



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
ARTES AUDIOVISUALES
TRABAJO DE GRADO

EL JUGLAR SE PRESENTA EN LA PLAZA.
ACERCAMIENTO AL MISTERIO BUFO DE DARIO FO

TESISTAS: CARLOS ELOY CASTRO M.
MARITZA A. QUINTERO M.

TUTOR: LIC. VIRGINIA APONTE

CARACAS, SEPTIEMBRE 2004

A mi mamá, que siempre ha estado junto a todas las puertas nuevas que abro, firmemente parada y con la enorme confianza y amor incondicional que alimentan mi vida.

A mi hermana, que ha construido conmigo toda una memoria nutrida de cariño. Mi compañera de vida...

A Virgi, que me ha ayudado a construir alas para despegar los pies del suelo y emprender mi vuelo.

A Teatro UCAB, ese sótano en donde la magia realmente ocurre... El recorrido apenas comienza...

Carlos Eloy

A mis padres, por su amor auténtico e incondicional y su apoyo a toda prueba.

A mis hermanas y mi abuela, por nutrir toda mi sensibilidad.

A Virgi por abrir las dudas y ayudar a encontrar las respuestas

Al milagro de la palabra y la posibilidad de soñar.

A todos los que encontrarán en estas líneas una parte de mí

A ti, por estar siempre conmigo, a pesar de las distancias...

Maritza

AGRADECIMIENTOS

A Virgi, por ser la brújula que nos orientó en el viaje...

A nuestras familias, por respetar, enriquecer y apoyar cada paso de esta travesía artística.

A Patricia Nickerson, por su esfuerzo en conseguirnos la bibliografía que era inconseguible.

A Tetelo y Nico, por aportar su granito de arena en la ardua labor de búsqueda de información.

A Avi por aguantarnos todas las noches y muchas tardes en su casa. Gracias por ayudarnos a apagar tantos fuegos.

Al equipo de producción del Festival Teatral de Autor de Dario Fo, en especial a Maigualida Gamero y Claudia Campos. Gracias por soportar el fastidio.

A las discusiones entre Dario, Teresa y Oscar...

A Dario Fo y Franca Rame, por escribir para nosotros...

INDICE GENERAL

I. EL CAMINO A LA PIAZZA

PRÓLOGO	8
---------	---

II. PREPARACIÓN DE IL GIULLARE

MARCO REFERENCIAL	21
-------------------	----

1. *L'Attore se veste y se maquilla:*

Lo Cómico	22
1.1. Orígenes: Grecia y Roma	23
1.2. Edad Media	28
1.3. Juglares o <i>giullari</i>	31
1.4. Comedia Italiana del Renacimiento	33
1.5. <i>Commedia dell'Arte</i>	36
1.6. Siglos XVIII, XIX y XX	41

2. *Il Discorso se prepara para cobrar vida:*

Lo Político	43
2.1. Teatro Popular	44
2.2. Erwin Piscator y Bertolt Brecht	47
2.3. Posibilidades	49

3. *Il Giullare se presenta ante el público:*

El Cómico Político: Dario Fo	54
3.1. El Período Burgués	62
3.2. El Período Revolucionario	70
3.3. El Período del Desencanto	77
3.4. Comparando la técnica	82

III. COMIENZA IL GIOCO

METODOLOGÍA	86
1. <i>Il Giullare interpreta en varios dialectos:</i> La Memoria en 'Misterio Bufo'	91
2. <i>Con su lengua, pincha las vejigas de los amos:</i> El Escándalo en 'Muerte Accidental de un Anarquista'	113
3. <i>El pueblo se envuelve en la giullarata:</i> Lo Social en '¡Aquí No Paga Nadie!'	132
4. <i>Il Giullare salta y piruetea ante el pueblo:</i> Lo Humano en 'Pareja Abierta' y otros monólogos	147
5. <i>La Fiesta se arma con estrépito y alboroto:</i> ¿Y entonces, Dario?	168
6. <i>El pueblo estalla en risas:</i> La Memoria de un Escándalo Socialmente Humano	174
6.1. En escena	177
“La Memoria de un Escándalo Socialmente Humano”	
180	

IV. IL GIULLARE ARAÑA LAS CONCIENCIAS DEL PUEBLO

EPÍLOGO	204
---------	-----

V. FIN DE LA GIULLARATA: IL GIULLARE SE DESPIDE

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	214
--------------------------------	-----

<i>CITAS ORIGINALES EN INGLÉS</i>	219
<i>FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA</i>	224
<i>ANEXOS</i>	230
Discurso de Aceptación del Premio Nobel	
Acta de permisología para interpretar <i>Mistero Buffo</i>	
Autorretratos, dibujos y fotos de Dario Fo y Franca Rame	



BIANCONE
41

ARLECCHINO
600

I. EL CAMINO A LA PIAZZA

PRÓLOGO

Es de mañana en Italia. El pueblo despierta. El sol comienza a brillar tenue por entre las nubes a medida que los italianos inician sus faenas del día. El panadero, hornea. El barrendero, barre. El cura, reza. Y la cocinera, cocina... Los niños salen a la calle a jugar con una pelota, y corren alrededor de ella en divertidos círculos por las calles del pueblo. Son pequeñas calles, angostas, llenas de casas grandes e imponentes. Casi apiñadas, una al lado de la otra, y de la otra, y de la otra. Formando deliciosos laberintos arquitectónicos por toda la ciudad. Algunos dicen que el alma de la *cittá* está en la *Piazza*... Una enorme *piazza* llena de historia, de pasado, de memoria. Es una *piazza* importante, concurrida, probablemente una *piazza* municipale... quizá la *piazza* San Marcos en Venecia, en plenos carnavales, quizá un par de días antes del miércoles de ceniza, o la *piazza* Fontana en Milán... Alrededor del... ¿1300...? ¿1400...?

El sol se eleva en el cielo, y la *piazza* se va llenando. Varios comerciantes comienzan a armar pequeños tarantines y tiendas para vender toda clase de mercancía inútil. De todas partes, decenas y decenas de personas se van acercando para presenciar el espectáculo del día... Los trabajadores abandonan sus faenas para acercarse a la *piazza* y presenciar el misterio. El barrendero termina de limpiar la última calle, aledaña a la *piazza* y corre junto a la gente que ya se va concentrando para disfrutar la representación del *giullare*...

El teatro es encuentro. Encuentro en el que convergen miles de almas en el ombligo del mundo. El teatro también es arte. Es el arte que conjuga dentro de sí, la manifestación de personajes ardiendo en deseos de estallar, de nacer y ver la luz de la vida por un instante. Representar es *dare alla luce*. Y la primera emoción manifiesta del recién nacido son millones de recompensas, una lágrima, una sonrisa, o simplemente una mirada firme a los ojos, ¡el mejor de los milagros!

Cuerpo y alma se funden y se convierten en uno solo ante los ojos del público. La palabra palpita, el nudo en la garganta hace que cada vez sea más difícil tragar saliva, y el vacío en el estómago, marea... Sin embargo, ahí sigue, viendo, sintiendo, siendo parte de la experiencia colectiva de vida, del parto compartido con ellos. El público es entrometido y por eso busca lo genuino, lo verdadero.

La comunicación que se lleva a cabo en el teatro va dirigida a la inteligencia sensible del espectador, y en última instancia, a la conciencia. ¿Esto quiere decir que el teatro es luz? Es luz y es oscuridad. Busca establecer una comunicación efectiva, diligente, al estimular al espectador, al llevarlo a cuestionarse y plantearse situaciones de cambio o evaluación en su propia existencia y en el entorno que le rodea. De manera que lo social es vital dentro del teatro, el contexto histórico, político y social es el marco de un teatro que hable de sí mismo y de su época.

De esta forma, existen en todo el mundo particulares formas de ver y hacer el teatro. Resulta simplemente normal que cada país, y hasta cada región, tenga su forma única de hacerlo. Así también, cada época de la historia ha encontrado en su entorno, la manera de desarrollar el género teatral desde sus propias raíces y con sus propias reglas. Los precursores griegos tomaron lo grande, lo excelso de sus dioses y crearon a sus héroes, protagonistas de tragedias y comedias inolvidables. Sus sucesores, los romanos incorporaron sus elementos propios a la fórmula griega. El Medioevo tuvo

que buscar dentro de su presunto oscurantismo los cimientos de un nuevo teatro para el pueblo. Así, el teatro ha ido evolucionando, siempre mirando atrás, y tomando de la realidad, el marco perfecto para su creación.

En toda Europa, la evolución del teatro contemporáneo ha estado marcada en enorme medida por los eventos históricos, políticos y sociales que la han sacudido. Italia no ha sido la excepción. El teatro italiano es uno de los más ricos en cuanto a historia y tradición. Todo comenzó en Italia y a lo largo de la historia, ha vuelto muchas veces al punto de origen. Desde los romanos, pasando por el Renacimiento, la *Commedia dell'Arte* y llegando hasta nuestros días, la cultura del teatro italiano ha sido el secreto para mantener vigente un género que a pesar de ser efímero, es un medio de comunicación idóneo.

En una revisión del teatro italiano contemporáneo, existe una gran tradición de actores, directores y dramaturgos. La parada es obligada e indispensable en un personaje que engloba estos tres renglones de la manera más equilibradamente perfecta. La relevancia del actor recae en la transmisión de las emociones y sentimientos incorporados dentro del mensaje del creador. La relevancia del director está en crear el diálogo armónico perfecto entre el actor y el espectador, logrando que ambos comulguen a través de texto. La relevancia del dramaturgo recae en la palabra. La palabra es el origen de todo, es algo que va más allá de los hombres y que pareciera que revoloteara en la inconsciencia..., la palabra trasciende y crea un vínculo entre el otro y yo. Este vínculo se convierte en encuentro, en experiencia, en teatro. Y la palabra es la clave del teatro.

Actor, director y dramaturgo se unen en un solo hombre. Un italiano de 78 años de edad, alto, fuerte, de cabello blanco, cutis sonrosado, inmensos ojos verdes y vitalidad indoblegable: Dario Fo. El desempeño de este hombre dentro del teatro

italiano contemporáneo le otorga protagonismo absoluto de la escena. Laureado receptor del Premio Nobel de Literatura en el año 1997, Dario Fo se presenta como un hombre como cualquier otro, poseedor de una gran sensibilidad que le ha permitido reflejar con fulgor la realidad política y social de su país desde los años 60 hasta hoy en día. Su escuadrilla textual está compuesta por más de ochenta piezas de teatro y la obtención de innumerables premios, más a nivel internacional, que a nivel nacional. Sin embargo, lo que otorga relevancia a la labor de este dramaturgo es, más que la cantidad, la calidad de sus piezas, su significación para Italia y para el mundo entero.

Dario Fo ha recibido -durante más de medio siglo de activa labor- censuras, querellas, arrestos, amenazas de bomba en los teatros, cancelación de funciones, y nada ha logrado detenerlo. Aún hoy, en el año 2004, sigue haciendo temblar a muchos dentro de los organismos gubernamentales y del poder mundial. Todo esto sólo por decir la verdad y hacer reír en el ínterin. La risa se convierte, con Dario Fo, en catarsis y en revelación. Todas las verdades afloran a través de la risa, cuando olvidamos reír la razón muere y la conciencia pierde el sentido. La risa se vuelve razón, conciencia, a través de este autor.

Historiógrafo y militante político son dos conceptos que se unen al de dramaturgo para crear en Dario Fo un hombre interesado por su historia, por su cultura, y por transmitirla al pueblo. De esta manera, Fo se convierte en el juglar del siglo XX -y del XXI-, que utiliza la sátira y la farsa para revelar al pueblo su condición de oprimido, para generar en él la acción social, y la lucha por la libertad.

En un momento histórico y político aún delicado para Italia -época de la posguerra, finales de los años 40 y principio de los 50- Dario Fo irrumpe en la escena teatral italiana para generar un cambio, y desde su entrada al mundo teatral, ha sido signado por grandes procesos políticos. Alcanza un primer clímax en su carrera,

durante los convulsionados años 60 y 70 italianos, convirtiéndose entonces en el autor del pueblo, además de convertirse en el autor vivo más representado del mundo.

En su trabajo, Fo ha combinado expresión oral popular y pensamientos radicales, utilizando la risa como arma contra la ideología. Es un hombre caracterizado por la creación de un teatro de ideas, de la razón, que comenta con la sátira incluso las ideologías más polémicas, y que considera que el teatro es una de las fundamentales maneras de expresión de la inteligencia humana. Así, Dario Fo utiliza lo que pasa en la calle, esos eventos de los que todos somos víctimas potenciales, pues a pesar de la huida puede que nos alcancen y nos muerdan el tobillo.

Así, Fo comienza a perfilarse como el precursor del teatro italiano contemporáneo para la segunda mitad del siglo XX. El protagonista de su creación teatral es el hombre de día a día, el antihéroe desvalido que debe luchar contra la intrincada maquinaria social y política que lo asfixia. De esta manera, la crítica social y, sobre todo, política tendrá cabida dentro de la producción dramaturgica de este autor. Su obra goza aún hoy de increíble vigencia y eso es lo que nos lleva a acceder a su contenido, pues el mundo se convierte en una instancia universal que tiende a repetir su historia, y la gesta de injusticias y miserias humanas y sociales que Fo plantea, es una constante en la gran historia del mundo.

Tratar de descubrir a Dario Fo se convierte en una obsesión que derrumba nuestros esquemas mentales, nos encontramos frente a un juglar medieval, dispuesto a mostrarnos de frente la verdadera historia de los hombres. ¿Estamos listos para verla?

El acercamiento a la obra del autor se vuelve un reto que estamos dispuestos a tomar. Partimos de cero, con las manos vacías, pues en el terreno artístico donde todo es válido, la aproximación a un lugar lleno de concepciones rígidas y académicas

resulta inútil, y puede incluso, llegar a estorbarnos a lo largo del camino. Nos planteamos una interrogante: ¿Cómo es entonces el teatro de Dario Fo y su expresión como medio de comunicación social?

Nuestra fortuna entonces, era descubrir a un autor que a través de su obra, nos diera luces para encontrar el camino hasta él, y formulamos como destino final de ese viaje, la creación de un guión teatral que partiera del origen y del viaje, que reflejara las estaciones y las paradas que el mismo Dario Fo nos obligó a hacer durante el descubrimiento de su teatro. En este sentido, nos planteamos una metodología bastante particular que nos permitiera hacer el viaje de descubrimiento hacia el continente inexplorado que es Dario Fo, y al atacar esta necesidad, poder también cumplir con la formalidad de un requerimiento académico. Decidimos entonces, que la mejor manera de complacer nuestras expectativas era sumergirnos por completo en una muestra textual significativa del autor, que nos dejara unir puntos, atar cuerdas y crear lazos, entre universos y realidades aparentemente distintas, enmarcadas en un hecho humano común y compartido por el mundo. Dejar que a través de la investigación, se propiciara el encuentro con nuestras expectativas y necesidades humanas y las del autor.

En Fo existe la necesidad de decir a gritos quiénes somos, cuál es la realidad inmediata que nos circunda, y revelar la aparente rutina de la cotidianidad que para muchos carece de interés y que con este autor, adquiere una dimensión desproporcionadamente humana. Somos el resultado de un marco social que nos encierra y nos reprime, y pareciera que estamos indefensos ante él. Este es el mensaje primordial que buscamos en la obra de Fo, aquel que se repite a través de ciertas constantes y de determinadas formas, y se convierten en la voz del autor, que retumba en cada rincón del mundo y se vuelve una necesidad de decirle al mundo, "¡hey, este

es el mensaje que les digo! ¡Se los transmito a través del teatro!" Restaurando así, la dignidad del teatro como medio de comunicación social.

El mismo autor entonces se convierte en el hilo conductor de nuestro viaje. Llegamos a él a través de su vida y su obra, comprendiendo la estrecha relación que existe entre ambas, y cómo a lo largo de su historia, una ha llevado siempre de la mano a la otra. Durante meses, consultamos bibliografía sobre el autor, entrevistas, representaciones en video, conocimos sus diferentes períodos creativos, y esto nos permitió seleccionar qué buques de su flota textual serían objeto de nuestro análisis, abarcando un amplio ciclo de su vida y de su dramaturgia. La muestra cubre un período de aproximadamente 37 años en la trayectoria de Fo. La selección estuvo liderada por las piezas que son 'caballos de batallas' del autor, aquellas que son mundialmente conocidas e interpretadas y que reflejan un momento histórico y político sumamente trascendente, cinco títulos principales surgen de inmediato: *Misterio Bufo* (1969), *Muerte Accidental de un Anarquista* (1970), *¡Aquí No Paga Nadie!* (1974), *Ocho Monólogos* (1977) y *Pareja Abierta* (1983).

Sin embargo, acotamos que, estando ya inmersos en el mundo dramático de Dario Fo, resulta imposible dejar de lado la lectura de muchas otras piezas que siempre estuvieron revoloteando en nuestra cabeza: *Los pintores no tienen recuerdos*, *El hombre desnudo y el hombre de frac*, *Los muertos se facturan y las mujeres se desnudan* y *No hay ladrón que por bien no venga* (todas de 1958), *A donde el corazón se inclina, el pie camina* (1961), *Un Día Cualquiera* (1986), *¡Gordura es hermosa!* (1991), *El papa y la bruja* (1991), *Tengamos el sexo en paz* (1995), entre otros pequeños monólogos del autor.

De esta manera, se evidencia la evolución que ha sufrido su dramaturgia, tanto a nivel de lenguaje, como de temática y de propuesta escénica; cada pieza es el

resultado de un momento político y social determinado, claramente definido y dibujado por el autor. Esta evolución muestra la labor del juglar, siempre atento a las necesidades del pueblo e igualmente dispuesto a satisfacerlo. La comedia siempre está presente, así como la farsa y la sátira siempre serán compañeras de trabajo del autor.

Desde sus inicios, Fo siempre tuvo esa vena crítica que le ayudaba a burlarse de aquellos 'entes superiores': Estado, Iglesia, Justicia, en fin, Poder. Y de una llamada a la revolución, a la lucha, al despertar de la clase obrera y oprimida de Italia, Dario Fo va universalizando su mensaje, siendo éste quizá uno de los puntos más claros de la mencionada evolución del autor.

Revisando sus piezas detenidamente, se encuentra la perfecta mezcla de comedia, crítica, denuncia política y social y sobre todo, memoria: la juglaría maestra de Dario Fo, *Misterio Bufo*. El encuentro con este texto se revela bajo la luz del encuentro cara a cara con el juglar, detenido frente a él, el espectador es llevado a un viaje interno en la máquina del tiempo, saltando de presente a pasado, mezclando historia con crónica, religión y política, ficción y realidad. En *Misterio Bufo*, Dario Fo se revela como el historiógrafo salvaje que es, analizando políticamente el pasado para traerlo a la historia contemporánea de la mano de una figura medieval desaparecida ya de los anales de la cultura: el juglar o *giullare*. Posteriormente, se tuvo la oportunidad de contemplar en video una representación de *Misterio Bufo* interpretado por Dario Fo en un *one-man-show* donde el juglar interpreta múltiples personajes al mismo tiempo, dejando claramente sobre la mesa las razones por las cuales en muchos países del mundo, Fo es más conocido por sus habilidades actorales que por sus capacidades dramáticas. Ciertamente, una maquinaria teatral y dramática impresionante se conjugan en *Misterio Bufo* haciendo de ella, una obra maestra del teatro europeo contemporáneo.

Entendimos entonces, que este *Misterio Bufo*, esta representación grotesca de un juglar, se convertiría en el hilo que permitiría hilvanar la travesía. Esta pieza puede llevar a comprender que la verdad y la mentira, el poder y la miseria, van siempre de la mano, y esto precipitó un encuentro -por demás necesario- más que con el autor, ya con nosotros mismos. Probablemente consideramos que la vida no es más que una gran plaza, rodeada de intrincadas calles y oscuros callejones, pero que necesita el encuentro, la presencia con el juglar que con su lengua revuelva nuestros pensamientos y dé paso a la conciencia y al autoconocimiento. Esta pieza se convierte en el eje central para este trabajo de investigación, titulado: "***El Juglar se presenta en la Plaza. Acercamiento al Misterio Bufo de Dario Fo***".

Ya no somos más pasivos, hemos entrado en la *piazza* y nunca volveremos a ser los mismos. Y es de esta manera, como decidimos abordar el reto de desarrollar una coherencia en el curso de esta investigación e hilar sus resultados de manera coherente, produciendo un estudio exploratorio de tipo no experimental, en el que podremos examinar un tema poco estudiado a través de un observación de los hechos tal y como se dan en su contexto, para ser sometidos a un posterior análisis. Nace entonces este trabajo especial de grado, correspondiente a la Modalidad III: que comprende Proyectos de Producción, submodalidad 2: Proyectos Audiovisuales, que abarca la realización de guiones para series de televisión, telenovelas o largometrajes, y en nuestro caso particular, la realización de un guión para teatro.

Una vez claros en nuestro propósito, pudimos establecer una estructura que dividió la investigación en cinco partes, de las cuales, la segunda está dividida en tres capítulos, y la tercera, en seis. A través de estas cinco partes se transmite el pensamiento y la concepción del arte teatral y dramático de Dario Fo. De esta manera, la investigación se ha concebido y estructurado como una típica juglaría de un juglar medieval: *La giullarata di un giullare*. El *Misterio Bufo*:

El juglar que se presentaba en la plaza descubría al pueblo su condición, la condición de “cornudo y encima apaleado”, como se suele decir. Porque esta ley le imponía precisamente la burla, además del cabestro. (...) Así que el juglar era alguien que, en la Edad Media, pertenecía al pueblo; como dice Muratori, el juglar nacía del pueblo y del pueblo tomaba la rabia, para devolvérsela de nuevo al pueblo filtrada a través de lo grotesco, de la “razón”, para que el pueblo tomara conciencia de su condición. (Fo, 1998: 24).

Así, las cinco partes que componen esta investigación reconstruyen lo que sería una juglaría, *la giullarata*; y los dibujos que acompañan cada una de las partes, son hechos por el propio Dario Fo, haciendo alusión a los arlequines, bufones y juglares de la Edad Media y de la *Commedia dell'Arte*.. Comenzamos en la Primera Parte con "*El Camino a la Piazza*" por parte del pueblo. Un nuevo día amanece en Italia, y poco a poco, los obreros van dejando sus faenas para conglomerarse en torno a la *piazza* principal, una gran plaza, probablemente municipal, donde en pocas horas, un *giullare* saldrá y representará una juglaría. Esta Primera Parte sirve para introducir el tema objeto de estudio, así como expone los antecedentes y las interrogantes que nos planteamos a lo largo de la investigación, y posteriormente exponer cuál será el destino final de esta travesía que emprendemos en compañía del autor.

En la Segunda Parte llamada "*Preparación de Il Giullare*", el actor que interpreta al juglar comienza su rutina de preparación en privado antes de hacer la presentación al público. En el Primer Capítulo titulado "*L'Attore se viste y se maquilla*", el actor comienza a abandonarse y se convierte en un juglar, aquí exponemos las bases teatrales que sirvieron de preparación a nuestro dramaturgo objeto de estudio, Dario Fo, todo 'Lo Cómico' se engloba en este capítulo. El Segundo Capítulo tiene por nombre "*Il Discorso se prepara para cobrar vida*", y abarca todo lo que tiene que ver con las bases teatrales del discurso político, social y popular que

caracterizan a nuestro autor, aquí se engloba todo 'Lo Político'. Finalmente, el Tercer Capítulo surge con suma importancia bajo el nombre de *"Il Giullare se presenta ante el público"*, simulando ese momento mágico en que el juglar finalmente aparece en la plaza y el público lo observa por primera vez, este capítulo engloba a 'El Cómico Político: Dario Fo', esbozamos una breve biografía que ilustra cómo ha sido la vida artística, social, humana y militantemente política de nuestro dramaturgo que incluso hoy sigue causando estragos a los dirigentes del poder.

La Tercera Parte de esta investigación lleva por título *"Comienza il Gioco"* y es la parte medular de este trabajo, al comenzar el juego del juglar, comienza nuestro análisis de las cuatro piezas principales de este autor siguiendo un orden cronológico, además, nos apoyamos en el análisis de las demás obras mencionadas anteriormente en esta sección. Así surge, el Primer Capítulo titulado *"Il Giullare interpreta en varios dialectos"*, donde analizamos 'La Memoria en Misterio Bufo', siendo esta obra la pieza célebre del autor, y además la que da forma y estructura a este trabajo de investigación por su importancia dramaturgica e histórica, el análisis profundizará - más que en el contenido textual de la pieza- en las raíces intrínsecas de sus razones populares. El Segundo Capítulo analiza 'El Escándalo en Muerte Accidental de un Anarquista' y lleva por nombre *"Con su lengua, pincha las vejigas de los amos"*, recordemos que el arma del juglar, es su lengua; y con ella, él es capaz de hacer que los amos, de murallas que son, se conviertan en piedras, por ello el escándalo es la peor manera de lastimar al amo, y el juglar lo hace a través de su lengua. El Tercer Capítulo toca un tema social, al abordar 'Lo Social en ¡Aquí No Paga Nadie!', por primera vez, el pueblo comienza a responder al juglar y de ahora en adelante, la gente descubrirá que no podrá volver a ser lo que era, este capítulo está titulado *"El pueblo se envuelve en la giullarata"*. Posteriormente, *"Il Giullare salta y piruetea ante el pueblo"* da nombre al Cuarto Capítulo, donde, con sus ágiles argucias, el juglar se luce frente al público y aborda 'Lo Humano en Pareja Abierta y otros monólogos', la

dimensión quizá menos conocida de Dario Fo y sin duda alguna, increíblemente fuerte. El Quinto Capítulo es titulado "La Fiesta se arma con estrépito y alboroto", y surge después del análisis aplicado a las piezas y una interrogante que nos planteamos en base a los resultados: '¿Y entonces, Dario?'. Finalmente, el Sexto Capítulo cobra vida a través del título "*El pueblo estalla en risas*", donde además cobra vida el objetivo de esta investigación, el guión teatral llamado 'La Memoria de un Escándalo Socialmente Humano'.

La Cuarta Parte de este trabajo responde a nuestra necesidad de comentar la experiencia de acercamiento a Dario Fo, qué nos ha pasado después de realizar este viaje, cuando finalmente vislumbramos a lo lejos, la tierra. A esta sección la llamamos "*Il Giullare araña las conciencias del pueblo*" porque eso es lo que Fo hace con nosotros, araña nuestras conciencias como buen juglar que es y nos vemos forzados a mirar dentro de nosotros, y descubrir que la realidad es ahora distinta.

Finalmente, la Quinta Parte de esta investigación titulada "*Fin de la Giullarata: Il Giullare se despide*", revolotea alrededor de ese momento en que el juglar satisfecho, saluda y abandona la plaza. Dario Fo ha cerrado su ciclo con nosotros y es momento de partir. Compartimos nuestras conclusiones sobre este viaje y ofrecemos recomendaciones a aquellos que quieran subirse al viaje expreso de Dario Fo.



II. PREPARACIÓN DE IL GIULLARE

MARCO REFERENCIAL

La gente sigue llegando a la *Piazza* que ahora comienza a colmarse de personas. A pesar de ser una plaza grande, los comerciantes atiborran los posibles espacios libres para el pueblo y no dejan de exclamar lo 'necesario' que resultan los bienes que ofrecen. "¡Sillas! ¡Compre su silla! ¡Nadie disfruta un buen espectáculo si no tiene una buena y cómoda silla donde descansar sus posaderas! Miren que el juglar es el que salta y brinca, pero para ustedes, es mejor que estén bien sentaditos... ¡Sillas!" Y cada vez más fuerte, "¡SILLAS!".

Otro, considera que el hambre debe ser la mayor preocupación durante el espectáculo. "¡Sardinas! ¡Lleve sus ricas y nutritivas sardinas! Lo suficientemente buenas como para levantar un muerto... Oiga, señora, ¿viene a ver al juglar? ¡Pues la felicito! ¿Sabe? Aquí entre nos... él es amigo mío. Sí, de veras. ¿Y sabe qué más? A él le encanta alimentarse sanamente comiendo sardinas. ¡Cómprame una sardina!" Intento fallido. Fracaso total. "¡Sardinas! ¡La comida oficial de los mejores juglares de toda Italia! Comer sardina es muy saludable, los doctores lo recomiendan... ¡Sardinas!"

La *piazza* se convierte en una enorme fiesta, y todos están invitados...

Sin embargo, en otra parte, muy cerca, un actor se prepara para la representación del juglar...

1. L'ATTORE SE VISTE Y SE MAQUILLA

Lo Cómico

*"Lo cómico es una especie de juego enloquecido,
pero que reafirma la superioridad de la razón.
En realidad, lo cómico es "razón".
Cuando olvidamos emplear la risa,
la razón muere por asfixia.
La ironía es el oxígeno insustituible de la razón."*

Dario Fo

Dice Enrique Bergson en su ensayo sobre la significación de lo cómico, que "allí donde el prójimo deja de conmovernos, comienza la comedia" (Bergson, s.a.: 15). Es cierto. Lo cómico es inconsciente. Exige una anestesia momentánea del corazón, y se dirige a la inteligencia pura.

Elder Olson (1975) en su *Teoría de la Comedia*, define a ésta como una imitación. La imitación de una acción a través del lenguaje, que carece de valor y que genera una catarsis gracias al absurdo. Olson apunta que la razón por la cual esta acción carece de valor es porque se trata de algo insignificante, que no merece la pena, algo por lo que sería disparatado preocuparse.

Se trata entonces de lo disparatado, de lo que Bergson apunta como indiferente, inconsciente. De lo que carece de valor y sin embargo, necesita de un increíble ingenio. Se trata de lo cómico.

Y además se trata de lo cómico en el teatro. Eric Bentley, en su libro *La Vida del Drama*, comenta respecto a la comedia:

La comedia contiene juicios tan severos que, a no ser por los disconformes, una pieza cómica podría ser descrita como una “enérgica acusación” o una “revelación conmovedora”. Lo cual es nada más que otra forma de decir lo que ya he insinuado: que si la comedia llega a perder su tono frívolo, se convierte en teatro social serio. (Bentley, 1964: 274)

En este capítulo pretendemos entonces aproximarnos a lo cómico en el teatro, para encontrarnos con el género que utiliza el sujeto objeto de nuestro estudio como diferencia de ese teatro social serio del que nos habla Bentley. Para esto, comenzaremos haciendo un breve recuento de lo que ha sido el género de la Comedia en el teatro.

1.1. Orígenes: Grecia y Roma

Para hablar de la comedia -en la forma en que queremos abordarla en el presente trabajo de investigación-, debemos partir de sus orígenes en el teatro griego. César Oliva y Francisco Torres Monreal coinciden con Margot Berthold en que la comedia nace de los *himnos fálicos* que se desarrollaban en procesiones, y en los que los oficiantes llevaban como elemento distintivo un gran falo.

Sin embargo, la aproximación al concepto como tal la da el profesor Francisco R. Adrados (citado en Oliva y Torres Monreal) quien concluye que la comedia nace del *como*: "coro que se desplaza para realizar una acción cultural con procesión y danza". (Adrados en Oliva y Torres Monreal, 1997: 29). Y Berthold asevera a su vez que la palabra comedia hace entonces referencia a un tipo de *comos*: los *comos*

festivos, que consistían en un jolgorio carnavalesco donde nunca faltaban ni la crítica más soez ni las mordacidades más ingeniosas.

Berthold señala que la comedia griega no tiene un punto culminante como la tragedia, sino dos: Aristófanes y Menandro. La autora sitúa al primero dentro de "la comedia antigua" en Grecia, al igual que Oliva y Torres Monreal; sin embargo, los autores divergen con respecto al segundo. Mientras Berthold sitúa a Menandro dentro de "la comedia moderna", Oliva y Torres Monreal lo ubican en "la comedia media" de Grecia. Nosotros preferimos la ubicación que le da Berthold pues nos parece que cumple mejor con la función de puente a lo que será la comedia romana.

El comediógrafo Aristófanes (444-380 a.C.) era conocido por hacer uso -en su obra artística- de la política cotidiana y actual. Berthold afirma que esta comedia es precursora brillante de la caricatura política. Mientras Elisa Rodríguez apunta que la inspiración de Aristófanes venía de los hechos simples y cotidianos, y que a través de ellos el autor reflejaba su desconfianza en el Olimpo burlándose de los dioses.

Oliva y Torres Monreal aseguran que en Aristófanes, el Coro -por costumbre solemne y pomposo- pierde muchas de sus atribuciones culturales, sin llegar a desaparecer.

Las comedias de Aristófanes nos presentan, por la vía del sarcasmo, una panorámica de la sociedad de su época, un fresco de un realismo no igualado hasta entonces, a pesar de las deformaciones exigidas por el género cómico. La crítica del comediógrafo despertó la indignación, y la contrarréplica no debió hacerse esperar. Apela entonces al público, por intermedio del Coro, para que acuda en su defensa. (Oliva y Torres Monreal, 1997: 51)

Berthold considera a Menandro (342-291 a.C.) como la segunda cúspide de la comedia antigua una vez muerto Aristófanes y con él la comedia política. En este autor se evidencia la transformación del teatro griego hacia la evolución del teatro moderno. El Coro, que había comenzado a disiparse con Aristófanes, prácticamente desaparece con Menandro pues actúa sólo ejecutando canciones y no desempeña ninguna de las funciones que tenía en la tragedia.

Rodríguez afirma que con Menandro presenciamos la decadencia de la polis griega en general y de Atenas especialmente, y apunta el nacimiento de la censura: lo comedia no podía tocar ciertos temas políticos.

La especialidad de Menandro era la creación de caracteres, y este aspecto será luego copiado por la comedia romana, a través de Plauto, y luego pasará a la comedia occidental con su resurgir en el siglo XII.

Con respecto al teatro romano, al hablar de sus orígenes, es imposible evitar la comparación con Grecia, y de esta comparación -muchas veces-, sale malparada Roma. Sin embargo, muchos historiadores, sitúan los orígenes del teatro romano en los etruscos. De acuerdo al historiador Tito Livio (citado en Oliva y Torres Monreal), los romanos tuvieron un primer encuentro con los actores llegados de Etruria que danzaban y cantaban, en el 364 a.C. cuando sólo conocían los juegos circenses.

A partir de aquí, Livio asegura que los romanos comenzaron a imitar a estos etruscos en sus danzas y comenzaron a improvisar versos entre ellos. De estos versos y danzas fueron surgiendo los *saturae* musicales -popurrís-, donde el canto y gesto eran acompañados por un flautista. Finalmente, Tito Livio le atribuye a Livio Andrónico, quien manejaba el arte de los histriones, el haber sido el primero en sustituir estos popurrís por una pieza de teatro en la que se contaba una historia, en el

año 240 a.C. Berthold coincide con esto, afirmando también que la pieza de teatro surge como encargo de las autoridades, y hasta cierto punto imita los dramas griegos.

Más allá de esto, el verdadero desarrollo del teatro romano se da en lo que Oliva y Torres Monreal llaman el contexto del "otium" romano. Esto es, una vez que las dos grandes empresas romanas: la guerra y la política, están en descanso, surge un nuevo tiempo, el del *otium*. Este *otium* suele organizarse para la colectividad y contempla lo que son las fiestas, principalmente centradas en los *ludi* o juegos, que se dividen en *ludi circenses* y *ludi scaenici* (juegos escénicos, entre ellos el teatro).

Se puede entender entonces que el público romano exija un espectáculo visual en estos *ludi scaenici*, lo que derivará progresivamente en la pantomima y en la presencia de gesto y mimo en el teatro dialogado.

Oliva y Torres Monreal distinguen varios tipos de comedias romanas: *las comedias paliatas*, llamadas así porque los actores vestían el *palio* -manto griego-, y por lo general desarrollaban temas griegos. Y las *comedias togadas*, llamadas así por las togas romanas que los actores llevaban, y porque representaban temas romanos. Luego estas comedias serían reemplazadas por las *comedias tubernarias* -del latín *taberna*-, con temas populares, y por las *farsas atelanas* -de *Atella*, ciudad de Campania-, donde muchos han visto el más claro precedente de la *Commedia dell'Arte*, gracias a su serie de personajes tipificados.

Dos grandes comediógrafos resaltan también de esta comedia romana: Plauto y Terencio.

