulos, el primero, responde al primer objetivo específico, por ende, indaga sobre la definición y las características del *grammelot* de Dario Fo. En el segundo capítulo, se abordan el segundo y tercer objetivo específico, pues están interrelacionados, por ello, se define gesto vocal como un *gestus* y se asocian sus características con lo propuesto por Fo. Luego, se determinan los principios que este gesto vocal imprime a un nuevo lenguaje actoral que puede ser aplicado y practicado en cualquier tiempo y cultura, pues es una resistencia a los sistemas opresores y desiguales que mantienen sus mecanismos de poder como control que no admite un alzamiento popular en pos de la justicia social y los derechos humanos.

Capítulo I:

El *grammelot* de Dario Fo

1.1 Dario Fo y su obra: un compromiso con el pueblo

Ana Martínez (1998), indica que el texto dramático es, para Dario Fo, principalmente un medio de comunicación y denuncia social. Es en la obra *Settimo: Ruba un po' meno* del año 1964, donde Martínez cree que por primera vez se da a conocer la gran capacidad que tiene el teatro de Fo, para presentar acontecimientos dramáticos, pues, por medio de lo grotesco y lo cómico, consigue crear una indignación política y civil, sin la necesidad de recurrir a discursos moralistas.

Cuando Fo escribe esta obra, ya era conocido como un juglar de la burguesía. Un actor itinerante que contaba sus historias, en eventos, fiestas y banquetes de los más nobles. A pesar de las críticas y los ataques a la burguesía que planteaba en sus obras, usando la sátira y el absurdo como mecanismos de comunicación, su público aceptaba de buena forma lo que veía y escuchaba. Pero tal como plantea Franca Rame (en Martínez, 1998), llega un momento en el que las denuncias hacia el poder no tuvieron cabida en un lugar que era gestionado por el mismo poder. Finalmente, “El poder no perdona a quien no respeta las reglas de su juego” (Martínez, 1998, p.231) Este teatro que fue tan aplaudido y festejado entre burgueses, pronto sería perseguido y censurado.

La autora nos indica, a grandes rasgos, dos etapas que marcan el teatro de Dario Fo, una es hasta el año 1968, cuando todavía era considerado como un juglar de la burguesía; y la segunda etapa, desde mayo del 68 en adelante, momento en el que desiste de los teatros recurridos por la misma gente y comienza a presentar en teatros periféricos, fábricas, corporaciones y Casas del Pueblo⁵, con el objetivo de buscar a su público, aquel que nunca había visto teatro, para así afrontar juntos los temas políticos y sociales que les acontecían.

⁵ “El término «Casa del Pueblo» (en italiano: *Casa del Popolo*) aparece en Italia en 1893 durante el segundo congreso de los socialistas en la ciudad de Reggio Emilia, en relación con el establecimiento de un nuevo edificio público para la cooperativa de la cercana localidad de Massenzatico. (...) Las casas del pueblo italianas vienen a satisfacer las necesidades de desarrollo y funcionamiento de las cooperativas laborales, además de servir para todo tipo de actividades culturales, lúdicas y asistenciales. El movimiento encontró repercusión y nuevo impulso en la segunda mitad del siglo XX, bajo el protectorado del Partido Comunista italiano y algunas otras formaciones izquierdistas. Desde entonces, la Casa del Pueblo se percibe como la variedad comunista del fenómeno multilateral europeo conocido como «*Centro de la Comunidad*». Para el movimiento comunista y socialista en Italia, la Casa del Pueblo representa el centro coordinador de todas las organizaciones sociales, el modelo de sociedad para el futuro y el núcleo de un socialismo que se irá ampliando progresivamente hasta aglutinar conjuntamente el gobierno local, la vida económica y, en general, la totalidad de la sociedad civil. En este sentido, la Casa del Pueblo no sólo representa la esperanza de construir una “nueva sociedad”, sino también la formación de un nuevo “socialista”. (Wikipedia).

De juglar de la burguesía, Fo pasa a convertirse en juglar del pueblo, de los explotados; y el espectador, a través del debate, puede intervenir e incluso llegar a modificar con las discusiones la primera creación de un espectáculo. De su contacto con el pueblo, van a surgir temas y, sobre todo, un lenguaje directo, nuevo, sin sofisticaciones. (Martínez,1998).

1.1.1 El juglar del pueblo: El impacto de mayo del 68

Agustín Barreno, establece en su artículo “La evolución teatral e ideológica de Dario Fo” (1998), que el año 1968 significó para Fo, un momento de ruptura con el teatro comercial y una nueva aventura teatral. Mientras en Italia, Francia y otros países de Europa y del mundo, se manifestaban contra la represión política, llamándose históricamente la revolución del 68. Fo y su esposa y actriz Franca Rame, deciden abandonar un tipo de creación conformada por denuncias metafóricas y de críticas implícitas, para empezar a responder las necesidades más urgentes del pueblo de forma explícita, su nuevo teatro así, se propuso ir contra los abusos e injusticias del poder.

Es entonces, que, a partir de mayo del 68, Fo y Rame comenzarán a presentar sus espectáculos en distintos espacios alternativos, donde la burguesía queda completamente excluida. Fo se pone al “servicio de los más desfavorecidos, mediante una revisión del enfrentamiento histórico entre cultura oficial y cultura popular”. (Barreno, 1998, p. 250).

El año 1968, le permite a Barreno hacer una división entre dos fases importantes en la trayectoria de Fo. Por un lado, el periodo de aprendizaje entre 1950 y 1958, y por otro, su militancia política, la cual tuvo efectos en sus trabajos teatrales entre los años 1969 y 1977.

La idea de Fo se ve materializada, pues, en la complejidad estructural que presentan sus farsas. Efectivamente todas ellas contienen una situación concreta que propicia el desarrollo de una trama, la cual se complica mediante la acumulación de equívocos, de elementos absurdos o de situaciones surrealistas. (Barreno, 1998, p. 253).

A diferencia de las figuras que aparecen en las farsas, las cuales carecen de individualidad y se mantienen en un margen genérico, la comedia se empeña en destacar, en el personaje, los rasgos

caracterológicos y el grupo social al que pertenecen. Fo recurre a estas características para la creación de sus obras. (Barreno, 1998). Barreno menciona que “Mistero Buffo” es, en esencia, una serie de monólogos, originales o reinventados, en el que se usa como medio de expresión una lengua inventada, el *grammelot*, a partir de diferentes dialécticas del norte de la vieja Italia, pretendiendo con ello, reivindicar y recuperar la expresividad de la cultura popular.

El autor Gabriel Gómez, indica que, según una taxonomía elaborada luego de los acontecimientos ocurridos en mayo del 68, éste ha sido interpretado desde distintas perspectivas, tales como:

Un complot para derribar el gobierno; una crisis de la universidad; una revuelta juvenil, que se desvaneció cuál acceso de fiebre; una revuelta espiritual, que puso de presente la crisis de la civilización occidental; un conflicto social, que involucró un movimiento de nuevo cuño; un conflicto social, de tipo tradicional; una crisis política, y finalmente, un encadenamiento azaroso de circunstancia. (Gómez, 2020, p.1).

De todas las interpretaciones habidas y por haber, el autor decide destacar aquellas que hablan sobre un alivio ante el fracaso del intento revolucionario, mencionando al sociólogo Raymon Aron y Mattei Dogan como autores protagonistas de esta interpretación. Por otro lado, el contraste de la decepción por una revolución que no fue. Gómez, rescata a estos autores ya que, a diferencia de otros, ellos se preocupan por establecer primero los hechos mismos en secuencia, para darle un sentido luego de identificarlos.

Para entender la importancia de Mayo del 68 en el camino de creación de Dario Fo, es necesario conocer algunos antecedentes y hechos que dieron lugar en esos años y que influenciaron significativamente al intérprete.⁶

Como antecedente, Palacios (2015) menciona que no hay que olvidar cómo era Francia a mediados de los sesenta. Un país que presentaba un nivel de prosperidad sin precedentes y con un crecimiento anual de casi el 5%. Se vivía en paz, puesto que se habían terminado las guerras coloniales. El *Etat Providence*, que quiere decir estado del bienestar, habría conducido al mundo

⁶ Además, es interesante la similitud con el estallido social ocurrido en Chile el 18 de octubre del 2018.

obrero a mejoras globales. El progreso era indudable y ascendente: Televisores, lavadoras, automóviles, etc. eran indicios de este cambio.

Gómez (2020), plantea que Mayo del 68 comenzó en marzo, cuando un grupo de estudiantes de la sede de Nanterre de la Universidad de París (ubicada en el corazón del barrio obrero, a 11 km de París), logró encauzar las demandas autoritarias de reforma a la vida universitaria de una forma distinta a la que se plasmaba en los libretos de la izquierda marxista-leninista. Según el autor, los estudiantes estaban influenciados y fascinados con la revolución cubana, la revolución china y la Guerra de Vietnam. Muchos estaban en contra de la educación y costumbres tradicionales. Por lo que luego de una protesta realizada el 22 de marzo, los estudiantes llenaron las paredes y la universidad con una serie de consignas en contra de los profesores y los exámenes, provocando así el cierre de la sede (naciendo el Movimiento 22 de marzo). Después de múltiples enfrentamientos entre la policía y los estudiantes, el 10 de mayo se propicia la llamada “Noche de las Barricadas” en el barrio Latino.

Paralelamente a la ocupación de lugares clave para la protesta estudiantil –como varios edificios universitarios o el reconocido y central teatro del Odéon–, en la noche del 10 al 11 de mayo se montan las primeras barricadas. Entre lluvias de adoquines e insultos, estas últimas son asaltadas, sin tardar, por las fuerzas especiales de la Compañía Republicana de Seguridad (CRS), cuyos métodos de acción son comparados por los estudiantes con los de la sección especial (SS) del régimen nazi, bajo el lema desde entonces famoso de “CRS-SS”. Frente a la fuerza de la respuesta policiaca, los sindicatos –que en un primer momento más bien habían mostrado desconfianza o poca atención al movimiento estudiantil, por considerarlo poco significativo frente a las prioridades de la clase obrera, o demasiado cercano a sectores rivales de la extrema izquierda– llaman a participar en una manifestación, organizada el día 13 de mayo. (Laurent, 2009, pp. 32-33).

Posteriormente, el 11 de mayo y según relata Gómez (2020), con el objetivo de disminuir la presión sobre el gobierno, se anunció la apertura de las sedes universitarias. Sin embargo, algo que no se esperaban era que la gente externa a las universidades, de manera espontánea, decidiera apoyar a los estudiantes, y fue así que el 13 de mayo dos confederaciones sindicales convocaron a una

marcha y a una huelga general, dándole mucha más fuerza a la protesta. Luego de esta marcha, trabajadores de diferentes fábricas se declararon en huelga.

El 17 de mayo, los trabajadores que se sumaban a las manifestaciones llegaban a los doscientos mil y en tan solo cinco días, la cifra llegó a los diez millones de manifestantes. “Guy Debord, Cohn-Bendit, Viénet, René Driesel, Raoul Vaneigem o Mustapha Khayati fueron algunos de los referentes que arengaban: ‘La humanidad será feliz cuando el último burócrata sea colgado con las tripas del último capitalista’.” (efemérides, 2020 en Cultura.gob.ar).

Los estudiantes partieron esta movilización discutiendo temas acerca de la reorganización de la universidad, pero a medida que esto iba creciendo, las discusiones se transformaron en algo más grande que acontecía a todos los ciudadanos; la transformación de la sociedad y el término del régimen del general Charles De Gaulle que llevaba 10 años, quien había declarado estado de sitio y desplegado un operativo de fuerzas de seguridad que llevaron la violencia y la represión a las manifestaciones. Sin embargo, esto escapaba de las manos de los estudiantes y de los sindicatos, por lo que se perdía lentamente el control de la situación.

Gómez, cuenta que, De Gaulle, presidente de la República de Francia, propone hacer él mismo una reforma a las universidades por autorización popular. Mientras tanto, el Ministro de asuntos sociales intentaba negociar un aumento salarial para ponerle fin a la huelga general. Sin embargo, estas propuestas fueron rechazadas y fracasaron.

Ante esta incertidumbre, se comenzó a presentir la caída del gobierno francés. Las disputas y desacuerdos dentro de la asamblea general, seguían generando una intensa duda, provocando la desesperación del presidente de la República, Charles de Gaulle, quién sin más opciones para accionar, canceló el consejo de ministros el día 29 de mayo y abandonó el país sin previo aviso. Toda pista indicaba que sus intenciones no eran regresar al país. Nadie sabía dónde estaba hasta que unas horas más tarde se supo que había sido entrevistado por el comandante Jacques Massu, perteneciente a las unidades francesas instaladas en Alemania. Massu convenció al presidente de que podía solucionar la situación. El 30 de mayo, De Gaulle vuelve a París y por medio de un discurso transmitido por televisión, anuncia que no se retiraría y que, en lugar de la Asamblea Nacional, él prefería elecciones legislativas. Por otro lado, hizo un llamado de atención decidiendo que recurriría a medidas represivas si es que los llamados grupos totalitarios impedían a los

estudiantes estudiar, a los profesores enseñar y a los trabajadores trabajar. Aludiendo además a los políticos que por ambición y odio apoyaron esta iniciativa. Gómez (2020), menciona que para sorpresa de muchos el partido comunista apoyó las propuestas del presidente, asumiendo que con las elecciones y dándole fin a la huelga, la crisis política podría concluir. Sin embargo, algunos trabajadores de ciertas fábricas siguieron resistiendo, teniendo que intervenir la policía. Los estudiantes siguieron movilizados con el lema “Elección/traición”, y, en consecuencia, perdieron el apoyo de la sociedad, que anteriormente habían conseguido. El 23 de junio se concretó la primera ronda electoral y el 30 de junio, la segunda, en la que el partido gaullerista obtuvo el 72.7% de los votos, incluyendo el voto popular y los escaños de la Asamblea Nacional. El autor comenta que fue así, como la revuelta de mayo quedó completamente finiquitada.

Respecto a este punto, Luis Palacios Bañuelos en el texto “La Herencia de Mayo ‘68” (2015), indica que sin duda es un hecho histórico que marcó una generación.

De alguna manera, “mayo del 68” viene a ser la expresión de la cosmovisión de toda una generación de mi generación. Los presupuestos, ilusiones, metas, ideales, etc., de esta generación tomarían forma con más o menos fuerza y eficacia, no solo en la vida particular de sus protagonistas sino también en la vida social y política. (p. 121).

A diferencia de Gómez, quién se enfocó más en los hechos concretos de la revolución, Palacios se adentra en las distintas interpretaciones que se le da a mayo del 68 francés. Pues, por un lado, menciona que para algunos fue un movimiento que vino a cuestionar los valores dominantes y provocó un cambio en la vida cotidiana. Por otro lado, menciona que para algunos fue una crisis de civilización y para muchos, solo fue un movimiento que no pasó de ser una simple huelga, destrozos y una sublevación que finalizó con un triunfo conservador. Desde una perspectiva conservadora, se dice que desde ese entonces se originaron todos los males que ha sufrido la sociedad occidental. Los más progresistas mantienen una mirada más optimista, indicando que gracias a ese movimiento la sociedad ha podido posicionarse de una forma más solidaria, respetuosa, más pacifista, tolerante, dándole la espalda a la discriminación, ya sea por la raza, la clase social o por el género.

Gómez, explica que cuando se quiere hablar de lo que fue el movimiento revolucionario, la mayoría de las veces se define como un momento que surgió de un momento a otro. Sin embargo, como había mencionado Gómez, ya se llevaban a cabo varias protestas, incluso antes de la “noche de las barricadas”, en las que los estudiantes debatían y manifestaban su descontento, su disconformidad con los estilos de vida de la sociedad actual. “Una sociedad que se autodenomina del bienestar, una sociedad que ofrece mucho pero que esclaviza más aún porque su nota más relevante se llama consumo” (Palacios, 2015, p.123).

Acercas de las repercusiones de este movimiento en la sociedad post revolución y las ideas básicas que se tienen de esta ella en la actualidad, el filósofo esloveno Slavoj Žižek (2015), menciona que el verdadero legado de mayo del 68 no tiene memoria en los estudiantes y en las huelgas de los trabajadores, sino que en un colectivo rechazo al sistema liberal-capitalista. Con base en esto y refiriéndose a las respuestas de Jaques Lecue sobre el movimiento, Žižek explica que: “Los explosivos eventos visibles en mayo del 68 fueron en última instancia el resultado de un cambio estructural en las bases sociales y simbólicas de la Europa moderna.” (2015).

Estos cambios, sin duda influyeron en las posibilidades de expresarse por medio del arte: la pintura, la música, el teatro, etc., pues modificaban su rumbo al contar aquello que se debía contar por necesidad: “Los deseos de cambios significativos que están en la base de las reivindicaciones de obreros y estudiantes afectan también al mundo de la cultura.” (Barreno, 1998, p. 257). Y tal como se dio a conocer al comienzo, el teatro de Darío Fo también acusó estos impactos.

Barreno cuenta que Franca Rame indicaba que no se trataba de abandonar los espacios burgueses por arrebato y por intenciones oportunistas, sino a que en un principio existía una mayor recepción de los mensajes ideológicos por parte del espectador, lo que otorgaba la oportunidad de estar en varios espacios. Sin embargo, sus decisiones apuntaban hacia algo mucho más allá. Como ya contaban con la infraestructura teatral del ARCI, Fo decide organizar la *Associazione nuova Scena*, conformada por un grupo heterogéneo de individuos, que van a contribuir a diferenciar tanto los intereses ideológicos como profesionales del grupo. No obstante, el objetivo principal por el que han decidido movilizarse es claro y es desde ahí que sus obras comienzan a tener una transformación. Para darlo a conocer, Binni Lanfranco menciona en su libro “Attento te il teatro

político di Dario Fo” (1975), que este objetivo implica: “ponerse al servicio de las fuerzas revolucionarias no para reformar el Estado burgués con una política oportunista, sino para favorecer el crecimiento de un real proceso revolucionario que lleve al poder a la clase operaria.” (en Barreno, 1998, p. 258).⁷ Lo que significaría una nueva concepción de actor, un actor revolucionario en tanto se acerque ideológica y sensiblemente a lo popular.

1.1.2 Un nuevo actor para un nuevo espectador: Un teatro popular

«Un público nuevo, denominado genéricamente “pueblo”»

(Aznar Soler, 1997, p. 47)

Agustín Barreno (1998), cuenta que “*Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli, grandi e medi*” (1969)⁸, fue el primer espectáculo escrito y montado por Dario Fo para el colectivo Nuova Scena⁹, con una clara intención militante debido al contexto en el cual se encontraban. En el desarrollo del montaje, se van descubriendo los aspectos ocultos de un estado continuista, que va desde el periodo fascista a la República democrática. Si bien, existe una fuerte crítica al PSI (Partido Socialista Italiano) por su constante cercanía con la Burguesía, también la hay respecto al PCI (Partido Comunista Italiano) por no haber seguido la línea revolucionaria del partido, apoyando la explotación capitalista de los trabajadores.

Por otro lado, el montaje más destacado es *Misterio Buffo* (1969), ya que además de que usa como medio de expresión una lengua inventada, Barreno explica que el montaje consistía en que Fo se presentaba frente al público sin ningún elemento escenográfico, con el objetivo de que nada distrajera la atención del espectador, para así poder explicar desde su visión personal la crónica política aparecida en los periódicos. Cuando conseguía una complicidad, Fo comenzaba a

⁷ Traducción libre de: “porsi al servizio delle forze rivoluzionarie non per riformare lo stato borghese con politica opportunistica, ma per favorire la crescita di un reale processo rivoluzionario che porti al potere la classe operaia.”

⁸ Traducción libre de: “Gran pantomima con banderas y marionetas pequeñas, grandes y medianas.”

⁹ Nuova Scena fundado en 1968, fue una cooperativa teatral asociada al Partido Comunista, que se presentaba en fábricas y clubes de trabajadores.

comunicarse a través de diferentes sonidos y gestos específicos, los cuales sustituían la palabra dando lugar a esta lengua inventada: el *grammelot*.

En esos tiempos, el espectáculo finalizaba con un interesante debate entre el público y Fo, donde el espectador militante daba a conocer su propia interpretación política de la obra, dándose una retribución dialéctica entre ambas partes; por un lado, Fo hacía una aclaración de su interpretación y el público a su vez llegaba incluso a modificar el desarrollo del espectáculo. Esta relación ideológica que se construye entre Fo y el público, se mantiene vigente durante una gran parte de ese tiempo, lo que hace que Fo pierda interés por la escritura teatral clásica, prefiriendo el nacimiento de los montajes puramente militantes.

Con respecto a la escritura teatral, Barreno menciona que, en comparación a sus textos anteriores, en los cuales se presenta la farsa como una dilatación temática con rasgos de *sketch*, los nuevos textos escénicos están caracterizados por una lectura concreta y preexistente. Fo en su evolución no duda en modificar los diálogos ya impuestos, en adaptaciones mucho más compatibles con diferentes niveles culturales, en donde además de favorecer situaciones y personajes típicos del teatro popular, Fo logra crear un contacto mucho más cercano entre escenario y espectador. Según el autor, de a poco se va evidenciando en Fo una actitud mucho más crítica frente a ese público burgués que tanto lo aplaudió.

Martínez (1998), a su vez plantea que la diferencia que hace Dario Fo entre el teatro burgués y el teatro popular, es que en el teatro burgués existe lo que se llama la cuarta pared. En el diccionario teatral de Patrice Pavis (1998), se define como una pared imaginaria que divide el espacio entre el escenario y el espacio del público, e invita de alguna forma al espectador a “espiar” a los personajes, sus vidas y sus situaciones, como si ellos no estuviesen involucrados directamente con los acontecimientos escénicos. Los actores y actrices toman la misma convención, es decir, no hay interacción directa entre quien está en el escenario y quien observa.

Sin embargo, tal como indica Martínez, el teatro popular es, para Fo, todo lo contrario. Es necesario derribar la cuarta pared y dejar que el escenario entre en el público y viceversa. Así, el personaje deja de ser el centro de atención, transformándose en un pretexto para el mensaje final. “Los personajes no se pueden recitar, sino representar, y para eso el actor no tiene que hablar de sí mismo, sino de ciertas situaciones que el personaje indica; el actor representa el personaje al público

<<lo apoya o lo humilla, lo denuncia o condena, lo odia o lo ama, según su apariencia¹⁰>>” (Martínez, 1998, p. 233). Es por eso, que Dario Fo no se reconoce a sí mismo como actor, sino como intérprete.

En el año 1970 en Milán y luego de un irreconciliable desacuerdo con el Partido Comunista, Fo decide crear el Colletivo Teatrale La Comune, centrado en realizar un teatro de *agitprop*¹¹ que va a exponer lo que Fo denominó como un izquierdismo no oficial.

El *agit-prop* no es una *performance*, pero tiene ese cariz de lo inmediato, de lo improvisado, no puede tomarse más de un par de días para prepararlo, pues habla de la actualidad, de las noticias del día a día, no podemos desfasarlo y dejarlo pasar; pues su impacto se perdería, su función sería estéril. El *agit-prop*, entonces, es un espectáculo vivo cuyo resultado utilizando unas pocas herramientas predeterminadas, teniendo una meta clara, mucha creatividad y entrega por parte de los actores, y un director agudo y experimentado, puede ser un instrumento de denuncia y reflexión muy potente. (Fernández, 2006, p. 383).

En relación a esto último, es interesante analizar la evolución que hubo en el teatro de Darío Fo, pues el foco de atención va cambiando en relación a las necesidades, ya no solo de lo que requiere el espectáculo en sí, sino de lo que urge hablar debido a los acontecimientos del día a día. El personaje de la obra deja de ser el protagonista y lo que importa es el mensaje final. A partir de esto, hace mucho sentido que debido al incesante movimiento político se empezarán a requerir

¹⁰ Traducción libre de: “lo sorrege o lo umilia, lo denuncia o lo condanna, lo odia o lo ama, a seconda dell’aspetto.”

¹¹ “**Agitprop**, abreviado de la **propaganda agitatsiya** rusa (**propaganda de agitación**), estrategia política en la que las técnicas de la agitación y la propaganda se utilizan para influir y movilizar la opinión pública. Aunque la estrategia es común, tanto la etiqueta como la obsesión por ella eran específicas del marxismo practicado por los comunistas en la Unión Soviética. Las estrategias gemelas de agitación y propaganda fueron elaboradas originalmente por el teórico marxista Georgy Plekhanov, quien definió la propaganda como la promulgación de una serie de ideas a un individuo o grupo pequeño y la agitación como la promulgación de una sola idea a una gran masa de personas. Ampliando estas nociones en su folleto *¿Qué hacer?* (1902), Vladimir Lenin afirmó que el propagandista, cuyo medio principal es la imprenta, explica las causas de las desigualdades sociales como el desempleo o el hambre, mientras que el agitador, cuyo medio principal es el habla, se apodera de los aspectos emocionales de estos temas para provocar indignación o en su audiencia, acción. (...) La palabra *agitprop* se usa en inglés para describir tales departamentos y, por extensión, cualquier trabajo, especialmente en el teatro, que tiene como objetivo educar y adoctrinar al público. Por lo general, tiene una connotación negativa, lo que refleja el disgusto occidental por el uso abierto del drama y otras formas de arte para lograr objetivos políticos.” (en delphipages live, 2020, 10 de septiembre).

herramientas de interpretación más inmediatas, y como menciona Fernández, sin mucho tiempo de preparación, ya que de ser así el mensaje no tendría el impacto preciso y perdería su actualidad, lo que para Fo era esencial, contra informar, reflexionar y accionar.

El teatro para Fo es una especie de espejo deformante en el que poder ver la realidad y, precisamente por ser deformante, acentúa más las particularidades de lo real. Además, es un instrumento de lucha, un arma política importante y eficaz, por eso sus temas son de absoluta actualidad, aunque destinados a consumirse rápidamente. (Martínez,1998, p.234).

Respecto a lo que dice Martínez, lo que se destaca del teatro de Fo es que comienza a usar el teatro como un medio de comunicación y de expresión, en relación a una idea o filosofía, para poder hablar sobre hechos de la cotidianidad de una manera más grotesca e incluso humorística, con el objetivo de poder llegar al pueblo con un mensaje más preciso y comprensible.

1.1.3 Representar nunca, interpretar siempre: teatro como discurso

Martínez, expone que la propuesta teatral de Dario Fo se mueve en dos direcciones: Por un lado, el teatro como recuperación de la cultura, es decir, de la memoria, la historia, los conflictos, las luchas, etc. Es decir, un teatro que sirva para poder expresar, desde una visión política, la noción que se tiene del mundo. “Cultura no es sinónimo de libro, es la relación del hombre con la propia sociedad y con la vida en su origen” (Spaak cit. en Martínez, 1983, p. 234). Por otro lado, el teatro como discurso. Es decir, Fo utiliza el teatro como contra información de los acontecimientos sucedidos en la realidad, evidenciando en escena la violencia, el poder, la represión, como un espejo que particularmente, transparenta, transforma de manera grotesca y cómica lo que acontece en la sociedad.

Una de las herramientas principales de Dario Fo para la creación, es la fantasía; desde ella construye el mundo que él quiere contar, con la exageración que él precisa para narrar la situación

real, brindándole al público un momento de entretención e imaginación. “Su narrar nace de una exigencia de multiplicar la ficción, de sorprender la creatividad del público, de inflar lo imaginario.” (Martínez, 1983, p. 243).

Tal como menciona Martínez, la fantasía lleva a la fabulación, ésta a la farsa y la farsa a la comedia. Para entender cómo se construye este camino de creación, se definirán brevemente estos conceptos.

Según Patrice Pavis, desde la mirada del psicoanálisis de Freud, el concepto de fantasía:

(...) flota, por así decir, en tres tiempos a la vez, en los tres estadios temporales de nuestra capacidad representativa. El trabajo Psíquico parte de una impresión actual, de una circunstancia suscitada por el presente y capaz de despertar uno de los grandes deseos del individuo; desde aquí, se extiende al recuerdo de un acontecimiento pasado, casi siempre infantil, que hizo realidad este deseo; construye entonces una situación que se proyecta en el futuro y se presenta como la realización de este deseo: he aquí la ensoñación, la fantasía que exhibe las huellas de su origen: la circunstancia presente y el recuerdo. De este modo, pasado, presente y futuro se suceden a lo largo del hilo continuo del deseo. (Pavis, 1998, p. 203).

En su relación con el teatro, la fantasía permite que el creador o creadora pueda representar la realidad por medio de lo que él o ella se imagina a partir de sus vivencias, generando una particularidad en la narración, dejando la imitación de lado y añadiendo su visión del mundo. A partir de esto último, cabe mencionar una entrevista realizada a Dario Fo por Mariavittoria Colona y publicada en el diario chileno “The Clinic”, en la que cuenta que de niño vivió en un pueblo de Italia llamado Porto Ascona, el país de los “*mezarat*”, que quiere decir “medio ratas”. Se le decía así, porque la gente que habitaba este lugar no dormía nunca. Pasaban día y noche trabajando en diversos oficios obreros. Fue gracias a los paisanos, que aprendió a comunicar y a comentar las historias cotidianas, las crónicas del pueblo, las fábulas, etc. Ya que Porto Ascona es un pueblo de fabuladores. Además, menciona que ahí entendió que el verdadero sentido del idioma es la gestualidad, que un guiño podía emocionar hasta a un analfabeto.

La fabulación respeta una estructura lineal de acontecimientos, que aparecen en relación a lo que se ha contado antes. Para Brecht: “La fábula no está únicamente constituida por una historia sacada de la vida, en común de los hombres, tal como habría podido ocurrir en la realidad: está

hecha de procesos, dispuestos de modo que expresen la concepción que el fabulador tiene de la sociedad.” (cit. en Pavis, 1998, p. 200).

La farsa se asocia con la comicidad grotesca y bufonesca. Se caracteriza por desnudar a la sociedad en un estilo poco refinado, burlesco y absurdo. En la entrevista de “The Clinic”, Fo recuerda que:

Muchas veces cuando el público veía las obras, decía” miren que simpático y qué fantasía: ¡las historias que es capaz de inventar!, no se daban cuenta que todo lo que contábamos eran hechos verídicos, como crímenes, fraudes y la represión. En el escenario parecían tremendamente absurdas, pero se trataba de situaciones que realmente habían sucedido. (Fo en The Clinic, 2004, 30 de septiembre).

A veces no se es consciente de lo cruda que puede ser la realidad, si bien es cierto la farsa le agrega una cuota de excesividad y humor, no está tan alejado, pareciera que fuese irreal, pero si se observa con más atención, se vive cotidianamente. Y en ese sentido, es curioso el fenómeno que ocurre cuando el espectador se enfrenta con lupa a este tipo de situaciones, hay una sensación de sentirse ajeno, incómodo, es casi como una revelación que, sin saber, siempre estuvo ahí y como respuesta a esas múltiples y confusas sensaciones surge la risa, lo que resulta aún más curioso e invita a la reflexión.

La farsa es asociada ordinariamente con la idea de una comicidad Grotesca y bufonesca, de una risa gorda y de un estilo poco refinado: meros calificativos condescendientes y que establecen de errada, y a menudo de modo abusivo, que la farsa se opone al espíritu, que es cómplice del cuerpo, de la realidad, de lo cotidiano. (Patrice Pavis, 1998, p. 205).

Según Martínez, Fo va a utilizar la farsa para presentar la realidad de forma grotesca y escandalosa con el objetivo de mostrarla de la manera más cruda. Lo que causa un sentimiento de vergüenza y horror en el espectador, pero que, al enfrentarse de esa forma con la realidad, reflexiona; así, la risa se transforma en un elemento liberador de las represiones.

Fo lo que quiere reflejar es la realidad de una sociedad amoral movida sólo por intereses económicos, para lo cual va a utilizar la ironía, la Sátira, apoyándose de la farsa; pero para que sea posible la sátira es necesaria la tragedia, nace de la tragedia. (Martínez, 1983, p. 235).

Fo hará uso de estos conceptos por medio del Teatro épico o teatro dialéctico, el cual está ligado al director alemán Bertolt Brecht. Respecto a ello, cabe mencionar que Burón (2013) plantea que el teatro épico surge como consecuencia de la primera guerra mundial (1914-1918), ya que este contexto histórico significó, para algunos autores e intelectuales del momento, un punto de inflexión importante en relación a la comprensión y expresión del mundo. Ante esto, Burón menciona que el arte europeo sufrió una conmoción por el intento de derribar las formas tradicionales operantes.

José A. Sánchez en su tesis doctoral: “Brecht y el expresionismo: reconstrucción de un diálogo revolucionario” (1988), menciona como antecedente a estos hechos, que los procesos que se dieron en la revolución industrial, afectaron directamente la producción artística, por lo que la autonomía del arte frente a la sociedad se vio contrarrestada y limitada a la institucionalidad. Esto provocaba que el arte dejara de tener un rol crítico y de resistencia, ya que solo respondía a lo que la sociedad burguesa permitía. Con la intención de remediar ese caos, Burón (2013) menciona que en el siglo XX las Vanguardias artísticas iniciaron una búsqueda de diferentes lenguajes artísticos que pudiesen valerse por sí mismos. Así, se crearon formas estéticas autónomas que pudieran tener relación con la semántica y la relación del cuerpo. Sin embargo, el autor menciona que esta forma causó una ruptura en la esfera estética, ya que “el marco estético aisló al sentir del hombre con respecto a su contexto social catastrófico.” (Burón, 2013, p. 140). De modo similar, Sánchez (1988) menciona que, debido a la constante investigación artística por idear nuevas formas lingüísticas, el sujeto creador se alejaba de la posible repercusión que pudiese lograr en la sociedad por medio de su trabajo artístico. “La experiencia estética- formulaba Burger- es la cara positiva de aquel proceso de diferenciación del subsistema social arte, cuya cara negativa es la pérdida de la función social del artista.” (Burón,2013, p.33).

Sánchez plantea, que, a partir de la idea de romper con la institucionalidad, de volver a poner el arte al servicio de la revolución exigiendo una función social fuera de lo estético para recuperar los lazos entre el arte y la praxis, dio origen la protesta vanguardista formándose así uno de los núcleos de la revuelta expresionista. El movimiento expresionista se define como aquel que deforma

la realidad con el objetivo de expresar de manera subjetiva al ser humano y a la naturaleza, con el objetivo de darle importancia a los sentimientos, más que a dar conocer una descripción objetiva de la misma realidad.

Sánchez (1988) declara que, con el objetivo de restablecer ciertos vínculos olvidados, los expresionistas optaron por aplicar esquemas dados por la religión, por lo que se veía a menudo que el personaje principal se mostrara como un profeta anunciando el mensaje y el mensaje como una nueva religión. Esto fue con la intención de volver a tener una conexión con el proletariado, sin embargo, de esta forma solo se lograba volver al concepto de institucionalidad, dado que se comenzó a plantear el teatro como un instrumento de formación espiritual, dando a entender que sin eso no se podía hacer la revolución. “Que el arte fuera puesto al servicio del ‘espíritu’ y no directamente al servicio de la ‘política’ fue lo que distinguió al expresionismo de otros posteriores intentos de destruir la institución del arte.” (Sánchez, 1988, p. 35). Por lo tanto, aunque no fuese este su objetivo, según Burón, “se potenciaba la capacidad poética del sujeto artístico como creador y receptor aislado del mundo” (Burón, 2013, p.140).