Para Rodríguez, la influencia de la comedia griega en Plauto (254-184 a.C.) es evidente; "sin embargo se nota que tiene más posibilidades escénicas y tiene un

diálogo más denso y violento careciendo de las sutilezas psicológicas características de los griegos" (Rodríguez, 1985: 34).

Oliva y Torres Monreal aseguran también que Plauto es alumno indiscutible de Menandro, de quien toma caracteres y personajes tipificados para representar las condiciones de la sociedad que les rodea: la avaricia, la fanfarronería, la hipocresía...

Plauto es un escritor dramático que, para bien o para mal, conoce perfectamente a su público. Sabía cómo, dónde y cuándo podía despertar su risa y sus aplausos, con qué temas podía complacerle, aunque éstos fuesen desplazados o picantes... Plauto sabe igualmente cómo crear un espectáculo... Pero, **sobre todo, este teatro está hecho para el gesto y el mimo.** Partes hay en él en las que uno no sabría decir si se trata de textos para el mimo o de mimos a los que se añadió un texto. Esta es la gran aportación de Plauto. (Oliva y Torres Monreal, 1997: 64) [El subrayado es nuestro]

Además, a través de juegos de espejos, complicidad entre los personajes, equívocos, vemos cómo la comedia moderna, el vodevil están ya plenamente dibujados en Plauto. Y posteriormente, las farsas medievales, la comedia renacentista e incluso la *Commedia dell'Arte*, le copiarán temas, argumentos y personajes.

Terencio (190-159 a.C.) llega a escena dieciocho años después de la muerte de Plauto y sólo seis comedias nos quedan de él. Igualmente tradujo y refundió a Menandro, sin embargo, Oliva y Torres Monreal acotan que la lectura detenida de sus comedias, deja ver resabios de la tragedia griega y de la comedia de Aristófanes.

Rodríguez señala que sus obras son finas y sutiles. Este estilo refinado de Terencio hizo que sus obras resultaran muchas veces un poco difíciles para el público popular de su época; de esto derivan dos cosas: su poca popularidad y a la vez, el gusto que tenía el público culto por sus obras.

1.2. Edad Media

Una vez alcanzada la libertad con el emperador Constantino -a inicios del siglo IV-, es lógico comprender que la nueva sociedad del Imperio romano abomine al teatro. Esta nueva sociedad nace fraguada con un nuevo concepto de la existencia que la obliga a replantear sus creencias y valores. Surge la sociedad cristiana.

Es por esto que en la Edad Media, todo llegará a tener un sentido trascendente, de carácter teológico. Y de acuerdo a lo apuntado por Oliva y Torres Monreal, el espectáculo social se modifica y a él se une toda una concepción simbólica de la vida y el mundo. Comienza el culto cristiano.

En este culto, el pueblo se reúne en torno a los oficiantes para participar en los oficios religiosos que se van ordenando según un ritual en el que todo tiene sentido: gestos, palabras, luz, música o canto, y donde la historia gira en torno a la figura de un héroe. Este héroe es Cristo.

Aparece entonces la Misa. Desde el principio, la Misa surge como un Misterio de fe y como un drama. De todo esto, se comprende entonces que en la Europa medieval, el teatro surja -como en Grecia- del culto religioso. Sin embargo, Rodríguez apunta que a medida que transcurrió la Edad Media, cada vez los autores se fueron alejando del latín y de la pura interpretación litúrgica. Se deforma entonces el teatro religioso, y surge el teatro profano.

En un principio, las lenguas de representación eran el latín y las lenguas romances. De los temas bíblicos se pasó a escenificar la vida de los santos.

Tenemos que advertir que estos relatos escenificados tenían ya poco de religiosos en muchas ocasiones. Podrían por ello pertenecer al teatro profano. Lo religioso solía aparecer al final, en forma de prodigio destinado a probar la intercesión de María o de los santos patronos de las iglesias. De ahí la denominación de *Milagros* con que se los designa: en Francia se los llama también *juegos -jeux-*. En Inglaterra suelen unirse las dos denominaciones en el término *miracle-plays*. (Oliva y Torres Monreal, 1997: 82-83)

Los Milagros siguieron en boga a lo largo del siglo XIV, sin embargo, a partir de aquí toma importancia un nuevo subgénero: el Misterio (del latín *mysterium*, ceremonia), que se diferenciaba del Milagro en que, mientras éste era breve y mostraba lo religioso en el desenlace; el Misterio busca ser religioso de principio a fin, y decimos busca porque muchas veces lo pintoresco y espectacular del género desviaba la atención de lo sagrado. Con este nuevo subgénero, la Edad Media entra en la Edad Moderna.

Oliva y Torres Monreal apuntan que los historiadores señalan tres hipótesis con respecto al origen del teatro profano. La primera, sitúa el origen de este teatro en la copia de la comedia romana que llevó a los clérigos a adaptar a Plauto y Terencio.

Una segunda hipótesis hace depender la aparición del teatro de la declamación dramática mimada de los juglares. En realidad, el juglar solía constituir todo un hombre-espectáculo en la Edad Media: tocaba varios instrumentos, recitaba, cantaba, componía, era acróbata, domaba animales... En el recitado y en la declamación patética estos artistas de calle depuraron al máximo su arte, gesticulando o mudando la voz para caracterizar a los diferentes personajes que entraban en el diálogo o en el debate... No podemos negar que en estos relatos escenificados por los juglares existía ya un embrión teatral. (Oliva y Torres Monreal, 1997: 88-89)

La tercera hipótesis ubica el origen del teatro profano en los desahogos, espontáneos o intencionados, de los autores del teatro religioso. Por lo general estos desahogos eran de carácter cómico.

Posteriormente, el teatro profano se concretó en subgéneros dramáticos, como el caso de Francia, donde un programa teatral solía constar de varios de estos subgéneros: *sermón jocoso*, parodiando los sermones de iglesia; el *monólogo*, mucho más libre y derivado del arte de los juglares; la *sotía*, parada satírica de tema político llamada así porque sus participantes vestían como *sots* (tontos, locos); y la *farsa*.

Berthold señala que los orígenes de la *farsa* "se remontan tanto a las fiestas de los bufones, como a las recitaciones dialogadas de los juglares ingeniosamente agresivos" (Berthold, 1974: 278). La crítica de la época y la sátira de todo el ambiente social encontraron en la *farsa* una gran y aceptable válvula de escape, pues la *farsa* no conocía escrúpulo alguno. Su realización se apoyaba en su autoironía, en la parodia de inconvenientes actuales donde además se disimulaba mordazmente los ataques políticos.

La *farsa* es violencia, violencia a través de la mofa, pero no es lo mismo que la comedia. Bentley señala que

La comedia asume los mismos tonos graves y jocosos de la farsa. Lo que es diferente es el elemento contrario, el subterráneo y eruptivo. En la farsa, lo que se halla debajo de la superficie es la agresión en estado puro, que no tiene justificación moral ni la precisa. La agresión es común a la farsa y a la comedia, pero, mientras en la farsa es mera hostilidad, en la comedia es fuerza respaldada por la convicción de estar en lo cierto. En la comedia, la iracundia de la farsa se ve apoyada por la conciencia.

(...)

La farsa ofrece una simple forma de placer: el placer de golpear a nuestro enemigo en la mandíbula sin que el golpe nos sea devuelto. La reprobación expresada en la comedia brinda una gama más amplia de posibilidades emocionales, que corresponden a los diferentes temperamentos que formulan esa reprobación. (Bentley, 1964: 274)

Una vez aclarado esto, pasemos al caso de Italia en particular, que no conoció este auge del teatro profano vernáculo como tal. Sin embargo, el germen del teatro medieval y posteriormente moderno, estuvo presente.

1.3. Juglares o giullari

Retomando la segunda hipótesis del origen del teatro profano, Alessandro Baldi, profesor de lengua italiana en la Universidad Simón Bolívar (en su conferencia del 18 de mayo de 2004) asegura que para comprender la situación del teatro medieval en Italia, es necesario remontarnos al siglo XI cuando los protagonistas de las escenas europeas eran los juglares.

Baldi afirma que estos juglares fueron el eslabón que enlazó la cultura teatral greco-romana con la comedia moderna, esto, a través de una incansable y profesional obra de transmisión y enriquecimiento.

La definición de Juglar la tomaremos de Dario Fo, quien -en su *Manual Mínimo del Actor* (1997)- da una buena aproximación.

¿Qué es un juglar? Es un mimo que, además de usar el gesto, se vale de la palabra y del canto y que, en la mayoría de los casos, no se sirve de la escritura para sus textos, sino que los devuelve oralmente, memorizando y a menudo también improvisando. (Fo, 1997: 150).

Juglares en español, *giullari* en italiano, *joglars* en provenzal, *ioculars* en latín, *jongleurs* en francés, del latín *ioculatores*. Fo, en su *Manual Mínimo* (1997)

afirma que los juglares solían ponerse apodos que por lo general tenían significados procaces, y que la propia expresión "juglar" viene de "ciullare" que hace alusión -en broma- a hacer el amor, y deriva en "giullare". Generalmente actuaban siempre solos y usaban ropas excéntricas, aun y cuando disfrutaban mucho los disfraces.

De este término [de juglar] se encuentran testimonios escritos desde el siglo V puesto que se utilizaba para referirse a los que hacían del entretenimiento público su profesión: bufones, charlatanes, saltimbanquis, malabaristas, bailarines, actores, músicos, todos acomunados por el carácter itinerante de su profesión que les llevaba de corte en corte y de feria en feria. En sus actuaciones la tradición de la comedia clásica se iba enriqueciendo de palabras árabes, turcas, judías y germanas, suscitando el recelo de la iglesia cristiana por sus inequívocas ataduras a la cultura pagana. Lo que se le reprochaba a los juglares eran sus referencias al mundo inferior demoníaco, hecho que determinó anatemas, descomulgamientos y hasta las persecuciones por el brazo seglar de la inquisición. Todo esto atestigua una realidad ambigua por la que, frente a una gran aceptación por parte del público, el arte de los juglares se veía marginado del sistema de las artes por la censura ético-moral a la que se le sometía. (Baldi, conferencia sobre Dario Fo, 18 de mayo de 2004)

En el siglo XII, un cambio de estatus le otorgó dignidad literaria al arte juglaresco: Guillermo IX, duque de Aquitana, compartió escenario con varios juglares interpretando su repertorio de canciones y sátiras.

Baldi señala que este cambio de estatus conllevó posteriormente a una diferenciación terminológica ya que los literatos no querían ser confundidos con los juglares. Así que en 1274, con un decreto de Alfonso X de Castilla, estos literatos pasaron a ser llamados *trovadores*.

Una vez comentados estos detalles previos sobre los juglares, pasemos ahora a hablar sobre la comedia italiana como tal, en el Renacimiento.

1.4. Comedia Italiana del Renacimiento

La situación política de la Italia del siglo XVI está muy dividida, fragmentada; sin embargo, aquí se produce el desarrollo del teatro que -contrario a lo que sucedió en Francia, España o Inglaterra- no se basa en el centralismo, y caracteriza la comedia renacentista desde las regiones y con los dialectos propios que las constituyen.

Oliva y Torres Monreal señalan que hay que entender al teatro del Renacimiento como la expresión de un nuevo sistema de ideas, donde sus principales autores plasmaron en los escenarios un moderno sentido de la moral de su clase social, para nada empeñados en desdecir las teorías aristotélicas. Es esto lo que los conduce al formato de la comedia.

Silvio D'Amico (1961) señala que la comedia italiana del Renacimiento surge en la imitación más declarada de los modelos antiguos, de los que se copió lo más posible. El argumento del teatro del Renacimiento fue el amor, pero D'Amico hace una particularidad: el amor sexual.

El modelo de comedia escogido para copiarse en el Renacimiento fue el de las relativamente verísticas y burguesas comedias de Menandro y colegas, pero habiendo tan poco material de ellos, y encontrándose sólo con las alabanzas de los antiguos a estos maestros, tuvieron que recurrir a Plauto y a Terencio, quienes habían también refundido el teatro griego.

Sin embargo, D'Amico señala que al recorrer la historia de la Comedia italiana del Renacimiento, se ve que puede reducirse "a una liberación progresiva de la capa de plomo de los modelos de Menandro y Plauto, para acercarse cada vez más a una expresión más libre y fresca." (D'Amico, 1961: 18)

Varios autores resaltan como precursores de este período. El primero de ellos es Ludovico Ariosto (1474-1533) quien, según el profesor Baldi, marca la fecha del renacimiento de la comedia con el estreno de su "Cassaria" en 1508, que, escrita en prosa, logró que el público gozara con las referencias e ironías contra los gomosos de la época.

¿Qué diremos... de las comedias de Ariosto: las primeras comedias originales del Teatro italiano? Que Ariosto, espíritu de vena cómica y humorística, quedó sofocado en ellas por una técnica que, excelente para otros (Maquiavelo, Molière), repugnaba íntimamente a su temperamento. En aquellas limitaciones *messer* Ludovico sólo consiguió hacerse oír a trechos. (D'Amico, 1961: 23)

Niccolò Machiavelli (Maquiavelo, 1469-1527) con su "Mandrágora" en 1520 fue otro nombre importante para el teatro del Renacimiento. Aparentemente comenzó como una broma, según D'Amico, pero el poeta logró levantarse hasta un clima verdaderamente incandescente. Esta Mandrágora ocupa sin duda alguna el polo opuesto de las representaciones sacras del medioevo. Una frialdad moralista tiene Maquiavelo en sus piezas, y sin embargo, terminó construyendo piezas aisladas.

Otro nombre importante de esta escena es del Pietro Aretino (1492-1556) que aunque carece de la frialdad de Maquiavelo, ciertamente ofrece una pintura amarga de las costumbres de la época. D'Amico afirma que Aretino es un escritor espontáneo y de fuerza innata cuya cualidad fundamental se encuentra en la elocuencia.

Lo mejor de las comedias de Aretino hay que buscarlo en escenas independientes y son declaraciones aisladas, invectivas, descripciones y esbozos y caricaturas de gran colorido, que a veces se convierten en pulpa sanguínea y carnal. Pero esto, fragmentariamente. Falta una

construcción segura, con un diseño arquitectónico; falta una unidad.
(D'Amico, 1961: 28)

Y finalmente, antes de pasar a la *Commedia dell'Arte*, es necesario hablar de Angelo Beolco, el *Ruzzante* (1502-1542) cuyas piezas estaban escritas en el antiguo dialecto paduano, mezclado además con otros dialectos. Aquí es importante señalar que en ninguna región de Italia se escribía en la lengua literaria -que nadie hablada en el día a día-, sino en dialectos.

El gran secreto de *Ruzzante*, según D'Amico, fue su naturalidad. Pues, a manera de divertimento para sus amigos, halló su vena cómica inspirándose en la eterna fuente del espíritu campesino. De hecho, se dice que el apodo de *Ruzzante* deriva de jugar, bromear, y Beolco lo adoptó para la figura central de casi todas sus comedias: el tipo de aldeano que es glotón, sensual, estúpido, y burlado siempre.

D'Amico señala que también en *Ruzzante* hay elementos comunes a los autores del siglo XVI, como la elocuencia y la oratoria. Sin embargo,

La solidez de la construcción, de la máquina teatral de esta obra [la de *Ruzzante*], a veces puede ser incierta; pero el manto de palabras sonoras siempre se ostenta más o menos, un poco como la cola del pavo real. Pero también en aquellos momentos se siente más al actor que al literato; se advierte el esquema preparado para el bordado de los gestos, verbales y mímicos, que le darán la segunda vida a que apuntan: la vida escénica. Y aquí está el anuncio del Teatro inminente, hecho no ya por los autores, sino por los actores: la Comedia improvisada. (D'Amico, 1961: 36)

Oliva y Torres Monreal aseguran que el trabajo de *Ruzzante* como humanista del Renacimiento, sirvió de lanzamiento para lo que después fue la *commedia dell'arte*.

De manera que, mucho se habla sobre la Comedia del Renacimiento como un Teatro de gran pobreza, que se limitó a copiar modelos antiguos, sin embargo, este es un fenómeno que se vio no sólo en el Teatro, sino en la novela, la poesía, pues los temas y las tramas seguirán siendo muy semejantes a través de los siglos, de Oriente a Occidente.

1.5. Commedia dell'Arte

María de la Luz Uribe, en su libro "La Comedia del Arte", señala el origen de este género en Italia a mediados del siglo XVI, cuando los actores se liberaron de la esclavitud técnica de los autores. El actor se convirtió en el autor del personaje.

Varios son los elementos que conforman la *Commedia dell'arte*, y todos estaban presentes desde inicios del siglo XVI: los bufones que improvisan, la música y la comedia que se inclinan a las bufonadas, y la máscara que gana popularidad en la sociedad durante el carnaval.

Muchas son las denominaciones que se le han otorgado a este género: *commedia buffonesca*, *commedia popolare*, *commedia de maschere*, *commedia all'improvviso*, *commedia italiana*. Pero el nombre de *Commedia dell'arte* es el que ha prevalecido y el que mejor encierra su carácter.

Dario Fo explica de dónde nace la expresión "Commedia dell'arte" haciendo énfasis en el "arte" no como una creación sublime de la fantasía, o una expresión poética; en este caso el "arte" está ligado al oficio. Ya en la Edad Media existía el "arte de lana", "el arte de la seda", etc, de manera que a "la comedia del arte", debemos tomarla como "el arte de la comedia", esto es, "el oficio de la comedia".

Así pues, según Fo, *Commedia dell'arte* significa, "ante todo, comedia escenificada por actores profesionales, asociación con su propio estatuto de leyes y reglas, mediante las cuales los cómicos se comprometían a protegerse y respetarse recíprocamente." (Fo, 1997: 21).

Fo asegura que el *cómico del arte* gozaba de una gran espectacularidad y originalidad no determinada por los estereotipos de los personajes interpretados, sino por la manera revolucionaria de hacer teatro y por el papel único que asume cada actor. Y apoya a aquellos estudiosos que proponen llamar a la *commedia dell'arte*, "Comedia de los actores" o "de los histriones", pues todo el juego teatral recae sobre sus hombros.

D'Amico también coincide con Fo en que la *commedia dell'arte* era representada por "compañías de cómicos regularmente constituidas, con artistas que vivían de su arte; en otros términos, por cómicos *de oficio*, profesionales." (D'Amico, 1961: 38)

Y es que los cómicos dell'arte eran verdaderos profesionales que se entrenaban toda la vida para un personaje al que se consagraban por completo. Uribe comenta acerca del *cómico dell'arte*

Debía ser un actor profesional con una gran ejercitación técnica que le permitiera entregarse a un, diremos, cauteloso improvisar. El conocimiento de esta técnica y el dominio de sus propios dones eran los resortes de su conducta en el escenario. Esto convertía a los cómicos en *hombres del arte*, o sea... en seres que se habían hecho amos del secreto y la clave de su oficio y que se reunían en compañías constituidas regularmente. (Uribe, s.a.: 8)

El verdadero acierto de los cómicos dell'arte fue la comedia *a soggetto*, esto es, la comedia de la que sólo se escribía la trama y se dejaba el desarrollo de los diálogos y gestos a la improvisación de los actores. Sin embargo, mucho se ha hablado sobre si esto es en realidad algo absolutamente nuevo en Italia o si es una copia de las comedias antiguas, pero el hecho es que D'Amico asegura que las hipótesis de que la *commedia dell'arte* deriva de la antigüedad latina, se han abandonado en la actualidad.

Aunque sí es cierto que muchos antecedentes pueden situarse en Grecia y Roma, resultan demasiado comunes a todas partes y a todos los tiempos: vestuarios de colores, bufones con máscaras, payasos que improvisan diálogos, etc.

De acuerdo a D'Amico, lo propio de la *commedia dell'arte*, era el arte metódico con que las facultades innatas, de improvisación y de mímica del cómico italiano fueron "disciplinadas para conducirlo a una perfección que conciliaba... el máximo efecto de un cuidadoso mecanismo escénico con el sentido de una vivacidad extemporánea, definitivamente evadida de las fórmulas frías de la Comedia *entonada*." (D'Amico, 1961: 40).

¿Cuáles eran entonces los temas de la *commedia dell'arte*? En un primer lugar hay que señalar la importancia de los personajes. De acuerdo a Oliva y Torres Monreal, todas las compañías tenían una suerte de director denominado *concertadore*, o *corago*, o *capocomico*, que también era uno de los intérpretes -por lo general, el principal-. Este director, al principio de cada representación, se dirigía al público y les explicaba el argumento y alguna que otra nota de escenografía que resultara relevante. Luego se daba paso a la interpretación, por lo general dividida en tres actos, con sus intermedios, llenos de música, danza, mimos, acrobacias, etc.

Las obras se basaban en un *canovaccio*, una suerte de esquemas o argumentos predeterminados, que daba origen a espectáculos muy irregulares, con momentos donde primaba la palabra sobre la música y viceversa. Toda *commedia dell'arte* estaba compuesta por intrigas que se enredan y desenredan sucesivamente a través de engaños, bromas, peleas, duelos, y todo aquello que enloqueciera al público. Por lo general, estos temas toman el eje amoroso pasando por comedia, tragedia, tragicomedia, para llegar al desenlace.

Uno de los elementos más vistoso de la *commedia dell'arte* fue sin duda alguna la máscara. Fo señala sus orígenes junto con el de la historia del hombre, como un rito antiquísimo entre magia y religión. Casi todas las máscaras en general, incluidas las de la *commedia dell'arte*, son zoomórficas, se refieren a animales; y según explica Fo, este nexo con los animales tiene un significado social, se refiere a la corte baja de aquellos tiempos -los siervos-, mientras que la corte alta se presenta como una comunidad de humanos, y casi nunca llevaban máscara. Uribe señala, sin embargo, que más que grotescas, las máscaras eran estilizadas.

La importancia de las máscaras en la *commedia dell'arte* radica en que ellas eran las que fijaban y determinaban las características psicológicas de los personajes, sin llegar a limitarlo, pues sus rasgos eran sutiles, dándole al actor la oportunidad de explorar mucho más con la voz y el gesto.

De acuerdo a lo expuesto por Uribe, toda esta armonía creada por las máscaras, era secundada por los escenarios dell'arte, ahora el teatro pasaba a ser parte del pueblo, a pertenecerle y la *commedia dell'arte* se pone al alcance de un muy diverso y variado público en las calles y plazas, en las cortes y salones. De aquí surgirá más adelante el "teatro popular" como "teatro de calle", pues al comienzo, los

cómicos dell'arte sólo disponían de un escenario desmontable que por lo general situaban en una calle o plaza.

Antes de hablar de los personajes de la commedia dell'arte queremos exponer un concepto importante, el de los "*lazzi*" o gestos -o juegos- escénicos de los actores. Oliva y Torres Monreal los definen como una especie de escenas relativamente breves, "siempre de tono humorístico, que con o sin palabras se improvisaban en momentos determinados" (Oliva y Torres Monreal, 1997: 130). Estos *lazzi* contenían toda clase de recursos propios del actor: acrobacia, canto, o expresión corporal.

Similar definición expone Uribe, para quien los *lazzi* "consistían en posturas, gestos, guiños y juegos de escena y de palabra que efectuaban [los actores] para provocar la risa a través de lo burlesco e inesperado o para alegrar una escena y reanimar un juego." (Uribe, s.a.: 39). El aporte de Uribe al agregar que buscaban provocar la risa es importante, pues cada actor poseía un repertorio de *lazzi* que debía manejar de memoria para saber cuando insertarlo en el momento oportuno.

Con respecto a las categorías de los personajes, todos los autores los clasifican de manera similar mas no idéntica, por lo que nosotros tomamos la clasificación básica que hacen, en tres categorías: la primera que son "Los Criados", un criado común que llega a la ciudad y desarrolla su ingenio para remediar el hambre, obedece a un amo ocasional, es el perfil de los '*zanni*', y el más popular es *Arlequín*. Luego vienen "Los Amos", hombres viejos y ricos, por lo general comerciantes como *Pantalón* -antes conocido como 'el Magnífico'-, siempre acompañado de un *zanno*, que lo introduce en las más inverosímiles situaciones. Y en tercer lugar están "Los Enamorados", pareja de jóvenes que suelen ser hijos de los amos, y cuyo cometido en la comedia es amar y ser amados, responden a nombres tan bucólicos como *Rosana* y *Florindo*, *Isabel* y *Octavio*, *Angélica* y *Fabricio*, entre otros.

De acuerdo a Uribe, cada una de estas figuras -en un principio- nació como un personaje sencillamente esbozado, pero los actores, al irle sumando elementos, lograron conformarlos y asignarle matices que acentuaran su naturaleza inicial, convirtiéndolos en personajes cada vez más complejos.

Sin embargo, hay personajes que quedaron más arraigados al género de la *commedia dell'arte*, como es el caso de los *zanni*; pues al hablar de los orígenes del género, por lo general se hace referencia a esta figura: los siervos que son -sobre todo- bufones, y en calidad de tales, se les permiten toda clase de extravagancias, groserías, magias y locuras.

Uribe comenta que la burla más grande del *zanno* fue el desdoblarse. Al principio estaba un *zanno* que era el contraste de su amo, pero posteriormente, el ingenio le exigió (en un afán de hacer más complejo el *lazzi*), que el contraste fuera consigo mismo, dando paso así a los dos *zanni* quienes, con su increíble estupidez o gran astucia, conducían la comedia a las soluciones más imprevistas y absurdas.

1.6. Siglos XVIII, XIX y XX

Estos resultan ser, a grandes rasgos, los principales elementos que caracterizaron a la *commedia dell'arte*. Ya en el 1700, cuando finalmente comienza a aceptarse la comedia (luego de que a finales de 1600 el *cannovaccio* se elimina y la *commedia dell'arte* es censurada y reducida por completo a asimilarse a la literatura), aparecen nuevos autores como Pietro Trapassi (1698-1782) y Carlo Goldoni (1707-1793) -la figura italiana por excelencia en el siglo XVIII-, a renovarla, eso sí, siempre inspirándose y tomando temas de la *Commedia dell'arte*.

Ya para el siglo XIX, Italia cuenta con grandes autores y exponentes del teatro contemporáneo que siguen viendo hacia atrás y retomando los temas de la *commedia*. Luigi Pirandello (1876-1936) utilizó ciertos recursos teatrales de la *commedia dell'arte* y trabajó en lo que Uribe señala como: la técnica de la Comedia en la Comedia para renovar el teatro, usando el elemento sorpresa y lo imprevisto; así como también llevando al absurdo los roles impuestos por la sociedad burguesa. Otros nombres importantes son: Eduardo De Filippo (1900-1984) quien basa su planteamiento teatral en los caracteres de extracción popular y no en la acción; Ugo Betti (1892-1953); y más recientemente, Dario Fo (1926) quien rescata la tradición popular de la *commedia dell'arte* y de los juglares.

2. IL DISCORSO SE PREPARA PARA COBRAR VIDA

Lo Político

*"Creo que en todo el gran teatro,
el que ha llegado hasta nosotros,
ha habido siempre un discurso político y social,
tendiente a estimular el interés, la participación,
la solidaridad... o la indignación.
En resumen, tomaba postura,
colocándose a menudo como acusación
contra ciertos modelos o actitudes de la sociedad,
desde el teatro griego hasta el teatro más cercano
a nosotros, incluyendo a Shakespeare y a Molière".*

Dario Fo

Conviene ante todo recordar lo que para Margot Berthold significa el *teatro*, pues su punto de vista da las luces para comprender la significación de un teatro vivo, así dice: "el teatro es vida viva. Si cautiva, desconcierta o consuela al espectador, si lo alegra, lo confunde o lo ilustra, ello se debe precisamente a su resonancia vital" (Berthold, 1972: 5)

Desde este punto de vista, el teatro como actividad humana está lleno de energía y existencia que lo convierte en una actividad que va de la mano de todas las sensaciones, por ello es oportuno tomar en cuenta la existencia de un teatro político y un teatro popular pues, lo popular y lo político son modalidades de expresión del hombre, que requieren por sobre todas las cosas el conocimiento de la realidad y el

sentido de pertenencia para saber qué se quiere decir y por qué se quiere hacerlo. Esa conexión del autor hace que su obra, en muchas ocasiones, responda y describa el entorno en el que se rodea.

2.1. Teatro Popular

Como lo afirman Markel Méndez y Vicglamar Torres en su trabajo especial de grado de 1995, por ejemplo, lo que se conoce como *teatro popular* está íntimamente ligado a toda una actividad cultural que tiene que ver con el pensamiento político. Así también señalan que:

Las experiencias desarrolladas en el teatro popular se relacionan de forma directa con la ideología marxista y el compromiso con las clases populares... en este sentido muchos creadores que comulgaban con el movimiento izquierdista vinculan sus propuestas teatrales con esta corriente, ya que ven en ella el vínculo idóneo para acceder a las masas y transmitir sus modos de pensar. (Méndez, Torres, 1995: 91)

En una conceptualización del *teatro popular*, el espectador no solo es un fin sino un medio de expresión y siguiendo a los mismos autores tenemos que "es teatro popular todo aquel teatro que involucra de algún modo la realidad del pueblo, su idiosincrasia, sus necesidades, tradiciones y problemas; es decir, se trata de desarrollar una temática inherente a una sociedad específica". (Méndez y Torres, 1995: 93)

Sin embargo, las primeras aproximaciones teóricas a un concepto de *teatro popular* se consiguen en los trabajos de Romain Rolland, Eugene Potecher y Fermin Genier (citados por Méndez y Torres) quienes lo definen como "una forma especial del teatro con una orientación ajena en lo artístico y de connotación socio-económico-política" (Méndez y Torres, 1995: 94), haciendo referencia, además en que esta

modalidad de teatro responde a un interés de expresarse luego de movimientos históricos como la Revolución Francesa.

Así pues, en las autoras Atiuska Álvarez y Evelyn Boscán, en su trabajo especial de grado de Universidad Central de Venezuela en 2001, mencionan lo que señala Suárez Radillo con respecto al *teatro popular*, cuando dice: "es el teatro producido en el seno de las clases populares e identificado con sus propias luchas, realizaciones y creaciones" (Suárez Radillo en Álvarez y Boscán, 2001: 13). Aunque, para Robert Rodríguez, "es una redundancia hablar de teatro popular, pues el teatro desde sus propias raíces siempre fue popular" (Rodríguez en Álvarez y Boscán, 2001: 15).

Muy a pesar de todas las definiciones, el origen del teatro popular y su permanencia en el tiempo es explicado por Méndez y Torres de la siguiente forma:

Sus orígenes se remontan a la propia Grecia con el comediógrafo Aristófanes, quien introduce en sus piezas personajes que realmente existían en su comunidad. De la misma manera que lo hiciera Plauto, en Roma. Los Autos Sacramentales de la Edad Media son otra forma de teatro popular, al igual que el que desarrollad durante el Siglo de Oro Español, porque este corresponde con la forma de vida de una época histórica. La Comedia del Arte, que irrumpe en la escena del siglo XIV, porque en ella se retratan personajes grotescos característicos de ese período histórico. Molière, es también considerado como un actor popular, a pesar de que se guarda de atacar a la monarquía porque forma parte de la colectividad, es un medio de expresión y de comunicación, el público lo hacía y lo describía, el dramaturgo era el portador de ese contenido. (Méndez y Torres, 1995: 93-94)

Iniciar un planteamiento en torno al Teatro de Dario Fo supone tomar en consideración la existencia de un teatro de contenido político y un teatro con características populares. Entendiendo por teatro político, un teatro de agitación

política según Elisa Rodríguez (1985), que tal y como lo afirma Agustín del Saz (1967) caracteriza al teatro europeo luego de la Segunda Guerra Mundial, pues tiene un tema común: La protesta. Ahora bien, vale decir que el teatro adquiere una dimensión política porque se trata de una actividad humana y por tanto social. Por ello, es oportuno recordar lo que dice Augusto Boal: "el teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del hombre y el teatro es una de ellas" (Boal, 1974: 9). De allí que pueda entenderse que la actividad teatral es una actividad social, y que como bien añade el mismo autor:

El teatro de modo particular, es determinado por la sociedad mucho más severamente que las demás artes, dado su contenido inmediato con el público, y su mayor poder de convencimiento. Esa determinación alcanza tanto a la presentación exterior del espectáculo como al propio contenido de las ideas del texto escrito. (Boal, 1974: 73)

Adicionalmente, señala Agustín del Saz "Todo problema que se discute -y se discute siempre sin excepción de situación política alguna- en la calle y en el club, acaban ventilándose en el teatro. El teatro es clamor y firmeza. La voz de los pueblos se escucha en ellos". (Saz, 1967: 9). Esa cercanía del teatro con lo que pasa en la calle y le importa y afecta a la gente pareciera una condición intrínseca en el valor de la obra teatral y su importancia. Así, para el propio Dario Fo, según lo explica en el discurso del Nobel, consultado su sitio en el world wide web <http://www.nobel.se/literature/laureates/1997/fo-lecture-e.html>: "Un teatro, una literatura, una expresión artística que no habla de su propio tiempo, no tiene relevancia". (Ver Anexo 1)

Ese elemento social y político en el teatro no es único del teatro europeo y mucho menos nuevo sino que también se materializa en mayor o menor medida en las piezas religiosas del teatro hispanoamericano, así lo dice del Saz añadiendo que

siempre hay evidencia de lo social, tanto desde el punto de vista de la protesta como de la sátira cubierta de entretenimiento.

Es imposible hablar de teatro popular y político sin mencionar los aportes de dos de los representantes más importantes del teatro político quienes sentaron las bases de lo que se conoce como teatro popular. Se trata de Bertolt Brecht y Erwin Piscator. El primero, como lo afirma Luis Chesney Lawrence, fue quien desarrolló una política en el teatro; mientras el segundo, veía al teatro como un instrumento para la movilización de masas, tomando en cuenta la propaganda política. Siguiendo a Chesney Lawrence vale destacar un elemento que según él, Piscator incluía en su teatro, y se trata del apoyo en toda clase de recursos visuales, pues su principal interés era la propaganda política sin subestimar el valor estético de la pieza.

Asimismo, Chesney Lawrence sostiene que para Brecht "el teatro debía ser una parábola o una lección, en la cual el público tiene un rol crítico, reflexivo, que lo distancia de los personajes y de la acción" (Chesney Lawrence, 1994: 24-25), y cuyas teorías se montan sobre una ideología marxista en la que lo social, político e histórico tienen mucha relevancia.

2.2. Erwin Piscator y Bertolt Brecht

De acuerdo a los autores César Oliva y Francisco Torres Monreal, a principio de la década de 1920, en un momento en que la historia pedía modos escénicos más realistas, surge Erwin Piscator (1893-1966), quien

Tras abandonar pronto el expresionismo se lanza abiertamente al teatro concebido como un instrumento de propagación de la ideología marxista, de signo marcadamente comunista. Piscator recluta a aficionados, más que a profesionales. Le interesa más el testimonio y la denuncia que la calidad estética del producto. En su afán por adoctrinar

al pueblo en la *lucha de clases*, buscará al espectador proletario en sus propios espacios -un taller, una fábrica, una sala de reuniones de obreros, una cervecería-, a los que convertirá en escenarios. (Oliva y Torres Monreal, 1997: 372)

Piscator logra que con su teatro político se popularice un subgénero escénico bastante particular, las 'actualidades', *sketches* en los que comentaban y caricaturizaban a los personajes y noticias del momento, una suerte de periódico escenificado. El autor logra posteriormente aglomerar todos sus conocimientos y experiencias en un texto titulado *El Teatro Político*, que incluso hasta hoy, sirve a seguidores como Augusto Boal.

Por su parte, Oliva y Torres Monreal señalan que la personalidad artística de Bertolt Brecht (1898-1956) siempre le ha trascendido a su actividad teatral. "Originó un fenómeno de gran interés, pues desarrollo su práctica escénica según unas directrices reguladoras, que fueron reciclando la experiencia, pero que terminaron por construir una teoría revolucionaria. De esta manera transformó el drama europeo." (Oliva y Torres Monreal, 1997: 374)

Es muy importante el legado que deja Brecht. Para este autor, era de vital relevancia el momento histórico en que uno vive. Brecht logra conducir la funcionalidad del fenómeno dramático hacia el sentido político del teatro, generando así un sentido o efecto de 'extrañamiento' que será utilizado por el autor en diversas ocasiones desde su pieza *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*, estrenada en 1936, hasta *Madre coraje*. Brecht considera el factor social del teatro como algo más, un paso adelante, al tratarlo como producto artístico.