A partir del contenido expuesto por la primera obra expresionista “El mendigo” (obra estrenada en 1917 por Reinhardt en el marco de *Das junges deutschland*¹²), el expresionismo falla en el intento de querer que el artista pueda reinsertarse como un hombre siendo parte de una comunidad, y era imposible, ya que la comunidad no existía. En ese entonces, se trataba de una sociedad capitalista que veía el concepto de hombre opuesto al de función. Y en ese sentido era inviable que el artista tuviera una funcionalidad, por ejemplo, la de ser profeta. (Sánchez, 1988).

Por lo tanto, Sánchez plantea que era muy distinto querer instalarse en la resistencia que querer integrarse a la comunidad. Hasta el diario “tribune” que fue uno de los intentos más cercanos al proletariado, estaba envuelto de un romanticismo espiritual propio del expresionismo. El autor dice que según observa Bürger, “(...) a lo que la pretensión expresionista (como la de toda la

¹² Traducción de *La joven Alemania*, movimiento literario de jóvenes poetas de mentalidad liberal de la época de *Vormärzes* que a partir de 1830. (Wikipedia).

vanguardia) condujo no fue a una socialización del arte sino a la creación de un espacio vital en torno a sí mismo y sobre sí mismo cerrado”. (Sánchez, 1988, p.36).

Sánchez (1988) y Burón (2013) concuerdan que esto fue una contradicción del expresionismo que ocasionó que cayera el movimiento. Respecto a esto, Burón indica que algunos pensadores marxistas planteaban que finalmente esto concluyó en un empobrecimiento del contenido, dando a entender que el sentido de la obra se perdía en la forma y en ese sentido no influiría en un cambio sustancial de la infraestructura social. A pesar de la crítica hacia la forma, planteando que se vaciaba de contenido y viceversa, Burón menciona que para Brecht era erróneo separar en el teatro el contenido y la forma, ya que él planteaba que:

La forma y el contenido se constituyen recíprocamente, pues es la relación de elementos, dentro de la acción dramática, lo que dota de significado a la obra y le otorga su carácter efímero —como acontecimiento único e irrepetible— pues todo aquel elemento que actúa e interactúa dentro la obra épica influye en ella y la configura de manera distinta. (2013, p.148).

A partir de estos antecedentes, es que surge el teatro épico o dialéctico. Ricardo Padilla, quien escribe “El teatro épico y Bertolt Brecht” (2021), indica que a diferencia de un Teatro dramático, en el cual surgen varios conflictos y tensiones, y donde además el espectador es envuelto en la acción escénica, el teatro épico apunta a todo lo contrario, pretende ser un teatro más lento, más reflexivo y comparativo donde el espectador pasa a ser un observador de las situaciones sociales que se presentan en escena, con el objetivo de incentivar el análisis, la crítica y finalmente la discusión. “La estética brechtiana intenta originar el espíritu crítico a favor de la acción revolucionaria”. (Burón, 2013, p.152). Es bajo estos mismos principios que Brecht comenzó a requerir técnicas diferentes a las que se planteaba en el teatro dramático.

Ante esto, Burón (2013) explica que Brecht defiende la idea de que el arte debe presentar la realidad tal cual y como es. En palabras de Brecht: “El arte de abstraer debe ser aplicado por realistas” (Brecht cit. en Burón, 2013, p. 150). Es decir, que para que el sujeto entienda en qué contexto se sitúa, es necesario que el teatro se haga de forma realista, apuntando a los problemas

que acontecen al mundo y referirse a ellos de forma objetiva. Influenciado por estas ideas, Darío Fo comienza a modificar su teatro y empieza a entenderlo como discurso para poder manifestar los problemas sociales de su contexto desde el distanciamiento que planteaba Brecht, el cual apelaba más a la razón que al sentimiento, con el objetivo de lograr en el espectador una reflexión crítica y política. (Lara, 2019).

1.2 Antecedentes y orígenes del *grammelot*: contra la censura

El Teatro popular cobra relevancia como uno de los lugares posibles para devolver la experiencia al hombre y la mujer, a partir de la recuperación de toda una tradición basada en la oralidad, el baile y la recuperación del cuerpo como lugar significativo. El objetivo de los grupos es mantener viva la memoria de los acontecimientos que sucedieron en los lugares de pertenencia, contar una historia y hacer relato de lo vivido.
(Falzari, 2011)

Primero que todo es relevante mencionar algunas características de la *commedia dell'arte*, ya que es a partir de esta que se generan diferentes formas que inspiran a Darío Fo, quien la define como “una forma de teatro que se basa en una combinación de diálogo y acción, monólogo dicho y gesto realizado, no solo en la pantomima”. (1997, p.23).

En “El manual mínimo del actor” (1997) de Dario Fo y revisado por Franca Rame, se menciona que, en la época de la contrarreforma, los burgueses más retrógrados y moralistas estaban en contra de las actividades del teatro de tordinona, un teatro en roma en donde, según ellos, se albergaba el mayor número de exhibiciones obscenas. Fue por estas exigencias, que el papa Inocencio XII en 1697 ordenó eliminar los espacios teatrales, provocando así la migración de varios cómicos del arte.

Fo (1997), indica que fue el cardenal Carlos Borromeo quien en ese momento de la contrarreforma operaba en el norte, se encargó de redimir a los “hijos milaneses” del arte y el teatro,

ya que era la manifestación máxima de lo profano y de la vanidad. Fo cita de memoria la forma en la que el cardenal se expresaba a sus colaboradores.

Nos, preocupados por extirpar la mala hierba, nos hemos prodigado en enviar a la hoguera textos de contenido infame, de extirparlos de la memoria de los hombres, y con ellos, de perseguir también a aquellos que esos textos divulgaron a través de las imprentas. Pero es evidente que mientras dormíamos, el demonio actúa con astucia renovada. ¡Cuánto más penetra en el alma lo que los ojos ven, que lo que puede leerse en libros de ese género! Cuánto más la palabra dicha con la voz y el gesto adecuado hiere las mentes adolescentes que la muerta palabra impresa en los libros. El demonio, a través de los comediantes, esparce su veneno. (Fo, 1997, p.116).

Sus colaboradores, en respuesta a este mensaje, agregan a los insultos, que los cómicos saben hacerse entender por cualquier individuo que a través de sus diálogos, mensajes tan claros y graciosos logran llegar profundamente al corazón y a la mente del público. Con la intención de seguir denigrando el oficio de los cómicos, acaban entregando el mejor elogio:

Ellos cómicos no repiten de memoria las frases escritas como suelen hacerlo los niños y los actores que recitan por placer. Estos últimos, dan siempre la impresión de no conocer el significado de lo que repiten, y por ello, difícilmente convencen. Por el contrario, los cómicos no emplean en todas las representaciones las mismas palabras de la nueva comedia, se inventan cada vez, aprendiendo antes la sustancia, como en breves capítulos y puntos concretos, recitan después de manera improvisada, adiestrándose así a una manera libre, gran implicación, esa manera tan natural despierta pasiones, emociones, que son de gran peligro por la alabanza del rechazo a las buenas normas, de la rebelión a las santas reglas de la sociedad, creando gran confusión entre las gentes sencillas. (Fo, 1997, p. 117).

Respecto a esto último, fue necesario dar a conocer las mismas palabras empleadas por lo que recordaba Fo, debido a que resulta maravilloso y a la vez sorprendente e increíble la ingenuidad, o tal vez la ignorancia, de quienes estaban en contra de los cómicos. Todo lo que expresaban era precisamente lo que los cómicos querían provocar y evidentemente lo lograban, sin embargo, era un peligro para el control social que detentaba la iglesia en ese momento, ya que esa “confusión”

de la cual hablan, era justamente la posibilidad que la gente tenía de cuestionar las doctrinas establecidas. Finalmente, fue por esto que gran parte de los cómicos se vieron en la obligación de emigrar a otros lugares en busca de trabajo, algunos llegaron a Francia, otros a España. El gran problema de llegar a otro país, era que tenían como impedimento el idioma.

Sin embargo, durante el siglo XVII, la comedia italiana triunfó en toda Europa, pero fue ya por el año 1675, que la mayoría de los cómicos tuvieron que abandonar Francia por un tiempo, esto no fue por el tipo de humor que muchas veces se catalogaba de grosero, sino porque ya no toleraban su juego satírico al hablar de las costumbres de la baja política y la hipocresía. “El poder no resiste a la risa...de los demás... de los que no tienen poder” (Fo, 1997, p. 92)

Este estilo forma parte del género del teatro popular, el que, según Alessio Arena (2022), ejerció un rol social fundamental, contribuyendo a concientizar a las clases más humildes, que se veían más sometidas a las decisiones del poder. Por otro lado, Jesús María López en el artículo virtual de academia play “historia del teatro: la comedia del arte” (2018) plantea que “(...) la comedia del arte dotó a la humanidad de un medio tan eficaz como necesario para combatir la censura artística y la represión social: el humor mordaz y satírico, mientras era capaz de hacer reír a un humilde colectivo popular que disfrutaba en gran medida con estos maravillosos espectáculos.”¹³

Debido a sus particulares características y por medio de situaciones cotidianas, entre otras cosas que se darán a conocer más adelante, fue posible dar a entender de forma más accesible un mensaje de relevancia al pueblo. Sin embargo, según Pavis (1988) el menor porcentaje de los espectadores eran obreros y campesinos, más bien estaba constituido por la burguesía intelectual, es por esto que el autor plantea que en realidad el teatro popular no alcanza a encontrar su identidad debido a que surgen varios cuestionamientos en torno a lo popular, no obstante hay ciertas nociones de este teatro que se pueden tener claras, y es que se opone al teatro elitista el cual promulgaba reglas, al teatro burgués, al teatro de corte, al teatro a la italiana que dispone con

¹³ <https://academiaplay.es/historia-teatro-comedia-arte/>

distancia al público e incluso al teatro político. Sin embargo, en el libro “El manual mínimo del actor” (1997), Fo defiende el papel del actor en la comedia del arte y fundamenta la originalidad y espectacularidad de este género. a su vez, indica que la diferencia entre este género y otro está dado por “Una concepción realmente revolucionaria de hacer teatro, y por el papel absolutamente único que asumen los actores” (pp. 24-25).

Pavis (1988) plantea que no siempre se llamó *commedia dell'arte*, se hablaba de *commedia all' improviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zanni*, o como se le decía en Francia comedia italiana o de máscaras. Se puede agregar que Ana Isabel Fernández Valbuena en su libro “Comedia del arte: materiales escénicos” (2006) menciona que, si bien este concepto se dio a conocer más en el siglo XVI, algunos estudiosos como Henke, piensan que el término comenzó a circular desde hace mucho más tiempo. Henke, mencionado por Fernández, argumenta que en la Edad Media y en el Renacimiento, el “arte” era un nombre que se le daba a las corporaciones gremiales, refiriéndose a la profesionalización de los actores en el ámbito dramático.

Sin embargo, Fo (1998) en desacuerdo, comenta que algunos críticos teatrales defienden que “comedia del arte” no tiene que ver con el término “oficio”, Nicoll estudioso inglés muy respetado plantea que el término arte debe entenderse con el sentido de calidad, por lo tanto, arte significa talento, de la habilidad. No obstante, Pavis (1988) menciona que el arte era el *savoir-faire*, el lado profesional de los actores, su técnica. Además, indica que los actores siempre son gente de oficio.

Fo (1998) afirma que los cómicos del arte no eran gente sin cultura, analfabetos, rufianes etc., como algunos creían, sino que como dice Fo: “El teatro de la comedia, el que ha influido en la historia del espectáculo de toda Europa a lo largo de al menos tres siglos, estaba constituido por gente culta, preparada y de gustos modernos.” (Fo, 1998, p.28).

En relación al origen de la comedia del arte, Ana Isabel Fernández (2006), a diferencia de lo que plantea Pavis respecto a la oposición entre la comedia del arte y la comedia escrita, menciona que la comedia del “improviso” no surge como oposición al drama, sino que simultánea a él. Comenta que, si bien el oficio actoral de la comedia del arte era conocido, los textos literarios no. Y esto era porque quizás no se le considera como calidad literaria, existiendo una dialéctica que separa lo puramente escénico del texto. En este sentido, se refiere a una duda que plantea

Ferdinando Taviani: “¿Se puede hablar de un teatro con textos escritos antes de la comedia del arte?” (Taviani en Fernández, 2006, p.13).

La diferencia entre estas dos formas, es que en la comedia improvisada no se dan a conocer por escrito los diálogos entre los personajes, sino que esto ocurre según las indicaciones dadas en relación a las acciones que deben realizar los actores componiendo así un *scenario* (guion), esto quiere decir un: “esquema de acciones, de entrada y salidas, de los personajes, coordinadas por un coago, o director, sin una redacción previa de los diálogos, que, no obstante, están escritos en la memoria de los intérpretes” (Fernández, 2006, p. 14).

Bajo esta misma forma, según Pavis (1988), un texto sumario como *la comedia dell'arte* tiene como característica la creación colectiva entre los actores y actrices en pos de la preparación de un espectáculo verbal o gestualmente improvisado, inspirado en textos de comedia antiguos o inventados, respondiendo, la mayoría de las veces, a un esquema de personajes. Según el autor, en este tipo de teatro es donde se acentuaba más el cuerpo, dando paso a que la actriz y el actor, reemplazaran los largos discursos, por signos gestuales en donde se pudiese dar a entender más explícitamente el mensaje.

Respecto a esto último y retomando a Arena (2022), la escena teatral del siglo XVI consideró que para poder tener un diálogo que fuese comprensible para el pueblo, específicamente para las masas analfabetas, era necesario pensar en el idioma. El dialecto entonces fue un elemento indispensable e importante a estudiar.

Se debe considerar que, “La definición de *grammelot* (...) es una técnica de actuación que imita, mezclando elementos dialectales de diversos orígenes, habla regional o extranjera y juegos verbales incluso sin un significado completo.” (Educalingo.com).¹⁴ Claude Detone en su ensayo “L’art du grommelot” (2007) en *Le Figaro*, define el *grammelot* como una palabra propia del lenguaje del teatro, la cual asocia con el significado de la palabra “refunfuñar”, es decir, hablar entre dientes, un diálogo poco distintivo y entendido por el público. “Los *grommelots* son producidos a

¹⁴ Traducción libre de: “La definizione di *grammelot* (...) è tecnica di recitazione che imita, mescolando elementi dialettali di varia provenienza, parlate regionali o straniere e giochi verbali anche privi di significato compiuto”

sabiendas por actores para "amueblar" una escena pretendiendo decir algo, con cualquier entonación, mientras pronuncian una serie de sílabas sin ningún significado." (Detone, 2007).

El autor menciona, que uno de los artistas más influyentes que dejó marcas en la historia del teatro italiano, fue Angelo Beolco conocido como Ruzzante (o Ruzante), esto es por el nombre de uno de sus personajes más queridos y significativos.

Arena (2022) dice que el lenguaje que usó Beolco fue a partir del dialecto veneciano del siglo XVI llamado paduano. El objetivo de usar este dialecto no fue solo por la necesidad de los actores de que fueran entendidos por todos, sino que también para emitir un mensaje político claro a los poderosos, que reprimían constantemente a las masas populares. Tampoco era la idea usar este dialecto como una solución estratégica en contra de la censura, como planteaban algunos, esto es porque en ese momento eran muchos los oprimidos en el campo artístico, por ir en contra del poder.

De hecho, Carla Matteini en "Anatomía del juglar" parte de la introducción de "Mistero Buffo" (1997) menciona que el *grammelot* es un "lenguaje onomatopéyico, basado en las cadencias y los tiempos del lenguaje oficial, que los juglares empleaban para no ser censurados." (Fo, 1997, p.8). Arena por el contrario, plantea que el uso del lenguaje dialectal era una forma de resistencia hacia los poderosos: "Un rechazo explícito y provocador del lenguaje que estos últimos utilizaron como herramienta de opresión del pueblo" (Arena, 2022).

Podemos encontrar este tipo de lenguaje en distintas áreas del arte, como por ejemplo en el cine con Charles Chaplin, donde podemos ver el uso del *grammelot* en la canción interpretada por Charlot en la película *Modern Times* (1936) y en el monólogo de Adenoid Hynkel en la película *The Great Dictator* (1940). En la literatura podemos encontrar ejemplos en la colección de poemas *Gnosi delle Fànfole* (1998) de Fosco Maraini; en el ámbito de la música encontramos la canción *Prisencolinensinainciusol* (1973) de Adriano Celentano, en la cual el oyente cree estar escuchando una canción en inglés. Gigi Proietti, actor y cantante italiano, actuó varias veces utilizando el *grammelot*, sin embargo, fue Dario Fo quien recuperó este lenguaje luego de que apareciera con Charles Chaplin.

Dario Fo, interesado en encontrar nuevas formas en su teatro debido a la urgencia de su contexto, se inspira en esta herramienta iniciada por Angelo Beolco (más conocido como Ruzzante, 1496-1542), para poder comunicar su pensamiento político y teatral al espectador de una manera

comprensible y cercana, por ello, comienza a elaborar su propio *grammelot*. Alessandra Pozzo en “*Grrr....grammelot. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo.*” (2019), explica que según Fo el término *grammelot* nace a partir de la fusión entre el repertorio de los cómicos del arte y la cultura francesa. Sin embargo, no hay registros de la escritura de un *grammelot* en ninguno de los textos de la época.

1.1.2 El *grammelot* de Dario Fo

Dario Fo explica en “El Manual mínimo del actor” (1997), que el *grammelot* es un término francés, dado por los cómicos del arte, “Es una palabra que no tiene un significado intrínseco, un engrudo de sonidos que logran igualmente evocar el sentido del discurso. “*grammelot*”, significa precisamente, juego onomatopéyico, de un discurso articulado de forma arbitraria, pero que es capaz de transmitir, con ayuda de gestos, ritmos y sonoridades particulares, un entero discurso completo” (p.107).