2.3. Posibilidades

Chesney Lawrence habla sobre la posibilidad que ofrece el teatro político para que los dramaturgos accedan a un nuevo nivel de comprensión de lo social bajo formas estéticas que "permitan el tratamiento de problemas directamente vinculados con la realidad sociopolítica" (Chesney Lawrence, 1994: 121). También señala un elemento interesante y que aplica tanto en el caso europeo como en el de América Latina, se trata del momento político e ideológico de la década de los 70, una época de gran contenido político y llena de izquierda.

En Latinoamérica el eco de las investigaciones de Brecht y Piscator se hizo sentir y tiene en sus máximos exponentes los trabajos que Augusto Boal realizó en Brasil y Enrique Buenaventura en Colombia y es que apoyados en los pensamientos brechtianos realizaron sus propuestas y la interpretación de sus realidades.

En este punto es importante señalar que esa tendencia a comunicar en el teatro la realidad social está muy relacionada con cambios estructurales que la sociedad experimentó en períodos históricos muy específicos a nivel mundial. Así, como el mismo Chesney Lawrence explica un poco esa preferencia de algunos autores de desarrollar piezas cargadas de denuncia, también puede relacionarse ese teatro con lo que menciona este autor al referirse al teatro didáctico, "que trata de despertar una conciencia social sobre la necesidad de reivindicaciones" (Chesney Lawrence, 1994: 12)

Para contextualizar un poco la existencia del teatro político, el sitio de internet http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761552006_3/Teatro_y_arte_dram%C3%A1tico.html -consultado el 17 de julio de 2004- hace un breve recorrido por la tendencia

histórica de construir un teatro basado en lo que siente y le pasa a la gente. Así, señala que a mediados del siglo XIX:

Los dramaturgos y actores, como los científicos, se pusieron a observar y a retratar el mundo real... Se abandonó la preocupación romántica por los valores espirituales... El teatro, por lo tanto, tenía que exhibir los problemas sociales... El resultado de este planteamiento fue un teatro centrado en los elementos más sórdidos de la sociedad más que en lo bello o ideal. Los naturalistas buscaban, en palabras del dramaturgo Jean Jullien, presentar un trozo de vida, puesta en escena con arte.

Y es que los autores coinciden en que la escena teatral ha sido un vehículo perfecto para denunciar y protestar los abusos de poder, así como otros aspectos sociales que afectan a la gente, y ese carácter social y político que en el teatro tiene claras referencias en el tiempo. Por ejemplo, el sitio en internet <http://www.archimadrid.es/deleju/caliban/revistas/2003/01ene/pag04/01.htm> - consultado el 17 de julio de 2004- muestra un texto de Paloma Merino, quien asegura que no existe mejor lugar que un escenario y una obra de teatro para tocar el corazón y la razón. Además ejemplifica lo siguiente:

Dijo Federico García Lorca, "el teatro hay que escribirlo desde el pueblo y para el pueblo". Y es que son célebres las denuncias de Lope de Vega en obras como Fuenteovejuna; aún hoy, se sigue empleando la frase más famosa: "Fuenteovejuna, todos a una"; cuando un pueblo se levanta entero frente al poder político que les rige y que es claramente injusto. Victor Hugo con Los miserables, Buero Vallejo en obras maestras como Historia de una escalera, Brecht con Madre Coraje, etc., son distintos estilos de denuncia social, de la descripción de un pueblo en un momento político, en un momento histórico.

Y es que también Brecht coincide en que "el teatro que en nuestro tiempo hemos visto convertirse en político, no había sido político con anterioridad [puesto

que], enseñaba a mirar al mundo tal como las clases dominantes querían que se lo mirase”. (Brecht, 1975: 47)

Pareciera que hablar de política es hablar de denuncia y de la posibilidad de ejercer la libertad de expresión, pero también el teatro político puede ser entendido desde el punto de vista del adoctrinamiento. En el caso del teatro social de denuncia vale acotar la definición que refleja el sitio web <http://roble.pntic.mec.es/~msanto1/lengua/2teatro.htm> consultado el 22 de julio de 2004: "el Teatro Social aparece en la década de los 50 y se trata de un teatro de denuncia, cuya temática gira en torno a la injusticia social y a las míseras condiciones de vida".

Sin embargo, para el colombiano Enrique Buenaventura en una entrevista con Elsa Alfonso Weir consultada el 22 de julio de 2004, en el world wide web http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0008/EBUENAVENTURA.pdf, algo está claro:

Casi no hay obra de Shakespeare que no tenga que ver con historia, pues él recoge de la crónica toda la historia de Inglaterra y aunque modifica un poco los personajes se ciñe a los hechos. Casi todo el teatro del mundo está de alguna manera basado en la historia, hasta el teatro griego, pues incluso "Edipo" es tomado de una leyenda mítica que tiene que ver con la época prehelénica. Es un teatro político (. . .) a mi me han acusado de que siempre hago teatro político y yo digo ¿Quién no?, ¿Cuál es el teatro que no es político? No hay ningún teatro que no sea político, incluso si es apolítico es más político.

Evidentemente el teatro ha cambiado su forma y su fondo con el tiempo, y de ser un espectáculo en el que el pueblo cantaba libremente se ha ido perfeccionando y ocupando otros espacios pero sin dejar de lado los intereses en determinados contenidos como por ejemplo la denuncia política.

Pero la inclusión del tema político en el teatro también tiene más antecedentes en Latinoamérica. Así lo señala Weir en la entrevista a Buenaventura anteriormente mencionada:

Entre los antecedentes mas inmediatos del teatro político en Latinoamérica podrían contarse dos grandes influencias, la primera el trabajo creativo, teórico y practico del director y dramaturgo alemán Bertholt Brecht y en segundo termino debe destacarse la influencia y necesidad de influencia del teatro en temas relacionados con los ámbitos sociales, políticos y económicos que lo enmarcaban como manifestación cultural.

Sin embargo, Weir hace la acotación de que ese interés por comunicar lo político también tuvo resistencia por el temor a que esa agitación política se tradujera en detrimento de la calidad dramática de la obra teatral y en general de la escena. También refiere una definición de Teatro Político: "Algunos intelectuales del teatro (como M Kirby, en 1975) definen al teatro político como un teatro intelectual, que se relaciona con las ideas y conceptos que de forma de atacarlos o promoverlos". Más adelante concluye que

El teatro político surge a partir de una necesidad de relacionar esta manifestación artística de una forma más activa, fuerte y crítica con el campo político, buscando como base los cambios del medio en el cual se desarrollan, aun cuando su función y relación como medio artístico no estuviera completamente delineada y bien definida.

Y es que esa modalidad política del teatro tiene que ver también con el rescate de lo popular y con la intención de buscar las respuestas a las preguntas de hoy en el pasado histórico, por eso la capacidad didáctica que también genera el teatro social y político.

Así como lo refleja la cadena de noticias EFE, en una entrevista a Dario Fo consultada el 2 de agosto de 2004 en el sitio web <http://www.univision.com/contentroot/wirefeeds/91entrenimiento/380259.html>, en la que hace referencia al dramaturgo italiano diciendo que

Regresa a la importancia de revalorizar la cultura popular, que le lleva a engarzar su trabajo de cómico con la labor que desempeñaban los juglares: la de hablar de tú a tú a la gente y abrirles los ojos sobre lo que ocurre a su alrededor desde el sarcasmo, “un método satírico y válido aún.

Y es que como concluyen Méndez y Torres, el concepto de *teatro popular* se relaciona con la idea de hacer un teatro del pueblo, en donde el hombre está incluido de una manera colectiva que trae a colación los principios que Brecht le dio al teatro popular y que los autores lo recogen así:

Ser comprensible para las masas y enriquecer sus formas de expresión. Adoptar y consolidar sus puntos de vista. Representar a la parte más progresista del pueblo, de manera que pueda tomar el poder y por tanto ser también comprensible para el resto del pueblo. Entroncarse con las tradiciones y desarrollarlas. Transmitirle a la vanguardia del pueblo que aspira al poder las conquistas de la parte del pueblo actualmente en el poder. (Méndez y Torres, 1995: 98)

3. IL GIULLARE SE PRESENTA ANTE EL PÚBLICO

El Cómico Político: Dario Fo

*"Mi trabajo supone un oficio,
hay una elección coherente respecto a todo
lo que tiene que ver con mi trabajo,
hay el hecho de que los textos que utilizo
son textos que me da directamente la realidad.
Yo hablo de los problemas de la sociedad en que vivo.
No hablo de cosas que salen sólo de la imaginación."*

Dario Fo

Dario Fo es probablemente mejor conocido en nuestro país por cuatro de sus obras más famosas: *Misterio Bufo*, *Muerte Accidental de un Anarquista*, *¡Aquí No Paga Nadie!* y *Ocho Monólogos*. Sin embargo, esto es para aquellos que lo conocen, pues a pesar de haber recibido el Premio Nobel de Literatura en 1997 y ser el autor más representado en todo el mundo desde 1964, mucha gente no lo conoce, y en las librerías ponen cara de ignorancia y desconcierto al oír su nombre.

Dario Fo nace el 24 de marzo de 1926 en San Giano, un pequeño pueblo ubicado en las costas del Lago Maggiore en la provincia de Varese, al norte de Italia. Su padre, Felice Fo, era trabajador ferroviario del Estado y fue casualmente transferido a la estación ferroviaria de San Giano en aquel año, casualidad que a Fo siempre le pareció más una causalidad, pues considera que fue el lugar perfecto para crecer y tuvo gran influencia en su formación como narrador. Su madre, Pina Rota,

provenía de una familia campesina de tradición de "cuentistas", y fue el padre de ésta, Giuseppe, quizá la mayor influencia de Fo en su infancia. Verdulero de profesión, Giuseppe solía entretener a sus compradores con las más escandalizantes y asombrosas historias mientras éstos hacían sus compras de verduras. Apodado Bristin (semilla de pimienta), el abuelo de Fo contaba estas fabulosas historias con el objetivo de atraer cada vez a más clientes por lo que les insertaba hechos sociales y eventos de actualidad a sus cuentos para llamar la atención de la gente.

Otra de las mayores influencias en esta temprana etapa de Fo, fue el hecho de que en la región del Lago Maggiore existía muy arraigada aún la tradición de los *fabulatori*, cuenta cuentos que viajaban a través de los pueblos y costas de los lagos, contando historias asombrosas a los pescadores y campesinos. Éstos también sirvieron de inspiración a Fo, quien se sentaba a escuchar durante horas a los pescadores para luego ir a repetir las historias a sus hermanos menores en casa. Historias donde los papeles tradicionales se intercambiaban, pueblos bajo el mar, peces con cabezas humanas, mujeres que se embriagaban en los bares y sacerdotes que confesaban sus pecados.

Fo estudiaba y analizaba las acciones y gestos de los *fabulatori*, y cuando contaba con siete años ya había construido junto a su hermano Fulvio, un teatro de títeres, donde inventaban historias y creaban escenarios y vestuarios para sus marionetas. Como el mismo Fo le cuenta al autor Tony Mitchell, poco después, los vecinos del pueblo llegaron a considerar a Fo como un experto en la técnica de los *fabulatori*.

Construí una colección de estas historias [las de los *fabulatori*] para la época en que tenía siete años, cuando comencé a frecuentar a estos contrabandistas y pescadores. No sólo aprendí el contenido de sus historias, sino también su forma de contarlas. Es más que nada una

manera particular de observar e interpretar la realidad. La manera en que estas personas utilizaban sus ojos, clasificando a la gente en un instante (. . .) en constructores de la historia o repetidores de la historia (autores y actores), fue mi principal arma cuando llegué a la ciudad. Los vecinos de mi pueblo con quienes me llevé mejor eran los *fabulatori*, quienes iban alrededor de la región del Lago Maggiore donde yo vivía, contando historias en piazzas y las *osterie* - historias que no han sido sacadas de libros, sino inventadas por ellos mismos. Eran historias que surgieron de una observación de la vida diaria, llenas de una amargura que canalizaron en sátira. (. . .) Siempre contaban sus historias en primera persona. (Mitchell, 1986: 35-36) [Traducción libre de los autores]¹

Es de hacer notar que en casi todas las obras de Dario Fo, la narración en primera persona juega un importante papel.

Sin embargo, el medio que lo rodeaba seguía influyendo enormemente en esta primera etapa de formación, pues un pueblo vecino, Portoraltravaglia, tenía el mayor porcentaje de gente demente en toda Italia. Es aquí donde Fo comienza a ver a la figura del "loco" como algo familiar y que será varias veces retomada más adelante en su teatro como personaje fundamental, en piezas como *Muerte Accidental de un Anarquista* y *Misterio Bufo*. Dentro de todo, la mezcla de tantos personajes pintorescos en la vida de Fo crearon un ambiente cultural perfecto: la gente contaba cuentos.

En 1940, Fo se muda a Milán. Sus años de adolescencia estuvieron marcados por la Segunda Guerra Mundial, en 1942 Fo había decidido ingresar a la Accademia di Brera en Milán pero después de su primer año la guerra estalló y Fo fue llamado a prestar servicio militar en mayo de 1944. Fo desertó y regresó a Varese a ayudar a su padre en la Resistencia, ayudando a prisioneros ingleses, americanos y sudafricanos escapados a cruzar los límites disfrazándolos de campesinos.

Aún y cuando Fo había absorbido los pensamientos de izquierda de su padre, nunca se unió a la Resistencia y luego de obedecer el llamado de 1944 y desertar, volvió en 1945 a presentarse al servicio militar pero una vez más desertó luego de dos meses. Intentó retomar los contactos con la Resistencia pero no pudo, su padre estaba en la lista de los más buscados y no podía regresar a Varese, por lo que Fo estuvo viviendo mal por varios meses, observando las atrocidades de los fascistas y nazis.

Una vez terminada la guerra, Fo regresa a la Accademia di Brera y también se inscribe en el Politécnico de Milán en la facultad de arquitectura, pero se retira faltándole sólo siete exámenes para obtener el título, asqueado de la corrupción que rodeaba el sector de la construcción en la posguerra. Además, había descubierto la política y una atmósfera cosmopolita donde la ignorancia se hacía a un lado y se abría paso a todo aquello que se posara en sus narices.

Es importante señalar que en los años inmediatos a la posguerra, el teatro italiano comienza a atravesar una verdadera revolución en la que surge el fenómeno de los *piccoli teatri* (pequeños teatros) que juegan un papel importante en el desarrollo de lo que luego viene a ser el "teatro popular".

Es en esta época en la que Fo comienza a hacer lo que disfruta y gravita hacia el teatro. Una influencia intelectual de este período fue el Marxista Antonio Gramsci, que había escrito sus *Cuadernos en Prisión* publicados por el Partido Comunista Italiano (PCI) en 1947 a diez años de su muerte en la cárcel en 1937. El escritor Tom Behan dice que lo que más interesó a Fo de estos escritos era la idea central planteada por Gramsci de que "la importancia de los intelectuales está en crear una contracorriente de pensamiento que eventualmente supere la predominancia ideológica de la clase dominante." (Behan, 2000: 7) [Traducción libre de los autores]². Sin embargo, Gramsci estaba consciente de que esto representaría una

guerra más grande contra la clase dominante, el PCI enfatizó la importancia en la ideología más que en la guerra de clases y esto es lo que Fo (citado por Behan) tomó:

Como dice Marx, “Las ideas dominantes en la sociedad son las ideas de la clase dominante”, y en ese entonces era sólo la clase dominante la que expresaba su cultura. Por tanto mi clase, los campesinos, era vista como un parásito que vivía esa cultura e imitaba algunos de sus productos. (Fo en Behan, 2000: 7) [Traducción libre de los autores]³

Durante los últimos años de la década de los 40, Fo socializó con pintores, artistas, escritores, y poco a poco fue acercándose cada vez más al teatro. Leía a Brecht y a Mayakovsky -de este último tomó posteriormente el nombre de Misterio Bufo-, quienes llegaron a convertirse en fuentes de inspiración.

A principios de los 50, Fo actuó en pequeños sketches junto a sus compañeros artistas -entre los que se encontraba el actor Franco Parenti, que se convirtió en gran compañero de Fo por varios años- en pequeños teatros alrededor de Lombardía. Fue aquí donde Fo comenzó a explorar el verdadero ambiente teatral y de la improvisación que le servirían de base para el resto de su trayectoria teatral. Por primera vez, Fo se presentaba como actor frente a una audiencia en lo que los participantes llamaban "expediciones punitivas", que no eran más que shows de variedades presentados al aire libre con un mínimo de escenario y especial énfasis en la mima y el gesto.

Luego de esto, en 1952, Fo tuvo su gran oportunidad cuando fue aceptado por RAI, la estación nacional italiana de radio, para escribir una serie de programas llamados *Poer Nano* (Pobre Enano) que duró durante 18 episodios. El uso del lenguaje en los monólogos de *Poer Nano* va más allá de la narrativa "oficial" de la época, y es el primer experimento de Fo en una técnica narrativa que combina un

registro de la historia con sus propias bases populares para luego proyectarlo al presente y hacerlo más accesible al público, esta técnica será desarrollada a mayor profundidad por el autor en la escritura de *Misterio Bufo. Poer Nano* le sirvió a Fo para construir historia con revocaciones bíblicas, históricas y hasta Shakespearianas, dándoles un nuevo giro a los lugares comunes por todos conocidos. Según nos cuenta Mitchell, de este período surgen grotescas versiones de las historias de Rómulo y Remo, en la que construyen Roma porque las mamás de los demás niños no los dejaban jugar con niños criados por lobos; la historia de Hamlet, donde éste mata a su padre para seguir su amorío con su madre que es en realidad su madrastra; o la historia de Romeo sometido por una Julieta sádica que lo mantiene prisionero en su jardín con perros salvajes. Sin embargo las más famosas fueron las historias de Caín y Abel y de Sansón y Dalila, en cuyo prefacio el mismo Fo (citado por Mitchell) comenta:

Estas revocaciones no fueron hechas sólo por gusto, sino que fueron una negativa sacrosanta a aceptar la lógica de la convención, una rebelión contra el contingente moral que siempre ve el bien de un lado y el mal del otro... La comedia y el entretenimiento liberador yacen en el descubrimiento de que los contrarios se erigen mejor que los lugares comunes... (Fo en Mitchell, 1986: 38) [Traducción libre de los autores]⁴

El programa es interrumpido luego de dieciocho episodios, cuando los productores finalmente se convencieron de la sátira social y política de los monólogos y lograron censurarlo. Sin embargo, el programa le dio a Fo una experiencia invaluable al ser la primera vez que actuaba textos sin necesidad de hacer el uso del gesto o el mimo, sólo dándole importancia a la palabra.

En la década de los 50, una de las más importantes compañías teatrales era *I Gobbi* (Los Jorobados) quienes optaron por trabajar el género de la "revista" de una manera más intelectual y menos espectacular. En esta época, se forma un trío que

vendría a cambiar la situación, Dario Fo se une a los actores Franco Parenti y Giustino Durano y forman su propia compañía de "revista" llamada *I Dritti* (Los Erguidos) como una broma a *I Gobbi*, y escriben, dirigen e interpretan *Il ditto nell'occhio* (literalmente: El dedo en el ojo, pero en sentido figurado equivale a la expresión "el dedo en la yaga") una revista de veinticuatro sketches que se estrenó en 1953. Contó con la participación de un experto en mimo, el francés Jacques Lecoq que hizo las veces de coreógrafo y director de mimos mientras Fo diseñaba los vestuarios y construía los escenarios.

Fo (citado por Behan) comenta que la idea del proyecto era destruir los mitos que el fascismo había dejado y que la Democracia Cristiana había preservado, como el mito del héroe, según el cual sólo las *grandes personas* hacen historia. Así que hacía alusiones a Egipto y las pirámides, al caballo de Troya como una sugerencia de un soldado cualquiera a Ulises, y muchas más. El show fue un éxito inmediato y con esto comenzó la censura por parte de las autoridades. Tanto, que en cada función, un inspector se sentaba en la audiencia a revisar palabra por palabra la pieza. Y de acuerdo a lo consultado en la World Wide Web en el sitio <http://www.nobel.se/literature/laureates/1997/fo-bio.html> el 22 de noviembre de 2003, incluso la Iglesia intentó censurar a Fo, colocando en las puertas de sus templos letreros exhortando a los ciudadanos a que no vieran la pieza. Esto se convirtió en una situación que perseguiría a Fo por muchos años.

En el elenco figuraba también una actriz milanesa llamada Franca Rame que provenía de una familia con tradición teatral, el *Teatro Famiglia Rame*, y que se convertiría en la esposa de Fo el 24 de junio de 1954. Un año después, tuvieron su primer y único hijo, Jacopo. Desde entonces, Franca es la principal colaboradora de Fo tanto escribiendo como actuando.

De acuerdo a lo consultado el 22 de noviembre de 2003 en el site: <http://www.nobel.se/literature/laureates/1997/fo-bio.html>, Franca Rame nació en Parabiago, un pequeño pueblo en la provincia de Milán. Nació allí por casualidad, pues su familia estaba de gira en el pueblo para ese entonces. Su padre, Domenico, su madre Emilia y su hermano, junto con tíos, primos y otros actores eran parte de una compañía teatral que viajaba por los pueblos y villas de Lombardía y Piamonte.

Los lazos de la familia Rame al teatro son bastante viejos, desde finales del siglo XVII han sido actores y titiriteros. Incluso hoy en día, el éxito personal de Rame se ve opacado porque muchos se refieren a ella como “la hija de Domenico Rame”. En la mejor tradición de la *Commedia dell'Arte*, su familia improvisaba sus interpretaciones, incluyendo a su repertorio situaciones cómicas y trágicas.

Rame siempre se sintió cómoda en el escenario, porque -como ella misma declara al sitio internet mencionado-, "nacé allí: sólo tenía ocho días de nacida cuando debuté en los brazos de mi madre... ¡Pero no hable mucho esa noche!". Varios años después, durante la temporada teatral de 1950-1951, Franca deja a su familia y se une a la compañía de Tino Scotti para interpretar un personaje de la pieza *Ghe pensi mi* de Marcello Marchesi en el Teatro Olimpia en Milán.

Posteriormente, la rica tradición teatral del teatro de la familia Rame, ayudaría mucho a Fo para la escritura de *Misterio Bufo*. La influencia de Lecoq sobre Fo también fue significativa. Y más allá de mostrar desacuerdo con respecto a la utilidad del mimo, Fo siempre afirmó que Lecoq le enseñó muchos movimientos físicos, expresiones faciales y a usar sus defectos físicos como una ventaja. También, lo introdujo al *Grammelot*, dialecto ya en desuso que adquiriría protagonismo varios años después, en *Misterio Bufo*.

Otro de los talentos de Fo, la composición de canciones, se hace latente en la segunda revista de *I Dritti* estrenada en 1954, *I sani da legare* (Los cuerdos de atar, claramente un juego de palabras que se opone a la expresión "locos de atar") donde la sátira política era más fuerte y la censura no se quedó atrás. La revista consistía de veinticuatro *sketches* situados en una gran ciudad, con fábricas, hospitales, cárceles, entre otros. Sin embargo, Behan afirma que el *sketch* más significativo "estaba titulado El Regreso de Vassilic. En sólo tres minutos trataba los horrores de la Rusia Stalinista, mientras atacaba la censura anti-comunista" (Behan, 2000: 9) [Traducción libre de los autores]⁵

En Milán, las presentaciones fueron un éxito, pero al intentar salir de gira todas las puertas se cerraban para Fo y su gente. Jefes de policías cancelaban las autorizaciones mientras la Iglesia seguía exhortando a sus feligreses a que no asistieran a las presentaciones.

Debido a todo esto, *I sani da legare* se convirtió en un fracaso económico y la compañía *I Dritti* se disolvió. Fo decide mudarse con su nueva familia a Roma donde intenta entrar en el mundo del cine. En 1956, co-escribe y actúa con Franca en *Lo svitato*, film dirigido por Carlo Lizzani. Pero el estilo teatral de Fo no encajó dentro de los tecnicismos del cine y poco después vuelve a Milán comprendiendo que el mundo del cine no tiene cabida en su vida.

3.1. El Período Burgués

Nace entonces la *Compagnia Fo-Rame*, con la que Fo regresa al teatro escribiendo por primera vez solo cuatro comedias cortas. En el prólogo de la más reciente edición de *No hay ladrón que por bien no venga y otras comedias* (1998), Carla Matteini, traductora de las comedias de Fo, comenta:

De este regreso a Milán y al teatro, y de la libertad de escribir “a medida” unas farsas “a la italiana” para su propia compañía, nace el espectáculo que, con el título genérico de *Ladrones, maniqués y mujeres desnudas*, agrupa los cuatro actos únicos que lanzan a Dario Fo por el camino de la autoría, y señala a la pareja Fo-Rame como iconos imprescindibles de la interpretación escénica de la segunda mitad del siglo. (1998: 10)

Una de estas piezas, *Non tutti i ladri vengono a nuocere* (No hay ladrón que por bien no venga) farsa de identidades confundidas y lo que Mitchell da por llamar 'frívola área de la comedia sexual' es el principio de un desarrollo en el teatro de situación. La temática de estas farsas eran simples malentendidos, adulterios e identidades equivocadas. Matteini (1998) afirma:

Es un género nuevo, pero entreverado de antiguos trucos más propios de la Comedia del Arte que de la revista, divertido y comercial pero de rigurosa construcción dramática y escénica, popular pero poseedor de una potente alquimia teatral, casi artesana y heredera de toda la tradición bufa en la que Fo indagaría a fondo años después. (. . .) Tomemos como ejemplo los personajes. Inmersos en situaciones paradójicas y disparatadas, movidos a velocidades vertiginosas en medio de equívocos, sustos y sorpresas, son más parientes de Arlequín y de los pícaros clásicos que de los más recientes cómicos de la astracanada o del vodevil. (1998: 10-11)

La importancia de estas farsas reviste en que dan a conocer por primera vez a Fo como autor individual a gran escala, pues otra de las farsas contenidas en esta colección, *I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano* (Los muertos se facturan y las mujeres se desnudan) fue la primera pieza de Fo en ser transmitida en la televisión nacional italiana en 1959, eso sí, despojada de la segunda parte del título.

Siguiendo el éxito de esta experiencia vino *Comica Finale*, un colectivo de cuatro farsas escritas por Fo luego de excavar en los anales del repertorio del *Teatro*

Famiglia Rame. Estas piezas fueron solicitadas por el Teatro Stabile de Turín para comenzar su nueva temporada en 1959. Esta fue la primera oportunidad en la que Fo estudió el teatro popular y sus raíces, pero no sería la última aunque estaba lejos de convertirse en un activista político aún. El director artístico del Teatro Stabile, Gianfranco De Bosio (citado por Behan) comenta:

Dario estaba en un período de gran tensión, había decidido crear un profesión por sí mismo, convertirse por completo en un hombre del teatro. Para ese momento el compromiso político era un asunto secundario. Sus comedias eran grandes máquinas para hacer reír a la gente. (De Bosio en Behan, 2000: 11) [Traducción libre de los autores]⁶

En septiembre de 1959, la *Compagnia Fo-Rame* comenzó una serie de seis piezas de larga duración en el prestigioso Teatro Odeon en Milán que le trajeron a ambos, Fo y Rame, gran reconocimiento dentro del teatro italiano. Aquí, y durante las temporadas teatrales hasta 1967, está lo que se conoce como 'El Período Burgués' de Dario Fo.

El primer éxito fue la pieza *Gli arcangeli non giocano a flipper* (Los arcángeles no juegan a las máquinas de petacos) que permanece aún como una de las farsas más celebradas de Fo. Una pieza de tres actos, con música, basada en una historia de Augusto Frassinetti, es la primera pieza de Fo en ser interpretada fuera de Italia. Aquí, el autor abandona un poco el estilo de *sketch* del género de revista para comenzar a concentrarse en una sátira con contenido político donde la trama y el personaje son perfectamente desarrollados.

Luego siguieron *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (Tenía dos pistolas con ojos blanco y negro) en 1960; y *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (A donde el corazón se inclina, el pie camina) un regreso al estilo de farsa romántica

con identidades equivocadas y amores frustrados. Mitchell la compara a las piezas neo-clásicas de Bernard Shaw y Jean Giraudoux en cuanto a la forma. Es el mito de Daphne y Apollo en una versión moderna, donde un taxista se enamora de una mujer casada.

Aún y cuando *Chi ruba un piede è fortunato in amore* carecía de temática política, los censores del Ministero dello Spettacolo hicieron catorce cortes al guión, sustituyendo palabras como “católico” por “religioso” y casos similares. Sin embargo, Behan apunta que Fo y Rame parecían no prestar mucha atención a la censura o a los temas políticos en parte por una razón material: el éxito de sus presentaciones significaba que estaban ganando mucho dinero.

La transmisión por televisión en Italia comenzó en 1954. La compañía de televisión del estado, RAI, había tenido una previa experiencia con el material de Fo en 1959 al transmitir la farsa *I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano* (Los muertos se facturan y las mujeres se desnudan) obviando la segunda parte del título. Sin embargo, lo invitó, junto con su esposa, a participar en el programa de variedades *Canzonissima*. Fo aprovechó la oportunidad para llegar a un público más vasto utilizando sus acostumbrados -y en esta oportunidad, subidos de tono- *sketches* de sátira política.

En octubre de 1962, Fo y Rame presentaron su primer programa de *Canzonissima*. Y desde el principio se vio que causaría revuelo con la censura. En uno de los *sketches* más famosos, Fo interpreta a un trabajador de una fábrica de carne que idolatra a su jefe, tanto que le prende velas a una imagen suya y le lanza besos; un día, la tía del trabajador acude a la fábrica y en un terrible accidente cae en la máquina procesadora de carne sin que nadie pueda hacer nada al respecto -porque, claro, estaba

prohibido detener la maquinaria no importa qué sucediera-. Al final, al pobre empleado le conceden 150 latas de carne como 'recuerdo' de su tía.

Este tipo de humor grotesco, clara sátira de la explotación capitalista en las fábricas, ocasionó que comenzaran a escucharse las voces del descontento. Behan comenta que por todas partes los empleados empezaron a lanzar besos a estatuas y bustos en las fábricas, varios jefes industriales mostraron su descontento con el *sketch* de Fo. La alta gerencia de RAI pidió a Fo que obviara los temas de las fábricas pero éste hizo caso omiso a la petición, 15 millones de espectadores lo estaban viendo.

De acuerdo a lo consultado el 22 de noviembre de 2003 en el site: <http://www.nobel.se/literature/laureates/1997/fo-bio.html>, la importancia de estos programas era enorme a nivel nacional. "Los sketches de Fo y Rame se convierten en asuntos de interés para la nación entera, provocando la controversia salvaje. Por primera vez, la televisión es usada para mostrar las vidas y las dificultades de la gente común".

Y así, eran cada vez más las palabras y los sketches que censuraban a Fo, hasta que la situación se volvió insoportable y concluyó en que Fo y Rame abandonaron el estudio después del séptimo programa de la serie. Mitchell afirma que "*Canzonissima* y sus 15 millones de espectadores, le dieron a Fo su primera experiencia directa con las potencialidades de los medios de masas" (Mitchell, 1986: 46) [Traducción libre de los autores]⁷, de esta manera le permitieron comprender cómo funcionaba la industria del entretenimiento.

Fo se vio obligado a concentrarse en el teatro, pero la experiencia de *Canzonissima* le había dejado una importante enseñanza: a nivel político, Fo había

comprendido dónde estaba el fuerte de sus seguidores, en los obreros y trabajadores de izquierda.

Regresa entonces Fo al Teatro Odeon en con una pieza que para él marcaba un nuevo camino, *Isabella, tre caravelle e un cacciballe* (Isabel, tres carabelas y un charlatán), Mitchell asegura que "la pieza de Fo era primordialmente un intento de desmitificar y desacreditar la imagen de los libros de historia sobre Cristóbal Colón" (Mitchell, 1986: 47) [Traducción libre de los autores]⁸, y en una consulta del 2 de junio de 2003 al Worl Wide Web <http://www.mcasillas.net/teatro7.html>, encontramos que en la obra

se narra la historia del "descubrimiento" de América, sobre las bases de una profunda y seria investigación de la vida de Colón, la corte de la Reina Isabel de Castilla y la "limpieza étnica" que hubo en ese siglo cuando expulsaron a los árabes y judíos de España. La obra critica los "dogmas" de la cultura dominante y expone descaradamente los mitos que nos encontramos en los "libros de texto" y los mitos de Colón, junto con el de los Reyes Católicos, se convierten en hechos de la vida íntima.

Por su parte, Behan señala que uno de los puntos que Fo ilustra en esta pieza es que el sistema a menudo usa y desecha fácilmente a aquellos que no pertenecen a él. La idea política que Fo desarrollaba era que los partidos reformistas terminan reformados por el sistema que se comprometían a cambiar.

Otro argumento importante planteado por Behan es el del desarrollo teatral que comienza a emerger en esta pieza: el profundo nivel de investigación histórica. La pieza se centra alrededor de las figuras de Cristóbal Colón y la Reina Isabel de Castilla, y la mayoría de los diálogos son sacados de antiguos textos consultados por

Fo. Esta investigación llegará a un mayor nivel pocos años después con la escritura de *Misterio Bufo*.

Sin embargo, la situación en contra de Fo y Rame no había cambiado. Durante las representaciones de *Isabella, tre caravelle e un cacciballe* recibieron amenazas de bomba en los teatros, y en una ocasión fueron atacados a la salida del Teatro Valle en Roma por unos fascistas molestos.

Con todo y eso, es en esta época -la temporada de 1964-1965- cuando Dario Fo se convierte en el autor vivo más representado en Europa. El éxito de Fo era tal que podía darse el lujo de elegir en qué teatro presentarse y negociar las condiciones de contratación.

La última pieza que Fo escribió con la *Compagnia Fo-Rame* es también importante en marcar un camino a lo que sería su nivel de investigación para *Misterio Bufo*. En este caso, la pieza era *La colpa è sempre del diavolo* (La culpa es siempre del diablo) que anticipa el trabajo de Fo en lo que será la construcción -y posteriormente reconstrucción- de textos medievales, aún y cuando *La colpa è sempre del diavolo* es una historia inventada, Mitchell apunta que Fo estaba excavando "las formas populares del pasado, que le atraían porque le daban la oportunidad de llegar a una audiencia más vasta, no acostumbrada a ir al teatro, así como también por su importancia política en retribuir la cultura popular." (Mitchell, 1986: 50) [Traducción libre de los autores]⁹

Finalmente, la obra que Fo escribe antes de su rompimiento con el teatro burgués es *La signora è da buttare* (La señora es para botar o Hay que botar a la señora) estrenada en septiembre de 1967 en el Teatro Manzoni en Milán, donde Behan señala que la "señora" es los Estados Unidos tomando en cuenta que la pieza

es escrita cuando la guerra de Vietnam está en su punto más alto. Aquí, Fo ridiculiza temas como la versión oficial dada sobre el asesinato de Kennedy, el juicio al asesino de Lee Harvey Oswald, entre otros.

Después de esto, estaba claro que Fo no tenía cabida dentro de la estructura del teatro italiano burgués, seguir allí era cada más contradictorio para entender lo que sucedía en las calles en ese momento. Los sucesos en París de mayo de 1968, se expandieron rápidamente a Italia: la lucha de la clase obrera estaba comenzando, y era claro que Fo y Rame no se lo perderían. Así que en el verano de 1968, Fo y Rame rompen con el circuito burgués. El mismo Fo (citado por Behan) lo explica con más detalle:

La burguesía incluso aceptaba críticas violentas a través del uso de la sátira y lo grotesco, pero sólo con la condición de que los criticaras desde dentro de sus propias estructuras. De la misma manera en que el bufón del rey puede salirse con la suya diciendo cosas duras contra el rey dentro de la corte, entre todos los miembros que ríen, aplauden y comentan: "Pero mira qué democrático es nuestro soberano". Para la burguesía era incluso un método de probarse a sí misma qué tan comprensible y democrática era. (. . .) Puedes reírte del sistema desde sus propias estructuras, pero nunca te permitirán hacerlo desde afuera. (Fo en Behan, 2000: 22-23) [Traducción libre de los autores]¹⁰

Y cierra su comentario con una frase muy celebrada y repetida (citada por Mitchell, y a la que Behan también hace referencia) "Por años he sido el bufón de la corte de la burguesía (. . .) Arrojando insultos en sus caras, a los que respondían que risa ignorante. Ahora me convertiré en el bufón del proletariado. Ellos serán quienes reciban mis insultos." (Fo en Mitchell, 1986: 52) [Traducción libre de los autores]¹¹

3.2. El Período Revolucionario

Dario Fo y Franca Rame habían abandonado el éxito económico para lanzarse a un movimiento de masas. El ambiente estaba tenso. Para mediados de septiembre y hasta la navidad de 1969, hubo huelgas por todo el país, Behan señala que, específicamente, los ingenieros italianos estuvieron en huelga por un promedio de dos horas diarias: algunos días pasaban sin huelga, otros días había huelgas de dos, cuatro, seis horas o hasta días enteros.

En este contexto, Fo y Rame dejaron muy claro que se unirían al 'movimiento' revolucionario más que a un partido en particular. Fue entonces cuando la labor de los intelectuales se intensificó, el mundo convulsionaba: movimientos guerrilleros por toda América Latina, China, con su revolución cultural y en Italia estalla la participación de la clase obrera... Y como buen seguidor de Piscator, Fo tenía claro cuál era su lugar.

Un colaborador de Fo por muchos años, Piero Sciotto (citado por Behan) señala lo que era la carrera de Fo para 1968:

Es estúpido decir que comenzó a hacer teatro político en 1968 - es idiota. No era un rompimiento con su propia dramaturgia, su propio tipo de teatro... Aunque la forma de su teatro sí cambió, porque tenías que adaptarte a no tener escenarios convencionales, o bastidores. Eran situaciones azarosas: escenarios que eran erigidos y desmantelados - al aire libre, en fábricas, en cines urbanos. Así que la técnica de escritura cambió, sobre todo en la presentación de la obra. (. . .) No era como si la intención fuera diferente; la búsqueda por una audiencia diferente fue definitivamente fuerte. Esta fue la esencia de su separación del teatro ordinario. (Sciotto en Behan, 2000: 26) [Traducción libre de los autores]¹²

De esta forma, 1968 representó el primer año en el que Fo estaba escribiendo esencialmente para una audiencia de clase obrera.

En esta época, Fo se acercó al Teatro d'Ottobre invitándolo a formar parte de *Nuova Scena*, la nueva cooperativa que Fo y Rame formaron bajo la figura de un club privado para evitar la censura del gobierno. La mayoría de las representaciones del nuevo grupo se llevaron a cabo en *Case del popolo* (Casa del pueblo) administrado por ARCI, el ala cultural del PCI.

En octubre de 1968 se presentó la primera obra bajo la figura de *Nuova Scena*, llamada *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (Gran pantomima con bandera y títeres pequeños y medianos) y ridiculizaba a la Iglesia, a la Monarquía, al Ejército y a la Industrialización. Como señala Mitchell (1986), la obra también inicia una serie de representaciones en el trabajo de Fo sobre la monotonía y el cansancio sufrido por los obreros en las líneas de producción de las grandes fábricas italianas.

La pieza deja un final abierto estimulando la discusión, conocido esto como el "Tercer Acto" dentro de las producciones de *Nuova Scena*: debates con la audiencia sobre temas políticos y de cultura popular. El estatuto básico de la compañía *Nuova Scena* (citado por Behan), era el de un colectivo de militantes "que se ponen al servicio de las fuerzas revolucionarias. No para reformar el estado burgués a través de políticas oportunistas, sino para alentar el crecimiento de un verdadero proceso revolucionario que efectivamente lleve a la clase obrera al poder". (Behan, 2000: 31) [Traducción libre de los autores]¹³

Para el otoño de 1969, Fo había escrito dos nuevas piezas, *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000 per questo lui e il padrone* (El empleado conoce 300

palabras, el jefe 1000, por esto es el jefe) y *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* (Amarrénme y aún destruiré todo), estas obras continuaban tratando los temas que interesaban al colectivo que las veía: tomar el camino de la revolución o el de la reforma planteado por el PCI, que para ese entonces se estaba volviendo cada vez menos radical.

Cuando salen de gira con estas piezas, descubren que el PCI no estaba tan de acuerdo como parecía. De acuerdo a lo consultado el 22 de noviembre en el site: <http://www.nobel.se/literature/laureates/1997/fo-bio.html>:

Debido a la crítica expresada en las obras contra el Stalinismo y contra la posición social-demócrata del Partido Comunista Italiano, la gira es fuertemente sabotada por los líderes del Partido. Unas diez representaciones son canceladas. La situación es muy tensa, el estreno planeado por Franca en el Sindicato de Milán es cancelado.

Es evidente la posición de sabotaje del PCI para con Franca y Dario.

También en 1969 Fo escribe la que se ha de convertir en su pieza célebre, *Mistero Buffo* (Misterio Bufo). Sin duda alguna, esta es la más significativa obra de Fo y la más interpretada por él mismo también. Behan señala que un estimado de más de 3 millones de italianos lo han visto interpretarla.

En el prólogo de la más reciente edición española de *Misterio Bufo* (1998), Carla Matteini, su traductora, apunta que el mayor intento de Fo en esta pieza es el de contar la verdadera historia, la historia del pueblo, la que siempre ha sido ocultada y censurada por la cultura oficial.

El mismo Fo nos explica con más detalle en la introducción de la obra, que si entendemos el concepto de “Misterio” como una representación sacra, debe entenderse al “misterio bufo” como un espectáculo grotesco. El pueblo inventó el misterio bufo, a través de los juglares que declamaban las verdades en las plazas de los pueblos durante la Edad Media.

Aquí está la clave de lo que Fo plantea desde entonces y lo que será uno de los fuertes puntos en el desarrollo de este trabajo de investigación: el Teatro -la representación teatral- era el periódico hablado de la época, el mejor medio de comunicación social.

En *Misterio Bufo*, Fo recurre a la reconstrucción de textos medievales sobre el nacimiento del juglar y cómo este bufón expone la corrupción moral y civil que ha existido a través de los años. Para ello, Fo utiliza uno de los elementos más resaltantes de la pieza: el lenguaje, que describe como 'Padano del siglo quince', una mezcla de dialectos de Lombardía, Venecia y del Valle Po; a la vez que retoma y mejora un lenguaje llamado Grammelot, que como nos dice Matteini (1998) en el prólogo mencionado, es un "lenguaje onomatopéyico, basado en las cadencias y los tiempos del lenguaje oficial, que los juglares empleaban para no ser censurados." (1998: 13)

Matteini (1998) también hace una acotación importante respecto a la pieza:

Conviene insistir en la dualidad que vertebra el esqueleto de la obra: la oposición, históricamente antagónica y problemática, entre la iglesia humilde, evangélica, juzgada a través de los siglos como herética, desde los cátaros y patarinos hasta la actual Teología de la Liberación, y todo el complejo entramado político, económico y administrativo que configura el poder temporal de la iglesia católica, encarnado en la de Roma. En este sentido **debe considerarse *Misterio Bufo* como un**

texto político, de los más claros y afilados, y también punto de inflexión entre las décadas de los 50 y 60, años de comedias brillantes y apariciones televisivas, y el camino de teatro de denuncia que Fo emprende en los turbios años 70 italianos. (1998: 9-10) [El subrayado es nuestro]

Los problemas de *Nuova Scena* con el PCI, además de otros problemas internos por el predominante papel que Fo y Rame jugaban en el grupo, llevó a su disolución a finales de 1969. La mayoría de los miembros siguieron juntos y permanecieron bajo el nombre de *Nouva Scena* manteniendo relaciones cercanas con ARCI y el PCI.

En 1970 Fo funda un nuevo grupo, el Colletivo teatrale "La Comune". Crearon una base propia en Milán, en *Capannone*, una vieja fábrica en Via Coletta que convirtieron en un teatro comunitario por los siguientes tres años.

La primera pieza estrenada en este teatro, el 27 de octubre de 1970, fue *Vorrei morire stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* (Moriría esta noche si no pensara que he servido de algo), escrita de manera directa, en forma de 'diario hablado'.

Su próxima pieza fue como dice Mitchell una farsa grotesca sobre una trágica farsa, titulada *Morte accidentale di un anarchico* (Muerte accidental de un anarquista) se estrenó en diciembre de 1970 en el teatro de Via Coletta. Mitchell comenta que la pieza es la respuesta que Fo da a lo que se conoce como la 'estrategia de tensión' en Italia.

Behan explica que el 12 de diciembre de 1969, una bomba explotó en la *Piazza Fontana* de Milán, matando a 16 personas y dejando 90 heridos. Pocas horas

después, la policía informó a la prensa que la bomba había sido colocada por un anarquista o círculos de extrema izquierda. Así, dos anarquistas fueron arrestados por la bomba, Pietro Valpreda -quien luego de varios años fue liberado-, y Giuseppe Pinelli, un obrero de 41 años, que murió 72 horas después en la estación de policías de Milán. La causa: Pinelli 'cayó' de la ventana de un cuarto piso. Sin embargo, ninguna de las pruebas parecía apoyar ese alegato de la policía y versiones distintas de los testigos llevaron a Fo a escribir la pieza.

En *Muerte accidental de un anarquista*, Fo retoma uno de sus personajes más cómicos e histriónicos como nos dice Mitchell, el del “Loco” que se infiltra en la estación de policía de Milán y hace varias personificaciones para forzar a la policía a admitir la falta de lógica y sentido en su versión del 'salto' de Pinelli y confesar su responsabilidad por este homicidio.

El mismo Fo (citado por Behan) comenta que *Muerte accidental de un anarquista* ha sido la pieza más representada en todo el mundo desde su estreno hace más de 30 años. Y en Italia ha sido su segunda pieza más famosa -sólo después de *Misterio Bufo-*, se estima que en los cuatro años que La Comune estuvo de gira con la obra, fue vista por más de un millón de personas.

Dos años después, Fo escribe la continuación -al menos en cuanto a temática- de *Muerte accidental de un anarquista*, titulada *Pum, Pum! Chi è? La polizia!* (¡Tun, tun! ¿Quién es? ¡La policía!) donde seguía con la historia del bombardeo en la *Piazza Fontana*, en esta ocasión, trataba el tema de la muerte del oficial Luigi Calabresi, presunto homicida de Pinelli. Esta historia sigue vigente aún ahora, cuando Fo escribe *Marino Libero! Marino è innocente!* (¡Liberen a Marino! ¡Marino es inocente!) estrenada en 1998 tres meses luego de recibir el Nobel, la pieza sigue el caso de la muerte de Calabresi y el juicio a sus presuntos asesinos.

Entre 1971 y 1972 La Comune intensificó su actividad política dedicándole más tiempo a estas actividades que al teatro. Ayudaban a prisioneros políticos detenidos por terroristas y crearon una organización llamada *Soccorso Rosso* (Socorro Rojo) que escribía cartas y mandaba libros a los prisioneros así como fomentaba el contacto con sus familias.

En marzo de 1973 Franca Rame es secuestrada por un grupo de fascistas, Mitchell señala que fue apuntada con una pistola, montada en una van, violada, golpeada, quemada con cigarrillos y cortada con hojillas de afeitar, para luego ser abandonada en un parque. Esta experiencia le serviría de base para la escritura de un monólogo, *Non mi muovo, non urlo, sono senza voce* (No me muevo, no grito, no tengo voz) estrenado en 1981.

En noviembre de 1973, durante una representación de la pieza *La guerra del popolo in Cile* (La guerra del pueblo en Chile) sobre Augusto Pinochet y todo el pueblo chileno, Fo se rehusó a permitir que la policía entrara al teatro y fue arrestado por 'resistencia violenta verbal contra la autoridad'. El resto de la compañía organizó una manifestación frente a la estación de policía y Fo fue liberado 24 horas después.

Durante el verano de 1974, Fo comenzó a escribir una pieza sobre varias situaciones que se estaban llevando a cabo por toda Italia, la desobediencia civil del pueblo que se negaba a pagar precios más altos en los supermercados, en el transporte público, en las facturas de gas, electricidad, entre otros. El resultado: la nueva pieza de Dario Fo, *Non si paga! Non si paga!* (¡Aquí no paga nadie!) estrenada el 3 de octubre de 1974 en el Palazzina Liberty.

La obra trata la historia de Antonia, una ama de casa que, cansada de la inflación, decide practicar la “autorreducción” o “autodescuento” junto con su vecina, pero su marido es un obrero militante del PCI que no admite semejantes comportamientos. La pieza es ciertamente una de las más conocidas de Fo y de las más representadas también.

Tres años después, y tras una ausencia de 14 años, Dario Fo vuelve a la televisión italiana, como resultado de un cambio en la administración de la estación RAI. Varias piezas de Fo fueron mostradas en el renovado canal, aunque *Muerte accidental de un anarquista* y *¡Aquí no paga nadie!*, no estuvieron incluidas en el repertorio.

3.3. El Período del Desencanto

También en 1977, y con el auge que tenían en la TV -eran reconocidos como dos de las figuras más respetadas y queridas por el pueblo italiano- Fo y Rame armaron una nueva obra para la televisión titulada, *Parliamo di donne* (Hablemos de mujeres) donde por primera vez se trataban temas dirigidos a confrontar los problemas de las mujeres.

Aquí se puede marcar un esbozo de lo que Behan considera el Período del Desencanto en la carrera de Dario Fo: la situación en Italia había cambiado de pronto. Las luchas y manifestaciones de la clase obrera comenzaron a mermar hasta prácticamente desaparecer, el pueblo había perdido las esperanzas de generar un cambio a través de la acción social. Este fenómeno coincide con la desaparición de los tres primordiales partidos revolucionarios de los años 70, lo que llevó al derrumbe de todos los ideales por los que la clase obrera había estado luchando desde el 68. Todo esto generó en los italianos un enorme sentimiento de vacío, de desencanto,

hasta de fracaso, y la clase obrera que Fo había mantenido como audiencia, estaba ahora desmoralizada.

En este contexto, Dario Fo asume un nuevo compromiso en atacar esta apatía y desencanto del pueblo. Es importante señalar que esto no significó que dejara de hacer teatro para la gente o que volviera al teatro burgués, ahora los temas tenían más que ver con la mujer, la familia y las relaciones sociales del pueblo.

Para 1977, Fo y Rame escribieron los monólogos -que interpretados por Franca Rame- conforman el montaje titulado *Tutta casa, letto e chiesa* (literalmente: Toda casa, cama e iglesia, pero mejor conocidos como *Ocho Monólogos*) que hablan sobre la condición de la mujer. En el prólogo de la versión castellana, Carla Matteini (1990) comenta:

La difícil lucha cotidiana que la mujer sigue entablando por la recuperación de su dignidad, ya sea en la fábrica, en la oficina, y sobre todo en su agrídulce hogar, está sintetizada con lucidez e ironía a lo largo de esta galería de tipos: la obrera, el ama de casa, la pasota, la prostituta... Franca Rame y Dario Fo perfilan y confieren carne teatral a estos personajes emblemáticos, introduciéndolos en situaciones grotescas, donde el arma de la risa desvela y golpea en los puntos más frágiles y que más pueden dolerle al eterno antagonista, el hombre: su falta de comprensión, su egoísmo, su rechazo a toda posible transformación que conlleve la denuncia a los privilegios heredados y tan defendidos... (1990: 9-10)

Es a partir de la representación de estos monólogos que Franca Rame se vuelve independiente de Fo con quien sólo trabajaba en una que otra pieza. La primera presentación de *Tutta casa, letto e chiesa* en el Palazzina Liberty se llevó a cabo en diciembre de 1977 compuesta de cinco monólogos nada más.

Siendo los tres primeros los más representadas hasta hoy. El primero, *Il risveglio* (El despertar), una madre de la clase obrera que se levanta para ir a la fábrica a trabajar y luego de hacer mecánica -y silenciosamente para no despertar a su marido- todas sus faenas diarias se da cuenta de que es domingo.

El segundo, *Una donna tutto sola* (La mujer sola), es una esposa que vive encerrada en su casa por su marido celoso y que descubre que tiene una nueva vecina a la que le cuenta su vida: sus intentos de suicidio, sus amoríos con un joven profesor de inglés, los celos de su marido, las morbosidades de su cuñado, entre otros. Y el tercero, *La mamma fricchettone* (La madre pasota), una madre que huye de la policía e intenta ocultarse en una iglesia, termina confesándole al sacerdote toda su vida: cómo la búsqueda de su hijo la hizo descubrirse a sí misma y abandonarlo todo para ser feliz.

Otros monólogos fueron incluidos con el pasar de los años, incluso *Non mi muovo, non urlo, sono senza voce* (No me muevo, no grito, no tengo voz) el que escribió Rame sobre su violación fue posteriormente añadido al repertorio de los *Ocho Monólogos*, con el título de *La violación*.

Otra pieza que sigue el mismo corte de este período fue *Una giornata qualunque* (Un día cualquiera), en el prólogo de la edición castellana, Matteini (1988) explica:

Un día cualquiera es, como se puede prever, la historia de un día increíblemente insólito: donde a cada momento brotan situaciones trágicas y también grotescas. Comienza con una mujer que, en su apartamento-estudio, prepara una grabación de vídeo que piensa enviar, a modo de carta, a su marido, del que se separó hace tiempo.
(. . .)

Es obvio que una clave teatral semejante ofrece la posibilidad de desarrollar infinitas situaciones, que se pueden cerrar o no cerrar en absoluto... Pirandello enseña. (1988: 7-8)

Y otra emblemática pieza que toca temas muy personales es escrita en noviembre de 1983, la semi-autobiográfica obra *Coppia aperta, quasi spalancata* (Pareja abierta, casi de par en par), que trata la historia de un marido que intenta convencer a su esposa de que “lo moderno” es tener varias relaciones fuera del matrimonio, pero cuando ella encuentra un amante que es joven, apuesto e inteligente, el esposo enloquece y se suicida.

Fo (citado por Behan) comenta que para él "escribir *Pareja abierta* fue un ejercicio autobiográfico. Aunque ciertos diálogos fueron obviamente transformados en un registro grotesco, reflejaban las discusiones y argumentos entre Franca y yo." (Fo en Behan, 2000: 111) [Traducción libre de los autores]¹⁴. Y esta tensión privada se hizo pública cuando Rame anunció su separación de Fo en 1986, situación que sólo duró unos cuantos meses.

Mucho se comentó sobre Fo y Rame y sobre su nuevo estilo de escritura, pero en realidad nadie lo criticó, Italia estaba cambiando y ahora las crisis más fuertes estaban en los hogares y en las relaciones de la sociedad.

De acuerdo a lo consultado el 22 de noviembre de 2003 en el site: <http://www.nobel.se/literature/laureates/1997/fo-bio.html>, entre 1990 y 1991, Fo escribe *Zitti! Stiamo precipitando!* (¡Silencio! ¡Nos estamos precipitando!) una farsa grotesca sobre el SIDA, abordando ahora temas más actuales y polémicos a nivel mundial.

Igualmente, comenzando la última década del siglo, escribe *Il Papa e la Strega* (El Papa y la Bruja), una comedia sobre el tema de la droga en el que una hechicera acude al auxilio del Papa Woytila que sufre de un “golpe de Iglesia”. Aquí, Fo denuncia la postura prohibicionista del actual representante de la Iglesia católica.

En 1992 reestrena *Parliamo di donne* (Hablemos de Mujeres), con dos actos únicos: el primero, *L'eroina*, la historia de una madre que se prostituye para salvar a su hija, luego de perder dos hijos a manos del SIDA y las drogas; el segundo, *Grassa è bello!* (¡Gordura es Hermosura!) cuenta la historia de Matea, una mujer excesivamente gorda cuyo marido la deja y rechaza su vida mientras ella permanece sola abordando los temas que preocupan a las mujeres de hoy en día: las dietas, la imagen, el ser sexy, el amor...

Ya para 1995, Fo y Rame escriben junto con su hijo, Jacopo, *Sesso? Grazie, tanto per gradire!* (¿Sexo? Gracias, por no despreciar... conocido en castellano como *Tengamos el Sexo en Paz*) basado en el libro de Jacopo *Lo zen e l'arte di scopare* (El zen y el arte de follar) que vendió más 300 mil copias.

Según lo consultado el 22 de noviembre de 2003 en el site: <http://www.nobel.se/literature/laureates/1997/fo-bio.html>, el 17 de julio de 1996, Fo sufre de una isquemia cerebral y pierde 80 por ciento de la vista. Sin embargo, milagrosa y rápidamente se mejora y continúa con sus trabajos. Al año siguiente, escribe *Il diavolo con le zinne* (El diablo con tetras), una historia sobre el intento de un par de diablos que vienen a la tierra buscando corromper el alma de un juez poseyendo su cuerpo, sin embargo, por error, terminan metiéndose en el cuerpo del ama de llaves del juez y descubren que esa es la manera perfecta para corromper al juez.

El éxito que obtiene con esta comedia, aumenta cuando el 9 octubre de 1997, la Academia de Suecia otorga a Dario Fo el premio Nobel de Literatura, entre gritos de alegría y de protesta del mundo entero.

Varios meses después, en marzo de 1998, estrena *Marino Libero! Marino è innocente!* (¡Liberen a Marino! ¡Marino es inocente!), siguiendo el caso de la bomba de *Piazza Fontana* treinta años atrás, esta pieza denuncia el sistema judicial corrupto de un país que se precia ser la cuna del derecho a puertas del siglo XXI.

Y hace unos meses, en diciembre de 2003, estrena su nueva pieza teatral *L'Anomalo Bicefalo* (El Anómalo Bicéfalo), donde el jefe del gobierno italiano -y tutor de los más importantes medios de comunicación electrónicos estatales y privados del país-, Silvio Berlusconi, sufre un ataque por terroristas, en compañía de Vladimir Putin, y ambos resultan gravemente heridos. Una junta médica decide entonces el futuro de ambos y llega a la conclusión de que no pueden salvar a los dos, por lo que resuelven trasplantar lo que queda del cerebro de Putin al del premier italiano. El nuevo Berlusconi empieza repentinamente a hablar en ruso, mientras su esposa es la encargada de recordarle las atrocidades que ha hecho con Italia.

3.4. Comparando la técnica

Se da el acercamiento a Dario Fo, el juglar, un hombre para quien, según sus propias palabras en una entrevista consultada el 12 de enero de 2004, en el sitio web: http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0001/fo.html:

El teatro es una de las expresiones fundamentales de la inteligencia del hombre. Por lo tanto sirve para profundizar en la propia dialéctica, en el propio raciocinio. En el caso mío, en que hago un teatro de tipo satírico, sirve para que hagan gimnasia el cerebro y la razón. Y sobre todo sirve

para habituar a la gente a la aceptación incluso de otras ideas, y para inducirla a reír y a desmitificar.

Lo antes leído es una definición para un hombre que vive y se reinventa en el teatro todos los días a partir de herramientas muy precisas como lo son la comedia, la cotidianidad y a fin de cuentas un teatro hecho para la gente, todo en un mismo idioma. Con respecto al primer punto, mostrarse a través de la comedia supone el dominio de contenidos bien precisos y la capacidad para transmitir, sin desvirtuarlos en el camino, temas que tocan las sensibilidades humanas. Y esto no es nuevo pues como lo afirman César Oliva y Francisco Torres Monreal, el poder catártico de la risa en uno de los comediógrafos más conocidos en Grecia como Aristófanes, "pudo ser el liberarnos de ciertas tendencias discursivas y avivar el espíritu crítico" (Oliva y Torres Monreal, 1997: 51), tal y como mucho tiempo después aún Fo lo sigue haciendo.

Siguiendo a estos autores, en un principio los escritores de la comedia renacentista italiana pusieron en los escenarios un moderno sentido de la moral de su clase social y, a partir de aquí la comedia resulta el camino menos escabroso para llegar a la gente a hablarle de sus propios problemas y, como los mismos autores antes citados sostienen, la comedia italiana surge entre otras cosas para "hacer evolucionar el espectáculo escénico dentro de los evidentes cánones populares, en donde se prefieren los perfiles cómicos a los trágicos" (Oliva y Torres Monreal, 1997: 124).

Para materializar su expresión teatral Fo se apoya en la improvisación, la burla y el movimiento, elementos que pueden considerarse característicos de la *Commedia dell'Arte*, además de la utilización de otro elemento de la comedia: el mimo, y es que aquí subyace un elemento importante en su obra y es el reconocimiento de un teatro de calle, de todos y por su puesto la existencia de la máscara. De la *Commedia*

dell'Arte toma prestado la improvisación y cree profundamente en la capacidad de los actores para, con una idea general del argumento, crear un atmósfera diferente en cada presentación, pues Fo reconoce la existencia y participación del público, por ello le da varias herramientas para el disfrute del espectáculo bufo como, por ejemplo, la mímica y la escenografía. En una entrevista a propósito de su última producción teatral *El Anómalo Bicéfalo* publicada en el sitio web: http://www.rnw.nl/informarn/html/act031204_berlusconi.html y consultada el 2 de enero de 2004, Fo declaró que "la sátira es muy peligrosa para el poder, porque el lente de la ironía expone los hechos y hace que el público los comprenda mucho mejor". Y cuando le preguntaron sobre el guión aseguró que no existía, que era 100 por ciento improvisación.



III. COMIENZA IL GIOCO

METODOLOGÍA

*"Cada vez que subo a un escenario
debo demostrar que sé decir, que sé moverme,
que sé ser espiritual. Y luego, es natural que me guste
la gratitud de aquellos que se han divertido.
Hacer reír a la gente es la cosa más difícil del mundo.
Es más difícil que hacerla llorar.
Reír es saludable, es algo que repercute en todo el organismo.
En las glándulas. Hace huir al cáncer. Es un método para vencerlo".*

Dario Fo

Ya el juglar se ha presentado ante la audiencia. Ha explicado sobre qué versará su juego de representación, y lo ha introducido. Ahora el público espera en silencio, emocionado que el juglar comience. El sol brilla con fuerza en la *piazza*, a pesar de que el calor aún no es lo suficientemente fuerte como para desesperar. *Il giullare* se da media vuelta y por unos segundos permanece inmóvil de espaldas al público. "¿Qué pasa?", muchos comienzan a preguntarse..., "¿Ya empezó? ¿Es esto?", preguntan otros, "Porque no entendemos..." Hasta que súbitamente *il giullare* se da vuelta de nuevo y comienza a gritar: "¡Vengan, vengan, gentes de todas partes! ¡Vengan y siéntense para que escuchen la verdadera historia del poder!" Mucha gente comienza a acercarse por los gritos. "¡Acompañenme y descubramos juntos qué nos sucede como pueblo, como personas, como sociedad! ¿Dónde está la culpa? ¡YO se los diré! ¡Vengan! ¡Vengan todos!"

La comprensión del Misterio se ha ido aclarando. El loco burla, el bufón ríe, el juglar transmite, nosotros recibimos y nos convertimos en partícipes de la ceremonia, del momento artístico de la creación colectiva, de este descubrimiento de la verdad... O de al menos, *una* verdad, la que nos llega y crea respuesta.

Es a través de esta participación nuestra, de este descubrimiento de *una* verdad, que accedemos al autoconocimiento que conoce y que conoce que conoce.

Mi opinión de Dario Fo y su trabajo es tan negativa que me rehúso a hablar de él. Fo es una suerte de plaga en el teatro italiano. Debería decir las peores cosas sobre él, pero este no parece un momento apropiado. (Pasolini en Mitchell, 1986: 53) [Traducción libre de los autores]¹

Comentarios como éste, del cineasta Pier Paolo Pasolini en noviembre de 1973, se han repetido cientos de veces, traen inevitablemente la pregunta a la cabeza, la duda, ¿quién es este hombre que despierta tan virulentos comentarios a la opinión pública? El gobierno lo odia y el público lo ama... ¿Qué tiene este personaje que lo hace tan querido y tan odiado por muchos?

Como se ha visto, Dario Fo es un autor y actor que nace del pueblo, de la necesidad de representar la vida de ciertos grupos de personas a través de su realidad política y social. Fo asigna gran importancia a la cultura popular, y sobre todo a la labor de los intelectuales en ser líderes que lleven a reafirmar dicha cultura.

Esto como respuesta a los sucesos de mayo de 1968, cuando la labor de los intelectuales se intensificó, pues el mundo parecía convulsionar: la revolución cultural en China, varios movimientos guerrilleros en América Latina... Todo esto

llevó a los intelectuales a comprometerse más con su trabajo y a tomar nuevas decisiones.

Y Dario Fo toma sus decisiones. Es en esta época cuando escribe sus piezas más representativas, aquellas por las que es más conocido en todo el mundo. Encabezando la lista está su pieza célebre: *Misterio Bufo* (1969), seguida de *Muerte Accidental de un Anarquista* (1970) y luego de *¡Aquí No Paga Nadie!* (1974).

La evolución en la obra de Fo va de lo individual a lo colectivo, universalizando lo social y convirtiéndose en un hombre del pueblo. Esa cotidianidad, ese día a día, es el que nos muestra Fo en su obra; no al héroe sino al anti-héroe; no el que hace grandes hazañas, sino el que tiene que levantarse todos los días a trabajar, a hacer el mercado, a ingeniarse la mejor manera de rendir el dinero para vivir.

Sus personajes están llenos de vida, pero inmersos en una lucha, inmersos en un mundo que pareciera querer devorarlos, y sin embargo deben permanecer humanos, deben pelear y sobrevivir la lucha, que se lleva a cabo en el trabajo y que se traslada a la casa, a la pareja, a los hijos, en fin, a la vida. Y que más allá de destruirlos buscará transformarlos, generar en ellos un cambio que, motivado por afecto, interés o deseos, podrá conducir a los personajes a cruzar la línea divisoria entre el antes y el después. ¿Sucederá esta transformación?

Esto es lo que hemos pretendido descubrir acercándonos al oficio del juglar. Escuchándolo, viéndolo, sintiendo sus palabras, sus denuncias, sus verdades y sus ironías... Y esa es la verdad que hemos aprehendido. La que queremos ahora decir nosotros en estas líneas luego de haberla escuchado de labios de estos personajes, y es precisamente así cómo queremos mostrarla: en forma de un guión teatral que hable de ellos mismos y de su autor.

Para el cumplimiento de este objetivo, hemos decidido dejar que sean los mismos personajes -con lo que *ellos* tienen que decir-, los que nos digan cómo decirselo a los demás. De manera que haremos un recorrido por algunas de las piezas más representativas de Dario Fo, a través de una lectura a profundidad y un análisis de los textos.

Partimos entonces de cuatro variables que consideramos importantes en el trabajo del autor, por su repetición y trascendencia dentro de su obra. Estas variables serán contextualizadas dentro de algunas piezas escogidas para enriquecer el análisis. De esta forma, la muestra queda conformada de la siguiente manera: la Memoria en *Misterio Bufo*, el Escándalo en *Muerte Accidental de un Anarquista*, lo Social en *¡Aquí No Paga Nadie!*, y lo Humano en *Pareja Abierta*. Es necesario acotar en este punto, que en el análisis se incluirán también otras piezas relevantes (que serán debidamente identificadas) para contextualizar aún más estas variables, y enriquecer el estudio.

La razón de porqué elegimos estas piezas y no otras, se relaciona, en un primer momento, a la opinión pública que considera estas obras las más conocidas y representativas del autor. Así, decidimos tomar estas piezas porque además obedecen a distintos períodos históricos, políticos y sociales en la producción dramática de Fo. Cada una de estos textos es escrito en un momento determinado, bajo un contexto específico y como respuesta a una necesidad particular del autor y de la audiencia. Aquí descubrimos dentro de las obras los elementos que queríamos estudiar y profundizar en la dramaturgia de Dario Fo y fue entonces que procedimos a conformar la muestra.

Para profundizar en el análisis de las mencionadas variables, excavaremos dentro de cada obra, ahondando en sus textos y estructura, y sondeando las necesidades históricas y políticas del momento en que fueron escritas. Así también, tomaremos en cuenta al autor y su discurso dentro de cada pieza. Posteriormente, dejaremos que el resultado de este análisis nos hable del juglar y sea el instrumento para generar su mensaje, logrando así la meta de este viaje: la propuesta para un guión teatral, partiendo del estilo y los textos del propio Fo.

1. IL GIULLARE INTERPRETA EN VARIOS DIALECTOS

La memoria en *Misterio Bufo*

*"¡Acudid, gentes! ¡Acercaos! ¡Aquí está el juglar!
Os enseñaré a hacer sátira, a burlaros del amo,
que es una vejiga grande y con mi lengua la voy a pinchar."*

Nacimiento del juglar.

Resulta imposible hablar de Dario Fo sin mencionar su *Misterio Bufo*, la punta de lanza de su flota textual, que además de ser la más interpretada por el autor -se estima que unos 3 millones de italianos lo han visto interpretarla- representa también una investigación exhaustiva en el campo de la juglaría y de la sacra representación medieval. Más de veinte años le tomó a Fo compilar y reconstruir los textos medievales, e incluso bíblicos, que inspiraron *Misterio Bufo*. Es bastante curioso que Fo -ya en la segunda mitad del siglo XX-, haga este salto atrás, a la memoria del pueblo, yendo a la *Commedia dell'Arte*, a la Edad Media y más atrás aún hasta los textos bíblicos para construir una pieza. En una de las más reciente ediciones de *Misterio Bufo* (1998), Fo comenta:

Cuando cuento de qué manera el juglar medieval enseñaba a interpretar la Biblia y el Evangelio, repito la operación del antiguo juglar, que encontraba en ciertos textos de la Biblia y el Evangelio las claves para sus parábolas de los comportamientos eternos del poder y de quién está sometido al poder. (Fo, 1998: 10)

De esta manera, *Misterio Bufo* debe ser considerado como un texto meramente político, más allá de su contenido religioso, en el que Fo se convierte en juglar para develarle la verdad al pueblo, para devolverle el poder y reintegrarle su identidad.

Este punto es importante para nuestro análisis pues la primera variable que consideramos para este estudio, tiene que ver con la memoria -entendida como *memoria social*- relacionada con el problema de identidad de los pueblos.

El título *Misterio Bufo* es tomado de *Mystery-Bouffe* del ruso Maiakovski, una sátira sobre la actualidad política de 1918, un himno al optimismo socialista que buscaba representar la lucha de clases, dirigido por Meyerhold y actuado por el propio Mayakovsky. Fo toma prestado este título en un intento de crear una sátira política contemporánea, sin embargo, los orígenes del *Misterio Bufo* de Fo se remontan al pasado y no al futuro como en el de Mayakovsky, Fo desempolva la historia y la trae al presente, a los ojos del pueblo. Fo explica, al principio de la pieza, la comprensión que se debe dar al título:

“Misterio” es el término que se empleaba ya en los siglos II y III después de Cristo para indicar un espectáculo, una representación sacra. Aún hoy, durante la misa, oímos al sacerdote declamar: “En el primer misterio glorioso... en el segundo misterio...”, y así sucesivamente. 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 de agitación de ideas. El teatro era el diario hablado y dramatizado del pueblo. (Fo, 1998: 17)

Así pues, el autor crea una pieza de contenido político agudo y afilado para los convulsionados años 60 y 70 italianos, y comienza a sentar las bases del teatro de denuncia que lo caracterizará a lo largo de la década de los 70.

Las reacciones ante *Misterio Bufo* fueron múltiples por parte del gobierno, pero quizá una de las más llamativas respuestas resultó la del Vaticano, que, luego de una transmisión por televisión en 1977, consideró la pieza como el show más blasfemo de la historia de la televisión, esto, en parte, por la dualidad que vertebra la pieza: la oposición entre la iglesia humilde de antaño, y el complicado entramado político y administrativo que hay en la iglesia católica actual. Una vez más, no se trata de religión, se trata de política, se trata de poder.

Cuando repito ese modo en que el juglar hacía leer los textos sagrados, estoy indicando al pueblo de hoy cuál era su manera de descubrir en la cultura de entonces, en estos textos precisamente, la suerte que le iba a tocar. Cuál era su manera de expresarse por boca de los juglares, y le invito a que vuelva a apropiarse de *su* cultura para saber enfrentarse hoy, de nuevo, a la cultura erudita y académica. (Fo, 1998: 10-11)

Lo que Fo intenta pues, es contar la verdadera historia del pueblo, la que le quitaron, por ello debe volver a las raíces propias del pueblo, a los juglares, a los bufones, y convertirse en ellos para demostrarle hoy al pueblo quién es, cuál es su verdadera identidad.