Fo, da a conocer que la primera forma de *grammelot* la dan los niños cuando están aprendiendo a hablar, dando un discurso que para ellos resulta clarísimo entre farfulleos, que ellos entienden perfectamente. Ante esto menciona una situación de diálogo entre un niño Nápoles y uno inglés en donde, sin conocer el idioma del otro, logran entenderse creando códigos a través de gestos, cadencias, etc.

Dario Fo plantea, que por nuestra parte es posible hablar todos los *grammelot*, pero que para lograrlo es necesario un mínimo de aplicación, estudio y práctica. A pesar de que da a conocer ciertos recursos técnicos, que se mencionan más adelante, Fo explica que no se puede ofrecer un método definido o dictar reglas para explicarlo: “hay que proceder por intuición y conocimiento casi subterráneo, pues no se puede ofrecer un método definido para explicarlo todo hasta el fondo; pero, observando, se llega a comprenderlo.” (Fo, 1997, p.108).

El actor y escritor italiano, a partir de una fábula de Esopo, “El águila, el cuervo y el pastor” (s.f.), revela el empleo de un método y dice que para interpretar un relato en *grammelot*, hay que tener por lo menos algo de conocimiento de los estereotipos sonoros y tonales de una lengua,

además de tener claro el ritmo y la musicalidad del idioma que se va a utilizar. Luego de escoger el idioma o koiné¹⁵, primero hay que informar al público de lo que se va hablar, posterior a esto, añadir ciertos elementos claves que caracterizan, en este caso al águila y al cuervo, a través de gestos y sonidos: “Cuanta más sencillez y claridad haya en los gestos que acompañan al grammelot, más fácil resulta la comprensión del discurso.” (Fo, 1997, p.110).

Al iniciar con el relato, Fo (1997) propone comenzar con gestos breves y un tono de conversación que resulte familiar. De a poco va creciendo en ritmo y en precisión. Comenta frases en forma didáctica farfullando. Va abriendo la gestualidad pasando de un encuadre a otro. En progresión dramática, acelera y alza el tono de voz y la cadencia. Fo (1997) explica, que a medida que va avanzando en el relato, se preocupa de introducir términos sonoramente manipulados de fácil percepción para la comprensión lógica de quien escucha, con la ayuda de ciertos términos que logren caracterizar lo que se quiere hablar. Además, con la ayuda de gestos, incluye en el relato algunos verbos que puedan explicar situaciones importantes del mismo: “‘El águila vuela en círculo por el cielo’, ‘El perro ladra y gruñe’, son imágenes que hay que transmitir de modo limpio y preciso. Esta es la clave de exposición obligada en el juego onomatopéyico del grammelot” (Fo, 1997, p.110).

Otra de las maneras importantes para hacerse entender, es la ejecución correcta de la gestualidad. Para ello, es posible utilizar diferentes focos u otros elementos que aporten a lo que se quiere relatar para la comprensión del público. Fo explica que “Las posturas de más efectos deben repetirse como imagen constante en los diferentes casos que componen las variaciones del tema”. (1997, p. 111). A partir de esto, indica que cada imagen debe repetirse de forma precisa y constante, que incluso vaya superándose. Para poder entender mejor a qué se refiere Fo con estas indicaciones, se utilizará la explicación que hace él mismo, relacionando esta técnica con la fábula “El águila, el cuervo y el pastor”:

Primer vuelo, del águila: me pongo de perfil, me inclino hacia delante, agito los brazos, en redondo, como virando. Segundo vuelo, del cuervo: hay que repetirlo de la misma manera, pero acentuando la torpeza. De este modo, en el primer caso el espectador tendrá

¹⁵ Definición rescatada de <https://dle.rae.es/koin%C3%A9>: 2. f. Ling. Lengua común que resulta de la unificación de ciertas variedades idiomáticas.

que notar la facilidad con la que se remonta el águila, sujetando el cordero, y en el segundo participará del apuro del cuervo, que torpe y patoso, no logra soltarse. (1997, p.111).

Esta secuencia de imágenes que propone Fo, “Síntesis que se expresa a través de estereotipos con variantes precisas” (1997, p. 111), se compone por una técnica ya vista en relatos expresados en las pinturas griegas y etruscas; La vida de san francisco o Cristo, que fue considerado como uno de los mejores cómics de la historia del arte.

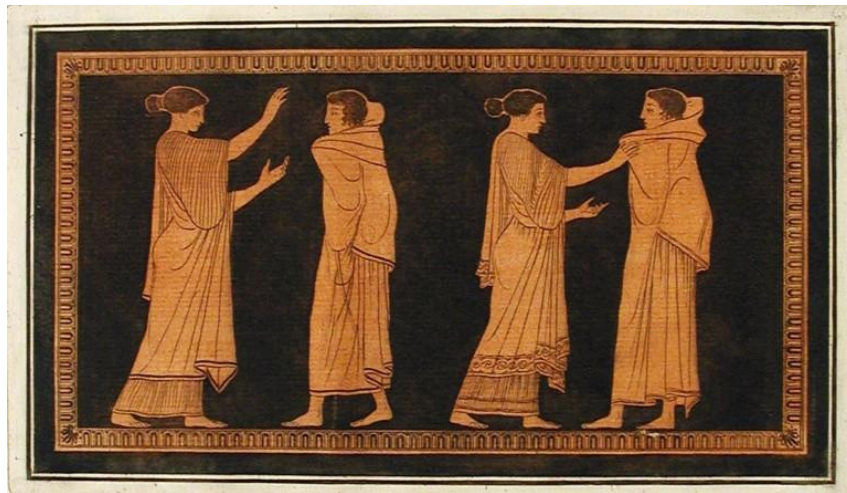


Figura nº 1: Pintura griega sobre Jarrones de cerámica, finales del siglo VI a.c.

Tomada de: <https://encicloarte.com/pintura-griega/>.



Figura nº 2: Pintura etrusca “Tumba de los leopardos”. Tomada de: <https://www.decorarconarte.com/p/pintura-etrusca-tumba-de-los-leopardos-70x32cm/>.



Figura nº 3: Predela con escenas de la pasión de Cristo- Joan Reixach (documentado en València entre 1431 y 1486). Tomada de: <https://museobellasartesvalencia.gva.es/va/>

Respecto a esto último, a la capacidad de comprensión, a través de imágenes, gestos, sonidos y a lo que involucra la construcción de un *grammelot*, Dario Fo comenta que, si bien se ha podido asistir a representaciones en donde gracias a los ritmos, los gestos, los tonos, sorpresivamente el discurso resulta comprensible, a pesar de que se expresa en una lengua desconocida, esto no sería una explicación que baste para entender el fenómeno que se produce.

Nos damos cuenta de la existencia de algo subterráneo, mágico, que induce a nuestra mente a intuir incluso lo que no está del todo y claramente expuesto. Nos damos cuenta de que hemos adquirido con el tiempo una gran cantidad de nociones del lenguaje y de la comunicación con variaciones infinitas. Los cientos de historias que hemos almacenado, desde los cuentos de la infancia hasta los dibujos animados, las historias que se cuentan en las películas, obras de teatro, en la televisión, en los cómics, contribuyen a preparar la mente para la lectura de una nueva historia contada incluso sin palabras inteligibles. (Fo, 1997, p.112).

Resulta maravilloso que exista la posibilidad y la capacidad de comprender por medio de gestos y sonidos el relato que se quiere contar. Sin la necesidad de conocer otros idiomas, teniendo conciencia de cómo suena o qué ritmos tiene un idioma, quién escucha es capaz de seguir la historia sin problemas. Sin embargo, no basta solo con la escucha, también es importante ir siguiendo la gestualidad que propone el que interpreta, ya que esta gestualidad proviene de una rigurosa selección en relación al relato, lo que permite una comprensión mucho más completa. Por lo tanto, es un estudio arduo y preciso para quien ejecuta la técnica del *Grammelot*.

El *grammelot* tiene la facultad de convertirse en un discurso universal, de modo que lo que se quiera contar puede llegar a muchas más personas sin limitaciones idiomáticas. Para comprender desde la experiencia cómo es que sucede este fenómeno, se citarán a continuación algunos ejemplos desde el audiovisual. Es importante que sean en este formato por lo que se explicó anteriormente.

1.1.3 La interpretación actoral y vocal del grammelot

A modo de introducción, se ha mencionado que la comedia del arte se caracteriza principalmente por su sátira a las bajezas políticas en la cual se hace uso de un humor que muchas veces ha sido catalogado de grosero. A propósito, Fo menciona la reflexión que hacía el cardenal Carlos Borromeo en época de contrarreforma, quien diferenciaba al arte del teatro, catalogando a este último como algo profano y de pura vanidad. Borromeo indicaba, que por más que se intentó eliminar el texto con contenido infame, el gesto y la voz apropiada de aquellos comediantes lograba llegar mucho más a las mentes de quienes lo veían.

Cuánto más penetra en el alma lo que los ojos ven, que lo que pueda leerse en libros de ese género, Cuánto más la palabra dicha con la voz y el gesto adecuado, hiere las mentes adolescentes, que la muerte palabra impresa en los libros. El demonio, a través de los comediantes, esparce su veneno. (Borromeo cit. en Fo, 1997, p. 117).

Fo, cuenta que Otolelli, a quien se refiere como un obtuso colaborador del cardenal, se sumaba a las palabras de Borromeo indicando que los cómicos eran capaces de hacerse entender por quien fuese, indiferente de su grupo social. Explica que al usar un lenguaje tan claro y a la vez gracioso, se “...alcanzan inevitablemente la mente y el corazón del público presente” (Otolelli cit. en Fo, 1997, p. 117). Luego, a modo de crítica y con desdén, expresa que los cómicos no son como los actores y los niños que recitan por placer, repitiendo de memoria las frases, dando la sensación de que no entienden el significado de lo que dicen y por lo mismo no logran tener poder de convencimiento. Sin embargo, los cómicos emplean siempre en sus representaciones palabras distintas, reinventándose cada vez. Aprendiendo la sustancia de lo que quieren representar, para luego darse el espacio de improvisar libremente de manera natural y graciosa. Esto daba como resultado, lo que más se temía:

El efecto que logran en el público es de gran implicación, esa manera tan natural, despierta pasiones, emociones que son de gran peligro por la alabanza que se hace de la fiesta amoral de los sentidos y de la lascivia, del rechazo a las buenas normas, de la rebelión a las santas

reglas de la sociedad, creando gran confusión entre la gente sencilla. (Otolelli cit. en Fo, 1997, p.117).

Fo consideraba que las palabras dichas por Otolelli no eran más que los mejores elogios jamás dados a la Comedia del Arte, precisamente estas son las principales características de este estilo. No hay duda de que el grammelot forma parte del estilo ya mencionado, por lo que es inevitable la comicidad que provoca en el espectador. Para esto, Fo considera importante que el actor o la actriz tenga consciencia de su ejecución actoral y que esté atento o atenta de qué es lo que puede provocar, de esta manera tendrá control de su técnica actoral. Respecto a este punto, Fo menciona que hay algunos actores cómicos que no se dan cuenta de los efectos que puede provocar su juego cómico, resolviendo desde el instinto y la rutina, es decir, de lo que antes ya ha funcionado, pues no se detienen a observar y a preguntarse “¿Cómo llegué a esto?”.

En relación a cómo Fo percibe la interpretación, Ana Martínez Peñuela, en “Tratamiento de algunos códigos teatrales en una obra de Dario Fo” (1998), recuerda que Dario Fo no considera el teatro como literatura, sino que, por, sobre todo, como comunicación. Es por esto que en el teatro de Fo el gesto estará por encima de las palabras, ya que esta última corresponde solo a la dialéctica que determinará su significado. Según la autora (1988), los códigos no verbales son los que rigen la funcionalidad de la escena. Como prueba de lo estipulado, Martínez muestra algunos ejemplos en los que se evidencia la importancia del gesto y de las acotaciones en las obras de Dario Fo. Uno de estos ejemplos lo rescata de “*Le commedie di D. Fo Vol II*” (1974).

El feretrofóbico lo esquiva de un salto y, poniendo la mano derecha a la manera altiva de quien destierra un arma, finge disparar, redoblando el golpe en la boca. (...) realiza una serie de juegos de mímica con la inexistente pistola, luego simula poner el arma en la cartuchera que cuelga de su muslo. Se escucha un auténtico disparo. El feretrofobo cojea por la escena como si la bala, que salió de la inexistente pistola, le hubiera atravesado el pie. (Fo cit. en Martínez, 1998, p. 243).¹⁶

¹⁶ Traducción libre de: “Il feretrofobo lo scansa con un balzo e, atteggiando la mano destra alta maniera di chi bandisce una pistola, finge di sparare doppiando il botto in bocca. (...) esegue mimando una serie di giochetti con la inesistente pistola, poi finge di riporre l’arma nella fondina appesa alia coscia. Si sente uno sparo autentico. Il feretrofobo va zoppicando per la scena come se il proiettile, partito dalla inesistente pistola, gli avesse bucato il piede.”

En este extracto, se dan a conocer una seguidilla de gestos o acciones que, sin la necesidad de revelar alguna palabra, comienzan a contar una historia, que comienza a tener de inmediato un significado para quien asiste al espectáculo. A partir de esto, la autora (1988) plantea, que según cómo concibe Fo la representación artística, sin duda es el gesto más importante que la estructura. Esto no solo justifica la cadena del habla, sino que también se vuelve autónomo y comienza a valerse por sí mismo.

Martínez (1998) señala que en las obras de Fo, los sonidos acústicos tienen una gran relevancia, ya que son lo que acompañan al gesto, y que finalmente, le dan lugar al grammelot. Es por medio de la voz y la utilización de distintos ritmos, timbres y tonos, que existe una distinción en los posibles grammelots. Martínez se refiere a lo mencionado por Meldolesi (1978), concluyendo que “El «grammelot» da a las palabras el valor de las acotaciones y a los gestos el valor de palabras” (Martínez, 1998 p. 244).

Según Ana Martínez, el teatro que plantea Dario Fo no puede ser interpretado por un actor medio (refiriéndose al actor en la mitad de su proceso formativo), ya que quien lo haga, debe de manejar a la perfección ciertas técnicas de la actuación y tener los dotes interpretativos que tiene Fo. No hay que olvidar que, a la hora de escribir sus obras, él piensa primero en él, luego en su esposa y en su compañía.

(...) como actor cómico, va a utilizar toda la gama posible de lenguajes teatrales con una gran variedad y amplitud, pero también precisión. Su declamación es más una metadclamación, es decir, teatro en el teatro, donde la caricatura, la sátira está en relación con la realidad teatral más que con la realidad cotidiana. (Martínez, 1998, p. 245).

Esto último, hace referencia a un concepto acuñado por De Marinis (1997): la intertextualidad carnavalesca. De Marinis en su libro “Comprender el teatro” (1997), para explicar este concepto hace referencia a lo que Sanguinetti (1984) observa de la actuación de Petronilli y dice que:

(...) no puede ser cabalmente comprendida a menos que la entendamos como meta-actuación, esto es, como una actuación sobre la actuación, un teatro sobre el teatro, en el que el instinto caricaturesco y satírico se aplica, en primera instancia, no a la realidad cotidiana sino a la realidad teatral; más exactamente, a la representación elaborada y sentimental, saturada de énfasis dolorosos y falsamente sublimes, más que a la realidad -de la vida- que proponía el teatro "serio", de comienzos del 1900 y sobre todo del gran actor que dominaba el teatro serio. (p.162).

Margot Versteeg, autora de “De fusiladores y morcilleros: El discurso cómico del género chico (1870-1910)” (2000), plantea que el actor cómico tiene en realidad una doble intertextualidad. Por un lado, una intertextualidad transgenérica o plurilingüística, esto quiere decir que el actor cómico no trabaja a partir de un solo género, todo lo contrario, el actor es versátil y transita por distintos tipos de lenguajes teatrales; canta, baila, recita, etc.; Y, por otro lado, hay una intertextualidad carnavalesca que tiene que ver con la caracterización y la importancia del bajo cuerpo.

Además, agrega lo que menciona De Marinis (1997): el actor tiene una relación con el público que no está previamente programada. Según la autora (2000), esto quiere decir que en vez de esconderse en la cuarta pared como lo hubiese hecho un actor burgués, el actor o actriz cómico elimina la distancia con el público, lo involucra y lo sitúa como sujeto y objeto del mismo espectáculo.

Para finalizar, Ana Martínez (1998) Comenta que el efecto cómico y la atención dada por el público que logra Dario Fo, es gracias al gesto y al movimiento con algunas alteraciones en las expresiones corporales. Además de la creación de un léxico artificial con la utilización de una sintaxis, esto por medio de la emisión de la voz, de los acentos y la pronunciación.

En comparación a otros estilos, Martínez (1998) menciona que la construcción del personaje queda en segundo plano, ya que a Fo no le importa dar a entender los distintos estados de ánimo de los personajes, sino que será el hecho escénico el que determine el proceso en el trabajo del actor y lo que finalmente condiciona la actitud del actor.

Fo defiende e incita a todo aquel que esté interesado en el teatro, que es importante analizar meticulosamente lo que se hace en cada situación y qué efectos provoca. Explica que “hay que evitar convertirse en simples repetidores de textos y gestualidades adquiridas.” (Fo, 1997, p. 113). Otra cosa que hay que evitar, según Fo, es convertirse en un actor o actriz que se ponga a las órdenes de un director, acatando todas las propuestas que se indiquen sin proponer y poner de la propia autoría. Todo esto es importante para la creatividad y autenticidad que requiere la comedia del arte, “El actor cómico no debe parecerse a ningún otro; mientras más se arriesgue a ser nuevo, más sorprende y más éxito tiene” (Versteeg, 2000, p.23). Sin duda, esto explica el gran trabajo y desafío que implica ser un actor o actriz cómico, la importancia del manejo de técnicas y de cómo aprender a ejecutarlas.