Uno de los puntos más importantes al hablar de *Misterio Bufo* es el lenguaje. El autor utiliza el *grammelot*, lenguaje onomatopéyico que el mismo Fo describe en su *Manual Mínimo del Actor* (1997):

Es un término de origen francés, acuñado 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. (Fo, 1997: 107)

Es, pues, hablar sin palabras. Apoyados en el mimo y el gesto, los cómicos del arte inventaron el *grammelot* como una salida para evitar la censura y las penas impuestas, sobre todo después del Concilio de Trento que, en 1564, frenó la evolución del teatro y afectó la libertad de poesía, de ficción y el problema de la verosimilitud en las interpretaciones. A raíz de esto, los cómicos del arte comenzaron a emigrar de Italia y a utilizar el *grammelot* para comunicarse mejor y evitar la reprobación política. En una entrevista realizada por Sergio Martínez e incluida en la edición mexicana de *Muerte Accidental de un Anarquista* (1998), Fo comenta que:

El *grammelot* es un lenguaje que sustituye a la lengua, que parte de la lengua. Yo, por ejemplo, puedo muy bien decir: “¡Escuere, scamequíe de la rido siempre doso cabrón que vera... A ver que te cántere, e se ti bigodótere sol caballo!” Esto es catalán, español de los siglos XIII o XIV. No existe, está hecho de palabras que se asemejan. Así entonces yo puedo hablar todos los idiomas. A una serie de sonidos con impostación sajona puedo agregar las palabras *beautiful, low, may*, y el resto no existe; son sonidos onomatopéyicos. Puedo hablar dos mil idiomas de esta manera. Pero esto no lo inventé yo, forma parte de los lenguajes que se usaban en la *commedia dell'arte* para fingir personajes cuyo discurso se conocía, se intuía. (. . .) Son lenguajes onomatopéyicos. Yo fui a Francia fingiendo hablar francés; fui a Inglaterra fingiendo hablar inglés, y fingía que el inglés que hablaba era el inglés de Shakespeare. Y la gente me escuchaba y creía que era así. Luego entendían el truco y todos se divertían, ¿entiendes? Esto es, usar una lengua que no tiene dentro el idioma sino los sonidos, los ritmos, los tiempos... Con una pantomima, con señas, se vuelve un lenguaje. (Fo, 1998: 307)

De esta manera, *Misterio Bufo* -en su versión original italiana- resulta un texto bilingüe, escrito en *grammelot* y traducido al italiano vernáculo por el propio Fo. Esta particularidad hace imposible una traducción total del texto a cualquier idioma, por lo que la versión en castellano del texto se limitó a traducir el italiano del autor dejando de lado el *grammelot* que realmente cobra vida y sentido al verlo interpretado por el propio Fo.

El lenguaje utilizado por el autor en *Misterio Bufo* es de vital importancia para comprender la labor de Fo en volver a la vida un teatro esencialmente popular ya olvidado. Tanto por su inventiva como por su complejidad histórica, este lenguaje rescata los orígenes de las interpretaciones juglarescas comprobando que pueden ser entretenidas y que aún pueden tener relevancia política en el presente.

Así pues, la utilización del *grammelot* abre paso a la capacidad física de ilustración del actor, pues el gesto, el mimo y la acción cobran vital importancia para la comprensión de la interpretación. El gesto acompaña al cuerpo, lo explica y se convierte en el lenguaje por el que la audiencia es capaz de acceder a la interpretación.

A lo largo de los años, Fo ha ido añadiendo sketches a la estructura de *Misterio Bufo*, siempre precedidos por una introducción o prólogo en el que se explica históricamente el origen del *sketch* y en el que el autor hace los acostumbrados comentarios y relaciones con los eventos contemporáneos y con el presente político de la pieza. Muchas veces, estos prólogos resultan incluso más largos que el propio sketch. Debido a que *Misterio Bufo*, no tiene una estructura continua fluida, el autor crea un montaje que es constantemente interrumpido tanto por la participación del público como por las acotaciones del propio Fo. Así, la manera que encuentra el autor de hilar la pieza al pasar de un personaje a otro, de un *sketch* a otro, es a través de la ruptura de la cuarta pared en la que Fo permite la integración con la audiencia.

El escritor Tom Behan toma una declaración del autor: "No me gusta envolver una pieza en celofán justo después de la primera interpretación -esa es la muerte del teatro. Este es el preciso momento en el que se deben hacer correcciones,

perfeccionarlo, quizá incluso comenzar de nuevo." (Fo en Behan, 2000: 105) [Traducción libre de los autores]¹. Es por esta concepción de escritura que muchos autores no consideran a Fo como un dramaturgo: porque no escribe textos literarios. Sin embargo, Fo nunca ha querido que su teatro sea un monumento inmóvil del drama moderno, siempre deja abierta la puerta del cambio, y de hecho no publica los textos hasta que las piezas hayan dejado de presentarse y -en algunos casos- hayan sido prácticamente rescritas. Comenta que si se compara el primer borrador de una pieza con la versión final siempre habrá diferencias, que en muchos casos serán irreconocibles, pero "estas variaciones son también creadas a partir del hecho de que sentimos que necesitamos cambiar cosas debido a la presión de los eventos actuales, escándalos y situaciones políticas nuevas." (Fo en Behan, 2000: 106) [Traducción libre de los autores]²

Para Fo escribir en la soledad de una habitación es muchas veces inútil pues luego resulta imposible encontrar la manera de comunicar lo escrito, y la palabra muere dentro de esas cuatro paredes. Es necesario escuchar, ver las reacciones que suscitan sus textos para poder completarlos y escribirlos.

Es por esto que para Fo el rompimiento de la cuarta pared es fundamental en muchas de sus obras, y *Misterio Bufo* es una perfecta muestra de ello. Fo se dirige a la audiencia durante toda la pieza, incluso rompe la acción escénica a manera de paréntesis para aproximarse al público como lo hace años después con *Pareja Abierta* donde los personajes abandonan por momentos la acción escénica y se dirigen al público para hacerlo partícipe y cómplice de la interpretación.

Así, el público se siente envuelto con el entramado que conlleva la pieza y con los textos en interpretación. La estructura de *Misterio Bufo* está dividida en dos partes; en la primera se habla de los juglares y sus orígenes, haciendo siempre

alusiones a textos medievales y bíblicos; mientras que la segunda parte (incorporada muchos años después de la primera representación) habla de los textos de la pasión de Cristo. En toda la pieza, cada *sketch* está lleno de personajes llamativos que son **todos** interpretados por Fo, reviviendo ciertamente al juglar medieval.

La pieza abre con un pequeño texto titulado "Rosa Fresca Aulentissima" (Rosa fresca hermosísima) en la que el autor muestra cómo, desde que estamos en el colegio, se nos ha censurado el conocimiento. El texto es parte de una poesía italiana de la Edad Media que formaba parte de una juglaría y que actualmente es estudiado en el colegio, sin embargo, la interpretación que dan los profesores y estudiosos es la que Fo combate al deconstruir el texto en el italiano medieval y concluir que el texto es mucho más grotesco y obsceno de lo que enseñan en el colegio. De acuerdo a los libros de texto, "Rosa Fresca Aulentissima" cuenta de la historia de amor de un joven cuya lujuria se ve truncada por los sentimientos de gentileza de la mujer que es objeto de su amor. Sin embargo, Fo restaura el texto palabra por palabra para demostrar que se trata de un brutal ejemplo de opresión sexual en la que el joven -un rico recaudador de impuestos- puede tener a la muchacha, incluso violarla si quiere y salirse con la suya.

Ya se puede apreciar hacia dónde va Fo con su *Misterio Bufo*. El siguiente texto titulado "La Matanza de los Inocentes" plantea la ideología de la guerra que Fo pelea a través de dos soldados de Herodes -uno arrepentido; y otro dispuesto a todo- que matan a todos los recién nacidos.

Primer soldado Pero aquí se matan inocentes...

Segundo soldado ¿Y qué, en la guerra no son todos inocentes? ¿A ti qué te han hecho esos? ¿Te han hecho algo esos desgraciados a los que matas y degüellas mientras suenan las trompetas? (*Al fondo pasa la máquina que representa a la Virgen con el niño.*) ¡Que me quede ciego

si esa no es la Virgen María con su niño que estamos buscando! Vamos a acercarnos, antes de que se nos escape... muévete, que esta vez conseguimos el premio, y es gordo.

Primer soldado No quiero ese premio sucio y asqueroso...

Segundo soldado Pues lo cogeré yo...

Primer soldado No, tú tampoco lo cogerás... (*Le corta el paso.*)

Segundo soldado ¿Te has vuelto loco? Déjame paso, que nos han dado orden de matar al hijo de la Virgen...

Primer soldado Me cago en la orden... no des un paso que te aplasto...

Segundo soldado Imbécil... aún no te has enterado de que como ese niño quede vivo, será rey de Galilea en lugar de Herodes... ¡se lo ha dicho la profecía, te enteras!

Primer soldado ¡Pues también me cago en Herodes y en la profecía!

Segundo soldado Tú lo que necesitas es vaciar el vientre, no el estómago... Busca un prado y déjame pasar... ¡yo no quiero perderme el premio!

Primer soldado ¡No, no puedo más de ver matar niños!

Segundo soldado ¡Tú te lo has buscado! (*Lo atraviesa con la espada.*)

(. . .)

Segundo soldado No lo he matado yo, era un cadáver desde que empezó a sentir piedad. (Fo, 1998: 45)

La manera en que Fo pone a estos soldados: amigos que poco a poco se van convirtiendo en enemigos hasta el punto de matarse el uno el otro, todo en busca de poder, refleja la ideología del autor quien considera que el poder lo corrompe, lo destruye todo. En el mismo texto, aparece luego una mujer que se vuelve loca luego de que su hijo es asesinado por los soldados de Herodes, y en su locura cree que Dios le ha hecho el milagro de convertirlo en un cerdo para que no lo maten. Fo cierra este texto con una frase -la única- pronunciada por un Coro: "Señor, tu misericordia es tan grande que envías la locura a los que no son capaces de manifestar su dolor..." (Fo, 1998: 47)

El siguiente texto titulado "La Moralidad del Ciego y del Tullido" es una divertida parodia en la que un ciego y un tullido unen fuerzas para desempeñarse mejor: el tullido (que ha perdido su carro) se monta en los hombros del ciego (que ha perdido su perro) y de esa manera intentan desenvolverse como una sola persona. Pero en la vía, se encuentran con Cristo camino al Calvario quien les hace el milagro de devolverle al ciego, la vista; y al tullido, las piernas. El primero es feliz al recuperar la visión, mientras el segundo es desgraciado porque ahora tendrá que trabajar para vivir y ya no pedirá más limosna, en pocas palabras: será un obrero. En esta grotesca parodia de la vida campesina también subyace en mensaje revolucionario en el que se identifica a *il padrone* -el patrón- desde el principio de los tiempos como alguien tirano.

"Las Bodas de Caná" igualmente muestra otro de los milagros de Cristo desde el punto de vista del pueblo. Un borracho que asistió a la ceremonia cuenta:

Estaba el padre de la novia, delante de una pared, dándose cabezazos... ¡uno tras otro, qué malo!... "¿Qué ha pasado?", pregunto... "Oh, qué desgracia..." "¿Se ha escapado el novio?..." "El novio es el que más maldice." "¿Pues qué ha pasado entonces?" "Oh, qué desgracia... hemos descubierto que un tonel entero de vino, una tinaja de vino preparado para el banquete de bodas, se ha vuelto vinagre." "Oh... oh... ¿todo el vino vinagre?... Oh, qué desgracia... novia mojada novia afortunada, pero en vinagre mojada por siempre desgraciada... ¡como para salir huyendo!..." Y todos lloraban, maldecían, la madre de la novia se tiraba de los pelos, la novia lloraba, el padre de la novia se daba cabezazos contra la pared. Mientras tanto llega un joven, un tal Jesús, uno que le llaman... hijo de Dios, de mote. No venía solo, no, le acompañaba su madre, que le dicen la Virgen. (. . .) dijo: "Bien, gente, ¿podéis traerme doce cántaros llenos de agua clara y limpia?". Fue como un relámpago, zas, doce cántaros aparecieron allí delante, llenos de agua, que yo, al ver tanta agua de golpe, me encontré fatal, me parecía que me estaba ahogando... ¡hostia!... Se hizo un silencio que parecía estar en la iglesia cuando el sanctus, y este Jesús se frotó un poco las manos, chasqueando los dedos, y luego levantó una mano, con tres dedos solamente, que los

otros dos los tenía cerrados, y empezó a hacer unas señales encima del agua... unas señales que sólo hacen los hijos de Dios. Yo, que estaba un poco más lejos, y como he dicho antes el agua me impresiona sólo con mirarla, no miraba, estaba apoyado a un lado, muy triste, y de pronto noto en los agujeros de la nariz un perfume como a uva aplastada, no podías equivocarte... era vino. (Fo, 1998: 63-64)

Al comienzo de la pieza, surge una pelea sobre quién dirá la historia: un ángel, elegante, de gestos aristocráticos, que quiere contar la correcta historia, la versión celestial del milagro; y un borracho, invitado a la fiesta, que quiere contar la historia de manera más terrenal, coloquial y hasta un poco materialista. Clara es la referencia que hace Fo a la manera como estamos acostumbrados a escuchar las cosas, nos han enseñado a escuchar la versión correcta, aristocrática, celestial de los hechos. Ahora el pueblo habla. El borracho cuenta los eventos con increíble asombro, el asombro que cualquier mortal tendría frente a semejante situación; asimismo, hace constantes comentarios y acotaciones sobre lo que sucede: cómo Jesús le ofrece vino a su madre pero ella lo rechaza porque le marea demasiado, y cómo se hubiera podido evitar el destierro del hombre del Paraíso si Adán y Eva hubieran convertido todas las manzanas en buena sidra y nunca hubieran sido tentados por la serpiente. Fo le da entonces voz al pueblo y deja que sea el borracho quien cuente este milagro haciendo alusiones a la realidad contemporánea, y mostrando un lado más sencillo pero más verdadero y cercano a la conocida paradoja.

Siguiendo este texto está uno de los más importantes de *Misterio Bufo*, el "Nacimiento del Juglar" cuyo origen data de textos sicilianos del siglo XII. Esta pieza muestra el origen campesino del juglar como resultado de una lucha de poder contra *il padrone*. Un campesino descubre una tierra desvencijada y venida a menos que no le pertenece a nadie y decida mudarse allá, trabajarla y hacerla próspera; pero luego llega el amo de todo el valle y quiere apropiarse de ella, el campesino se niega alegando que es suya, que le pertenece porque él la ha trabajado. Esto no importa al

amo quien como represalia viola a su mujer y luego escapa victorioso. La familia del campesino cae en desgracia, la tierra se deteriora y caen en la pobreza, sus hijos se mueren, su esposa escapa y justo cuando él está punto de suicidarse recibe una visita de Jesucristo.

Es justo que te hayas quedado la tierra, es justo que no quieras amos, es justo que hayas tenido la fuerza de no ceder, es justo... ¡Te quiero, eres fuerte! Pero te falta algo que es justo que tengas: aquí y aquí (*indica la frente y la boca*). No te quedes aquí pegado a esta tierra, sal y a los que te tiren piedras dile, hazles comprender, y arréglatelas para que esa vejiga hinchada que es el amo la puedas pinchar con la lengua, para que salga el suero y el agua podrida. Tienes que aplastar a estos amos y todos los que les rodean: notarios, abogados, etc. No por tu bien, ni por tu tierra, sino por aquellos como tú que no tienen tierra, no poseen nada y sólo pueden sufrir y no tienen dignidad que reclamar. ¡Enséñales a vivir con el cerebro y no con los pies!

(. . .)

Jesucristo soy, que vengo a ti para darte la palabra. Y esta lengua pinchará y reventará como una lama todas las vejigas, y se lanzará contra los amos para aplastarlos, para que los demás comprendan, para que los demás aprendan, para que los demás puedan reírse de ellos. Que sólo con la risa se deja coger el amo, y si se ríen de los amos, el amo de montaña que es se vuelve colina, y después ya nada. ¡Toma! Voy a darte un beso que te hará hablar.

Me besó en la boca, mucho rato me besó. Y de pronto sentí que mi lengua brincaba, y mi cerebro rebullía y mis piernas se movían solas, y me planté en la plaza del pueblo, gritando:

-¡Acudid, gentes! ¡Acérquense! ¡Aquí está el juglar! Les enseñaré a hacer sátiras, a burlarse del amo, que es una vejiga grande y con mi lengua la voy a pinchar. (Fo, 1998: 72-73)

Así pues, la misión del juglar es política y no religiosa. A pesar de sus orígenes sagrados, el juglar nace para ser la voz del pueblo creado por el mismo Jesucristo, quien espera que todas las injusticias (políticas, sobre todo) sean develadas y que el pueblo tenga la fuerza para defenderse, para comprender la realidad, para evitar la burla, la vejación, para tener orgullo. El juglar se origina de la pobreza, la

desesperación y la ira, y esto es lo que le da a su sátira el poder y la fuerza que impacta.

El escritor Tony Mitchell concluye que Fo se identifica con el juglar, y ve en él su rol de "equivalente moderno del juglar medieval actuando frente a una audiencia de la clase obrera industrial en lugar de los campesinos medievales." (Mitchell, 1986: 22) [Traducción libre de los autores]³

"El Nacimiento del Villano" surge como compañero al Nacimiento del Juglar, aquí se cuenta la creación del "villano" que sería casi lo mismo que decir obrero o trabajador. El texto cuenta que un hombre fue a hablar con Dios desesperado y cansado de trabajar, así que le pidió una criatura que pudiera hacer todo el trabajo por él. El Señor comenzó a trabajar, pero luego de que Adán se negara a dar otra costilla, Dios tomó a un burro que pasaba por ahí, hizo que quedara embarazado y a los nueve meses, de un pedo del burro, nació el villano. Éste fue entregado al hombre para hacer todos los trabajos fuertes, luego un ángel aparece para explicarle que "Por orden del Señor, desde este momento serás / amo y mayor, y él, villano y menor." (Fo, 1998: 78) Amo y villano. Villano que luego será juglar... Posteriormente, el ángel le explicó al amo cómo tratar al villano, y cómo, incluso, marcarle tiempos y momentos para todos. Este comentario surge luego de una representación de *Misterio Bufo* en Verona, donde había una huelga de varias empleadas cuyo "amo" no las dejaba ir al baño sino hasta que terminaran su jornada. Igual sucedió en la fábrica Ducati de Bolonia donde "los amos" decidieron fijar el tiempo en que sus obreros iban al baño: les daban dos minutos treinta y cinco segundos para hacer sus necesidades, y encima al entrar al baño tenían cronómetro para que no se les fuera a pasar el tiempo. De estas situaciones -todas incluidas en el texto-, surgen *sketches* a lo largo de las presentaciones y derivan en lo que hoy tenemos de *Misterio Bufo*.

Otro milagro es el tema del siguiente texto, "La Resurrección de Lázaro" en cuya representación se aprecia la capacidad de Fo de representar a toda una audiencia apiñada en torno a la tumba de Lázaro esperando que llegue Cristo y el milagro se lleve a cabo. De un guardia que vigila el cementerio, a unos apostadores herejes, Fo interpreta a toda la gente que espera la llega de Jesús. Como lo explica Fo en el prólogo del *sketch*:

Este texto es un "caballo de batalla" para virtuosos, porque el juglar tiene que interpretar quince o dieciséis personajes seguidos, marcando las transiciones sólo con el cuerpo: ni siquiera cambiando la voz, únicamente con las actitudes. Se trata pues de uno de esos textos que obliga al intérprete a improvisar un poco, dejándose guiar por el ritmo de las risas, por los tiempos y los silencios del público. (Fo, 1998: 84)

Una vez más, el texto es una sátira de la experiencia mística de un milagro relatado por el pueblo al igual que el de las Bodas de Caná, sólo que aquí no hay un solo narrador, sino toda una audiencia desesperada por presenciar el milagro, todo lo expuesto es lo que ve el pueblo, desde su punto de vista, se dejan de lados los coros y las música celestiales para dar paso al vulgo que apuesta sobre si Jesús podrá o no resucitar a Lázaro y un hombre que alquila sillas para disfrutar del milagro en toda su amplitud.

Llegamos ahora a "Bonifacio VIII" el papa de la época de Dante. Aquí Fo muestra la corrupción por poder que mencionamos anteriormente. En la introducción al texto, Fo comenta que Bonifacio era ajeno a la humildad y a la piedad. Le gustaba clavar de la lengua en portales a los frailes que hablaban mal de los señores y en una ocasión, organizó una orgía el viernes santo de 1301, junto con unas prostitutas, cardenales y obispos.

La pieza presenta a Bonifacio preparándose para una ceremonia importante, sin escatimar en lo más mínimo su vestuario. Mientras se viste canta un himno y sus ayudantes lo arreglan: mitra, guantes, manto, bastón y demás... Finalmente sale y encuentra una manifestación por Cristo que va camino al calvario.

¡Ah, Cristo! Jesucristo... Mira mira... caray... vaya pinta... ¡desgraciado! Ahora entiendo por qué le llaman “pobre cristo”... caramba... hay que ver cómo va... ¡Maldición!, vámonos, que me impresiona ver estas cosas... (*Finge contestar a un clérigo que tiene otra opinión.*) ¿Dices que mejor que me acerque?... que me vea la gente que soy bueno, que me vea mientras le ayudo a llevar la cruz... A lo mejor luego me aplauden todos, y dicen: “Qué bueno es este Bonifacio”... Venga, sí, vamos a darles gusto a esos necios... vamos. (*Simula desvestirse.*) Toma, coge el manto... sujetadlo... el bastón. Será mejor que vaya. No me creerás, pero me tiemblan las piernas... Jesús, ¿qué tal?... Jesús, ¿no me conoces? Soy Bonifacio... Bonifacio, el papa... ¡Cómo que quién es el papa! Vamos... es el pastor, el que viene después de Pedro, con todos los demás en fila... ¿no me reconoces? (. . .) ¿Que he hecho cosas malas? ¡No es verdad! Son calumnias, mentiras que difunden las malas lenguas, por envidia... que... (*Lo señala con el dedo, con ímpetu.*) ¡Pues de ti me han dicho cada cosa, querido! ¡Pero yo no me lo creo! Bendito seas, son malos, ya sabes... (*Se arrodilla, desesperado.*) ¡Jesús! Jesús, mírame a los ojos, que te quiero mucho... ¿que a los frailes? que no, que yo los quiero, siempre he querido mucho a los frailes, yo... (*Al clérigo imaginario.*) ¡Ve a buscar un fraile, rápido! (*A Cristo.*) Yo los quiero... (*Al clérigo.*) ¿Que dónde vas a buscar frailes? ¡Pues a la cárcel, que está llena! (*A Cristo.*) Jesús, yo... Jesús, mira qué fraile, mira qué hermoso... (*Mima un abrazo y un beso, aparta la cara, asqueado.*) ¡Qué peste! (*A Cristo.*) Jesús, deja que te ayude a llevar la cruz, yo soy fuerte, tú te cansas... yo estoy acostumbrado... soy un toro, yo... ¡llevo cada manto que ni te imaginas! déjame... ¡Quítate de los cojones, Cirineo! (Fo, 1998: 101-102)

Esta es una increíble metáfora de los comportamientos de poder de los gobernantes. Fo muestra cómo de la opulencia del vestir de Bonifacio, pasa a la supuesta y falsa humildad para conseguir mayor poder, para conseguir reconocimiento y aprobación de quien le supere en poder. Tal y como lo hacen los

gobernantes de hoy en día. El crítico Paolo Puppa señala que el "vestirse" de Bonifacio es el equivalente italiano a la preparación de Hitler para sus apariciones públicas en el *Arturo Ui* de Brecht, ya que "ambos muestran claro el narcisismo que yace tras la tentación de absoluto poder". (Puppa en Mitchell, 1986: 24) [Traducción libre de los autores]⁴. Dos conceptos claros que Fo demuestra aquí: el narcisismo y el poder, cómo ambos están estrechamente relacionados.

Es necesario que la memoria forme parte de los pueblos, el concepto de memoria social debe ser aprehendido por los pueblos en forma de cultura. En una entrevista a Dario Fo para el episodio dedicado a Italia de la serie documental "The Essential History of Europe" (La Historia Esencial de Europa) producido por la BBC en 1992, el autor afirma que los italianos no tienen sentido de pertenencia claro con respecto a la patria.

¿Cuántas veces los mismos italianos hemos provocado conflictos en nuestra nación, debido a nuestros esquemas tecnológicos, mercantiles o políticos? Pero eso no es lo importante, porque a pesar de lo que se diga, somos un pueblo que no tiene conciencia de nación o de patria. Tenemos conciencia de nuestras ciudades o de nuestras aldeas. Ellas son nuestra patria y nunca sentiremos que toda Italia lo es.

La profesora Virginia Aponte (en una clase de Textos Literarios, abril 2004) señaló que para el poeta Rainier María Rilke: "La única y auténtica patria del hombre, es su infancia". La patria es la memoria, y eso es lo que trata de rescatar Dario Fo para todos los italianos. Para el autor, ya lo importante no debe ser la existencia individual sino la comunidad. Al adquirir cultura, historia, memoria, una sociedad podrá tener finalmente un verdadero sentido de pertenencia a una patria.

Italia es quizá el país de Europa que más salpicado podría estar de su propia historia, todo comenzó allí, en el Imperio Romano, sin embargo, a los italianos parece

no importarles mucho esto pues han dejado que su pasado histórico se convierta en el campo de juegos de otros, y esto, incluso físicamente hablando: las reproducciones en miniatura del coliseo que se venden en las afueras del monumento en Roma es un ejemplo de ello. El pasado ha perdido valor frente a los ojos de los italianos. Es por ello que el poder que tiene Dario Fo en sus manos es enorme...

Entramos ahora en la segunda parte de la estructura de *Misterio Bufo*, "Los Textos de la Pasión" compuestos por cuatro piezas: "El Loco y la Muerte", "María conoce la condena impuesta a su Hijo", "El Juego del Loco bajo la Cruz" y "Pasión. María en la Cruz".

En el primero, "El Loco y la Muerte", un Loco juega a las cartas de Tarot con unos amigos en una posada, mientras la posadera les informa que acaban de llegar trece hombres a cenar: los doce apóstoles y Jesús. Poco después aparece la Muerte, vestida de blanco, espantando a todos los jugadores y dejando al Loco solo.

Loco ¡Sí, la muerte! ¡Precisamente... la tenía yo! Uy, qué frío... ¿dónde os habéis metido todos? Siento frío hasta en los huesos. Cerrad esa puerta... (*Mira de soslayo a la Muerte.*) Buenos días. Está todo cerrado, ¿de dónde saldrá este frío tan tremendo? (*Ve a la Muerte.*) Buenos días, buenas tardes... buenas noches, madama, con permiso. (*Se levanta para marcharse.*) Como mis amigos se han ido... (*Ha olvidado el dinero en la mesa.*) ¿Buscáis a alguien? (. . .) si queréis sentaros tomad esta silla, aún está caliente, ¡la he calentado yo! Perdonad, señora, pero ahora que os miro más de cerca me parece que ya os he visto otra vez.

Muerte Es imposible, a mí sólo se me conoce una vez (. . .) soy la muerte.

Loco ¿La muerte? Ah, ¿soís la muerte? ¡Mira tú qué casualidad! ¡Es la muerte! Bueno... mucho gusto... yo soy Matazone.

Muerte Te doy miedo, ¿eh?

Loco ¿Miedo a mí? No, yo estoy loco y lo saben todos incluso en el juego del tarot, que el loco no tiene miedo a la muerte. ¡Más bien lo

contrario, la va buscando para hacer pareja desposada, porque juntos ganan a todas las cartas, incluso a la del amor! (Fo, 1998: 109-110)

Después nos enteramos de que la Muerte viene buscando a Jesús quien morirá al día siguiente clavado en la cruz.

Loco (. . .) ¿Acabará clavado? Pobre desventurado... Oye, paliducha, hazme un favor, deja que vaya a avisarle de que se prepare a ese suplicio tremendo.

Muerte Es inútil que le avises, porque él ya lo sabe, sabe desde que nació que mañana tendrá que yacer en la cruz.

Loco ¿Lo sabe y está ahí tan tranquilo hablando, y sonriendo dichoso con sus compañeros? ¡Oh, está más loco que yo!

Muerte Tú lo has dicho... ¿cómo no va a estar loco quien ama con tanto amor a los hombres, incluso a los que le llevarán a la cruz, incluso a Judas que lo traicionará? (Fo, 1998: 112-113)

El Amor y el Loco... Dos figuras que Dario Fo maneja en muchas de sus piezas, siempre el Loco le ha servido para salirse con la suya en muchos discursos, sobre todo en el caso de *Muerte Accidental de un Anarquista*. "Los Textos de la Pasión" de *Misterio Bufo* reflejan el punto de vista del pueblo en algunos de los sucesos más emblemáticos de la religión católica. En "María conoce la condena impuesta a su Hijo", la Virgen María va camino a su casa a preparar la comida del día en compañía de su amiga, Juana, cuando se encuentra con una manifestación que no comprende. Minutos después llega corriendo la Magdalena que es velozmente silenciada por Juana, quien no quiere que María se entere de lo que sucede en realidad. Pero María intuye que algo pasa, ve a lo lejos la punta de tres cruces y sabe que tres pobres hombres serán crucificados. Siente un nudo en el estómago. Hasta que finalmente se encuentra con la Verónica que llega con un paño ensangrentado.

María (. . .) Oh, buena mujer, ¿os habéis hecho daño?

Verónica No, yo no... ha sido uno de esos reos a los que han crucificado, ese al que gritan brujo... ¡y que no es brujo, sino santo!... Santo de seguro, se comprende por los ojos tan dulces que tiene... le he secado la cara ensangrentada...

María Oh mujer piadosa...

Verónica ...con este paño, y ha salido un milagro... él me ha dejado la huella de su cara, que parece un retrato.

María Enséñamelo.

Juana No seas curiosa, María, no está bien.

María No soy curiosa... siento que tengo que verlo.

Verónica De acuerdo, te lo enseño, pero antes santíguate con la señal de la cruz... ¡mira, es el hijo de Dios!

María ¡Mi hijo! ¡Oh, es mi hijo, de mí! (*Sale corriendo, desesperada.*) (Fo, 1998: 118-119)

En "El Juego del Loco Bajo la Cruz" Fo acude de nuevo al mismo Loco que estuvo horas antes con la Muerte, para mostrar un momento de suma crueldad: clavar a Cristo en la Cruz. En la pieza está el Loco y cuatro crucificadores que hacen apuestas a ver en cuántos martillazos logran clavar a Cristo, luego de una cruel faena finalmente es alzado. Comienza el Loco a jugar a los dados con los crucificadores y les gana todo, a cambio de regresarlo les pide que le dejen bajar al Cristo. Propone que en su lugar crucifiquen a Judas que se acaba de ahorcar, total, en la cruz todos somos iguales.

Cuando el Loco está a punto de bajar a Cristo de la cruz, éste lo detiene, le dice que no lo baje, que es necesario el sacrificio por la salvación de los hombres. El Loco trata de hacerle ver que no tiene caso, le explica lo que pasará en el futuro:

Tu cruz dolorosa la pondrán en todas partes: en los escudos, en las banderas de guerra, en las espadas, para matar a la gente como si fueran terneros, matar en tu nombre, tú que has gritado que todos somos hermanos, que no hay que matar. ¿Has tenido ya un Judas? Pues bien,

tendrás tantos Judas como hormigas, traicionándote, utilizándote para engañar a los crédulos.

Hazme caso, no vale la pena...

¿Eh? ¿Que no todos serán traidores? Bien, dime algún nombre: Francisco el beato... y luego Nicolás... san Miguel corta capas... Domingo... Catalina y Clara... y después... de acuerdo, estos también: pero seguirán siendo cuatro gatos en comparación con el número de malnacidos... y también a esos cuatro gatos les tratarán otra vez igual que a ti, tras haberlos perseguido cuando estaban vivos. Repite, perdona, que no te he entendido. Aunque solo hubiera uno... sí, un solo hombre en toda la tierra digno de ser salvado, porque es un justo, tu sacrificio habrá servido de algo... Oh, no: ¡entonces eres realmente el jefe de los locos... eres un manicomio completo! La única vez que me gustaste, Jesús, fue esa vez que llegaste a la iglesia mientras mercadeaban y empezaste a pegar a todos con el bastón. Uy qué bonito fue verlo... ese era tu oficio... ¡y no palmar en la cruz por salvación! Oh Señor Señor... me entran ganas de llorar... pero no creas, lloro porque estoy enfadado. (Fo, 1998: 127)

Aquí es Fo quien habla. ¿Qué ha sucedido con la imagen de Cristo hoy en día? ¿Qué sucede con el símbolo de la Cruz? Exactamente lo que dice el Loco. El contenido político de este texto es de suma agudeza, recurrir a recursos como decirle a Cristo dos mil años atrás lo que sucedería con él en todos estos siglos, lo que el poder y la política harían con él, cómo sería mancillado su nombre y cuántos Judas más encontraría en el mundo, es una argucia muy bien utilizada por Fo en la construcción de esta pieza, donde el autor se permite toda clase de anacronismos, de saltos adelante y atrás para traer la realidad de siglos al presente.

La pieza final de "Los Textos de la Pasión" la constituye "Pasión. María en la Cruz" que relata el momento en que María llega finalmente a los pies de la cruz donde yace Jesús crucificado. Intenta por todos los medios bajarlo, pero no lo consigue, finalmente logra negociar con un soldado que le den un poco de agua y anhela colocarle un chal para que aguante mejor el dolor en la cruz, pero es el soldado quien le hace entender que así sólo prolongaría el sufrimiento de su hijo, Jesús debe

morir, y si realmente desea ayudarlo y detener su dolor, debe procurar que su muerte sea rápida.

Finalmente, María cae al suelo sumida en el dolor, en ese momento aparece el ángel Gabriel tratando de consolar a María quien le pide que se vaya. El ángel intenta amedrentar el dolor de la Virgen, y le asegura que comprende por lo que está pasando, entiende su dolor, a lo que María responde enfadada argumentando que él no puede conocer la condición de ser madre y de esa manera su dolor nunca podría ser comprendido por él. Gabriel apenadamente reconoce su error, "este sacrificio tuyo y de tu amado hijo lograrán desgarrar el cielo, para que puedan los hombres volver por primera vez al paraíso!" (Fo, 1998: 134). Así cierra la pieza.

De esta manera nos vemos envueltos en la maquinaria de *Misterio Bufo*, donde los saltos temporales nos aproximan a una mejor comprensión de la labor que ha tenido el pueblo a través de la historia. En el prólogo de la edición en castellano de *Misterio Bufo*, su traductora, Carla Matteini comenta que para lograr esto "el Fo de *Misterio bufo* entra y sale de la máquina del tiempo, de Bonifacio VIII a Woytila, de apóstoles y juglares a obreros de las fábricas italianas, en rápidas y eficaces piruetas anacrónicas." (1998: 13)

El análisis que hemos hecho de cada pieza -aunque no muy extenso- quizá resulte un poco dilatado, sin embargo, consideramos importante habernos detenido aunque sea unas pocas líneas en cada uno de ellos pues poseen cada uno características particulares que nos permiten, de una u otra forma, aproximarnos a la intención del autor y su utilización de la memoria social que mencionábamos antes. Dario Fo, a través de su *Misterio Bufo*, logra universalizar el sentido del teatro popular y hacerlo accesible a todos aquellos que lo ven o leen. El autor se encarga de escudriñar en la historia, no sólo de Italia, sino de la cultura entera para demostrarnos

cómo el pueblo siempre ha sido partícipe de todas sus historias, para decirnos a cada uno de nosotros que a lo largo de los años y siglos, siempre hemos tenido mucho que decir, y que ahora más que nunca, tenemos el poder de decirlo.

La memoria nos rescata. ¿Quiénes somos? Somos memoria. Y con Dario Fo, somos memoria social. Volvemos a nuestras raíces, a las raíces mismas de la cultura para comprender quiénes somos hoy en día. Un ser humano sin memoria es un ser humano sin identidad, vacío. La identidad de los pueblos proviene de esa memoria social que se llama cultura. Es por ello que está prohibido olvidar, está prohibido olvidar para poder mantener la identidad. La cultura, la tradición y la memoria son elementos interdependientes y eso es precisamente lo que nos quiere decir Dario Fo con su *Misterio Bufo*. Tenemos que recordar de dónde venimos, y si no lo sabemos, tenemos que informarnos porque esa memoria social, esa cultura, es la que nos mantiene unidos, es ella la responsable de crear un sentido de unidad y pertenencia a los pueblos, a la humanidad entera. ¿De qué otra manera podemos diferenciar un pueblo de otro, una nación de otra? Es a través de su memoria social, sus ritos, sus tradiciones todo aquello que llaman cultura y que los hace individuales, aquello que les da identidad.

Dario Fo rescata entonces la identidad de la humanidad, la identidad de los hombres, del pueblo, diciéndonos que está prohibido olvidar, que es necesario recordar qué estuvo antes de nosotros para comprender qué vendrá después. Es imposible una evolución sin tener una memoria clara. En base a esto, Carla Matteini - en el prólogo a *Misterio Bufo* antes mencionado-, asegura que el historiador francés Jean Chesneaux ha definido a Fo como "un historiógrafo salvaje, que en lugar de acumular informaciones especializadas, quiere pensar políticamente el pasado e históricamente el presente." (1998: 13).

Pensar el presente a través de la memoria. Eso es lo que nos enseña Fo a lo largo de todos los *sketches* y todos los personajes de su *Misterio Bufo*, ¿de qué otra manera podríamos entonces comprender el presente? Somos lo que fuimos... En otra ocasión, Chesneaux comentó respecto a *Misterio Bufo*:

Para Dario Fo la historia es una activa relación con el pasado, y una época tan distante como la Edad Media -como lo muestra *Misterio Bufo*- puede ser tan fértil como cualquier período reciente cuando se trata de activar la lucha social del presente. Lo que importa es la calidad política de este enlace entre el presente y el pasado, no la distancia de los siglos. (Chesneaux en Mitchell, 1986: 14) [Traducción libre de los autores]⁵

Y surge la inevitable pregunta, ¿qué nos ha ocurrido últimamente con este enlace entre el presente y el pasado?

2. CON SU LENGUA, PINCHA LAS VEJIGAS DE LOS AMOS

El escándalo en *Muerte Accidental de un Anarquista*

"Por supuesto, todos podemos equivocarnos.

Pero ustedes, perdónenme, se han pasado."

Loco. Primer Acto. Escena Segunda.

Tom Behan (2000) señala que el mismo Dario Fo ha declarado que *Muerte Accidental de un Anarquista* ha sido la pieza más representada en todo el mundo desde su estreno hace más de treinta años. Con producciones en por lo menos 41 países, este texto ha ocasionado incluso que en Argentina y Grecia el elenco de las primeras producciones fuera arrestado.

Meramente política, esta pieza nace por una necesidad del pueblo de información y sobre todo de denuncia. El origen de la pieza se remonta al *autunno caldo* (el 'otoño caliente') de 1969 y las luchas de la clase obrera en este período de agitación política no sólo italiana sino en el mundo entero. Es la época del septiembre negro, de la masacre de palestinos a manos del rey Hussein de Jordania; en Italia, es época de paros, huelgas, manifestaciones de la clase obrera. Por ejemplo, Behan señala que el 15 de octubre de ese año hubo una demostración de 50.000 obreros en Milán en protesta por el alto costo de la vida; el 28 de noviembre el Parlamento aprobó una ley legalizando el divorcio, y ese mismo día se dio una demostración de 100.000 ingenieros marchando en Roma.

Este 1969 es también el año en que estalla el terrorismo en Italia. El 12 de diciembre explota una bomba en la Banca Nazionale dell'Agricoltura en la Piazza

Fontana de Milán, matando a 16 personas y dejando a más de 90 heridos. Pocas horas después de la explosión, comisarios de la policía declaran a los medios que se trata de anarquistas o círculos de extrema izquierda y comienzan -sin evidencia alguna de su culpabilidad- a buscar por todo Milán, anarquistas que arrestar. Son dos los nombres que resultaron de esta búsqueda, dos nombres que por siempre estarán asociados al ataque terrorista de Piazza Fontana, sobre todo porque ambos eran inocentes de los cargos imputados. Pietro Valpreda, un bailarín, y Giuseppe Pinelli, un ferroviario.

El primero de ellos, Pietro Valpreda, fue arrestado tres días después de la explosión y fue acusado de formar parte en una conspiración anarquista que pretendía organizar toda una campaña de bombas por todo el país. Nada de esto llegó nunca a comprobarse, y de hecho, se considera que la explosión de la bomba en la Banca Nazionale dell'Agricoltura es el comienzo de la llamada "Estrategia de Tensión" por parte del gobierno. Esto es, imputar ataques terroristas a la izquierda revolucionaria y crear tensión en todo el país, esperando así disminuir las luchas, las manifestaciones, la participación de la sociedad; y aumentar el poder y el control del gobierno. El objetivo tras esta "Estrategia de Tensión" era poner un alto al crecimiento de la fuerza que estaba cobrando la clase obrera, y el medio era ubicar bombas arbitrariamente en lugares públicos, sin ninguna advertencia, para así crear una gran tensión dentro de la sociedad.

Valpreda nunca fue sentenciado a cumplir ninguna condena, sin embargo pasó tres años en la cárcel y después de su liberación, nunca nadie más ha sido sentenciado por la masacre. La "cacería de brujas" a la izquierda durante este período tuvo cierto éxito pues muchos sindicatos y movimientos izquierdistas firmaron contratos para no ser asociados con los hechos de la Piazza Fontana. La esencia de la "Estrategia de Tensión" es esbozada por el mismo Fo en *Muerte Accidental de un Anarquista* (1997), a través del personaje del Loco quien, mientras conversa con una periodista,

asegura que la "matanza de inocentes del banco sirvió tan sólo para debilitar las luchas de aquel otoño caliente, y provocar la tensión necesaria para que la opinión pública, asqueada, indignada ante la criminalidad subversiva, exigiese la creación de un estado fuerte." (Fo, 1997: 123).

Este tipo de diálogos son los que le ocasionaron a Dario Fo el sabotaje de la pieza por parte del gobierno, así como también, son estos mismos textos los que hicieron de ella el éxito que ha sido en todo el mundo a lo largo de los años. Parte de la popularidad que goza esta obra se debe a que jugó un importante papel en las investigaciones y descubrimientos posteriores de lo que fue en Italia la "Estrategia de Tensión".

Behan señala que Giuseppe Pinelli, el segundo anarquista asociado a Piazza Fontana, fue arrestado antes que Valpreda, el mismo día de la explosión, un par de horas después. Era un ferroviario de 41 años, casado y con dos hijas, que 72 horas después moriría al "caer accidentalmente" por la ventana del cuarto piso de una estación de policías en Milán donde estaba siendo interrogado ilegalmente.

Varias son las hipótesis que se han dicho queriendo explicar la muerte de este anarquista aquella noche de diciembre de 1969. La primera versión es la de la policía, que asegura que se trató de un suicidio por culpabilidad, y el salto por la ventana es la prueba de ello. La segunda -y más aceptada- es que Pinelli estaba muerto cuando cayó -o lo lanzaron- por la ventana. La falta de heridas en sus manos (que hubieran sido causadas por la reacción instintiva antes del impacto) demuestra que lo que cayó por aquella ventana era ya un cuerpo sin vida. En la pieza, el personaje de la Periodista es la encargada de esclarecer y plantear al público todas estas interrogantes.

Periodista

Para determinar si el anarquista estaba vivo en el momento del salto por la ventana. Es decir, si saltó dándose un mínimo impulso, o bien cayó inerte, como de hecho consta, resbalando por la pared... si se produjo fracturas o lesiones en los brazos o en las manos, como de hecho no consta... lo que significa que el presunto suicida no se protegió con las manos por delante en el momento de estrellarse en el suelo... un gesto normal e instintivo, por otro lado. (Fo, 1997: 101)

Una tercera hipótesis plantea que el suicidio de Pinelli es resultado de duras y violentas técnicas represivas de interrogación por parte de la policía, que ocasionaron que el anarquista se lanzara por la ventana. De cualquier manera, ninguna de las versiones ha sido efectivamente comprobada hasta la fecha. Varias investigaciones comenzaron después de la muerte de Pinelli, siendo la primera, a cargo del juez Giovanni Caizzi, la que concluyó a finales de mayo de 1970, que se trató de una "muerte accidental". El personaje de la *Periodista* comenta en cierto punto de la pieza: "El fiscal declaró por escrito que la muerte del anarquista debe considerarse como "muerte accidental". Y hay una gran diferencia entre ambos términos." (Fo, 1997: 106). Esta fue la contradicción que le dio a Fo el título de la pieza, que -tal y como la describe Mitchell- es una farsa grotesca sobre una trágica farsa.

En todo el país comenzó a crecer el sentimiento de que la muerte de Pinelli estaba siendo tapada por el gobierno. El diario que más atención había prestado al suceso a lo largo de los meses era *Lotta Continua*, y ahora comenzaba con una campaña que ponía en duda las explicaciones de la policía y los veredictos de los jueces. El 20 de abril de 1970, Luigi Calabresi, uno de los policías que estuvo presente la noche en que Pinelli se lanzó por la ventana, emitió una demanda contra el editor del diario por continuas calumnias a su persona. Es en este momento cuando Fo recibe el llamado de la gente y decide tomar cartas en el asunto. Él mismo lo

comenta en el prefacio a la edición mexicana de *Muerte Accidental de un Anarquista* (1998):

¿Cómo nos vino a la mente preparar un espectáculo ligado al tema de las masacres de Estado? Incluso en este caso fuimos empujados por una situación de necesidad. Durante la primavera del setenta los compañeros que asistían a nuestros espectáculos -compañeros trabajadores, estudiantes, demócratas progresistas- nos pedían que escribiéramos un texto entero sobre las bombas en Milán y sobre el asesinato de Pinelli, que se discutieran sus causas y consecuencias políticas. La razón de esta petición radicaba en el espantoso vacío de información en torno al problema. (Fo, 1998: 25).

Y cuando el juicio de *Lotta Continua* estalló el 9 de octubre, por primera vez se dio audiencia pública los sucesos que envolvieron la muerte de Pinelli. Dario Fo asistió a las audiencias y recuerda que los papeles de habían invertido por completo, *Lotta Continua* pasó de ser el acusado a ser el acusador, se descubrieron muchas mentiras por parte de la policía, un oficial se encargaba de contradecir al anterior. De estas audiencias fue que Fo tomó muchos de los diálogos y acciones de la pieza, además de contar con generosos amigos abogados y periodistas que le proporcionaron documentos relacionados con las averiguaciones judiciales que nunca fueron publicados. Como declara en el prefacio antes mencionado, el autor construyó así su pieza:

Preparamos entonces un primer esbozo de comedia, una farsa incluso; tan penosamente grotescas resultaban las actas de instrucción, las contradicciones de las declaraciones oficiales. Se nos hizo presente que podríamos correr el riesgo de sufrir denuncias, incriminaciones, procesos; con todo, decidimos que valía la pena intentarlo, que incluso era necesario que fuéramos con tiento, era nuestro deber como militantes políticos. Lo importante es actuar de prisa, intervenir activamente. (Fo, 1998: 26).

Morte Accidentale di un Anarchico se estrenó a principios de diciembre de 1970, exactamente un año después de la muerte de Pinelli y fue un éxito inmediato. La pieza consta de dos actos: el primero, dividido en dos escenas; y el segundo, que cuenta con una escena única.

En la pieza, Fo crea para sí mismo uno de sus más cómicos e histriónicos personajes: el del Loco (*Matto*), que ya había esbozado en *Misterio Bufo* (en los "Textos de la Pasión"), quien se infiltra en una estación de policía en Milán y atraviesa varios cambios de personaje para forzar a la policía a admitir la ridícula lógica tras su versión del "salto" del anarquista. Mitchell señala que el personaje del Loco es más que nada una representación del mismo Fo en sus diversas máscaras de clown, juglar, cómico, militante político, y artista de la farsa y la sátira. Carla Matteini -en un prefacio a la edición española de *Muerte de Accidental de un Anarquista* (1997)- asegura que el gran hallazgo de la obra es "el personaje múltiple del loco (. . .) [que] se escuda en su aparente locura para, rehuyendo la lógica policial, expresar verdades que de otro modo no podrían decirse." (1997: 13). Ésa es la clave de este personaje: él podrá decir todas las verdades que quiera y le será permitido hacerlo porque -como él mismo dice- "soy loco, no imbécil" (Fo, 1997: 138). En la primera escena del primer acto, el Loco explica:

Estoy loco, loco patentado. Observe mi historial clínico: internado dieciséis veces, y siempre por lo mismo. Tengo la manía de los personajes, se llama "histriomanía", viene de histrión, que significa actor. Tengo el *hobby* de interpretar papeles siempre distintos. Pero como lo mío es el teatro-*verité*, necesito que mi compañía la componga gente de verdad... que no sepa actuar. Además, carezco de medios, y no podría pagarles. He pedido subvenciones al Ministerio de Cultura, pero al no tener enchufes políticos... (Fo, 1997: 20).

De esta manera, ya sabemos que el personaje tiene todas las licencias para hacer y decir lo que quiera, el público le escuchará y sacará sus propias conclusiones. Seis son los personajes en total de la pieza, además del *Loco*, los demás son casi todos oficiales de la policía: un *Comisario Jefe*, un comisario llamado *Bertozzo*, un *Agente*, y finalmente un comisario señalado solo como "*Comisario de la brigada política*" que hace alusión directa al oficial Luigi Calabresi tanto en la forma de vestir y hablar como en sus tics nerviosos. En el texto, la acotación del personaje dice que lleva chaqueta deportiva y suéter de cuello alto, y esta era la manera en que Calabresi siempre se vestía para las audiencias del juicio contra *Lotta Continua* en el otoño de 1970; además, posteriormente en el texto, se señala que el comisario no deja de frotarse la mano derecha, y este era un tic nervioso que muchos observadores - incluido Dario Fo- vieron en Calabresi a lo largo del juicio. El último personaje es el de la *Periodista*, que aparece a finales del segundo acto.

Toda la pieza se lleva a cabo en una estación de policía. La primera escena ocurre en el despacho del comisario Bertozzo, ubicado en el tercer piso de la jefatura. El resto de la acción ocurre en el despacho del comisario de la brigada política, ubicado en el cuarto piso de la jefatura y con una gran ventana (acotada por el autor) desde donde se lanzó el anarquista al que se hace referencia en la pieza. Comparar más claramente los sucesos hubiera sido imposible, sin embargo, en la introducción de la obra, el autor declara que

Con esta comedia queremos contar un hecho que ocurrió realmente en los Estados Unidos, en 1921.

Un anarquista llamado Salsedo, un inmigrante italiano, "cayó" desde una ventana del piso 14 de la comisaría central de Nueva York. El jefe de la policía declaró que se trataba de un suicidio.

Se realizó una primera investigación, después una súper-investigación por parte de la magistratura, descubriéndose que el anarquista había

sido literalmente arrojado por la ventana por los policías que lo interrogaban.

Para actualizar la historia, haciéndola al tiempo más dramática, nos hemos tomado la libertad de recurrir a uno de esos trucos que se suelen emplear en el teatro: hemos trasladado la historia a nuestros días, y la hemos ambientado, no ya en Nueva York, sino en una ciudad italiana cualquiera... por ejemplo, Milán.

(. . .)

en el caso de que aparezcan analogías con sucesos y personajes de nuestra crónica, el fenómeno deberá atribuirse a esa imponderable magia constante en el teatro, que en infinitas ocasiones ha logrado que incluso historias disparatadas, completamente inventadas, hayan sido impunemente imitadas por la realidad. (Fo, 1997: 15-16).

Fo escribe esto en diciembre de 1970, para el estreno de la pieza, claramente como una salida sarcástica para evitar algún tipo de censura o arresto por parte de sus detractores. La ironía utilizada en este prólogo está presente a lo largo de toda la pieza a medida que las contradicciones van creciendo cada vez más. Sin embargo, vale la pena acotar que el hecho al que el autor hace referencia en el prólogo sí ocurrió realmente, y sirve de escudo perfecto para que una vez más Dario Fo se salga con la suya y se burle de sus opositores.

El Loco de la pieza es llevado a la jefatura de policías e interrogado por el comisario Bertozzo por impostor, sin embargo, logra zafarse de los cargos y en lugar de irse, decide quedarse e interpretar el papel que siempre ha querido: el de juez. De manera que, ya en el despacho del cuarto piso, se hace pasar por un juez del Tribunal Supremo enviado de Roma a investigar el caso del anarquista que se suicidó en la jefatura. Así comienza la maquinaria de la pieza en la cual, el Loco se encargará de generar contradicciones entre el Comisario de la brigada política y el Comisario Jefe a través de las declaraciones emitidas por la policía de Milán:

Bien. Vayamos a los hechos. Según los atestados... (*Hojea unos papeles. Al Comisario se le atraganta el humo*)... la noche del... la fecha no nos interesa... un anarquista, de profesión maquinista de tren, se encontraba en este despacho para ser interrogado sobre su participación en la operación dinamitera de bancos que causó la muerte de dieciséis ciudadanos inocentes. Y estas son palabras textuales tuyas, señor Comisario Jefe: "Había indicios gravísimos en su contra".

(. . .)

Hacia medianoche el anarquista, preso de raptó, sigue siendo usted quien habla, preso de raptó se arroja por la ventana estrellándose en el suelo. Ahora bien, ¿qué es un raptó? Según el diccionario Bandieu, el raptó es una forma exasperada de angustia suicida que afecta a individuos incluso psíquicamente sanos, si se les provoca una violenta ansiedad, una angustia desesperada. (Fo, 1997: 45-46).

La teoría del "raptó" estuvo presente todo el tiempo por parte de la policía. Supuestamente, el anarquista había saltado debido a un "raptó". Fo se encarga de demostrar cuán ilógica resulta esta teoría pues el anarquista estuvo solo durante cuatro horas antes del "supuesto" salto, de manera que hubiera resultado imposible que alguien lo estimulara al extremo de que sintiera el tan mencionado "raptó". Poco a poco, todas las mentiras van cayendo, y los comisarios se van hundiendo uno al otro, tal como sucedió en los juicios. Posteriormente, una vez que han admitido prácticamente que instigaron al anarquista a lanzarse, el Loco -en su calidad de Juezes hace creer a los comisarios que están acabados y que serán encarcelados para de esa manera, recuperar la credibilidad y respecto que ha perdido el cuerpo policial ante la opinión pública. Tal es la desesperación de los comisarios, que es ahora el Loco quien los instiga al suicidio, les dice que se tiren y los empuja a la ventana, "no empujo yo, sino el raptó. ¡Viva el raptó liberador!" (Fo, 1997: 58). ¡Otra vez el raptó! Finalmente, el Loco les cuenta que todo ha sido una broma, que nadie irá preso, que sólo los estaba probando y que el cuerpo policial nunca haría nada para reivindicar su imagen frente a la opinión pública. Esta última idea es mencionada varias veces durante la pieza.

Acto seguido, el Loco -aún en su calidad de Juez- invierte su estrategia, y ahora en lugar de probar la culpabilidad de la policía, intenta ayudarlos y crear puntos que den verosimilitud a las versiones que han dado a la prensa y TV. De esta manera, y utilizando hábiles trucos de la farsa, Fo logra crear un ambiente en el que el Loco hace que los comisarios sientan incluso compasión por el pobre anarquista muerto y terminen el primer acto cantando en su nombre "A las barricadas" himno de los obreros y anarquistas. Ya en el segundo acto, el Loco trata de ayudar a los comisarios a crear una versión en la que ellos salgan libres de toda culpa pero todas las contradicciones salen a flote. El Agente declara que intentó ayudar al anarquista agarrándole de un pie cuando se lanzaba, pero que se quedó con el zapato en la mano luego de que el hombre cayó. Curiosamente, en el suelo, el anarquista tenía sus dos zapatos.

Loco

Un momento: aquí hay algo que no cuadra... (*Muestra un papel*)
¿El suicida llevaba tres zapatos?

Comisario Jefe

¿Cómo tres zapatos?

Loco

Pues sí, uno se le quedó en las manos al agente, él mismo lo declaró a los pocos días de la desgracia... (*Muestra el papel*) Aquí está.

Comisario

Es cierto, se lo contó a un periodista.

Loco

Pero aquí, en este otro atestado, se dice que el anarquista moribundo en el suelo del patio seguía calzando los dos zapatos, según testificaron los periodistas presentes.

Comisario

No comprendo cómo pudo ser.

Loco

Yo tampoco. A menos que este agente tan rápido haya tenido tiempo, lanzándose por las escaleras, de bajar al descansillo del

segundo piso, asomarse a la ventana antes de que pasara el suicida, calzarle el zapato al vuelo, y volver a subir como un rayo al cuarto piso en el preciso instante en que el suicida llegó al suelo.

Comisario Jefe

Ya estamos, se da cuenta, otra vez con sus ironías...

Loco

Tiene razón, no puedo remediarlo, disculpe. Entonces, tres zapatos. ¿No recuerdan si por casualidad era trípodo?

Comisario Jefe

¿Quién?

Loco

El ferroviario suicida. Si tenía tres pies, era lógico que llevase tres zapatos.

Comisario Jefe

(*Molesto*) No, no era trípodo.

Loco

No se moleste, por favor... de un anarquista cabe esperar cualquier cosa. (Fo, 1997: 91-92).

Este trozo ilustra claramente la lógica absurda que Fo utiliza para señalar los grotescos niveles de farsa con que la policía italiana intentó liberarse del homicidio de Pinelli. Este tipo de contradicciones están presentes en toda la pieza, y quizá lo que resulta más triste aún, es que estaban presentes en las declaraciones de la policía y en las audiencias del juicio a *Lotta Continua*.

En este juego transcurre el segundo acto hasta que entra escena el personaje de la Periodista (que hace alusiones a la reportera Camilla Cederna, de la revista *L'Espresso*, quien sacó a la luz varios asuntos del caso Pinelli) y la pieza toma un tono más serio -sin abandonar la farsa, por supuesto-. La Periodista viene a entrevistar al Comisario Jefe, y el Loco cambia nuevamente de personaje para que la Periodista no saque conclusiones sensacionalistas al toparse con un Juez en la jefatura. Ahora el Loco se transforma en un "Capitán de la policía científica". Sin embargo, la dura línea de preguntas y el severo tono de la Periodista es equilibrado con un extremo tono farsesco que toma el Loco y los comisarios para rehuir a las preguntas. Así pues, la

Periodista comienza a revelar inquietantes hechos: como los hematomas que tenía el anarquista en el cuello y que no tuvieron nada que ver con la caída; y el hecho de que la comisaría llamara a la ambulancia cinco minutos antes de que el anarquista se lanzara por la ventana. "Bueno, a veces llamamos ambulancias así, por si acaso... porque nunca se sabe, y ya ve, a veces acertamos." (Fo, 1997: 102). Ésta fue la respuesta que dio el Loco -recordemos que ahora es una Capitán- a las observaciones de la Periodista, con la finalidad de evitar una confrontación y poder proteger a la policía.

Todo se complica aún más al entrar en escena el comisario Bertozzo con un facsímil de la bomba que estalló en el banco, supuestamente desactivada. Bertozzo -comisario que interpeló al Loco por impostor al principio de la pieza- reconoce al Loco y trata de descubrirlo ante todos como el maníaco que es. A partir de aquí, la pieza utiliza un tono provocativo que se mezcla con la sátira y la farsa y que aumenta a medida que la Periodista se envuelve en la trama. Incluso, en cierto punto, la Periodista pregunta sobre los infiltrados de la policía en grupos anarquistas, a lo que el Comisario Jefe responde que es cierto, sí hay infiltrados de la policía dentro grupos revolucionarios:

Comisario Jefe

¿No me cree? Incluso esta noche, entre el público, tenemos unos cuantos, como siempre... ¿quiere verlo? (*Da una palmada: del patio de butacas salen voces, de sitios diferentes*)

Voces

¡Mande, jefe! ¡A sus órdenes! (*El Loco, riendo, se dirige al público*)

Loco

No se preocupen, son actores. Los de verdad están sentaditos y mudos. (Fo, 1997: 118)

Aquí Fo enfatiza de forma satírica, la constante amenaza de intervención policial que ha sufrido en sus espectáculos durante años. La farsa alcanza su clímax cuando el Loco se despoja del traje de Capitán, e incluso del de Juez, y se revela ante todos como un "Obispo" enviado de la Santa Sede como observador de enlace con la policía italiana. Este es el disfraz que le permite a Fo ampliar las implicaciones que conllevan las situaciones planteadas en la pieza y revelar el propósito fundamental de la misma: la necesidad de que estalle el escándalo. Todos. La necesidad de que cada escándalo individual estalle y genere sus propias conclusiones. El Loco explica porqué es necesario el escándalo para el pueblo: "al ciudadano de a pie no le interesa que la mierda desaparezca, le basta con que se denuncie, estalle el escándalo y se pueda comentar. Para él, esa es la verdadera libertad y el mejor de los mundos, ¡aleluya!" (Fo, 1997: 125). Luego hace referencia a una frase de san Gregorio Magno en la que asegura que es necesario que los escándalos estallen y que sea del modo más clamoroso, hay que dar la bienvenida al escándalo pues en él se fundamenta el poder más duradero del Estado. La Periodista comienza a coincidir con el Loco: "el escándalo, cuando no lo hay, conviene inventarlo, ya que es un medio extraordinario para mantener el poder, aliviando la conciencia de los oprimidos." (Fo, 1997: 131).

Mientras tanto, el comisario Bertozzo, decidido a descubrir al Loco, intenta detenerlo mientras los otros comisarios le saltan para acallarlo y comienzan una farsesca pelea en silencio mientras el Loco y la Periodista hablan. Así pues, para poder comunicarse entre ellos empiezan a escribir en carteles mensajes, y en cierto punto Bertozzo -que se ha quedado sin cartel-, escribe en el reverso del retrato del Presidente de la República: "Es un loco, un maníaco", obviamente haciendo referencia al Loco, sin embargo, aquí Fo utiliza nuevamente la sátira para hacer sus denuncias y que estalle el escándalo.

La ideología del escándalo sigue desarrollándose en la pieza. El escándalo según Dario Fo. ¿El gobierno intenta cubrirlos?

Loco

Se agita el gobierno, que sigue siendo decimonónico, precapitalista... pero fíjese en gobiernos más evolucionados, como los de Europa del Norte. ¿Se acuerda del escándalo Profumo, en Inglaterra? Ese ministro de defensa implicado en una red de prostitución, droga, espionaje... ¿acaso se hundió el estado, o la bolsa? Al contrario, bolsa y estado jamás fueron tan fuertes como después de ese escándalo. La gente pensaba: "Sí, hay mucha mierda, pero sale a flote... Nadamos en ella y hasta nos la comemos, pero nadie viene a contarnos que es té con limón, y eso es lo que importa!"

(. . .)

Lo importante es convencer a la gente de que todo marcha sobre ruedas... Los Estados Unidos, un país realmente evolucionado, nadan en escándalos, engordan con ellos... matan a un presidente por ser poco conservador... en el asesinato están implicados nada menos que la CIA y el FBI... matan a unos veinte testigos, la opinión pública está desolada, escandalizada... se investiga, la prensa y la televisión gritan, acusan, denuncian... y el resultado directo es que resultan elegidos primero Johnson y después, nada menos que Nixon. (Fo, 1997: 132-133).

Este es el escándalo. El que fortalece. ¿Sería como hablar de fertilizador para la reacción? "No, el escándalo es un antídoto contra el peor de los venenos, la concienciación de la gente." (Fo, 1997: 133). El escándalo es catarsis y el pueblo necesita la catarsis, conocer su realidad, su mierda, en lugar de cubrirlo y creer es lo mejor. El escándalo activa al pueblo, porque lo hace más conciente de quién es.

Finalmente, el comisario Bertozzo logra detener al Loco, le apunta con una pistola y pretende esposarlo, pero en un súbito cambio de papeles, el Loco saca un grabador y un detonador que ha traído consigo para la bomba y es él quien termina con la pistola y esposa a todos los demás a un tubo. Repentinamente se apaga la luz y

el Loco presa de -lo que quizá la policía llamaría- un "rapto" se lanza por la ventana con todo y bomba y explota al caer. La luz vuelve y los demás son testigos del horrible destino del Loco. La Periodista corre a su periódico y en ese momento, un "Señor con Barba" entra al despacho de policía. El hombre es idéntico al Loco. Todos saltan sobre él queriendo finalmente destruirlo, pero se alejan horrorizados al descubrir que la barba es verdadera. De inmediato, el señor se identifica como Juez del Tribunal Supremo enviado para reabrir el caso de la muerte del anarquista. Todos caen vencidos y comienzan de nuevo el proceso mientras la luz desaparece por completo.

Este es el final más comúnmente aceptado de la pieza, sin embargo, en muchas ocasiones el mismo Dario Fo lo cambió por un final en el que el Loco no se lanza por la ventana sino que sobrevive y huye con el grabador para divulgar las cintas. Teatralmente, el primer final resulta quizá un poco más ambiguo y por tanto, más rico.

Ciertamente el escándalo estalló con esta pieza. Su éxito contribuyó a crear conciencia sobre los verdaderos sucesos. Más investigaciones sobre la muerte del anarquista Giuseppe Pinelli se abrieron luego del estreno de la pieza sin embargo, hasta el sol de hoy nadie ha sido condenado por la masacre del banco o por la muerte de Pinelli. En 1994, a 25 años del hecho, 10.000 personas marcharon para conmemorar los sucesos y pedir justicia. En 1987, Paolo Pilliteri líder del Consejo del Partido Socialista en Milán anunció que la placa conmemorando a Pinelli ubicada en el banco de Piazza Fontana, sería quitada. Las razones: que mucha gente se sentía ofendida por la inscripción de la placa, que reza: "A Giuseppe Pinelli, un inocente anarquista ferroviario asesinado en la jefatura de policía de Milán el 16 de diciembre de 1969"; la segunda razón -más bien intuita por Fo- es que el gobierno, el "poder", quería que el asunto de Pinelli y las bombas fuera olvidado para siempre.

Ante semejantes hechos, Fo reestrenó *Muerte Accidental de un Anarquista* y lo que había sucedido en 1970 volvió a repetirse diecisiete años después. Al parecer, Fo mostró que el Estado todavía tenía muchos esqueletos en el closet. Casi sin ensayar y con una semana de preparación, el reestreno de la pieza tuvo teatros llenos por semanas, las dos hijas de Pinelli estuvieron presentes el día del estreno y el éxito logró que los jóvenes de entonces comenzaran a interesarse y tomar conciencia en el asunto. Y a pesar de todos los intentos por incriminar a Pinelli con los hechos de aquel 12 de diciembre, ha sido imposible culparlo de nada. Poco tiempo después del reestreno de *Muerte Accidental de un Anarquista*, el consejo del Partido Socialista retiró la propuesta de mover la placa y hasta hoy en día puede encontrarse en las afueras de la Banca Nazionale dell'Agricoltura en Piazza Fontana.

Aparte de la muerte de Pinelli, hubo cinco muertes más asociadas a este caso. La más notoria de todas fue la de Luigi Calabresi -el policía que muchos acusaron de haber asesinado a Pinelli- en mayo de 1972. De aquí, Fo escribió otra pieza, la continuación -con respecto a la temática- de *Muerte Accidental de un Anarquista*, llamada *Pum! Pum! Chi è? La Polizia!* (¡Tun, Tun! ¿Quién es? ¡La Policía!) estrenada en diciembre de 1972, donde se menciona con nombre y apellido a Calabresi, y también se denuncia la falta de información e investigación. No muchos adelantos se hicieron en el caso de la muerte de Calabresi hasta 1988, cuando un antiguo miembro del diario *Lotta Continua*, Leonardo Marino, acusó a Adriano Sofri (quien, en 1972, era editor del mencionado diario) junto con otros dos hombres, de haber organizado y ejecutado el asesinato de Luigi Calabresi. Según el testimonio de Marino, Sofri planeó la muerte del oficial, y Marino, junto con Ovidio Bompressi y Giorgio Pietrostefani estaban encargados de llevarlo a cabo. La confesión de Marino fue suficiente para que el jurado declarara culpable a los otros tres: Sofri, Bompressi y Pietrostefani, quienes actualmente cumplen una sentencia de 22 años.

Fo asistió al juicio y escuchó las declaraciones de Leonardo Marino, y calcula que ha dicho por lo menos unas 120 mentiras con respecto al caso. Al parecer, el gobierno estaba excesivamente interesado en encontrar un culpable a la muerte de Calabresi porque la única prueba para la condena fue la confesión de Marino, quien - como sucediera años atrás con el suceso de Pinelli- estaba tan lleno de contradicciones que Fo no pudo resistirse a escribir una nueva pieza sobre el caso.

Estrenada en marzo de 1998, sólo meses después de que Fo recibiera el Premio Nobel de Literatura, *Marino Libero! Marino è innocente!* (¡Liberen a Marino! ¡Marino es inocente!) cuenta la historia del caso de Leonardo Marino plagado de mentiras y contradicciones que lo hacen tan farsesco como lo fuera *Muerte Accidental de un Anarquista*. Tom Behan señala que Fo apuntó la existencia de mentiras imperdonables en las declaraciones de Marino sobre cómo se llevó a cabo el asesinato, como por ejemplo: Marino asegura que el carro que robó para realizar el homicidio era beige cuando está demostrado que el carro que se utilizó fue azul. Dos testigos identificaron al conductor del auto como una mujer de cabello liso largo, y durante dieciséis años la policía estuvo buscando una mujer, hasta que Marino llegó y dijo que él era el conductor. Fo comentó:

He aquí la metamorfosis después de 16 años. Marino aparece con su tupido y negro cabello, sin senos ni porte delicado, pero para compensar tiene un gran bigote: “¡Yo era la mujer que manejaba el auto!” Y la policía, los magistrados, el fiscal y el presidente de la corte exclaman: “¡No hay duda! ¡Es ella! Perdón, ¡es él!” (Fo en Behan, 2000: 80) [Traducción libre de los autores]¹

De esta manera, Fo denuncia -como lo hiciera treinta años antes- el escándalo. El escándalo que estalla para que el pueblo vea su realidad y no vuelva a ser el mismo. Ya al poder le hacen falta los escándalos, pero siempre explotan y seguirán

explotando. Desde antes del estreno de *¡Liberen a Marino! ¡Marino es inocente!*, Fo estaba abogando por la causa de los tres presos Sofri, Bompresini y Pietrostefani, asegurando que se trataba de víctimas del fascismo. Ya para octubre de 1998, Fo logró que se reabriera el caso de Calabresi...

Así que el escándalo seguirá estallando como estallara hace más de treinta años con el caso de Pinelli. En el prefacio de la edición mexicana de *Muerte Accidental de un Anarquista* (1998), Fo explica:

¿Pero cuál es la verdadera razón del éxito del espectáculo? No tanto las carcajadas que provoca por las hipocresías, por las mentiras organizadas de manera vulgar y grosera -por decir algo- por los organismos constituidos y sus autoridades preferidas (jueces, comisarios, cuestores, prefectos, subsecretarios y ministros); es sobre todo el discurso de la socialdemocracia y sus lágrimas de cocodrilo, la indignación que se instala a través de la rutina del escándalo, el escándalo como catarsis liberadora del sistema. El eructo que se libera feliz en el aire, incluso por la nariz y los oídos, justo mediante el escándalo que explota, cuando se llega a descubrir que las masacres, los fraudes y los asesinatos son realizados por organismos del poder, pero que desde el interior del poder de otros organismos, tal vez empujados por la opinión pública indignada, los denuncian y los desenmascaran. La indignación del buen ciudadano democrático crece hasta ahogarlo; pero la satisfacción de que, a fin de cuentas, los mismos organismos de esa sociedad podrida y corrupta son los que levantan el dedo acusador contra ella misma, contra sus “partes enfermas”, lo libera descongestionando todos los poros de su espíritu. Hasta que lo hace explotar en el grito: “¡Viva esta bastarda sociedad de mierda, que sin embargo siempre se limpia con papel suave y perfumado y que, en cada eructo, se lleva educadamente una mano a la boca!” (Fo, 1998: 26-27).