Capítulo II:

Un nuevo lenguaje actoral:

el *grammelot* de Fo como gesto vocal

2.1 ¿Qué se entiende por gesto vocal?

Para conocer qué se entiende por gesto vocal, primero se profundizará en el gesto, en su definición y categorización que hace Patrice Pavis en el “Diccionario del Teatro” (1998), donde expone que tiene que ver con un movimiento corporal que expresa el actor o la actriz, significado que luego él mismo irá ahondando al confrontarse con teorías y trabajos prácticos expuestos por algunos exponentes del teatro. Estas investigaciones nos llevarán a comprender el gesto como algo que trasciende colectivamente y que hace sentido en relación al contexto en el que se plantea, dando así paso a lo que se llama *gestus* social. Como ya el gesto deja de ser individualizado y pasa a intentar representar a las masas, se hace necesario hablar de la política y su papel en el teatro. Luego se hablará sobre la interrelación del gesto vocal y el gesto corporal a partir del *grammelot*, además se expondrá un recorrido por las técnicas actorales bufonescas dándole paso al análisis de “Mistero Bufo”.

2.1.1 Un gesto político y un *gestus* social: escuchar al Otro

En primer lugar, Patrice Pavis define gesto como un movimiento corporal que por lo general es voluntario y controlado por el actor o la actriz y que puede depender de la significación que se le dé a un texto o puede ser completamente autónomo.

Pavis, realiza una clasificación sobre el estatuto del gesto. Primero se refiere al *gesto como expresión* e indica que “Cada época establece su propia concepción del gesto; ello influye, en dirección contraria, sobre la interpretación del actor y el estilo de representación.” (1998, p.110). Una concepción que Pavis indica como la más clásica y que se mantiene hasta la actualidad, es el gesto como expresión. Esto quiere decir, que el gesto funciona como un medio de expresión que exterioriza emociones, reacciones o significados. Por lo que entonces, el gesto sería un elemento que intermedia la relación entre la interioridad, es decir, lo psíquico; y la exterioridad, entendida

como lo físico. De esta manera, el cuerpo logra comunicarse con otros. Para fundamentar esta relación, Pavis cita a Johan Jacob Engel (1788), quien reflexiona:

Si los gestos son signos exteriores y visibles de nuestro cuerpo, conocemos las manifestaciones interiores de nuestra alma. Se deduce que podemos considerarlos bajo un doble punto de vista: En primer lugar, como cambios visibles por sí mismos; En segundo lugar, como medios que indican las operaciones interiores del alma. (cit. en Pavis 1998, p. 223).

En segundo lugar, Pavis se refiere al *gesto como producción*, esta nueva re significación del gesto, plantea el gesto ya no como un elemento de comunicación y expresividad, sino que netamente de producción, es decir, que la gestualidad del actor se posiciona como una producción de signos y no de sentimientos. Pavis, para alimentar esta idea, menciona a Grotowski, quien como ya se ha mencionado anteriormente, mantiene su postura de que el cuerpo es inseparable de la idea. Por lo tanto, Grotowski cree que el cuerpo es el medio de investigación para la creación-producción de distintos ideogramas¹⁷:

La elaboración de la artificialidad es una cuestión de ideogramas – sonidos y gestos – que evocan asociaciones en la psique del auditorio. (...) el principio decisivo sigue siendo el siguiente: mientras más nos preocupe lo que está escondido dentro de nosotros – en el exceso, en la exposición, en la autopenetración -, más rígida debe ser la disciplina externa; es decir la forma, la artificialidad, el ideograma, el signo. En eso consiste el principio general de la expresividad. (Grotowski, 1992, p. 34).

Esta expresividad va a estar dirigida “a lo que era esencial para mostrar el significado simbólico de la acción, basada en la mímica, y las palabras se redujeron a sonido puro para producir asociaciones espontáneas en la mente del espectador” (Innes, 1981, p. 184). Lo que implica que en el teatro de Grotowski, la palabra deviene gesto:

¹⁷ Grotowski considera los signos como ideogramas por contener y exponer una gran cantidad de información. El ideograma es la “representación gráfica de un concepto. La escritura china o los jeroglíficos egipcios son ejemplos de escritura ideogramática.” (Ruíz, 2008, p. 377).

(...) haciendo así una relectura de las ideas sobre el *atletismo afectivo* desarrolladas por Artaud – en las que reflexionaba sobre el origen orgánico de las pasiones-. En palabras de Grotowski: “*Si bien su profetismo es impracticable* – el de Artaud- (...) *planteó algo que nosotros somos capaces de alcanzar mediante otros caminos (...) A final de cuentas estamos hablando de la imposibilidad de separar lo espiritual y lo físico. El actor no debe usar su organismo para ilustrar un ‘movimiento del alma’, debe llevar a cabo ese movimiento con su organismo*”. (Arija, 2009. El énfasis es del autor).

Para María Ángeles Grande Rosales, en el artículo “Teorías del gesto y contemporaneidad teatral” (2009), la teoría de Artaud sobre el cuerpo como fundamento orgánico que posibilita la actividad del alma, va a ser continuada por los ideogramas de Grotowski, debido a que “el cuerpo se considera una estructura simbólica y simbolizable, cuyo mimetismo va más allá de sí mismo y se proyecta en una psique colectiva” (Grande, 2009, p. 270). Grande, además de mencionar los ideogramas, menciona también los jeroglíficos, indicando como sus principales exponentes a Antonin Artaud y Jerzy Grotowski, quienes negaban la idea de un teatro psicológico. En primer lugar, la autora menciona que el sistema propuesto por Artaud a partir de su primer manifiesto titulado *El teatro de la crueldad*, expuesto en su libro “*el teatro y su doble*” (1938), donde expone la teoría de *atletismo afectivo*, reflexiona sobre el origen de las pasiones. Como menciona Grande, “El cuerpo como dimensión activa del pensamiento adquiere una relevancia cósmica” (Grande, 2009, p.128).

Artaud (1938), plantea que el actor es un atleta, de hecho, menciona que el actor tiene lo que él denomina una musculatura afectiva, donde se localizan físicamente los sentimientos del actor. Sin embargo, plantea que entre el atleta y el actor solo hay una diferencia: “El actor es un atleta del corazón” (Artaud, 1938, p.113). La estructura afectiva del actor es semejante al organismo del atleta, por lo que a pesar de que se esté actuando en diferentes planos, es básicamente su doble. Así, el creador francés considera que es indispensable que el actor/actriz crea en la materialidad del alma. El saber que es posible que las pasiones se sostengan por miles de variaciones e intensidades de las formas físicas, le dará al actor poder y dominio sobre sus pasiones.

Retomando la idea de los jeroglíficos, Artaud (1938) plantea que para que el teatro cumpla la necesidad de fortalecer aquella poesía que llega a ciertas personas, se requiere ya no de las

embellecidas palabras ni escritos, sino que del trabajo de la misma puesta en escena. Con el objetivo de materializar y renovar, en relación a la actualidad, los conflictos del pasado, para que así logren tener sentido. La idea es que las diferentes situaciones a plantear en el teatro se puedan materializar en gestos, movimientos, expresiones y no solo con el uso de la palabra como motor primordial de la creación. Con ello, se llevará a cabo la idea de volver a invocar el antiguo teatro popular en el cual se manifestaban los sentimientos y la experimentación del espíritu. El autor insiste en fundar un teatro en el que se pueda entregar una gran cantidad de movimientos y, por lo tanto, de imágenes, que no estarán ahí para satisfacer externamente el ojo del espectador, sino, el espíritu.

Artaud señala, además, que los movimientos propuestos en la cantidad de tiempo estipulado serán ejecutados con diferentes variaciones, ritmos, silencios, los que además podrán ser compuestos por objetos. Para ello, sin duda los jeroglíficos antiguos serán de inspiración máxima para la creación. “El Teatro de la Crueldad intenta recuperar todos los antiguos y probados medios mágicos de alcanzar la sensibilidad.” (Artaud, 1938, p.123), es decir, que se apoyará de la luz, de los sonidos, de los colores, de expresiones habladas, etc., de todos los medios posibles que puedan ser usados en el teatro, variando de un medio a otro, para que así no existan vacíos en la mente o en la sensibilidad del espectador y no haya una distancia entre el teatro y la vida.

El dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras, o si puede expresar tan bien como las palabras los sentimientos y las pasiones; importa en cambio, averiguar si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapen al dominio de la palabra, y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión. (Artaud, 1938, pp.71-72).

Grande (2009), dice que Grotowski entiende el cuerpo como una estructura simbólica que proyecta su producción hacia la psique colectiva. Sin embargo, Grotowsky (1992) plantea que, en la actualidad, es muy difícil saber qué es lo que va a permitir ese choque con el espectador, debido a que, por ejemplo, antiguamente las personas se definían mucho más por la religión y ahora, por el contrario, los espectadores están mucho más individualizados con respecto al mito, por lo que, sin duda, este se fue transformando o simplemente desapareciendo. Para Grotowski, hay que aspirar al mito.

Nuevos ideogramas han de buscarse constantemente, y su composición surgirá de manera inmediata y espontánea. El punto de partida de esas formas gesticuladoras, es el estímulo de la propia imaginación y el descubrimiento en uno mismo en las reacciones humanas primitivas. El resultado final, es una forma viva que posee su propia lógica. (Grotowski, 1992, p.105).

Según la autora, cabe mencionar que a pesar de que a Grotowsky se le suele relacionar con Artaud, el mismo creador polaco considera que sus ideas provienen de premisas muy distintas, ya que él defiende la idea de significar sólo con el cuerpo, dejar atrás las luces, las extravagancias y solo utilizar como medio el cuerpo, el actor y su oficio. Además, considera que los escritos visionarios de Artaud carecen de significación metodológica, ya que no son reflejos de una investigación práctica. A su vez, respecto a que Grotowsky es constantemente relacionado con otros creadores o teóricos del teatro, éste plantea que no pretende lograr que todo lo que se haga sea nuevo, sino que se usen otras formas para abordar lo que ya está dicho, como, por ejemplo, utilizar la confrontación para hablar de los mitos. Estamos destinados, ya sea de manera consciente o inconsciente, a ser influenciados por las tradiciones, las ciencias y el arte.

En tercer lugar, Pavis (1998) clasifica el gesto como *imagen interna del gesto o sistema exterior*. En este último, plantea que existe una necesidad de describir el gesto con palabras técnicas que a veces reducen y minimizan el significado inmediato de la producción del gesto. Esto se presenta como una dificultad en el esfuerzo por investigar el movimiento y el gesto teatral, debido a que inevitablemente la producción de éste, está sujeta a quien lo emplea.

Ciertamente, en el trabajo del actor todo es significativo, todo adquiere valor de signo, y los gestos, sea cual sea la categoría a la que pertenezcan, entran en la categoría estética. Pero inversamente, el cuerpo del actor nunca es totalmente reductible a un conjunto de signos, se resiste a la semiotización como si el gesto, en el teatro y la danza, siempre conservase, además, la huella de la persona que lo ha producido. (Salvat cit. en López, 2016).

Bertolt Brecht, dramaturgo y poeta alemán, creador del teatro épico o teatro dialéctico, propone en “Escritos del teatro” (2004), que en el gesto hay que dejar fuera la emoción y solamente

convertirlo en gesto, de esta manera, el actor encontrará una expresión externa precisa para la emoción del personaje. Una actividad que deleve los procesos internos del personaje.

De este modo, Pavis (1998) indica que hay una diferencia entre gesto y *gestus*. El primero es puramente individual, como, por ejemplo, rascarse, estornudar, etc. El *gestus*, por otro lado, tiene que ver con una actitud social. Brecht, en el “Pequeño Organon para el teatro” (1948), plantea que se le denomina ámbito gestual a las diferentes actitudes que mantienen los personajes entre sí. Estas actitudes, ya sea: la expresión del rostro, el tono de voz etc., sin duda están determinadas por un gesto social.

El *gestus* se compone de un simple movimiento de una persona frente a otra, de una manera social o corporativamente particular de comportarse. Toda acción escénica presupone una cierta actitud de los protagonistas entre sí y en el seno de un universo social: es el *gestus* social. (Pavis, 1998, p. 226).

A partir de esto último, es posible relacionar lo que indica Brecht con lo que desarrolla Dario Fo, y no solo porque el *grammelot*, por medio de una imitación del lenguaje y por la particularidad del uso del gesto, pueda romper con la jerarquía del lenguaje y alcanzar con su mensaje a varios espacios para comunicar, sino porque logra transformar lo social desde lo político, en la producción de un gesto. Por lo que se puede hablar entonces del arte político.

El filósofo Jaques Rancière, define política como: “la actividad que tiene por principio la igualdad, y el principio de la igualdad se transforma en distribución de las partes de la comunidad en el modo de un aprieto.” (Ranciere, 1996, p.7). Para Rancière, la política tiene que ver con el desacuerdo, y por desacuerdo no quiere decir que haya malos entendidos con las palabras o un desconocimiento de lo que se dice, sino que existe un desentendimiento mutuo. No tiene que ver con la palabra misma o el argumento en sí, sino, con el entender que son seres que se están sirviendo de las palabras para poder discutir. Ahí nace la política. Que no exista la división entre un ellos y un nosotros, el creer que el comprender soluciona el conflicto, eso más bien sigue distanciando a los interlocutores del tema, dando a entender que hay órdenes que seguir y hay esclavos que las van a cumplir.

(...) la política sobreviene cuando aquellos que «no tienen» tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca

emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento (...). La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. (Rancière, 1996, pp. 18-19).

Es decir, que la política es una cuestión de igualdad de enunciación. Sólo el ser humano, entre todos los animales, posee la palabra. La voz es, sin duda, el medio de indicar el dolor y el placer. La palabra está presente para manifestar lo útil y lo nocivo y, en consecuencia, lo justo y lo injusto. Esto es lo propio de los hombres con respecto a los otros animales: el hombre es el único que posee el sentimiento del bien y del mal, de lo justo y lo injusto. Ahora bien, es la comunidad de estas cosas la que hace la familia y la ciudad. (Aristóteles cit. en Rancière, 1996).

(...) hay política porque el logos nunca es meramente la palabra, porque siempre es indisolublemente la cuenta en que se tiene esa palabra: la cuenta por la cual una emisión sonora es entendida como palabra, apta para enunciar lo justo, mientras que otra sólo se percibe como ruido que señala placer o dolor, aceptación o revuelta. (Rancière, 1996, p. 37).

Para el filósofo, “hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión” (Rancière, 1996, p. 42). En este sentido, la distorsión es parte de la dominación y el control, siendo la política, cuando se produce (ya que para el autor se da en raras ocasiones), aquella que va a romper esta lógica de dominación por medio de un efecto de igualdad que es entendida como libertad, la libertad del pueblo. (1996, pp. 31, 33). Esto arroja una gran responsabilidad sobre el pueblo (considerando que éste es un término conflictivo en sí mismo). El pueblo, que ha estado distraído por los mecanismos de dominación, deberá tomarse el tiempo de hacerse partícipes de la vida en comunidad.

Ante esto, y por lo que se puede deducir de la idea de política de Rancière, el gestus social es eminentemente político y un arte político, es un arte que va a intentar reordenar la distribución

de lo sensible de manera más igualitaria, conduciendo al pueblo a una libertad de palabra, pensamiento, gesto. El gesto, sería entonces el argumento o el medio por el cual el actor o un grupo actoral exprese, bajo sus necesidades, ciertas situaciones de dominación o conflictos sociales que puedan, a través de la puesta en escena, reflejar una idea colectiva. De esta manera, se puede entender el *grammelot* de Fo, como un gesto vocal, un *gestus* social, un gesto político, una sublevación del lenguaje para que el pueblo alcance su voz y escuche al otro, en pro de su propia libertad.

2.1.2 El gesto vocal y su interrelación con el gesto corporal

A partir de lo mencionado en el punto anterior, que tiene que ver con comprender el *grammelot* de Fo como un gesto vocal, es decir, un gesto sociopolítico que permite oír al otro, se corresponde con otro gesto sociopolítico: el cuerpo.

Primero que todo y de manera breve, es importante dar a conocer lo que la autora Elizabeth Corrales plantea en el artículo “El lenguaje no verbal: un proceso cognitivo superior indispensable para el ser humano” (2011), que la comunicación no verbal ha sido fundamental para la evolución del humano, ha sido el medio por el cual, desde tiempos primitivos, el *homo sapiens* ha podido expresar sus emociones. Corrales destaca que Gracias a los estudios realizados por Rizzolatti, Gallese y Fogassi (1996), se sabe que el humano posee lo que se le denomina “neurona espejo”, la cual se activa cuando una persona ve a otra realizar una acción. Debido a esto, es posible entendernos entre los miembros de la especie. Para algunos, esto es llamado “Lenguaje mimético”, para la autora es imposible no obviar la idea de que estos comportamientos corporales han sido y seguirán siendo fundamentales para la comunicación social efectiva. Para profundizar, la autora selecciona una serie de definiciones y generalidades, de las cuales cabe destacar lo que comenta Givens (2000), quién hace una relación entre las palabras y el gesto corporal. Dando a entender que cuando hablamos o escuchamos, la atención mayoritariamente se dirige hacia las palabras. Sin embargo, estos dos aspectos se reciben simultáneamente. Y será en relación a la situación y al mensaje, cómo estos serán evaluados por la audiencia.