Esto nos lleva inevitablemente a la declaración final del Loco antes de que se apaguen las luces y se lance por la ventana, la conclusión de Dario Fo a la pieza:

Lo que importa es que el escándalo estalle. (. . .) Y que el pueblo italiano, al igual que el americano o el inglés, se vuelva moderno y socialdemócrata, y exclame por fin: “Estamos de mierda hasta el cuello, es cierto, y precisamente por eso podemos ir con la cabeza bien alta. Quien es consciente de lo que ocurre bajo su barbilla gana en dignidad”. (Fo, 1997: 139).

Y ahora nos preguntamos nosotros: ¿qué ha ocurrido con el hombre en este momento?

3. EL PUEBLO SE ENVUELVE EN LA GIULLARATA

Lo social en ¡Aquí No Paga Nadie!

*"Mientras, lee el periódico o mira la tele,
que ya saldrá algún ministro hablando de la crisis,
que tenemos que ayudarnos todos, ricos y pobres,
apretarnos el cinturón y tener paciencia,
comprensión y confianza en el gobierno y en la televisión."*

Antonia. Acto Primero.

Durante el verano de 1974, Fo estuvo trabajando en una pieza sobre varios sucesos que habían ocurrido en Marghera, Turin y en el sur de Italia, y que se llegaron a conocer como *autoriduzione* o autorreducción, un movimiento de desobediencia civil. La crisis en Italia había ido en aumento desde 1969, por lo que la rebelión de la clase obrera también aumentó desafiando a la ley tanto dentro como fuera de las fábricas. La tasa de morosidad en el pago de la renta aumentó de 9.7 por ciento en 1968, a 21 por ciento en 1971. Durante el otoño caliente del 69 se registraron vagos casos de *autoriduzione* en los que la velocidad de producción en las fábricas bajó hasta un 45 por ciento, exasperando a los jefes y haciendo que ellos bailaran al ritmo que los obreros tocaban.

Toma Behan (2000) señala que por los siguientes cinco años siguieron la lucha de los obreros contra los jefes y los obreros contra la burocracia de los sindicatos hasta que a finales de 1973, una gota derramó el vaso: los países de la OPEP decidieron aumentar el precio del crudo un 70 por ciento en el otoño de 1973. Esto afectó seriamente a Italia ya que el crudo constituye el 75 por ciento de las

necesidades energéticas de Italia. Inmediatamente la inflación alcanzó el 20 por ciento y se mantuvo bastante alta durante la década de los 70. Para enero de 1974 se comenzaron a racionar la energía y ciertos alimentos. Y el mes siguiente se anunciaron aumentos en los productos del petróleo y en varios alimentos. Todo esto derivó que ya para mediados de 1974 se produjera una enorme recesión.

Éstas fueron las circunstancias en medio de las cuales surgió el movimiento del *autoriduzione*. Uno de los primeros episodios tuvo lugar, como mencionamos antes, en Turin durante el mes de agosto de 1974, donde dos compañías locales de autobuses decidieron aumentar los precios entre un 25 y 50 por ciento. El historiador Paul Ginsborg (citado por Behan) recuerda que los obreros de la FIAT Rivalta (que eran transportados al trabajo por estos autobuses) se rehusaron a pagar el aumento y ofrecieron pagar el precio viejo que habían venido pagando. El sindicato rápidamente organizó la protesta y seleccionó a "delegados por autobús" que se encargaban de recolectar el costo de los boletos al precio viejo y luego enviarlo a las compañías. Este ejemplo se fue propagando por todo Turin y Piamonte. La *autoriduzione* también se expandió del transporte a la electricidad. Los sindicatos locales organizaron protestas para pagar la factura a precio viejo (un 50 por ciento menos del nuevo precio fijado por la compañía) y prometieron que a nadie le sería cortado el servicio de electricidad por realizar tal acción. Como resultado, un estimado de 150.000 facturas de electricidad fueron 'autorreducidas' en Piamonte. Durante el invierno de 1974 el movimiento se propagó rápidamente a otras ciudades del centro y norte del país y las cuentas telefónicas también fueron 'autorreducidas'.

El 29 de agosto, la pasta (que la mayoría de los italianos come al menos una vez al día) desapareció de los anaqueles de los supermercados en cuanto se anunció que aumentaría un 50 por ciento. En un período de dos meses, los precios del azúcar y la leche aumentaron igualmente un 50 por ciento, y la carne, un 18 por ciento. A pesar

de la resistencia de la clase obrera, ya estaba claro que una enorme recesión estaba atacando a Italia y que la creciente inflación acababa con todo. A finales de octubre se calculó que el consumo de carne había disminuido un 30 por ciento en Roma mientras que el consumo de pan aumentó un 20 por ciento. Asimismo, la tasa de desempleo subió a 6.1 por ciento en los últimos doce meses hasta septiembre del 74, y también aumentó el número de obreros que eran puestos en *cassa integrazione*, un sistema bajo el cual los empleados eran retirados de sus puestos de trabajo, enviados a su casa, y recibían del Estado el 80 por ciento de su sueldo hasta que fueran re-empleados o se quedaran definitivamente desempleados.

En este contexto, Dario Fo escribe *Non si Paga! Non si Paga!* (¡Aquí No Paga Nadie!) estrenada en el Palazzina Liberty el 3 de octubre de 1974. La pieza se centra en la *autoriduzione* de un grupo de esposas de la clase obrera, que se niegan a pagar los altos precios de la comida en los supermercados y terminan “autorreduciéndolos” a cero. Tony Mitchell señala que esta pieza es uno de los más cómicos y divertidos trabajos de Fo, debido a sus complicaciones en la trama y a sus cambios de situaciones en los que introduce elementos políticos a un mecanismo farsesco claro y evidente. De hecho, la obra contiene todos los reveses clásicos de las farsas: mujeres fingiendo estar embarazadas para esconder artículos robados, falsos cadáveres escondidos en el armario, el esposo que prepara una sopa de alpiste para aves y cabezas de conejo congeladas...

Sin embargo, dos son las particularidades de esta pieza dentro de la flota dramática de Fo. En primer lugar, esta obra es la primera comedia feminista de Fo, ya que las protagonistas son dos mujeres, amas de casa, que se roban todo el espectáculo; y en segundo lugar, en esta pieza, el autor incorpora hechos de la realidad social de los personajes en un primer plano. La situación esencial de la pieza

son los problemas sociales que enfrentan las mujeres de la clase obrera al tratar de mantener una casa y una familia en tiempos de crisis económica.

Dividida en dos actos, la obra cuenta la historia de cuatro personajes básicos, dos matrimonios: *Antonia y Juan* (en el original italiano, Antonia y Giovanni), y *Margarita y Luis* (Margherita y Luigi, en el original). Adicionalmente, hay cuatro personajes que son complementarios: un *Inspector* de policía, un *Brigada* de los carabineros, un *Empleado* de pompas fúnebres y un *Viejo*, que es el padre de Juan. En las acotaciones del autor, estos cuatro personajes deben ser interpretados por un mismo actor: el Brigada llevará bigote a diferencia del Inspector, el Empleado llevará un ataúd y el Viejo estará maquillado, pero todos serán el mismo creando confusión en los personajes. La idea de utilizar el mismo actor es para proyectar distintos puntos de vista sociales de cuatro personajes distintos a través de una misma personaje, sin embargo, la dualidad más grande está entre el Inspector de policía, que es un poco maoísta y provocador; y el Brigada de los carabineros, que es oficialista y recto. Estos dos personajes casi siempre salen a escena uno después del otro y en circunstancias poco agradables.

Así pues, la pieza comienza con Antonia llegando de hacer mercado cargada de bolsas repletas de comida en compañía de su vecina, Margarita. Ante la enorme crisis económica, Margarita no comprende cómo Antonia pudo comprar tantísima comida, a lo que ésta le explica:

ANTONIA.- Bueno, pues resulta que fui al supermercado, y me lo encontré lleno de mujeres, que armaban una gresca tremenda por la subida de los precios. Y el director, para calmarlas: “Yo no puedo hacer nada”, decía, “la dirección establece los precios, y ha decidido subirlos”. “¿Con qué permiso?”, le preguntaron. “Con el permiso de nadie, porque es legal. ¡Libre comercio, libre competencia!”. “¿Libre competencia con quién? ¿Con nosotras? ¿Y tenemos que

aguantarnos siempre? ¿La bolsa o la vida, eh?”. “¡Bandidos, sinvergüenzas!”, grité yo entonces, y me escondí en seguida.

MARGARITA.- Bien hecho.

ANTONIA.- Entonces una mujer dijo “¡Ya está bien! Ahora los precios los fijamos nosotras, y pagamos lo mismo que el año pasado. ¡Y como os pongáis chulos, hacemos la compra gratis! ¿Está claro? ¡Pues no se hable más!”. Si hubieras visto al director... se puso blanco como una sábana. “¡Estáis locas! ¡Voy a llamar a la policía!”, y se lanzó a llamar como una flecha, pero alguien había cortado el cable del teléfono. “Con permiso, déjenme pasar, tengo que ir a mi oficina, con permiso”, decía, pero no podía pasar, porque todas las mujeres le rodeaban. (Fo, 1983: 11-12).

Aquí surge el concepto de *autoriduzione* que continúa como eje central de la pieza y que posteriormente se convierte en una constante en toda Italia. Dos semanas después de la primera presentación de la pieza, los eventos representados en escena se desarrollaron en los supermercados de Milán. Incluso una semana después de la première, ya estaban comenzando las riñas entre compradores y directores de los supermercados.

Ante estos hechos, naturalmente todos los diarios de derecha acusaron a Fo de instigador, y un proceso se abrió en su contra, sin embargo, fue rápidamente descartado. En 1980, cuando la fue reestrenada, el autor comentó en la introducción que en el pequeño proceso que le hicieron se descubrió que los precios fijados por los supermercados eran un vil robo a mano armada, y al final, las mujeres acusadas fueron liberadas porque sencillamente no había caso. La corte decidió que aquellos compradores habían pagado el correcto valor de los bienes, y que los verdaderos ladrones eran los dueños que habían doblado los precios amparados en la gran inflación que sufría el país. Posteriormente, Dario Fo manifestó cómo la situación crítica de aquella época debe ser comprendida. Las huelgas han sido un importante proceso de crecimiento para la clase obrera, les ha ayudado a comprender su fuerza, a hablar, a expresarse para que se entienda la situación de los trabajadores, pero que

muchas veces, los partidos y los sindicatos son los que tienen el concepto errado de las huelgas, aquél concepto en el que lo importante de las huelgas es fastidiar a los jefes.

El pueblo ha comprendido esta situación, por eso comprendió que en medio de la crisis que vivieron durante los 70, las huelgas no tenían mucho sentido, de esta manera, la desobediencia civil resultó ser un mejor sustituto. Como lo explica la misma Antonia en su conversación con Margarita:

“¡Que viene la poli!” gritó entonces alguien. Era una falsa alarma, pero salimos todas corriendo... unas tiraban las bolsas al suelo, otras lloraban del susto... “¡Calma, calma!”, empezaron a gritar unos obreros que venían de una fábrica cercana... “¿A qué viene tanto miedo de la policía? Estáis en vuestro derecho de pagar lo que es justo. Esto es como una huelga, pero mejor, porque en las huelgas siempre acabamos perdiendo la paga, y en ésta quien pierde es el patrón... Es más, no paguéis nada, por todo el dinero que nos han estado robando en todos los años que llevamos comprando aquí.” Entonces yo me lo pensé mejor, y volví a hacer la compra entera. “¡Aquí no paga nadie!”, gritaba, y las demás igual. “¡Aquí no paga nadie!”. (Fo, 1983: 12-13)

De esta manera, Fo asegura que los cambios en el comportamiento del pueblo vendrán dados por los cambios en el ámbito social del país en que se encuentra.

Margarita queda fascinada con la historia de Antonia, sin embargo, ésta se enfrenta con un gran problema: su marido Juan. "Uy ése, con lo legal que es, menudo número me monta..." (Fo, 1983: 13). Juan es militante practicante del Partido Comunista Italiano (PCI) y cree fervientemente en la ideología del partido, de manera que jamás permitiría que su mujer hiciera cosas semejantes: “Pobre, pero honrado”.

Así pues que Antonia comienza a esconder la comida debajo de la cama con la ayuda de Margarita y en ese momento llega Juan. Desesperada, Antonia le pide a Margarita que se esconda el resto de la comida en el abrigo, y rápidamente la mujer comienza a meterse los paquetes enteros de comida, sólo dejando afuera la comida para animales. En cuanto entra Juan, Margarita se despide con una enorme barriga debajo del abrigo, producto de los paquetes de comida. Juan no comprende nada, ¿cómo es posible que Margarita tenga semejante barriga de un día para otro? Antonia le dice que está embarazada.

JUAN.- Pero, ¿de cuánto está? El domingo pasado la vi y no me pareció.

ANTONIA.- ¿Qué sabrás tú de mujeres? Además, desde el domingo ya ha pasado una semana, y estas cosas, ya se sabe... *(Se ocupa de mil cosas para disimular.)*

JUAN.- Oye, que no soy tan tonto. Y, además, su marido no me ha dicho nada.

ANTONIA.- Hay cosas que no apetece ir contando por ahí.

JUAN.- ¿Qué dices? ¿No le apetece decir que su mujer está embarazada? ¿Es que ahora tener un hijo va a ser una vergüenza?

ANTONIA.- A lo mejor aún no lo sabe, y entonces, ¿cómo te lo va a contar?

JUAN.- ¿Cómo que aún no lo sabe?

ANTONIA.- Pues sí, está claro que ella no ha querido decírselo.

JUAN.- ¿Por qué?

ANTONIA.- Luis siempre le está diciendo a Margarita que aún es pronto, que con esto de la crisis, que si se queda en estado la van a despedir de su trabajo... Por eso le hacía tomarse la píldora.

JUAN.- Pues si le hacía tomarse la píldora, ¿cómo es que se ha quedado embarazada?

ANTONIA.- Pues será que no le ha hecho efecto. A veces pasa.

JUAN.- Pues si pasa, ¿por qué se lo oculta a su marido? ¿Él qué culpa tiene?

ANTONIA.- A lo mejor la píldora no le ha hecho efecto porque no la tomaba. Y si una no toma la píldora, puede ocurrir que no le haga efecto. (. . .) Margarita es muy católica, sabes, y como el Papa ha dicho que la píldora es pecado mortal... (Fo, 1983: 15-16).

Con este trozo al principio de la pieza, ya se establecen las bases del resto de la obra: Antonia será la dirigente. A través de ella, se crearán las más absurdas situaciones en las que manipulará a su marido para que crea lo que ella quiere que crea. Los diálogos son clásicos de la farsa que Fo había emprendido en su período burgués de los años 50 y principios de los 60. De hecho, muchos lo acusaron de volver a ese período con esta pieza, sin embargo, el ingrediente social y político está presente, incluso en el trozo que acabamos de reproducir, Fo hace alusión al Papa y a su adoctrinamiento en cuanto al aborto, que estará presente a lo largo de toda la pieza. Más adelante Antonia comenta: "qué os importa si la pobre chica es católica ferviente, y por las noches sueña con el Papa, que le dice en polaco: 'Estás pecando, debes procrear'." (Fo, 1983: 27). Esta denuncia seguirá estando presente en muchas obras de Fo que tratan la condición de la mujer y de la pareja.

Finalmente, Antonia logra convencer a Juan del embarazo de Margarita, aún y cuando posteriormente le comenta que la policía ha llegado a creer que se trataba de comida robada. Los hechos del supermercado han ocasionado estragos en el barrio y la ciudad en general. Juan le dice a su esposa que en el camino a casa se encontró con un grupo de mujeres que hacían lo mismo en un supermercado cercano y le asegura a su mujer -en un militante tono de partido político- que si a ella se le llega a ocurrir la idea de tomar así sea una lata de anchoa sin pagar, la mata y hace uso de la recientemente aprobada legalización del divorcio. Irónicamente, momentos después llega la "ley" a registrar el barrio entero (donde, según Antonia, hay por lo menos diez mil familias) en forma de un Inspector de policía -bastante maoísta- que simpatiza por completo con la autoriduzione. Juan no se lo puede creer, para él todos somos -siguiendo lo que dice el PCI- "hijos del pueblo", a lo que el Inspector le responde: "De hijos del pueblo nada: perros guardianes es lo que somos; esbirros de los patronos, para hacer respetar sus leyes, sus follones, ¡y sus bombas!" (Fo, 1983: 23).

La situación se complica cuando rato después, Margarita regresa a casa de Antonia, asustada porque la policía puede encontrar la comida en su casa. Estando ella ahí, llega de nuevo la policía buscando la comida robada, esta vez, en forma de un Brigada de los carabineros -igualito al Inspector, pero con bigote-, de manera que a Antonia no se le ocurre otra sino obligar a Margarita a fingir que está de parto, y encima, ¡prematureo de cinco meses! A lo que el Brigada las obliga irse en una ambulancia de inmediato al hospital. Margarita se resiste, Antonia también, sólo quieren que el Brigada se vaya.

BRIGADA.- (. . .) asumen la responsabilidad de permitir que se muera aquí?

ANTONIA.- ¿Y en el hospital no se moriría?

BRIGADA.- No es lo mismo. Allí sería negligencia y podrían reclamar.

JUAN.- Pero si ya le he dicho que es prematuro.

MARGARITA.- ¡Sí, soy prematura, ayy, auu!

ANTONIA.- Y con el ajetreo de la ambulancia, ésta va y pare. ¿Quiere explicarme cómo puede sobrevivir un niño de cinco meses?

(. . .)

BRIGADA.- ¿Es que ignoran ustedes lo avanzados que están precisamente aquí, en Milán, en el centro ginecológico? Yo he estado allí de servicio hace unos meses, y hasta vi cómo hacían un transplante.

JUAN Y ANTONIA.- ¿Transplante de qué?

BRIGADA.- De prematuro. Sacaron un niño de cuatro meses y medio del vientre de una mujer que no podía seguir teniéndolo, y lo colocaron en el vientre de otra mujer. (Fo, 1983: 31)

Otro embrollo más. Las dos mujeres se van finalmente en la ambulancia y Juan espera a que llegue Luis, el esposo de Margarita para explicarle lo descabellado de toda la situación. Luego salen los dos hombres a buscar a Margarita, hospital por hospital en todo Milán y se encuentra con un accidente, un camión volcado donde se lee "sosa cáustica". Aparece el conocido Inspector de la policía y les pide a Juan y Luis una ayuda para recoger los destrozos, y descubren que lo que llevaba el camión

era en realidad sacos de comida y varias personas se los están llevando, el Inspector los sigue y acto seguido aparece el Brigada de los carabinieri solicitando la misma ayuda. Es entonces cuando Juan se entera de que él, Luis y todos los obreros de la fábrica donde trabaja serán puestos en el régimen de *cassa integrazione*, esta es la gota que derrama el vaso para Juan quien, como loco, comienza robar los sacos de comida del camión y huye junto con Luis. Ambos se las ingenian para meter la comida dentro del ataúd vacío de un vecino que acaba de morir y evitar ser detenidos por los carabinieri.

Mientras tanto, el Brigada ha ido a visitar a Antonia y Margarita que ya han vuelto a la casa y ocultan los sacos de comida en una caseta vieja cerca de su casa. Al ver a las dos mujeres con barrigas de embarazadas -producto de la comida que están transportando-, intenta detenerlas, sin embargo, una vez más, Antonia acude a una inverosímil historia: la del milagro de Santa Eulalia, para explicar porqué llevan barriga falsa. Según la tradición, Santa Eulalia era una mujer de sesenta años a la que Dios le hizo el milagro de embarazarla, pero su marido -que era más viejo todavía- no quiso creer que ese hijo era suyo, de manera que al interrogarla y querer ver su barriga fue castigado por Dios y quedó ciego. Esta historia coincide con un corte de electricidad en casa de Antonia, del que las dos mujeres se aprovechan para hacerle creer al Brigada que Santa Eulalia le ha dejado ciego por no creer en ellas. Luego de golpearse y caer inconsciente, las dos mujeres esconden al Brigada dentro del armario cuando llegan Juan y Luis con el ataúd lleno de comida. Rápidamente, esconden el contenido del ataúd bajo la cama y meten el ataúd en el armario junto con el Brigada. Margarita aparece -ya sin barriga- y se los encuentra. Luego, Antonia -que sí tiene barriga- aparece y Juan no lo puede creer.

JUAN.- Antonia..., ¡esa tripa! ¿Te has hecho el transplante?

ANTONIA.- Bueno, en fin, un poco...

JUAN.- ¿Cómo que un poco?

ANTONIA.- Bueno, ha sido una cosa, cómo te diría...

JUAN.- ¿Te han hecho la cesárea?

ANTONIA.- Sí, pero pequeña.

JUAN.- ¿Cómo que pequeña?

ANTONIA.- Bueno, en fin... Una cosa normal.

LUIS.- ¿A ti también te la han hecho?

MARGARITA.- Bueno, es decir, no sé... Antonia, ¿me la han hecho?

LUIS.- ¿Por qué se lo preguntas a ella? ¿Es que tú no lo sabes?

ANTONIA.- Pues no, porque la durmieron. ¿Y cómo iba a enterarse, si estaba dormida?

JUAN.- ¿Es que a ti te la han hecho despierta?

ANTONIA.- ¡Ya está bien! ¿A qué viene ese interrogatorio de tercer grado?

(Todos a turno corren a cerrar la puerta del armario, que se abre continuamente. De pronto se abren también las puertas del aparador y las de la casa, en un carrusel absurdo.)

ANTONIA.- Desgraciado, mira si pregunta cómo estamos... Y pensar que nosotras, para no preocuparos, nos hemos levantado de la cama como dos imbéciles, que los médicos no querían. Además, tú siempre dices que cuando un compañero -o compañera- nos necesita, hay que ser solidarios.

JUAN.- Tienes razón, perdona... Has hecho muy bien.

LUIS.- Gracias, Antonia, por lo que has hecho; eres una buena mujer.

(Fo, 1983: 64-65)

Una vez, Antonia se sale con la suya, pero por poco tiempo, porque momentos después lleva el padre de Juan para informarle que los van a echar del edificio, erróneamente, la carta de desahucio ha llegado a casa del viejo, diciendo que lleva cuatro meses sin pagar la renta. Todos los vecinos serán desahuciados porque no paga nadie y los pocos que pagan no llegan ni a la mitad de la renta. Juan no se lo puede creer y entonces todo estalla: Antonia confiesa que no ha pagada la renta en cuatro meses, que tampoco ha pagado la luz y el gas y por eso los han cortado, y que encima, no está embarazada y lo que lleva en la barriga es pasta, azúcar y arroz. Juan la quiere matar.

En este punto es cuando estalla el verdadero objetivo político de la pieza: la denuncia al PCI, representado por Juan. Behan señala que la pieza es escrita en el llamado período del "compromiso histórico" lanzado por el líder del PCI, Enrico Berlinguer, en octubre de 1973. Esto significaba aceptar una baja en la calidad de vida de la clase obrera, porque, tal y como lo decía el mismo Berlinguer: "Una sociedad más austera puede, y debe, ser una sociedad más igualitaria, más ordenada y más justa, que es realmente más democrática y libre, y en definitiva, más humana". Ya al final de la pieza, Antonia le dice a su marido:

Yo también estoy harta de esta mierda de vida, ¡y más que tú! Pero sobre todo estoy harta de ti y de tus discursos de moralina... Que si el sentido de la responsabilidad, que si el espíritu de sacrificio de la clase obrera... ¿Y quién es esa clase obrera? Somos nosotros, ¿sabes? Con nuestro cabreo y nuestra miseria; los mismos de todos esos a los que están echando de sus casas... Míralos... ¡Peor que deportados! (*Sigue aumentando el griterío.*) Pero tú no quieres ver cómo están realmente las cosas, ¡tú quieres seguir con los ojos vendados! Tú ya no eres ni comunista... ¡Te has convertido en un sacristán de izquierdas...! ¿Sabes lo que eres? ¡Un gilipollas! (Fo, 1983: 69-70)

La tensión dramática y la comedia son llevadas por el personaje de Antonia a lo largo de la pieza, a través de sus farsescas declaraciones y sus acciones inverosímiles. Este será un patrón que Fo seguirá trabajando en muchas de sus piezas por los siguientes años y sobre todo en su producción dramaturgica de los años 80, donde personajes como Antonia y Margarita serán los hilos conductores de las historias. Asimismo, la temática social seguirá estando presente en sus próximos trabajos, las relaciones de pareja serán abordadas posteriormente por el autor en *Pareja Abierta*, y la condición social de la mujer será tema de varios monólogos exitosos representados por Franca Rame.

Otros temas sociales como el de la *autoriduzione* también son retomados por Fo posteriormente. Sin ir muy lejos, en un monólogo titulado *La Mamma Fricchettona* (La Madre Pasota) que forma parte de los textos de *Tutta casa, letto e chiesa* (traducido como *Ocho Monólogos* en la edición española de 1990) escritos en 1977, el tema de la *autoriduzione* es nuevamente expuesto, mientras la mujer se confiesa ante un cura:

No, no soy una ladrona habitual. Lo hago así, de vez en cuando, en broma. Pero en cambio sí aplico lo de la autorreducción... ¡Es tan bonito! ¿Que no sabe lo que es? Pues mire, el caso es que vamos treinta-cuarenta-cincuenta mujeres de un barrio al supermercado a hacer la compra. “¿Cuánto es?” “Cien mil liras.” “¡De eso nada, nosotras sólo pagamos cincuenta mil! Autorreducción del cincuenta por ciento, porque ustedes ya ganan bastante con el cincuenta por ciento que les queda.” (Rame y Fo, 1990: 31)

También nos enteramos de que -como Juan-, la Madre Pasota es miembro de PCI, militante practicante, con un hijo extremista de izquierda que se encarga de revelarle las verdades del partido en su cara.

La temática social será protagonista de las piezas de Fo después de los años 70, con el objetivo de generar en la audiencia a través de los personajes, sino un cambio, por lo menos un nivel de conciencia en el que puedan distinguir una cosa de otra. Que puedan distinguir que el verdadero propósito de una huelga es expresarse, manifestarse y no es fastidiar a los jefes como lo plantea, por ejemplo, el PCI.

Al final de *¡Aquí No Paga Nadie!*, el personaje de Juan ha sufrido una metamorfosis, ha abierto los ojos, y termina apoyando la acción ilegal:

Yo veo y comprendo cómo están realmente las cosas, ¡para que te enteres! Me doy cuenta de que la política del Partido es un asco, que no

se les puede decir a los patronos: “Oiga usted, perdone, córrase un poquito, déjenos respirar un poco más. Sea usted más amable, más comprensivo, sea humano, sea cristiano, sea demócrata... Sea socialdemócrata, no sé, sea liberal, ¡sea algo!”. No, la única forma de razonar con ellos es echándolos a la taza del water, y tirando de la cadena. Y también comprendo que los obreros estén cabreados. Yo también lo estoy. La rabia que llevo en el cuerpo no va contra ti, Antonia, sino contra mí mismo, porque me siento utilizado..., porque el Partido no está aquí, con nosotros, ni ahí, en la calle, con los desahuciados... Y seguro que mañana en el periódico se dirá que somos una panda de desalmados. (Fo, 1983: 70)

A través de esta metamorfosis que sufre Juan, Fo llama de los miembros del PCI y sus simpatizantes a abrir los ojos y rechazar las políticas de su partido. Behan asegura que en Italia, muchos criticaron a Fo -sobre todo aquellos de extrema izquierda- de que esta pieza era una vuelta a su teatro burgués y que por ello la comedia carece de gran relevancia social, a lo que Fo comentó:

Nunca he abandonado la farsa. En *¡Aquí No Paga Nadie!* sobre todo hemos seguido el método de verificar el texto con una audiencia de obreros y gente local. La interpretamos [la pieza] frente a ellos y esto nos obligó a “corregir” ciertos personajes porque la audiencia nos hizo algunas observaciones sobre ellos, así como también cambiamos completamente el final. (Fo en Behan, 2000: 89) [Traducción libre de los autores]¹

La obra ha gozado de gran éxito en Italia y en el exterior, indudablemente debido a un contenido social que ubica la lucha de la clase obrera fuera de la fábrica y dentro de la sociedad. Behan señala que a finales de la década de los 90 y principios del nuevo siglo, esta pieza sigue teniendo una enorme vigencia y puede fácilmente adaptarse el tema de la obra a ser interpretada en ciudades internacionales tan variadas como Bangkok, Kuala Lumpur, Yakarta y Moscú, por decir algunas. Como Fo no encasilla nunca sus textos, no tiene ningún tipo de objeción a que sean adaptados a circunstancias locales. El autor recuerda que en una ocasión, varios años

atrás, en Inglaterra *¡Aquí No Paga Nadie!* fue representada enfocándose en los fuertes cortes que hizo Thatcher a los servicios sociales. La llamaron *Can't Pay? Won't Pay!* (literalmente, ¿No Puede Pagar? ¡No Pague!) y ése se convirtió en el eslogan de la campaña anti-Thatcher.

Así pues, Dario Fo busca crear una respuesta social con esta pieza, más allá de que sufra transformaciones o mutaciones, lo importante de la obra está en que al final del día lo que realmente cuenta es que la sociedad entienda el enorme poder que tiene cuando realizan la acción en masa. Quizá se pierdan o se ganen algunas luchas individuales pero la lucha en masa, en sociedad, nunca pierde...

4. IL GIULLARE SALTA Y PIRUETEA ANTE EL PUEBLO

Lo humano en *Pareja Abierta* y otros monólogos

"Ni hablar, qué dices... Jamás volveré a repetir el error de formar pareja fija con un hombre. ¡Eso pasó a la historia!"

Mujer.

Acceder a la obra de Dario Fo significa entrar a un mundo de posibilidades en las que si bien es cierto la denuncia política y religiosa tienen un alto relieve, no es menos cierto que las relaciones humanas adquieren en un período de su carrera una supremacía especial. Y es que en el caso de Dario Fo el teatro siempre ha sido la expresión de lo que le pasa y le importa a la gente en un lenguaje que le sea propio, por eso el tema de las relaciones interpersonales, los conflictos psicológicos, las relaciones de pareja se materializan en obras como *Pareja Abierta*, *Tengamos el Sexo en Paz*, *¡Gordura es Hermosura!*, los monólogos de *Tutta casa, letto e chiesa*, entre otras, que son expresiones de un tiempo y tienen mucho que ver con cómo se siente el espectador de la época en la que fueron escritas las obras.

Desde finales de los años 70, junto con el período de desencanto político y social de los italianos, Dario Fo comienza a centrar su atención en temas más humanos: la pareja, la familia y la condición de la mujer. Es en este período de su producción dramaturgica que comienza a aparecer Franca Rame como co-escritora de sus piezas, y desde entonces la mayoría de los textos llevarán los nombres de los dos: Dario Fo y Franca Rame.

Es por ello que en este capítulo, abordaremos de manera especial 'Lo Humano' no sólo en una pieza, sino en varias. El énfasis estará en el texto de *Pareja Abierta*, sin embargo, también formarán parte de este análisis, los monólogos de *Tutta casa, letto e chiesa*, *Un Día Cualquiera* y *¡Gordura es Hermosura!* Esto, pues consideramos que por tratarse de textos que abordan temas humanos en común, unos complementan a otros, por lo que creemos apropiado abrigarlos todos a lo largo del capítulo.

Coppia Aperta, quasi spalancata (Pareja Abierta, casi de par en par) se escribe en noviembre de 1983, y es considerada una pieza emblemática dentro del repertorio de Fo. Para ese entonces, la situación en Italia había cambiado enormemente en comparación a lo que sucedía a principios de los años 70. Los italianos atraviesan un período de desencanto, una vez que todos los ideales por los que lucharon han fracasado. La esperanza que caracterizó a los años posteriores al mayo del 68, había declinado substancialmente tanto en términos políticos como en términos sociales, hablar de una clase obrera militante y luchadora ya no parecía tener mucho sentido. La desaparición de los tres primordiales partidos revolucionarios de los años 70 contribuyó enormemente al desencanto de la sociedad y de los circuitos teatrales, que derivaron en la desaparición de los circuitos alternativos.

Tom Behan (2000) señala que todo esto se explica por el declive en la lucha de la clase obrera: esa audiencia que Fo había mantenido desde 1968, una clase obrera militante, que ahora estaba desmoralizada y políticamente confundida. Los obreros comenzaron a perder la confianza en su habilidad para cambiar el mundo y comenzaron a delegar las responsabilidades y la búsqueda de soluciones a los líderes sindicalistas o a los líderes del PCI. Esto le dio mucho poder al PCI, en un momento en que el terrorismo de izquierda comenzaba a hacer estragos, por lo que decidió

abandonar varios de sus valores y mudarse a la derecha a mediados de la década de los 70 llevando consigo a millones de obreros que seguían la dirección del partido.

En este contexto, Dario Fo comprende que la lucha ahora está en otro campo, ahora las necesidades sociales del pueblo son otras, ahora las preocupaciones están en la casa, en la familia, en la pareja... Muchos criticaron a Fo y a Rame de volver al circuito comercial, sin embargo la razón es obvia: no había otro, el circuito alternativo estaba muerto. Los ideales estaban muertos, había temor, descontento, y sobre todo desencanto. Como el personaje del *Hombre*, en *Pareja Abierta*, manifiesta al principio de la pieza:

HOMBRE.

"Esto ya no es lo que era. Ya no me apetece hacer el amor... No se puede, estamos dominados por el desencanto, la desmovilización..., la derrota de los ideales..."

(. . .)

Lo del desencanto no me lo he inventado yo, es un hecho real, objetivo. Porque, vamos a ver, ¿acaso no es verdad que tras el fracaso de tantas luchas nos hemos sentido todos algo... frustrados, con cierta sensación de vacío, casi como huérfanos? Miras a tu alrededor, ¿y qué ves? Cinismo, solo cinismo. Hay algunos que, con la excusa del desencanto, dejan plantada a la familia, se compran un libro y una túnica, y se meten en una secta... Hay quien deja el trabajo, y pone un restaurante vegetariano o microbiótico..., otros se vuelven más ecologistas que nadie, y venga *footing*, y *jogging*, y excursiones al campo... ¡Todo por culpa de la política! (Rame y Fo, 1988: 15-16)

A través de personajes como este Hombre, Fo construye una nueva dimensión de su obra y sin dejar de lado todo lo que pasa en el entorno político y social cuenta historias desde las situaciones cotidianas que esconden las respuestas en el origen. Según su propio testimonio puede verse esta obra desde una óptica autobiográfica porque forma parte de situaciones que Fo y Franca evaluaron como pareja.

Así pues, *Pareja Abierta* es una historia grotesca sobre un matrimonio que está colapsando. Son dos los personajes de esta pieza: Ella -llamada Antonia (recordemos al personaje principal de *¡Aquí No Paga Nadie!*), pero siempre acotada en el texto como la *Mujer-*, y Él -llamado Pío, y acotado siempre como el *Hombre-*. Él trata de persuadir a su esposa de que lo más moderno que pueden hacer hoy en día, es ser más liberales y comenzar a salir con otras personas, tener diferentes relaciones, amparado en el desencanto que ataca a todos los italianos y apelando a que caen en la rutina, en el tedio, de manera que la única forma de salvar el matrimonio será cambiar su planteamiento cultural.

HOMBRE.

Por supuesto. La fidelidad es un concepto incivilizado e indigno. La idea de pareja cerrada, de familia, está ligada al mantenimiento del patriarcado, a la defensa de grandes intereses económicos, que están objetivamente interesados en evitar que ese núcleo caduco evolucione hacia soluciones renovadoras, más acordes con nuestros tiempos y con las necesidades sociopolíticas actuales. En resumen, lo que no hay manera de hacerte entender es que se puede perfectamente estar casado y tener una relación con otra, o con varias mujeres. Lo importante es que siga habiendo entre nosotros una relación de amistad, de afecto, y, sobre todo, de respeto. (Rame y Fo, 1988: 19)

La pieza comprende un acto único y se desarrolla en el apartamento de Antonia. Los eventos son contados al público a manera de diálogo -muchas veces, discusión- retrospectivo de los personajes que rompen la cuarta pared a cada instante, separándose de la acción escénica, para justificarse ante el público, o bien para explicar mejor y hundir al otro personaje. Esta ruptura de la cuarta pared ya ha sido anteriormente explorada por Fo en su *Misterio Bufo* y con mínimas apariciones en otras piezas como *Muerte Accidental de un Anarquista*, sin embargo, la manera en que lo hace en *Pareja Abierta* es excelente. No son los actores los que se dirigen al público para hacerlo partícipe, son los personajes, es Antonia la que se queja de lo

patán que es su marido; así como también, es Pío el que intenta reconciliarse con el público. La audiencia se incorpora como un tercer personaje dentro de la pieza, se involucra con los personajes, con la historia, hasta con el espacio, llegando a sentirse que están en medio de la discusión de pareja de dos amigos.