Sin ir más lejos, en el artículo “Teorías del gesto y contemporaneidad teatral” (2009) de María Ángeles Grande Rosales, con el objetivo de adentrarse en la gestualidad, en la representación dinámica y bajo su pregunta de cómo teorizar el movimiento, la autora menciona que durante los años sesenta y setenta se realizó un estudio en torno a lo que se le llamó “comunicación no verbal”. Este estudio permitió profundizar en el análisis de la gestualidad humana como un sistema de comunicación dado por una determinada estructura social. A partir de esto, se generó una teoría psicosocial “kinésica americana” desarrollada principalmente por Ray L. Birdwhistell, la cual parte por el hecho de que es posible observar algunas unidades de movimiento en una comunidad social, las cuales constituyen los kinemas, estos se organizan en un sistema superior formando gestos complejos denominados kinemorfemas. 1. Kine: Movimiento casi imperceptible. ejemplo; Mirada. 2. Kinema: Unidad básica de la comunicación no verbal, equivale al fonema del habla, en este caso hace referencia a la unidad mínima de movimiento. Ej: Mirada fija con ceja fruncida. 3. Kinemorfemas: Agrupación de kinemas que le van dando sentido a la comunicación no verbal. Ej: si juntamos la mirada, con la ceja fruncida y un gesto con la boca nos da como resultado el estado de ánimo o el sentir de una persona ante una situación. (DeCoux, 2016).

En cuanto a la voz y al cuerpo, Erika Fischer-Lichte en su libro “Estética de lo performativo” (2004), indica que además de que la sonoridad genere espacialidad, también la vocalidad produce corporalidad. Con el uso de la voz y en la misma voz se generan los tres tipos de materialidad expuesta por la autora: La corporalidad, la espacialidad y la sonoridad, es decir que “la voz suena al arrancársele al cuerpo y vibra en el espacio.” (Fischer-Lichte, 2004, p.255). Cabe mencionar, que esta manera de referirse a la voz resulta interesante de relacionar con lo que decía Rancière cuando hablaba sobre los animales ruidosos, ya que hay un momento en donde el deseo de sacar la voz, todo lo que guarda el cuerpo, llega un límite en donde es indispensable tener que utilizar la palabra, el lenguaje, el sonido en pos de la libertad, que resuene en cada espacio y en cada alma.

Para Fischer-Lichte (2004), existe una estrecha relación entre el cuerpo y la voz que es más perceptible de observar al gritar, reír, suspirar, gemir o sollozar, ya que son acciones que indudablemente afectan directamente al cuerpo. Además de que son expresiones que están libres de palabras, por lo que pueden llegar a conmover directamente a quienes las oyen.

Quien oye el grito de una persona, quien la oye suspirar, gemir, sollozar o reír, percibe procesos de corporación específicos, es decir, percibe por lo que se genera la singular corporalidad de cada cual. Se percibe a la persona en cuestión, en su estar físicamente- en - el - mundo, lo cual afecta al mismo tiempo de manera inmediata a quien lo percibe en su propio estar físicamente -en - el- mundo, pues al oír el grito, el sollozo o la risa, la voz que grita, solloza o ríe, penetra en su cuerpo, re- suena en él, es recibida por él. (Fischer-Lichte, 2004, p. 128).

La autora indica que desde el siglo XVII, el uso de la voz en la escena tenía que ser empleado por el actor al servicio del enunciado de modo que sea explícito, para que así la comprensión fuese mayor ante la audiencia. Sin embargo, el naturalismo llegó a quebrar esta idea de que el vínculo de la voz y el lenguaje era indisoluble, la voz y los distintos elementos como el gesto, los movimientos, la entonación o el volumen, podrían ser utilizados de forma contradictoria. “Mientras que el lenguaje puede mentir, el cuerpo se considera auténtico y sincero.” (Fischer-Lichte, 2004, p. 257). Ante esta idea, la autora menciona una serie de ejemplos de ciertos artistas que utilizaban la voz de esta manera. Hace una incursión por el canto y menciona que en las óperas cuando se hacía uso de los tonos agudos, causaba mucho más impacto y resonaba aún más en las personas que oían, más allá del enunciado, del texto o del lenguaje, era la voz misma la protagonista de hacer sentir y de comunicar. Para la autora, la voz pasa a ser lenguaje por sí sola: “La voz es en su materialidad ya lenguaje sin tener que ser antes significante.” (Fischer-Lichte, 2004, p.263).

Un elemento importante que se debe revisar es el Ritmo, Fischer-Lichte (2004) plantea que es el ritmo el que instaura un vínculo entre corporalidad, espacialidad y sonoridad, y es, por tanto, el que regula su aparición y desaparición dentro del espacio. Menciona que es impensable una realización escénica sin que el ritmo no esté presente en la reestructuración del tiempo, ya que el ritmo es indispensable para la continuidad de las escenas, tanto al hablar como al usar los movimientos, incluso hasta fuera del ámbito teatral, el ritmo, por tanto, sirve de apoyo en la estructura. No obstante, en los años setenta se entiende el ritmo como un regulador que se origina por la repetición y la divergencia de lo repetido: “Un principio ordenador que presupone una permanente transformación y progresa y progresa en su propia actividad” (Fischer-Lichte, 2004 p.170). Esto quiere decir, que existe una regulación y un cambio constante entre corporalidad, especialidad y sonoridad. La autora menciona al director de escena estadounidense Robert Wilson, quien, sobre todo en los años ochenta, empleó el ritmo dándole a cada elemento teatral el suyo: la

luz, los movimientos, el habla, la sonoridad, etc. El ritmo, por ende, cumple con desjerarquizar los elementos entre sí, provocando que cada uno tenga una estructura temporal, lo que hace que el espectador experimente distintas temporalidades simultáneamente. Finalmente, quien logra la conexión entre los distintos elementos o materialidades, es por la vinculación que hace el mismo espectador.

En el caso de Schlee¹⁸, su manera de trabajar con el ritmo era muy distinta, daba la impresión de que todo estaba sincronizado, pero si se le prestaba más atención, era totalmente falso. Ocurría que al existir desfases rítmicos entre el movimiento y el habla, se podía un combate entre el cuerpo y el lenguaje, tal como explica Fischer-Lichte, es decir, que por un lado el ritmo propio de las frases intentaba subordinar y forzar al cuerpo a realizar movimientos a su ritmo, mientras que por otro lado, los cuerpos transmitían su propio ritmo por medio de la voz al lenguaje, lo que rompía todo orden lingüístico, distorsionando por completo el significado de las palabras: “La voz escindida del lenguaje y su orden simbólico de éste quedaba desbaratado por el ritmo de los movimientos corporales que se apoderaban de la voz.” (Fischer-Lichte, 2004, pp.170-171).

Dario Fo en “Lezioni di teatro di Dario Fo Tratto da I trucchi del mestiere Teatro Argentina di Roma” (1984), un archivo de video rescatado por Maria Methol, (14 de mayo 2020), menciona a Plejanov, investigador y antropólogo ruso, quien al estudiar la gestualidad de diferentes pueblos, a veces diversos y otras, muy similares, descubrió que el ritmo o el tiempo del gesto del trabajo determina la actitud frente a las cosas de la vida; gestos como la respiración, el caminar, el comer, están basados en el trabajo principal que se ejerce en determinado lugar: “La gestualidad de cada pueblo está determinada por su relación con la supervivencia” (Methol, 2020, 0.46 seg.). Para ejemplificar, menciona la famosa danza de Sicilia, exponiendo que, para desarrollar su origen, comienza a hablar sobre el trabajo que se ejercía en ese entonces y que tenía que ver con el entretejido de cuerdas muy gruesas. Fo cuenta cómo era la distribución de las personas en el trabajo: al medio se ubicaba una persona con un tambor, encargado de marcar el ritmo- el tiempo, ya que es un trabajo que necesita de mucha coordinación. Es por esto, que los mismos trabajadores cantan para darle el tiempo al otro. Fo, al replicar los movimientos realizados en este trabajo, comienza a cantar una canción en dialecto siciliano que va coincidiendo con el ritmo de los movimientos. El modo de actuar frente a este

¹⁸ Einar Schlee: escritor, actor, pintor, fotógrafo y director escenográfico alemán.

trabajo, va indicando una secuencia de gestos que tiene mucho que ver finalmente, con el ritmo de tarantella, danza popular del sur de Italia.

Otro ejemplo que da para hablar del nexo entre la danza y la gestualidad, es el trabajo de navegación localizado en Venecia. Fo va realizando una secuencia de movimientos correspondientes al esfuerzo del mismo trabajo, lo interesante y que lleva a relacionar el gesto vocal con el gesto corporal, es que mientras realiza los movimientos comienza a cantar una canción típica de la zona, por lo que se puede ir observando cómo ciertas posturas-gestos se corresponden con las necesidades de la voz y la respiración. Además de esta observación, Fo vuelve a pasar por la secuencia de movimientos y los va variando, de modo que, a partir del mismo origen, se puede ir viendo cómo de a poco esto se convierte en la Pavana, danza popular de Italia.

De acuerdo con lo explicado por Fo, resulta interesante adentrarse en este estudio gestual de diferentes territorios que en este caso se origina a partir del trabajo común de la gente, surgiendo así distintos gestos culturales que mutan, se transforman, manteniendo la esencia y que finalmente le dan una identidad a la zona. Además de observar en qué momentos existe una relación directa entre el gesto vocal y corporal, es inevitable preguntarse por los orígenes de ciertas actitudes o gestualidades en Chile: ¿Cómo surgen por medio de distintos trabajos las diferencias existentes entre el norte, el centro y el sur, debido a que son climas, ritmos, sonidos, costumbres distintas? Pregunta que puede originar otra investigación.

2.2 El lenguaje actoral bufonesco

En sus rituales, los bufones no invocan al cielo, ¡escupen sobre él!
Apelan a las fuerzas de la tierra. Habitan el territorio del diablo, el mundo de las profundidades. Cuando salen a la superficie, toman forma humana. Inventan sus propios ritos, totalmente incomprensibles para aquellos que somos profanos. Llevan a cabo extrañas procesiones, peculiares ceremonias, desfiles con tambores. Una banda de bufones puede ponerse a golpear el suelo con los pies, a bailar, a cantar, a proferir elucubraciones, siempre de una forma ritual muy organizada.
En este caso, los propios actores no saben muy bien lo que hacen, pero lo hacen.

Estos ritos no provocan ningún conflicto, ya que la rivalidad no existe entre los bufones.

(Lecoq, 2003, p. 184).

Patrice Pavis, en su Diccionario del teatro (1998), define la palabra Bufón indicando que este está presente en la mayoría de las dramaturgias cómicas. Son personajes con una vitalidad desbordante, siempre saben qué decir y cómo decirlo “la revancha del cuerpo contra el espíritu” (Pavis, 1998, p.58) Como lo es *Falstaff*, a quien podemos encontrar en las obras de Shakespeare, un señor gordo, engreído, que alardea y se vanagloria de cosas que no tiene. La mayor parte del tiempo bebe en la posada de *Boar's Head* en compañía de delincuentes, por lo que vive de dinero robado o prestado. Un bufón tiene la capacidad de expresar una burla carnavalesca de los más pequeños frente a los más poderosos, como *Arlequín*, personaje de la antigua comedia del arte italiana. Y, por último, enfrentar la cultura popular con la alta cultura.

Para Pavis (1998), el Bufón es como el loco, pues tienen en común su marginalidad. Esta posición frente a los demás les permite comentar, sin consecuencia alguna, los acontecimientos trágicos de manera paródica. La palabra del loco y la del bufón es contradictoriamente prohibida pero muy escuchada, siempre será compañero de un sabio o de un poderoso para desestabilizarlos o desconstruirlos; el bufón es un personaje que siempre desentona en todas partes, es el otro extremo de lo que se está viendo. Por ejemplo: es el cobarde de los soldados, el obsceno entre los bienes pensados, grosero entre los educados. El bufón siempre será fiel a su camino.

Jaques Lecoq, en su libro “El cuerpo Poético: una pedagogía de la creación teatral” (2003), con base en su propia experiencia como actor y director, pone en conclusión su investigación acerca de la dinámica del actor, el cuerpo y el espacio. Lecoq, ante su interrogante en relación a los comportamientos de “los que no creen nada y se burlan de todo” (2003, p.174), se adentra en una investigación junto a sus alumnos para poder descubrir la gran evolución que han tenido los bufones en todos estos años. La parodia fue la primera etapa, la que consistía sencillamente en imitar a otro con la intención de burlarse. Según Lecoq (2003), basta con imitar la forma de caminar de alguien para que se produzca la burla y la parodia. Por lo que la imitación sería parte del primer nivel del escenario bufonesco. En cuanto a la segunda etapa, el autor comenzó a profundizar en la burla, es decir, ya no era solo imitar lo que el otro hacía, sino también, sus ideales. Para ponerlo en práctica,

ideó un ejercicio que consistía en que debía haber alguien quien dirigiera al público un discurso lo más lógico posible, mientras otra persona debía imitar lo que este orador dijese con el objetivo de hacer reír. Sin embargo, al observar que cuando una persona que estaba vestida normalmente era imitada por una persona que se vestía exactamente igual, la situación se volvía poco soportable y aparecía una cuota de maldad, por lo que Lecoq descubre que sí o sí tenían que ser diferentes. Esto llevó a que Lecoq les pidiera a sus alumnos que transformaran sus cuerpos, llevándolos a un cuerpo de bufón: hinchado, gordo etc.

Gracias a esto aparecieron formas muy interesantes, el autor cuenta que transformaron su cuerpo a tal punto, que se sentían libres de expresar, atreviéndose a hacer muchas más cosas que sus propios cuerpos limitaban. Entonces, el cuerpo completo se transformaba en una máscara. Lecoq (2003) reflexiona que el hecho de tener estos cuerpos bufonescos volvía más tolerable la parodia de ciertos personajes y para estos personajes también era más aceptable que estos “locos” fuesen quienes se burlaran de ellos: “En un cuerpo de bufón, el que se burla puede tomar la palabra y decir cosas inauditas, burlarse ante lo <<imburlable>> de la guerra del hambre en el mundo, de Dios.” (Lecoq, 2003, p. 176).

Durante su investigación, Lecoq ha logrado observar y descubrir que quienes se burlaban de todo “ponían al descubierto el misterio de las cosas” (Lecoq, 2003, p.176), para el autor aquellos que se burlaban de todo alto valor, es decir, los bufones, de cierta forma entraban al territorio de lo trágico. Para Lecoq entonces, el bufón no venía de un lugar común, como la calle o el metro, sino que venía del misterio, de la noche, de la tierra o incluso del cielo. Esto es porque al burlarse no lo hacía de un individuo en particular, sino de toda la sociedad. El autor, explica que los bufones principalmente tienen el objetivo de divertirse, al hablar de la guerra, por ejemplo, no van a contar esa situación desde una escritura cronológica, sino que más bien, van a jugar a pelear y a matarse. De tanto que se divertirán, querrán empezar de nuevo y así estarán una y otra vez matándose solamente por el placer, por el juego. Entonces, según el autor, así se da a conocer la síntesis narrativa de la interpretación del bufón, en donde todo está por consecuencia de algo y se revela la absurda organización de la vida del hombre. Los bufones denuncian lo absurdo en las relaciones humanas, es decir, cómo se comporta ese aspecto social, para ello hacen uso de las jerarquías, de los poderes, con la lógica de que el más débil dirige.

Lecoq (2003), plantea que el bufón solitario luego de desarrollarlo en convivencia con otros, como banda de bufones, hizo emerger tres familias que hoy indican tres territorios distintos: el misterio, lo grotesco y lo fantástico. Los bufones del *misterio* son profetas, es decir, conocen el porvenir y el fin del mundo, son adivinos. Los *grotescos*, están más próximos a la caricatura, estos son similares a los personajes de la vida cotidiana pero representados de manera humorística. Los *fantásticos* están relacionados con lo tecnológico, con lo científico y también con la imaginación. En este territorio todo es posible: “constituye la libertad del actor y su belleza.” (Lecoq, 2003, p. 180).

Para referirse a la dimensión bufonesca y a la manera de ejecutar su representación, Lecoq destaca que “Nadie es más niño que un bufón, ni más bufón que los niños” (2003, p.183), por lo que además de trabajar con el cuerpo, se trabaja también con el poder reencontrar la infancia. Esto no tiene que ver con caer en infantilismos, sino, de volver a encontrarse con el estado que entrega la infancia donde podemos hallar, en palabras del autor: soledad, exigencias, pulsaciones, búsqueda de reglas, etc.

2.2.1 Misterio Bufo y la contra-representación sonoro-vocal

Como introducción al análisis, cabe mencionar lo que Carla Matteine (1998), quien se destaca por ser traductora y biógrafa de Dario Fo, introduce en “El misterio Buffo”: un acercamiento al teatro de Fo que titula “Anatomía del jaguar”. Allí, indica que la primera versión fue escrita en 1969 y desde ahí es que se ha representado y modificado esta obra en función del público. La autora menciona, que esta obra está mayoritariamente considerada como “(...) el buque insignia de la flota textual de Dario Fo. Flota pacífica y alegre, compuesta por más de sesenta barcos de navegación ligera, pero que ante la amenaza de cualquier galerna se convierte rápidamente en una formación de guerra, cañones dispuestos y puntería excepcional” (1998, p.4).

Si bien, ha sido una de las obras más representadas en varios lugares del mundo y en distintos idiomas, es también una de las más odiadas por los poderes del Vaticano. Esto se debe a su contenido crítico hacia la iglesia, pasando por la problemática de la iglesia católica y sus prohibiciones, la

religión evangélica juzgada como herética e incluso las consecuencias económicas, administrativas y políticas de la religión. El contenido de la religión era más utilizado por los juglares medievales, pero en este caso Fo logró contextualizarse, por lo que Según Matteine (1998), Misterio bufo debe considerarse como un texto esencialmente político y como un quiebre entre la década de los 50 y 60, con comedias brillantes y televisivas y la década de los 70 italiana, donde Fo por medio de su teatro comienza a denunciar.

Misterio significa pues: representación sacra; y misterio bufo significa: espectáculo grotesco. Fue el pueblo quien inventó el misterio bufo. Desde los primeros siglos después de Cristo el pueblo se divertía -y no sólo era diversión- moviendo, jugando, como se decía, espectáculos de forma irónico-grotesca, precisamente porque, para el pueblo, el teatro, y el teatro grotesco en particular, ha sido siempre el medio principal de expresión, de comunicación, pero también de provocación y agitación de ideas. El teatro era el diario hablado y dramatizado del pueblo. (Fo, 1969, p.11)

En definitiva, Matteine (1998) menciona que este es el texto que más ha recorrido el mundo, el más vendido y con el que se reconoce a Fo. En él, Fo se presenta simplemente vistiendo un *beatle* y pantalón negro, un micrófono y luces, acompañado principalmente de su voz, su gestualidad y su maravillosa manera de evocar y revivir escenas (Matteine, 1998). Simplemente cuenta con esos elementos y logra crear una obra llena de sentido, de denuncia y de admirable trabajo, como actor y como artista.

Para este análisis se tomará una de las situaciones escritas en el “Mistero Buffo”. Primero se puede analizar en el siguiente video¹⁹ “[Spa/Eng Sub] Dario Fo - Mistero Buffo: Las bodas de Caná (The Wedding at Cana)”, donde tal como se indica, Fo representa uno de las situaciones de la obra la cual se llama “Las Bodas de Caná” (1969), que por cierto está inspirado en el evangelio de Juan expuesto en el Texto Bíblico. Volviendo al video, se ve a Dario Fo con su *beatle* negro y pantalón oscuro, micrófono, luces de la misma sala, tal como dice Carla Matteine y sin una disposición en donde exista una jerarquía en la separación entre escenario y público, sino que él está en medio del espacio rodeado en semi-círculo por los espectadores, quienes están sentados en el suelo. Al

¹⁹ Ver en https://www.youtube.com/watch?v=k6UHi5qSE_I

comienzo de la obra que se puede visualizar en el video “Mistero Buffo- Dario Fo”²⁰ que Fo está en el centro intercambiando palabras, bromas y risas con los espectadores e incluso invita a algunos a cambiarse de lugar para que tengan mejor visión. Esto se asemeja bastante a lo que hacían los antiguos juglares, quienes en la plaza invitaban a quienes estaban cerca y llamaban su atención para que fueran escuchados, también esto da cuenta de que no es la representación común de una obra de teatro, en la cual se podrían observar los conocidos protocolos de la famosa caja negra, aquella oscuridad que de a poco le abre un mundo distinto al espectador, es decir, una ficción que muchas veces se sostiene con una escenografía y/o elementos que contextualizan el mundo dramático, etc.

El actor cómico trabaja especialmente, si no exclusivamente, en esta relación con el público, mientras el actor burgués pareciera olvidarla, (a menudo) ocultándose detrás de la "cuarta pared" El actor cómico, sin ésta como sin otras protecciones; desde un comienzo incorpora al espectador en el centro de su atención: convirtiéndolo en sujeto y objeto de su espectáculo... (De Marinis, 1997, p. 163).

En esta representación basta con Dario Fo, el escenario, espectadores y una historia: “Yo no me figuraba que iba a acabar así este día, que empezó de manera maldita, desgraciada...” (Fo, 1969, p. 51). Con esta frase comienza el video, lo que sería parte de la escena de “Las bodas de Caná”. Relacionado a lo que se mencionó, Fo parte su relato sin anunciar la conocida diferencia de que deja de ser Dario Fo y comienza a entrar en una ficción, más bien sigue siendo él viajando por distintas situaciones, por lo que resulta ser más una contra- representación que una representación en sí, entendiendo esta última como un asunto jerárquico y tópico. Sin embargo, de a poco y muy sutilmente con ayuda de su cuerpo, su voz y el humor, el espectador va entrando en la dinámica de lo que es finalmente la obra Misterio Bufo. Para ir entrando en el relato Fo, primero que todo, comienza a situar al espectador en el espacio en el que se desarrolla la historia, con el cuerpo comparte el imaginario al espectador permitiéndole ver cómo es que estaba distribuida la comida en el matrimonio, por ejemplo, o también cómo estaban posicionados algunos de los invitados. Fo cuenta que hay algunos invitados que estaban maldiciendo y dando patadas en el suelo, por otro

²⁰ Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=9EdIFECzTVE&t=1287s>

lado, la novia se tiraba los pelos de la cabeza, la madre de la novia estaba llorando y el padre de la novia se daba cabezazos fuertes contra la pared. Lo entretenido de esta primera parte en donde presenta ciertos personajes, es que reencarna rápidamente a cada uno de ellos mientras lo va relatando, por lo que es posible ver a los que dan patadas, a la novia, a la madre e incluso cuando reencarna al padre coloca una voz mucho más grave y con una intensidad de representación más energética, siendo evidente el enojo y desesperación del personaje por medio del sonido y el cuerpo. Para volver al personaje principal (El borracho), que vendría siendo el mismo que cuenta la historia, vuelve a cambiar la voz y pregunta qué es lo que había pasado y es ahí que se da a conocer el conflicto de la situación siendo la falta de vino en la fiesta. Desde ese momento se empieza a entrecruzar evidentemente la relación con los relatos y personajes de la biblia, primero de una forma muy humorística y como si estuviese revelando algo que nadie supiese. Fo anuncia la llegada de un hombre joven un tal llamado Jesús, que lleva por sobrenombre hijo de dios (1:22) que además venía acompañado de su madre una hermosa mujer a la que llaman Virgen, quien al enterarse de la tragedia de la fiesta le dice a su hijo Jesús (Fo vuelve a recordar que es hijo de Dios) que ayude a estas pobres personas. La manera en que Fo cuenta como la virgen le pide ayuda a Jesús es muy entretenida y característica, ya que al representarla su sonido se vuelve monótono y aumenta la velocidad del decir de las palabras, siendo esto muy propio a la manera en la que las personas creyentes rezan y para agregarle más similitud culmina con la frase reconocida por la iglesia; ¡Aleluya, Aleluya! entregando ironía y por ende humor al relato. Luego de risas y aplausos Fo prosigue y cuenta que solo bastaron con esas palabras para que Jesús pidiera 12 Cántaros de agua los cuales momentos después se convirtieron en vino. Fo para relatar la conversión propone visualizar cómo es que Jesús convierte el agua en vino, cuenta y hace el gesto representativo de que primero se frota las manos luego empieza a tronarse los dedos y luego con solo tres dedos de sus manos comienza a hacer gestos encima del agua, gestos que por lo demás solo hacen los hijos de dios, dice Fo con tono humorístico. Con respecto a la fiesta, los invitados están más felices y Fo vuelve a instalarnos en el espacio del matrimonio ahora con personajes emborrachados, cantando y bailando, excepto el padre que, en representación física de Fo, aún se daba cabezazos contra la pared y es que aún nadie le había avisado que ahora sí había vino. Posteriormente, en medio de la fiesta Jesús le ofrece a María, su madre, un poco de vino a lo que ella responde que no porque comenzaría a hablar tonterías. Es interesante recalcar ese momento ya que Fo muestra que Jesús se indigna de que su madre no tome

el vino que hizo él mismo, por lo que Fo ridiculiza o infantiliza la reacción de Jesús notándose hasta un poco narcisista de su parte, exigiendo a su madre que tome el vino que él mismo preparó con sus dotes proporcionados por ser el hijo de dios. Surge en ese momento entonces una sátira en la relación entre Jesús y María, que siempre se ha dado a entender por la biblia o por quienes predicán, que su intercambio de ideas o de palabras es de modo armonioso y casi celestial y en la realidad eso es casi imposible, si hablamos de una madre y un hijo adolescente o joven. Luego de que Jesús se molestara con su madre, Fo pone a Jesús en un lugar de crítica hacia algunos sinvergüenzas que dicen que el vino es invención del diablo y que incluso es pecado, y luego el borracho con exasperación reflexiona y dice, pero ¿cómo? si él mismo, siendo hijo de dios, le ofrece a su propia madre que ama más que a nadie. De este modo Fo, de forma humorística, va enaltecendo y dándole valor al vino argumentando nada más ni nada menos que con la misma biblia. A partir de la idea del vino hace referencia a Adán y Eva y el borracho critica:

Estoy seguro de que si el Dios Padre en persona, en lugar de enseñarle a Noé, mucho tiempo después, este truco maravilloso de aplastar la uva y sacar vino, se lo hubiese enseñado en seguida, desde el principio, a Adán, pero en seguida, antes de Eva... ¡no estaríamos en este mundo maldito, estaríamos en el paraíso, salud! (Fo, 1969, p. 55).

Fo comienza a gesticular cómo Dios creó a Adán y Eva, entonces lo escrito en la biblia; “Entonces el señor Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz el aliento de vida; y fue el hombre un ser viviente.” (Génesis 2:7) se hace concreto y visual para el espectador, además no hay que olvidar que el personaje del borracho se encontraba desesperado tratando de encontrar la explicación, por lo que los gestos de Fo al hacer cada parte del cuerpo; Las orejas; los ojos; la boca; los dedos, que, por cierto, Fo no pierde la oportunidad de destacar que son iguales a los de dios, tal como enseña la biblia, se hacían mucho más intensos y por ende más cómicos en cuanto a la historia que se relataba. También presenta de forma burlesca la manera en que dios sopló en la nariz de Adán para darle vida, representando esto con sus mejillas infladas de aire, soltando el aire sin dejar de desinflarlas y luego juega a que Adán fuese como un bebe y dios le está enseñando a respirar y a caminar, esto se da a entender por la manera en que Fo cambia su sonido de voz como cuando uno le habla a un bebe. En las siguientes imágenes se pueden ver algunos de los gestos que Fo realiza en este extracto.



Imagen nº 4: Tomada de https://www.youtube.com/watch?v=k6UHi5qSE_I . Captura de pantalla.

Volviendo a la crítica del borracho, una vez que Adán estuviera listo Dios podría haberle enseñado de enseguida a aplastar uvas sin perder más tiempo, el borracho al representar como Dios le pasa las uvas a Adán emite unos sonidos y canturrea, al pedirle que las aplaste se puede ver en el video que quien relata se emociona por la posibilidad de que ese hecho hubiese sido real; Adán se encargaría de la uva y Eva del vino, según él nunca hubiésemos sido echados del paraíso y estaríamos felices. Sin embargo, cuenta, todo fue culpa de esa serpiente que apareció de la nada ofreciendo manzanas. Fo le da voz a la serpiente y ésta comienza a ofrecer la manzana como si se tratase de un feriante ofreciendo sus frutas en la feria: “¡Dulces manzanas, amarillas, rojas...! (min 8:01). Además de la voz , utiliza su brazo como si fuera la serpiente circulando por la cabeza de Adán, que es su misma cabeza y junto con esto se puede notar que imperceptiblemente tiene un brazo escondido detrás de su espalda, prosigue con la idealización de la historia y, dando lentamente una media vuelta dice tranquilamente que, ese momento habría bastado con que Adán hubiese tenido una copa de vino escondida en su espalda...Y de pronto enérgicamente prosigue, la arrojara al suelo junto con las manzanas, aplastara a la serpiente canalla y así estaríamos aún en el paraíso, brindando y siendo felices “¡Salud, a tí, a él, a Dios, a la tierra! ¡Aleluya!” (min 8.27).



Imagen nº 5: tomada de https://www.youtube.com/watch?v=k6UHi5qSE_I. Captura de pantalla.

Así es como Fo concluye este relato el cual está inspirado en los escritos de la biblia, en el cual va mezclando una y otra vez lo que aparece en la biblia con su propia perspectiva y ficción, apoyándose a lo largo del relato solo en su sonido y su cuerpo. En su sonido, ya sea para representar a diferentes personajes, dándole distintas intenciones, alturas, volumen en las palabras, como también usando sonidos onomatopéyicos para contar con mejor claridad los hechos del relato. Con su Cuerpo podemos ir visualizando los aconteceres de la historia sin la necesidad de objetos u otros elementos que lo ayuden, por lo demás, desde la perspectiva del trabajo actoral concierne un gran desafío para el actor poder sostener distintos relatos solo con el cuerpo y la voz, logrando en todo momento transmitir el texto/el imaginario al espectador sin dejar de tener su atención.

El resultado explica el éxito generalizado de Misterio bufo a lo largo de más de veinte años, como obra que no padece el paso tan rápido de este tiempo, siempre oportuna, flexible y abierta a nuevas circunstancias que tratar, crítica e implacable cuando sea necesario, pero también profundamente poética, llena de solidaridad y amor hacia el ser humano, mirada lúcida pero conmovida de un hombre de nuestro tiempo hacia otras épocas, en que las injusticias y las desigualdades eran las mismas que Fo sigue denunciando hoy. (Matteini en Fo, 1998, p.9).

Por otro lado, tal como dice Matteini, es posible notar algunas diferencias entre el escrito de “Mistero Buffo” y los textos dichos en la representación del video, evidenciando así las modificaciones e infaltable improvisación que Fo ha hecho a lo largo del tiempo debido a lo que

van requiriendo los nuevos públicos y los nuevos hechos sociales para que así los relatos sigan manteniéndose con sentido.

2.3 El *grammelot* como gesto vocal que crea un nuevo lenguaje actoral

De acuerdo a la investigación realizada, se puede analizar y confirmar el uso del *grammelot* como gesto vocal, debido a las argumentaciones de algunos autores que plantean la importancia de la palabra, del sonido y por sobre todo de la narración como un motor de transformación social. Generando de esa forma un desplazamiento del individualismo y dando paso a la colectividad, de preguntarnos ¿Qué nos une? ¿Qué nos afecta? ¿Qué es injusto? Tal como defendía Brecht, cuando explicaba que el lenguaje en sí, entendido como un lenguaje que trasciende del individuo y nace de la sociedad, provoca la colectividad que desemboca en un cambio en la humanidad.

Por su parte Ranciére, desde la mirada de la política, defiende la sublevación del lenguaje refiriéndose a los humanos como animales ruidosos por el hecho de que somos los únicos animales que tienen la capacidad de expresar en palabras lo que se quiere denunciar y eso lleva al humano a una libertad de expresión y de pensamiento, es el sonido en pos de la libertad.

El sonido, la voz, las palabras, en definitiva, el *grammelot*, se puede entonces considerar como un gesto, un *gestus* social, debido a que la elección del relato expuesto tiene que ver con llevar una situación, ya sea del pasado o del presente, al contexto en el que se está, a la situación que le compete a un grupo social, con el objetivo de repercutir y de lograr una identificación de quien escucha. Por otra parte, cabe destacar que el *grammelot* propuesto por Dario Fo se emplea de modo que no son necesarios demasiados elementos comunes del teatro por lo que no representa un teatro convencional esto es por la decisión actoral, por la propuesta en las relaciones entre actor-director-espectador, o sea el *grammelot* derriba las jerarquías ya vistas del teatro, tal como decía Carla Matteine y se confirma al analizar las representaciones de “Mistero Bufo” solo basta con un espacio, espectadores y un actor que usa su voz y su cuerpo para transmitir. El gesto corporal también cumple un rol importante en el *grammelot*, es el conjunto de la voz y el cuerpo lo que le da vida al *grammelot* debido a que los trabajos de ambos constituyen una comprensión total del relato contado. No hay

que olvidar que lo maravilloso del *grammelot* es que trabaja en el desarrollo de la invención de una nueva lengua basada en alguna otra lengua ya conocida y que además se apoya de sonidos onomatopéyicos para que la comprensión del relato sea mucho más completa, por lo que el resultado concluye en que se transforma en un lenguaje universal que puede trascender y ser entendido por muchas personas más. Esto último y lo expuesto anteriormente convierte al *grammelot* en un nuevo lenguaje actoral.

Conclusiones

Lo expuesto en esta investigación, la cual tuvo como objetivo, determinar la manera en la que Dario Fo logra crear un nuevo lenguaje actoral por medio de la creación propia del *grammelot* entendido como gesto vocal, permite concluir que, primero que todo y tal como se expuso en un principio, la voz que es considerada como un instrumento fundamental e indispensable en el trabajo de la actriz o el actor, es sin duda un componente protagónico en la puesta en escena de la creación del *grammelot*, pues es por medio del sonido que se produce la magia escénica. Además, en cuanto a la voz y sus características, se puede dar cuenta de la relevancia e incidencia que tiene la una de las características esenciales del *grammelot*, cuando Cicely Berry menciona que la voz es el medio principal que tiene el ser humano para comunicarse, por tanto, la voz que comunica tiene una personalidad, una identidad que inevitablemente se relaciona con las emociones, que como se ha visto, surgen de la psiquis y de la relación con lo social.

A partir de esto último, fue necesario adentrarse en la relación que existe entre la voz y la biografía, porque si bien tiene que ver en primer lugar con una observación de la vida y experiencias individuales, con la metodología de Paula Zúñiga y lo que expone Baeza, da cuenta de que la particularidad de cada una de ellas puede encontrarse y entrelazar similitudes que tienen que ver netamente con vivencias sociales. Gracias a esta unión, es posible hablar de la relación que existe entre contexto social y voz, momento de la investigación en el cual se plantea que esta relación serviría para fortalecer el desarrollo actoral, en cuanto al aprendizaje de las experiencias y el poder relacionarlas a las vivencias sociales, lo cual se confirma en el trabajo del *grammelot*.

Entonces, se determina que el *grammelot* de Dario Fo se relaciona directamente con la conexión entre contexto y voz, debido a que su objetivo es el de comunicar hechos, situaciones y acontecimientos sociales que atraviesan a todos y a todas, para generar así una crítica social. Es por esto, que para Dario Fo la memoria es muy importante en el teatro y sin duda, en el desarrollo del *grammelot*, ya que es gracias a su conservación permite su actual estudio para poder llevarlo de alguna forma al relato y a la escena.

El viaje que se ha llevado a cabo en este estudio, repasando los principios y fundamentos que dan origen al *grammelot*, ha sido fundamental para comprender la implicancia de lo social en el gesto escénico, pasando primero por conocer la historia que concierne a la emigración de juglares, quienes en la época de la contrarreforma tuvieron que residir en otro país para poder ejercer su oficio y en donde luego, gracias a este hecho y debido a la necesidad de comunicar, se dio lugar a una nueva exploración que desarrolló la exageración de la expresión mímica, volviéndose así importante el gesto. A partir de este motivo, se comienza a desarrollar el concepto de gesto y de a poco se va relacionando con el gesto vocal.

Pero antes de entrar de lleno en este último concepto, aparece en esta investigación una similitud entre el *grammelot* y la *glosolalia*, que tal como se explica, proviene principalmente de la religión que la define como el fenómeno de hablar en lenguas. Esta aparición es muy interesante para complementar el estudio, ya que denota el interés en la invención de una nueva lengua, desde una metodología distinta, por el hecho que no tener un objetivo representacional, pero que a su vez resulta ser muy similar. Por ejemplo, Artaud al escribir sus poemas utilizando la glosolalia simulaba estar escribiendo en un idioma parecido al francés, al igual que hace el *grammelot*, que estudia el sonido de un idioma para luego imitarlo. Por otro lado, este concepto tiene que ver con la alteridad del sujeto y de su está fuera de sentido. El sonido de la lengua inventada (el *grammelot*) es reconocible y está finalmente lleno de sentido, lo que acompaña el gesto y la contextualización que hace Fo previamente.

Ya mencionado esto último, se retoma el concepto de gesto vocal, entendido desde la perspectiva de Bertolt Brecht como un *gestus* social, que desarrolló en conjunto con quienes pertenecían a la investigación del método *Lehrstück*. El planteamiento que trabajaron, tenía que ver con abandonar antiguas costumbres del teatro en las cuales se desarrollaba un personaje y el trabajo virtuoso del actor, esto surge debido a que a Brecht le preocupaban las repercusiones del teatro en la sociedad, quería que el individuo dejase de enajenarse en sí mismo y pudiese ver más allá.

Dadas las características del *gestus* social, en el que lo principal es permitir que desde la individualidad pueda darse la colectividad, se puede considerar la utilización de la voz en el *grammelot* como un gesto, un gesto vocal que aparece precisamente porque la manera en que se utiliza el sonido y la palabra logran relacionarse con un otro que se identifica y crea colectividad. Cabe enfatizar, que nuevamente aparece la idea de la relación entre individuo y colectividad y

aquello resulta ser muy importante de destacar para el desarrollo y el oficio del arte que se desenvuelve en una sociedad en la cual, debido a las tecnologías, diferencias socio-económicas o ideológicas, miedos, desconfianzas, etc., resulta ser cada vez más individualistas y poco empática, por lo que lograr la colectividad para y con los demás, se vuelve difícil, agregando además las situaciones actuales que acontecen al mundo (como la pandemia) y a Chile (el plebiscito), es el arte quien toma y ha tomado desde hace varias décadas el rol de reflexionar los acontecimientos de la vida, experiencias particulares que sin duda representan a más de una persona. El arte es quien rescata las emociones, los sentimientos, la conexión con otro, el maravilloso ritual del encuentro, de la escucha y del diálogo, en una sociedad que cada vez avanza más rápido y no deja tiempo para sentir. Es por ello, que además de que este nuevo lenguaje sea un aporte al desarrollo actoral, es también una reflexión como ser humano, porque no hay que olvidar que quien se sitúa en el escenario es un ser humano.

Es a partir de esto último y las metodologías vocales expuestas en esta investigación, que también es necesario recorrer otros ámbitos fuera del teatro, como las perspectivas filosóficas y psicológicas, para poder comprender a fondo la construcción que el individuo hace de su propia identidad, concluyendo que la importancia también reside en lo que ocurre en el entorno, por lo que se vuelve a dar relevancia a la relación con el contexto, a cómo le afecta al individuo lo que ocurre con los otros, aspecto que está muy presente en el *grammelot*. De acuerdo a todo lo expuesto, se concluye en esta investigación, que efectivamente Dario Fo logra crear un nuevo lenguaje actoral por medio del *grammelot*, el cual gracias al apoyo de lo planteado por los autores utilizados en este estudio se logra entender y clasificar como un gesto vocal.

Por otro lado, cabe mencionar una inevitable relación entre esta investigación y una experiencia teatral personal de quien escribe. Paralelo a la realización de esta investigación, se desarrolló el montaje de la obra “El convento” (2021) de La Trama compañía, dirigida por Stephie Bastías, del cual formé parte. Obra que, por lo demás, forma parte de lo que la directora denominó la trilogía del encierro, teniendo como centro el trabajo del silencio. Sin ir más lejos, a medida que iba entendiendo el *grammelot*, aparecían innumerables similitudes con el trabajo de la directora, pues su trabajo se basa en la investigación de la capacidad o desafío actoral, más específicamente de la expresión corporal. No obstante, el primer trabajo titulado “La torre”, obra basada en la historia

de La Condesa Sangrienta (Pizarnik, 1966), se destaca por la utilización de un lenguaje inventado, que al escucharlo se puede asemejar al francés, al italiano, al ruso, al inglés, e incluso, al español generando así un lenguaje propio entre las actrices, que va creando un significado. A diferencia del trabajo de Dario Fo, Bastías opta por la decisión de implementar la proyección digital de subtítulos para lograr la comprensión del espectador. Sin embargo, en relación al trabajo del *Grammelot*, podría haber sido interesante el resultado de la interpretación que lleva a cabo el espectador sin la necesidad de un texto directamente comprensible, ya que la atmosfera y el trabajo actoral en sí, transmiten claridad de los hechos. Por otro lado, la obra “El convento”, en la cual se trabaja aún más fuertemente el concepto del silencio, también tiene una similitud con el trabajo corporal de Dario Fo, ya que es gracias a él que se logran entender las situaciones dadas en la obra, además de que surgen en algunos momentos el uso de cantos y palabras en latín que refuerzan la comprensión de los hechos, generando así un lenguaje actoral propio de Stephanie Bastías.

Por tanto y para finalizar, esta investigación también tuvo de alguna forma un proceso práctico o por lo menos de acercamiento al ver directamente representaciones en las que se podían ver reflejados algunos aspectos de lo que expone Dario Fo, por lo que sumaba al sentido y a la comprensión del estudio. De esta forma, en relación a lo que en algún momento se expuso en este documento con respecto al desarrollo personal y profesional del actor o actriz, es que resulta un método muy completo e interesante para implementar en las academias de teatro, en donde además de la exploración vocal, sería posible un descubrimiento personal y colectivo dentro de la misma sala y por su puesto fuera de ellas en un momento como es el actual en donde están ocurriendo un montón de procesos sociales, políticos, culturales, paradigmas intelectuales y lingüísticos, importantes de darles espacio para reflexionar, opinar, criticar y que mejor que con la utilización de los elementos que nos entrega y destacan de Dario Fo.

Bibliografía

Arena, A. (2022). El teatro de Dario Fo y Franca Rame: una lectura comparativa de teatro, literatura e historia política. *El Hilo de la Fábula*, 23, e0007. <https://doi.org/10.14409/hf.20.23.e0007>

Arias, A.; Alvarado, S. (2015) “Investigación narrativa: apuesta metodológica para la construcción social de conocimientos científicos.” *Revista CES psicología*, 8(2): pp. 171-181

Arias, F. G. (2012). *proyecto de investigación: introducción a la metodología científica*. (sexta edición ampliada y corregida). Editorial Episteme.

Arfuch, L. (2005) *Identidades sujetos y subjetividades*. Leonor Arfuch [ct.al.], compilado por Leonor Arfuch - 2a Ed Buenos Aires: Prometeo Libros.

Artaud, A. (1938) *El teatro y su doble*. Barcelona, España: Edition Gallimard

Azocar, M.J. (2017) “La voz como objeto de estudio interdisciplinario.” Núcleo de investigación vocal-editorial Abril:

Aznar, M. (1997) “El teatro español durante la II república (1931-1939). *MonteAgvdo*, N°2(3° época), pp. 45-58.

Baeza, D.; Hinojosa, P. y Zambrano, F. (2016) “Re-conociendo la emoción.” *Pontificia Universidad Católica de Chile*. Recuperado de: <http://escueladeteatro.uc.cl/noticias/329-re-conociendo-la-emocion>

Barreno Balbuena, A. (1998). “La evolución teatral e ideológica de Dario Fo”. *Cuadernos de Filología Italiana*, 5, 249-263. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT9898110249A>

Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona, España: Alba editorial.

Brecht, B. (1948) *El pequeño organon para teatro*. Editorial Don quijote

Berry, C. (2006). *La voz y el actor*. Barcelona, España: Alba editorial.

Burón, R. (2013) Artículo: El origen del Teatro Épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria. *Revista Internacional de Filosofía*. Número 1. ISSN: en trámite. Pp.137-163

Colona, M. (sept. 30, 2004) Los tiranos como Pinochet siempre tienen facetas ridículas [entrevista] [artículo]The Clinic. Biblioteca nacional digital. Recuperado de: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-259584.html>

DeCoux, G. (2016). La kinésica en el aprendizaje de vocabulario del idioma inglés en la sección básica superior de la Unidad Educativa Santo Domingo Savio de Pomasqui período lectivo. Proyecto de

investigación presentado como requisito previo a la obtención del Título de Licenciada en Ciencias de la Educación: Mención Inglés.

De la Torre, C. (2001) *Libro de la identidad*. Cuba: Ilustrated.

De Marinis (1997): *Comprender el teatro*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Galerna.

Detone, Claude. (2007). “L’art du grommelot”. *Le Figaro*. En https://www.lefigaro.fr/livres/2006/04/20/03005-20060420ARTLIT90277-1_art_du_grommelot.php

Diccionario etimológico. (s.f.) en <http://etimologias.dechile.net>

Duvauchelle, H. (2014) *Teatro la voz practicada*. Chile: Editorial PuntÁngeles.

Echarte Alonso, Luis y De Erquiaga, Juan Esteban. (2019) “Del yo narrativo a la identidad personal: Problemas y riesgos de la auto comprensión Humana”. *Humanidades*, Revista de la universidad de Montevideo, N° 5, pp.11-148.

Efemérides, 2020 en Cultura.gob.ar. <https://www.cultura.gob.ar/mayo-frances-el-mes-de-la-revuelta-8993/>

Engel, J. (1788) *Idées sur le geste et l’action théâtrale*. Paris, Francia.: H. J. Jansen

Estavillo, M. (2001) “La voz: Recurso para la educación, rehabilitación y terapia en el ser humano.” *Revista interuniversitaria de Formación de Profesorado*, N° 42, pp.67-75.

Falzari (2001) La comunicación teatral comunitaria: “La obra como estrategia”. *Revista del CCC | Primera Época* Sección palos y piedras. Edición:11 <https://www.centrocultural.coop/revista/11/la-comunicacion-teatral-comunitaria-la-obra-como-estrategia>

Fernández, Linda. (2006) “Agitación y Propaganda”. *Assaig de teatre: revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*, [en línea], N°. 52, pp. 381-3, <https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/172413>.

Finol De Franco, M. (2020). Paradigmas, enfoques y métodos de investigación: análisis teórico. *revista científica mundo recursivo*, Vol 3-num 1.

Fischer-Lichte, E. (2004) *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada Editores.

Fo, D. (1974). *Le commedie di D. Fo Vol II*. España: Giulio Einaudi Editore.

Fo, D. (1984) *Lezioni di teatro di Dario Fo*. Tratto da I trucchi del mestiere Teatro Argentina di Roma.

Fo, D. (1998) *Manual mínimo del actor*. Guipúzcoa, España: Editorial Argitaletxe Hiru.

Fo, D. (1969) *Misterio Buffo*. España: Edición Siruelas

Giddens, A. (1995) *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona: Ediciones Península

- Givens, D. (2000). *El lenguaje de la seducción*. Barcelona, España: Amat
- Gómez Albarello, J. (2020) "Mayo del 68 y sus interpretaciones." *Papel Político*, N° 25. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.papo25.mdsi>
- Grande Rosales, María Ángeles. (2009) "Teorías del gesto y contemporaneidad teatral," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 119-133.
- Grotowski, J. (1992) *Hacia un teatro pobre*. México; Siglo XXI editores, s.a. de c.v.
- Hobsbawm, Eric. (1994) *Historia Del Siglo XX*. Biblioteca E. J. Hobsbawm de Historia Contemporánea. Buenos Aires: Ed. Critica
- Innes, C. (1981) *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* México D.F. 1ªedi. 1981.
- James, W. (1892) "Physocology: Briefer Course." Recuperado de: <http://www.gutenberg.org/files/55262/55262-h/55262-h.htm>
- Lanfranco. B (1975) *Attento te? il teatro politico di Dario Fo*. Italia: Editorial Bertani.
- Lara, A. (2019) La traducción del teatro de Dario Fo. Reflexiones sobre la traducción al español del *morte accidentale di un anarchico* y nuevas propuestas. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología Doctorado en Estudios Literarios. En Madrid.
- Laurent, Virginie. (2009) "Mayo del 68, cuarenta años después. Entre herencias y controversias". *Revista de Estudios Sociales* [En línea], N° 33, Agosto, en <http://journals.openedition.org/revestudsoc/15515>
- Lecoq, J. (2003) *El cuerpo Poético: una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona, España: Alba editorial.
- López, F. (2016) "El cuerpo del actor en el proceso creativo" *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, , N°. 22, 2016, pp. 287-296
- López. M.J (2018) Artículo virtual: "Historia del teatro: la comedia del arte" <https://academiaplay.es/historia-teatro-comedia-arte/>
- Maraini , F. (1998) *Gnosi delle Fànfole*. Milán,Italia: Baldini Castoldi Dalai Editore.
- Martínez, S. J. A. (1992). *Brecht y el expresionismo*. Cuenca, España: Ediciones de la universidad de castilla-La Mancha.
- Martínez, A. (1998) "Tratamiento de algunos códigos teatrales en una obra de Dario Fo" *Revista Cuadernos de Filología Italiana*. Vol 5: pp231-247
- Meldolesi, C. (1978) *Su un comico in rivolta: Dario Fo il bufalo il bambino*. Roma: Editorial Bulzoni.
- McCintyre, A. (1994) *Tras la Virtud*. Barcelona: A & M Gráfico, S.L

- McCallion, M. (1998) *El libro de la voz*. España: URANO
- Molano, L. (2007) "Identidad cultural: un concepto que evoluciona". *Revista Opera*, N° 7, pp. 69- 84
- Padilla, R. (2021) "El teatro épico y Bertolt Brecht" Apuntes Escritos. <https://www.nexoteatro.com>
- Palacios, L. (2015) "La Herencia de Mayo 68". *La albolafia: Revista de humanidades y cultura*, N°4, pp.121-134
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*. Barcelona, España: Paidós ibérica, S.A.
- Alessandra Pozzo (2019) *Grrr....grammelot. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*. CLUEB
- Ocampo, A. (2010) *La libertad de la voz Natural. El Método Linklater*. México, D.F: UNAM
- Ranciére, J. (1996). *El desacuerdo política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión SAIE.
- Ricoeur, P. (1995) *Tiempo y Narración*. México: siglo XXI editores, s.a. de c.v.
- Rizo, M (2002) "Reseña de "El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea" de Leonor Arfuch." *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, XLVI (190): pp. 232-238
- Richards, T. (1996) *Trabajar con Grotowski, sobre las acciones físicas*.
- Rizzolatti G., Fadiga L., Gallese V., Fogassi L. (1996). Premotor cortex and the recognition of motor actions. *Cognitive Brain Research* (3), pp. 131-141.
- Tomiche, A. (2020). Glosolalias: de lo sagrado a lo poético. *Cuadernos LIRICO*, 21. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia. <https://doi.org/10.4000/lirico.9622>
- Torres Gallardo, B. (2015) "La voz y nuestro cuerpo: un análisis funcional." *Revista De Investigaciones En Técnica Vocal*, N° 1, pp. 40-58. Recuperado de: <https://revistas.unlp.edu.ar/RITeV/article/view/2059>
- Valbuena, A. I. F. (2006). *La Comedia del Arte: materiales escenicos: Antología de guiones, repertorios, cartas y prologos (Espiral / Teatro)*. Editorial Fundamentos.
- Versteeg, M. (2020) *De fusiladores y morcilleros: El discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Amsterdam-atlanta: Editions Rodopi B.V.
- Žižek, S. (2015) Mayo del 68' visto con ojos de hoy. El blog tanstierros. Recuperado en: <https://www.vallejoandcompany.com/mayo-del-68-visto-con-ojos-de-hoy-por-slavoj-zizek/>

Referencias audiovisuales

De Angelis, Antonio. (23 de abril de 2015). *Mistero Buffo*. [Video]. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=9EdIFECzTVE&t=1317s>

Celentano, A. (1973). Prinsencolinensinainciusol (Canción). Nostalrock.

Chaplin, C (Productor), Chaplin, C. (Director) (1936). *Modern Times* (película). Estados Unidos: United Artists.

Chaplin, C (Productor), Chaplin, C. (Director) (1936). *The Great Dictator* (película). Estados Unidos: United Artists.

Frattesi, Pietro. (31 de julio de 2022). *Dario Fo Mistero buffo - grammelot inglese (difesa di uno stupro)*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kmmuh95QaEs>

Vigliocco, Julia. (1 de febrero de 2022). *[Spa/Eng Sub] Dario Fo - Mistero Buffo: Las bodas de Caná (The Wedding at Cana)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=k6UHi5qSE_I&t=2s