MUJER.

(. . .) ¡A ti sí que te voy a colocar yo la espiral, pero en la nariz! ¡Una en cada agujero!

HOMBRE.

Así fue como reaccionó. Y esto no es nada. (*A la MUJER.*) Cuenta lo que hiciste a continuación.

MUJER.

Por supuesto que lo cuento. ¿O crees que me da vergüenza? (. . .) le metí una mano en el tostador de pan puesto al máximo.

HOMBRE.

Se me marcaron todas las rayas. Parecía un filete a la plancha. Me tiré quince días con hojas de lechuga entre los dedos, para disimular. (*Al público.*) Y encima gritos, insultos, ah..., realmente una pareja abierta modélica, muy democrática.

MUJER.

¿Pues qué pretendías? (*Al público.*) Yo había dado pasos de gigante en mi camino hacia la libertad sexual. (Rame y Fo, 1988: 26-27)

En este pequeño fragmento se evidencia cómo funciona la maquinaria de esta pieza: constantes entradas y salidas de la acción escénica para involucrar al público y ubicarlo dentro de la acción de los personajes.

Para Fo, esta es una manera de hablar, pero desde lo humano de los personajes, de contar cómo se sienten con su entorno, con sus familias, cuáles son sus intereses y miedos más profundos. Por supuesto todo enmarcado en una obra de situaciones absolutamente grotescas y cómicas que permiten reírse de esas cosas que le suceden a los personajes y que los hace enfrentarse consigo mismos... El autor se

va a lo íntimo de las relaciones humanas para ejemplificar cómo el entorno se refleja en ese modo de asumir los cambios.

Vale mencionar el ritmo que caracteriza la obra de Dario Fo, y es que se trata de contar la historia creando momentos íntimos a los que el espectador va llevado de la mano del premio Nobel para explotar de la risa y reconocer el momento para la reflexión y la evaluación de la realidad. Pero todo pasa muy rápido y es necesario estar atento. Y es que el mismo Fo manifiesta, durante una entrevista realizada por Sergio Martínez e incluida en la edición mexicana de *Muerte Accidental de un Anarquista* (1998), que su teatro está basado en "el ritmo, la gestualidad, las palabras y los sonidos, pero con un contenido, no por sí mismos." (Fo, 1998: 307)

Personajes definidos y con posiciones precisas que son de algún modo espejo de las personas que bien pueden conseguirse en la calle y que, en el caso de las mujeres, sufren transformaciones en su manera de ver el mundo y asumirse como seres humanos independientes.

Pareja Abierta es un testimonio de lo humano de sus personajes. En el prólogo, los autores explican las dimensiones humanas de esta pareja y cómo afecta la maquinaria teatral de la pieza:

Él desenamorado ya, ella expropiada de se "ego", y afligida por sentimientos de culpa. Él "busca y encuentra", mientras que ella sólo al final "se resigna" a buscarse un amante. Parece una farsa (. . .) En el espectáculo se discute abiertamente en escena, aunque sin abandonar nunca la dimensión teatral y el juego de la ficción, hasta colocar a los espectadores en la condición de poder reflexionar y extraer sus propias conclusiones sobre el caso.

A pesar del tema, absolutamente serio, o quizás precisamente por él, el espectáculo está cargado de ironías, de provocaciones a la risa, desarrolladas en total clave cómica. Es un carrusel vertiginoso de

situaciones cómicas, en las que muchos se reconocerán fácilmente. Tan típicas y grotescas que encuentran precisamente en la risa y en la diversión su síntesis natural, dramática. (Rame y Fo, 1988: 7-8)

A medida que la pieza va evolucionando, descubrimos que las razones de Pío para fomentar la pareja abierta en su hogar, eran más bien egoístas. Los autores tratan aquí temas como el machismo y la revelación de la mujer de un modo muy particular, todo, a través de las conversaciones de los personajes:

MUJER.

Querido..., hay que reconocer que la pareja abierta también tiene sus desventajas. Primera regla: para que la pareja abierta funcione, tiene que abrirse sólo por un lado, ¡el del marido! Porque si se abre por los dos lados, se forman corrientes de aire, ¿no crees?

HOMBRE.

Tienes razón. Todo me funciona estupendamente, mientras sea yo quien te deje: te utilizo, te tiro a la basura, ¡pero que a nadie se le ocurra recogerte! Si un sinvergüenza cualquiera se da cuenta de que tu mujer sigue siendo atractiva, aunque abandonada, y la aprecia y la desea, ¡entonces es como para volverse loco de angustia! Y encima luego descubres que el malvado recogedor es más listo que tú, plurilicenciado, trilingüe, ingenioso y ocurrente, puede que incluso más alto, con más pelo y sin un solo michelín..., demócrata, y encima cachondo..., ¡es que es el colmo! (Rame y Fo, 1988: 37-38)

Más adelante, Antonia argumenta un poco para revelar la clase de persona en la que se convierte cuando se comienza a tomar concientemente el tema de la libertad y seguridad individual. "Ya estamos. No falla. Si una mujer evoluciona, se transforma, detrás tiene siempre que estar un hombre, cómo no, el Pígalión de turno. Qué mentalidad tan antigua y tan idiota. Pío." (Rame y Fo, 1988: 44)

Los seres humanos de Fo y Rame también aspiran a la inmortalidad, a detener el tiempo antes de llegar a la vejez, a todos los anhelos de los seres humanos del día a día, de los antihéroes. Así, Pío propone ese sistema -el de la pareja abierta- para ser

esposos de una manera más simple y divertida a su modo de ver, además de aclarar que ese 'tener sexo con muchas' significará sentirse vivo y joven cada vez más.

La Mujer de *Pareja Abierta* sufre una transformación en su manera de pensar, un poco auspiciada por el hombre que la acompaña, un cambio de vida. Pero Rame y Fo llevan a la escena ese pensamiento feminista que viene levantándose en la calle, las que gritan a través de los autores son otras.

MUJER.

Te he dicho que no tengo tiempo de discutir. Yo me casé contigo hace tiempo, y antes no entendía de estas cosas... Digamos que he exagerado un poco, que no he sido fiel al modelo real. Ya se sabe, todos tenemos nuestros defectos... Yo te quiero incluso con los tuyos. Llevamos casi una vida juntos..., has sido mi primer amor, pero ahora he cambiado tanto, que quien me conoce tal y como soy ahora, al verte no podría entender cómo una como yo ha podido vivir tanto tiempo con uno como tú.

HOMBRE.

¿Tan grave es? Pero, Antonia, ¿tú te das cuenta de lo que me estás diciendo?

MUJER.

Pues sí, Pío, trata de entender...

HOMBRE.

Espero que sólo sea una broma. Pero es que no te das cuenta de que me estás ofendiendo..., ¿quién te has creído que eres?

MUJER.

Otra mujer, querido. (Rame y Fo, 1988: 46-47)

La pareja ha cambiado. Antonia ha crecido. Pío es miserable. Los celos incontrolables del Hombre le llevan a cometer una locura. Luego de enterarse de que su mujer es tan irresistible para otros hombres y de que tiene un amante que es mejor hombre que él, toma un secador de pelo, corre al baño, abre el agua, enciende el secador y se oye una gran explosión. Telón. Y un grito de la Mujer.

¿Qué ha sucedido con Antonia? ¿La explosión ha sido tal que todo el apartamento resulta hecho trizas, incluida ella? ¿Qué esperanzas existen para la mujer que se transforma? ¿Cuál es el final que nos muestran los autores...? Es abierto... Como la pareja de Antonia y Pío.

Así pues, la conciencia transforma... ¿Y las mujeres? ¿Y los hombres? Lo humano...

El tema de la transformación de los seres humanos -sobre todo de la mujer-, es muy utilizado por Dario Fo y Franca Rame durante este período de desencanto en el que la transformación de todos los italianos debe venir desde adentro, desde la conciencia, pero que inevitablemente es estimulado desde afuera, desde lo social...

Los monólogos que conforman *Tutta casa, letto e chiesa* (consultados en la edición española titulada *Ocho Monólogos*, 1990) son un claro ejemplo de esto. Tenemos a *Una donna tutto sola* (La Mujer Sola) donde la transformación viene del descubrir, del conocer y del desafío de atreverse a cambiar aunque sea por un instante. A través de una conversación con una nueva vecina, conocemos a esta mujer -la típica ama de casa-, que vive una vida miserable con su marido al que le plancha, le cocina y le lava todos los días, hasta que un día, dispuesta a arriesgarse, le dice a su marido que está cansada de ser ama de casa, que quiere aprender algo intelectual, como un idioma nuevo. Emprende el estudio del inglés con un joven menor que ella que termina ofreciéndole por primera vez en su vida, un amor verdadero.

Y qué hacía yo ahora..., estaba hecha un lío..., descubrir que un hombre me amaba tanto, a mí, que tengo dos hijos, un marido, y encima un cuñado. Me encerré en casa y dejé de salir. (. . .) un día, suena el timbre de la puerta. ¿Sabe quién era? Pues la madre del muchacho. ¡Ay, madre, qué vergüenza! “Señora -me dijo-, no me lo tome a mal, pero estoy

desesperada, mi hijo se está muriendo de amor por usted... No come, no duerme, no bebe... Sálvelo, señora, por lo menos venga a saludarle.” ¿Qué podía hacer yo? Al fin y al cabo, también soy madre..., así que cogí y me fui a su casa. Él estaba en la cama, flaco, pálido, triste... En cuanto me vio se echó a llorar, yo también me eché a llorar, y la madre lo mismo. Luego la madre salió y nos quedamos solos. Él me abrazó, yo le abracé. Después no sé qué pasó, cómo fue, pero, más o menos una hora más tarde, me dije: “¡Santo cielo, me está besando!” Y a él le dije: “Imposible, no podemos hacer el amor...,” (. . .) Entonces él saltó de la cama, desnudo..., qué desnudo estaba, señora..., coge un cuchillo que tenía guardado, se lo planta en la garganta y dice: “O haces el amor conmigo o me mato ahora mismo.” Comprenderá usted que no soy una asesina. Así que me desnudé muy de prisa e hicimos el amor. Ay, señora, créame, fue tan dulce, tan tierno..., tendría que haberlo visto..., unos besos, unas caricias... Y así fue como descubrí que el amor no era lo que hacía con mi marido, él encima y yo debajo..., ¡como debajo de una aspiradora!, sino como..., como un salto muy grande, a cámara lenta. Y volví al día siguiente, y al otro, y al otro, y a todos los días después de los otros. (Rame y Fo, 1990: 26-28)

La transformación. El cambio que desafía lo establecido, que libera, que convierte a una mujer en una mujer feliz. Desafortunadamente, el marido se enteró de su aventura con el inglés, y fue a confrontarlos... desesperada, la mujer se encerró en el baño y se cortó las venas. Sin embargo, en un intento por salvarle la vida, su marido la lleva al hospital donde logran curarle las heridas y rescatarla. Ahora la mujer está sola en su apartamento, encerrada con llave sin poder salir nunca... Pero es otra, no es la misma mujer que se casó con su marido años atrás, ha vivido la transformación, esa transformación que resulta incluso egoísta, cuando la mujer deja de ser esposa, madre, hermana, novia, para ser MUJER.

La figura de la madre es muy estudiada por Fo y Rame durante este período, con los monólogos, y en general con su dramaturgia. Este tema es de vital importancia para los autores, y en general para el pueblo italiano. En una entrevista realizada a Dario Fo para el episodio dedicado a Italia de la serie documental "The

Essential History of Europe" (La Historia Esencial de Europa), producido por la BBC en 1992, Fo comenta con respecto a la figura de la madre:

Para nosotros [los italianos], la madre significa una relación mítica con la Tierra, con la creación. Tanto así, que hasta los hombres más importantes y truculentos, los hombres duros y violentos, sienten un tímido respeto por sus madres y tal vez sólo por sus madres. Es extraordinario.

Procede luego a ilustrar esto con una anécdota del emperador Napoleón, quien tenía una madre italiana y en su presencia se ponía pálido y temblaba, sólo ella era la única persona capaz de imponerle el silencio. Él, emperador de emperadores, que trataba a sus homólogos como basura, se doblegaba y era tímido con su madre. Siempre se inclinaba ante ella para besar su mano.

Sin embargo, esta actitud de los italianos es sólo frente a la Madre, y no hacia la Mujer en general. Más adelante en la misma entrevista, Fo acota:

La única persona realmente sagrada es naturalmente la madre, a veces la hermana y finalmente la esposa. Pero una amante no es sagrada, ni lo es una novia. Esa estructura jerárquica es la que ha moldeado la actitud de los italianos hacia la mujer. [El subrayado es nuestro]

Enfatizamos ese “a veces” porque es el que encontramos en las piezas de Fo y Ramo; ese “a veces” es la relación de Antonia y Pío, es la relación de la Mujer Sola con su marido. Sólo la Madre es sagrada... claro, a menos de que sea una Pasota. En el monólogo titulado *La Mamma Fricchettona* (La Madre Pasota) la excepción se debe a que nos encontramos frente a una madre fuera de la común. Primero, para comprender la acepción de 'Pasota' -que resulta difícilmente comprensible de la traducción española, quizá muy localista-, acudimos al adjetivo original en italiano: 'Fricchettona' que se deriva del slang norteamericano 'Freak', de esta manera, debemos

entender a esta Madre Pasota, como una Madre Freak, fenómeno quizá, anormal, fuera de lo común, liberal... Y ciertamente, así es... después de la transformación que mencionábamos anteriormente, claro está. En el monólogo nos encontramos con una mujer -algo vieja ya- que entra a una iglesia vestida de manera estrafalaria, según lo acotado en el texto, entre hippie y agitanada, que es perseguida por los carabineros y decidida a no dejarse agarrar, decide confesarse con el cura del confesionario para ocultarse mientras los carabineros revisan los alrededores. Comienza entonces a contar su historia, cómo le ha fastidiado el amor a lo largo de toda su vida: el amor a su esposo, un manipulador que utilizaba ataques de asma para retenerla a su lado; el amor de su hijo, un extremista de izquierdas que se la pasaba cuestionando todo en casa. Finalmente, la transformación de esta madre se da movida por ese amor que tanto la ha fastidiado. Su hijo escapa de casa y ella decide ir a buscarlo, en el camino se envuelve en cientos de enrollos con la policía, y hasta termina presa en una ocasión por atacar a un policía en una manifestación. En la incesante búsqueda a su hijo llega a una comuna de hippies donde comienza a sentirse a gusto por primera vez en su vida y comienza a olvidarse de su hijo y su esposo para ser ella.

Les caí bien, y me quedé con ellos. ¿Mi hijo? ¿Y quién le había visto? Sólo una vez, de lejos, en un concierto de rock. “Ahora le cojo”, me dije. Voy a acercarme a donde estaba, y en ese momento se ponen todos como locos, salen corriendo, queman el equipo, el escenario, el cantante... La policía carga..., ¿a quién se imagina que trincaron primero? ¡Bravo! Tal es así que cuando me pusieron las esposas les dije: “¡Hombre, menos mal que habéis venido, ya estaba preocupada!” Me llevaron a la cárcel, como siempre, pero me soltaron en seguida, y a los tres días, porque yo no tenía nada que ver con el incendio. Salgo y me veo un montón de gente: compañeras, pasotas, indios metropolitanos, feministas, que avanzan hacia mí... Gritaban, cantaban, me abrazaban..., hasta llevaban una pancarta que decía: “*¡Mamá bruja en libertad!*” Era una auténtica fiesta, padre. ¡Qué emoción! No sabía que tenía tantos amigos... Yo no había hecho nada por ellos, me querían por mí misma. (Rame y Fo, 1990: 37-38)

La transformación al descubrir el verdadero afecto, aquel al que no le lava ni le plancha las camisas... La Madre cuenta al cura que ha decidido quedarse con ellos y vivir la vida de libertad de los hippies. "¿Que estoy perdida? ¿Y si le dijese que todo lo contrario, que por fin me he encontrado? Que me he liberado, ¡y estoy feliz! Y que no tengo ningunas ganas de volver atrás, con mi familia." (Rame y Fo, 1990: 40). Sin embargo, su hijo y su marido le han puesto una denuncia por 'abandono del techo conyugal' y los carabinieri la están buscando hasta en la iglesia. Finalmente, la Madre es arrestada por los policías que se la llevan casi a rastras de la iglesia.

Así pues, Dario Fo -ahora en compañía de Franca Rame- utiliza la palabra y el escenario para conectarse con el público y hablarle de tú a tú de los temas que le interesan, que le afectan, que lo transforman, el amor, la libertad, el afecto, la conciencia, en fin, todo lo humano...

En el monólogo *Todas Tenemos la Misma Historia*, descubrimos una mujer que ha sido marcada por la dominación masculina, donde la mujer siempre se ha visto sometida por el hombre. Esta situación ha resultado común entre los círculos izquierdistas italianos a los que Rame y Fo atacan directamente:

Claro que me apetece hacer el amor, pero a ver si entiendes que no soy una de esas maquinillas que les metes unos duros y se les encienden las luces, tun tun trin toc toc... ¡drin! Mira, yo, si no se me trata bien, me bloqueo, ¿comprendes? ¿Será posible que si una no se coloca de inmediato en una postura cómoda, falda y bragas fuera, piernas abiertas y bien estiradas, se vuelve una estúpida acomplejada, con los traumas del honor y del pudor, inculcados por una educación reaccionaria-imperialista-capitalista-masónica-católica-conformista-y austrohúngara? (Rame y Fo, 1990: 51-52)

La pieza comienza con una conversación unilateral entre una mujer y su amante (que no vemos), donde se discuten temas como el aborto, la sexualidad y los

hijos no deseados. En un absurdo giro, la pieza se torna un pequeño 'cuento de hadas' que le relata la mujer a su hija recién nacida, en el que una niña adora a su muñeca de trapo pero su mamá le prohíbe tenerla porque la muñeca es muy grosera. De manera que la mamá bota la muñeca y la niña se escapa a buscarla, pero en esta búsqueda encuentra varios personajes curiosos que aluden a los hombres canallas y patanes con los que se encuentran las mujeres en toda su vida. Finalmente, la pieza culmina en una reunión de varias niñas -ya crecidas- en las que todas tienen la misma historia.

En esta historias, Rame y Fo denuncian la necesidad de la mujer de liberarse, pero realmente, de transformarse. La idea de la liberación femenina es un concepto que les han vendido muy barato a las mujeres italianas de finales de los 70, como lo exclama la Madre Pasota:

Yo también me paso todo el día trabajando -le decía yo-, y estoy tan cansada como tú. ¿Quién habrá dicho que la liberación de la mujer comienza cuando conquista el derecho a un trabajo remunerado? Yo me he conquistado un trabajo remunerado, pero ¿quién me remunera a mí el trabajo de la casa? ¡Nunca se ha hecho nadie cargo de él en mi lugar! ¡Nadie! Bonita la liberación de la mujer: ¡con el matrimonio he conquistado dos trabajos! (Rame y Fo, 1990: 34-35)

La mujer marginada es también el tema de otra pieza, el *Monólogo de la Puta en el Manicomio*, donde una mujer 'aparentemente' loca está en pleno tratamiento con una doctora (que no vemos) que le graba y cuestiona todas sus decisiones de vida. Durante toda la pieza, la mujer está sentada en una silla metálica, con un micrófono ante la boca y varios cables que le salen de los tobillos y las muñecas y van a parar a un aparato lleno de válvulas y luces. Poco a poco la mujer va contando como en realidad ha sido víctima de toda clase de abusos por dedicarse a la prostitución.

Bueno, pues los demás me dicen que cuando me da eso [la 'locura'] me desnudo, y bailo desnuda, y me follan desnuda... ¿No se dice? ¿Pues cómo se dice? ¿"Que me poseen"?... Pues eso, ¡primero me poseen y luego me follan! Sí, sí, sigamos. ¿Quién? ¿Cuántos? ¿Dónde? No sé, no me acuerdo. Yo sé que cuando me despierto aquí en el manicomio, que me han atiborrado de sedantes y me he pasado dos días seguidos durmiendo, me duele todo el cuerpo. Como si me hubieran dado una paliza tremenda..., y seguro que ha sido así..., ¡porque suelo tener todo el cuerpo lleno de cardenales! ¡Hasta en la cara! Yo qué sé, la policía que me ha recogido dice que me he caído. No, nunca hay testigos. Cuando llega la policía, que luego me trae al manicomio, nunca hay nadie..., o de haber alguien, acaba de llegar..., o pasaba por allí. Además, a nadie le importa..., yo soy una puta, ¿no? (Rame y Fo, 1990: 65-66)

La mujer cuenta que luego de haber sido explotada en una fábrica ocho horas comenzó a tener crisis de locura y rabia, y por ello terminó haciéndose puta, convirtiéndose así en una ser vacío: "Mire, doctora, ¿sabe lo que le digo? Si una no ha sido puta, no puede entender lo que significa perderse el respeto a una misma." (Rame y Fo, 1990: 68). Esta mujer termina perdiéndose todo el respeto a sí misma y transformándose en un monstruo. Luego de estafar a uno de sus clientes -un 'cerdo' importante- decide chantajearlo con información, de manera que el hombre decide acabar con el asunto y la manda a matar. Afortunadamente, logra salvarse luego de una golpiza impresionante y con el apoyo de sus compañeras de manicomio deciden que con la venganza no llegarán a ningún lado, sólo con la lucha organizada, con un gesto político, es que saldrán adelante. La noche siguiente, se incendia la oficina del hombre, riendo, las mujeres del manicomio comentan: "¡Gesto político!"

La mujer se transforma para no volver nunca la mirada atrás. La mujer que ha tenido que sufrir las más terribles atrocidades, las peores vejaciones, debe seguir adelante siendo otra, siendo más mujer...

El monólogo *Non mi muovo, non urlo, sono senza voce* (No me muevo, no grito, no tengo voz, traducido en la edición española como *La Violación*) es escrito a partir de la experiencia de la propia Franca Rame en 1973, cuando es secuestrada y violada por un grupo de fascistas en una camioneta. La comedia desaparece en esta pieza, y la denuncia se hace presente, lo humano, una mujer que decide regresarse a su casa, antes que denunciar a sus atacantes, sólo por dolor a revivir la experiencia... Similar es la situación en el monólogo, *Yo, Ulrike, grito...* donde la comedia desaparece para dar paso a temas duramente reales. Ulrike Meinhof es una periodista alemana de 41 años que es encerrada en una celda en Stammheim en Alemania, una celda blanca, una prisión donde hasta la vida le resulta blanca, limpia, aséptica, más bien, borrada. Una periodista que el poder quiere borrar. "Nadie escuchará un grito mío, ni un lamento..., todo en silencio, con discreción, para no molestar los sueños serenos de los ciudadanos felices de este país limpio... y ordenado." (Rame y Fo, 1990: 80) Finalmente, Ulrike Meinhof es asesinada en la prisión, pero eso sí, luego de que los peritos de Estado declararan que se ahorcó -aún y cuando nunca tuvo marcas en el cuello y en cambio tuvo el cuerpo lleno de moretones-. Sigue siendo tiempo de 'cacería de brujas' para el poder...

También dentro de lo humano, el teatro de Dario Fo adquiere una relevancia como medio didáctico explícito en que se llegan a tratar temas como la educación sexual, esto lo hacen, por ejemplo, a través de la pieza *Sesso? Grazie, tanto per gradire!* (traducido en la edición española de 1997 como *Tengamos el Sexo en Paz*), escrita por Fo, Rame y su hijo, Jacopo Fo, aborda tópicos que tienen que ver con el conocimiento del tema sexual, visto desde el punto de vista religioso y social como tema tabú. Los autores le hablan a jóvenes -y no tan jóvenes también- sobre situaciones que van desde la menstruación al orgasmo, pasando por el aborto, la frigidez y la responsabilidad con el otro, con la pareja.

Los personajes femeninos en la obra de Fo tienen en común problemas del día a día que se reflejan en inseguridades físicas y psicológicas que muchas veces se repiten en varias piezas, pero también poseen esa conciencia de ser valiosos como seres humanos, así por ejemplo esa conciencia que adquiere la Antonia de *Pareja Abierta*, también la tiene el personaje protagónico de *Grassa è bello!* (traducido como *Gordura es Hermosura* e incluido en la edición mexicana de *Muerte Accidental de un Anarquista*, publicada en 1998 por Ediciones El Milagro). Esta pieza -que junto con otra titulada *L'eroina*, conforman el espectáculo de *Parliamo di donne* (Hablemos de mujeres)-, tiene por protagonista a una mujer excesivamente gorda llamada Matea que se echa a morir luego de que su esposo la abandona.

MATEA: (. . .) ¡La gordura tiene sus ventajas! Estoy calientita en invierno... si se me antoja dormir en el suelo ya tengo incorporado el colchón... total, acepté mi vida de chonchita... ¡La gordura es hermosura! (. . .) Si estoy gorda, tengo mis buenas razones. Nací a la sombra... crecí, viví, me eduqué y me casé a la sombra. Él, investigador nuclear de carrera, cada vez más importante... incluso propuesto para el Premio Nobel... yo, a mi vez, investigadora nuclear, esposa del investigador nuclear... que no sé por qué chingadera mental renuncié a la carrera y me abandoné toda a los hijos... esposo e hijos... Mi trabajo lo abandoné poco a poco... trabajaba para él... feliz de sus éxitos, que sin embargo eran sólo suyos. Estuve casada con mi querido esposo investigador-nuclear-cuasi-Nobel durante treinta años. Él se había vuelto importante... ¡importantísimo...! ¡Un monumento! Pero los monumentos, como todos saben, se levantan sobre un pedestal. Pasé treinta años de mi vida así. (*Se pone de perfil al público y se dobla hacia adelante hasta tocar el suelo con las manos.*) ¿Saben por qué las mujeres rara vez ganan el Nobel? Porque no tienen esposas que las ayuden. (Fo, 1998: 274-275)

En cierto punto, Fo y Rame hablan a través de Matea, "los personajes cambian, pero las historias son las mismas. Somos unos replicantes." (Fo, 1998: 284).

Y sin embargo, una vez más, sucede la transformación. Y esa misma Matea es capaz de comentar luego: "A cierto punto, como les decía, me cagó los huevos y le dije: bájate del pedestal que de ahora en adelante quiero caminar derecha" (Fo, 1998: 275). Y aún así, termina sola... Su marido rehace su vida, está a punto de tener un hijo y volver a casarse mientras ella termina más gorda que nunca, sola en su apartamento.

Las instituciones se ven las caras en la obra de Fo, toda vez que sean partícipes del entorno de los personajes así la Iglesia, La Familia y el Estado no son ajenas al lenguaje teatral del autor. Todo desde el punto de vista humano de sus personajes. La ideología de la Iglesia -en particular del Papa- en contra del aborto, fue un gran tema de lucha durante los años 70 y 80 con la liberación sexual y esto se refleja en los personajes de Fo, que desprecian a Woytila por su categorización de 'pecado' cuando el verdadero pecado está en el peligro del aborto clandestino en el que cientos de mujeres arriesgan sus vidas.

Junto con el tema de liberación sexual en los años 70 surgen nuevos temas además del aborto: las drogas y el SIDA. El tema de las drogas es divertidamente trabajado por Fo en una pieza de finales de los 70, titulada *La marijuana della mamma è la più bella* (La marihuana de mamá es la mejor), abordando el tema de la drogadicción de los jóvenes; al igual que en el mencionado monólogo de *La Madre Pasota*, donde el hijo de nuestro personaje, se droga constantemente con marihuana llevando incluso a que su madre -al momento de la liberación- termine imitándolo. Así también, el autor logra unir el tema de la droga y el SIDA con la pieza *L'eroina* - que, como mencionamos anteriormente, forma parte del montaje *Parliamo di donne* junto con *¡Gordura es Hermosura!*-. Esta pieza toca el drama de una madre que ha perdido a dos hijos: uno, por una sobredosis; y otro, por el SIDA, y para no perder a su tercera hija termina prostituyéndose.

Ya para 1986, el tema del SIDA es incluido en piezas como *Una Giornata Qualunque* (traducida en la edición española de 1988 como *Un Día Cualquiera*) junto con el tema de la homosexualidad, de manera más grotesca: a través de una melodramática telenovela que observa el personaje principal en la televisión.

PERSONAJE MASCULINO.

Echa un vistazo a esta foto. ¿Qué te parece?

PERSONAJE FEMENINO.

¡Pero si es mi marido! ¿Y quién es esa zorra a la que tiene cogida por la cintura?

PERSONAJE MASCULINO.

No es ninguna zorra, es la hija de su mejor amigo, de su socio.

PERSONAJE FEMENINO.

¿Quién, Tom?

PERSONAJE MASCULINO.

Sí, él (. . .) te alegrarás de saber que todo este lío con Elsa no es más que una simple tapadera.

PERSONAJE FEMENINO.

¿Tapadera de qué?

PERSONAJE MASCULINO.

El investigador también ha seguido al socio de tu marido, y así ha descubierto que Tom y tu Antony son amantes.

PERSONAJE FEMENINO.

¡Oh, no..., que me suicido! (*Ríe.*) Ja, ja, pues lamento mucho decepcionarte querido... Porque yo ya lo sabía... ¡Ja, ja, ja!

PERSONAJE MASCULINO.

Muy bien, pues sigue riéndote: Tom tiene el SIDA." (Rame y Fo, 1988: 24, 25, 26)

En esta pieza también se introducen otros temas humanos de la mujer, como el desencanto, la transformación que termina en frustración y el intento de suicidio de la protagonista, Julia, que como todo en su vida, también termina frustrado. ¿Qué orilla a estas mujeres a replantearse su vida?

Llevo unos días preguntándome qué hago yo en este mundo. (. . .) he descubierto que vivir en este mundo consiste ni más ni menos que en

seguir el juego..., adaptarse y aceptar el ritual... Si no, te quedas fuera. Como en los juegos de cartas, cuando te quedan unas en la mano que te permiten marcar. Se llama fuera de juego. Pues eso, yo me he quedado con unas cartas asquerosas..., pero no es una cuestión de mala suerte, lo que ocurre es que me han hecho trampa. Sí, ya sé, podría seguir tirando, esperando que me viniera una carta buena... y hacer trampa también. Pero esa es precisamente la clase de juego que no me interesa ya. Todo es despiadado, infame, improbable, vulgar... (. . .) ¿Qué es la muerte, al fin y al cabo? Es el momento en que el coche ya no anda..., se rompe..., hay que tirarlo... y se tira. A mí se me ha roto el sistema central entero. Sí, me muevo, hablo, bromeo, incluso, pero no es más que un truco... Es por la inercia, ya no soy más que un trasto viejo, listo para la basura. Tengo que dar el último toque, desconectar la llave. (Rame y Fo, 1988: 16-17)

Lo humano en Dario Fo -y ya incluso en Franca Rame- es un grito de ayuda de los hombres y mujeres que tienen que seguir viviendo un día tras otro en el mundo. Es la necesidad que tenemos los seres humanos de seguir adelante, ¿con qué fuerzas? ¿Con qué ánimos? A través de lo humano Dario Fo nos abre las puertas a la transformación, al autoconocimiento, al desafío y el reto de ser cada vez mejores, más genuinos, más sinceros y verdaderos con nosotros, en fin, más humanos. El mañana después de esa transformación nadie sabe lo que será, pero no importa, lo que importa es el cambio. Quizá el mañana sea abierto, sea oscuro o sea frustrado como lo es para los personajes de Fo y Rame que cruzan esa barrera. La Mujer Sola que se atreve a conocer el amor y termina prisionera en su apartamento; la Madre Pasota que se atreve a ser libre y termina presa; Matea que se abandona como mujer y termina sumida en la soledad de las cuatro paredes de su casa; y Antonia que se atreve a cambiar su vida y buscar un nuevo hombre pero que termina... abierta. El final de Fo y Rame es abierto porque es humano, sólo desde lo humano se podrá acceder a un final verdadero y genuino, aquel que el antihéroe que va a ver el espectáculo o que lee la pieza será capaz de agregar para llenar el vacío.

La transformación viene de la conciencia que conoce, que sabe, y eso es lo que nos hace cada vez más humanos, porque las grandes hazañas quedaron en el pasado con los héroes, ahora el 'hombre gris' es el que debe vivir todos los días, con la fuerza y la valentía para decidir su vida, para cruzar las líneas que quiera cruzar y desafiarse a sí mismo, a las instituciones, a la sociedad, para alcanzar ese nivel de autoconciencia que nos transforma.

La poetisa Sylvia Plath nos ayuda a expresar este sentimiento, con un poema titulado "Amapolas en Octubre" (en una antología titulada *Poemas Escogidos* publicada en 1993):

Ni siquiera las nubes del sol esta mañana pueden fabricar tales faldas.
Ni la mujer en la ambulancia
Cuyo rojo corazón florece a través de su abrigo tan asombrosamente-

Un regalo, un regalo de amor
No solicitado en lo más mínimo
Bajo un cielo

Que pálida y ardientemente
Inflama sus monóxidos de carbono, a la vera de ojos
Totalmente deslumbrados bajo sombreros hongos.

Oh Dios mío, qué soy
Para que estas bocas tardías se abran al grito
En un bosque de escarcha, en un amanecer de ancianos. (Plath, 1993:
47)

¿Qué somos?

5. LA FIESTA SE ARMA CON ESTRÉPITO Y ALBOROTO

¿Y entonces, Dario?

Tratar de englobar lo que significa la obra de Dario Fo supone tomar en consideración que se trata de un ser humano que, sabiamente, apuesta al conocimiento certero del pasado: su pasado y el de la nación que lo vio nacer. Y es que esa memoria es la que le permite universalizar su mensaje y hacer de la palabra y el hecho teatral la manera perfecta para unir al mundo en una sola risa que trasciende de una problemática y un sentimiento común.

Sus personajes, como todos, símbolos de la sociedad vienen enmascarados y llenos de realidad, tanta que da risa. A través de ellos el autor pretende crear una conciencia social en los espectadores, por medio del humor y del juego con lo absurdo. De alguna manera Fo insta al público a descubrir el enigma del que habla Benedetti en su poema *Enigmas*:

Todos tenemos un enigma
Y como es lógico ignoramos
Cuál es su clave de sigilo
Rozamos los alrededores
Coleccionamos los despojos
Nos extraviamos en los ecos
Y lo perdemos en el sueño
Justo cuando iba a descifrarse

Y vos también tenés el tuyo
Un enigmita tan sencillo
Que los prestigios no lo ocultan
Ni lo descartan los presagios
Está en tus ojos y los cierras
Está en tus manos y las quitas

Está en tus pechos y los cubres
 Está en mi enigma y lo abandonas. (Benedetti, 2000: 155)

Tratar siquiera de ahondar en las influencias que ejercen presión en un hombre como Fo supone aceptar que, ante todo, se nutre de la gente, de la historia y de esas pequeñas pero grandes cosas que sufre y padece la humanidad todos los días y, quizá esa fijación con la cotidianidad es lo que le ha costado la subestimación por mucho tiempo a pesar de llevar en su curriculum un Premio Nobel.

Luego de esa marcada influencia de la gente y de lo humano, vale destacar la posición política que siempre ha mantenido y es que, más allá de derechas e izquierdas, Fo es un hombre que entiende el proceso comunicativo desde la gente y apoya desde la acción la idea de Fernando Savater -en su libro *El Valor de Elegir*- de "tomarse concientemente la dimensión colectiva de la libertad individual" (Savater, 2003: 149), y la necesidad de ser protagonistas de los cambios sociales, y no meros espectadores del triste espectáculo que representamos. Además, comparte con el mismo Savater que una idea política es una forma de hacer, y no una forma de ser. Así, materializa su expresión teatral y lleva al escenario la sátira y la crítica a todo un sistema de relaciones de poder que se dan en todos los niveles humanos; desde la pareja pasando por la familia y llegando a la iglesia y el gobierno.

Sin embargo, no se trata de expresión por expresión, sino más bien de la certeza de que el teatro es un medio de comunicación que posee, como lo aseguran algunas líneas de la Selección de Máximas del *Natya-Castra* (citadas por César Oliva y Francisco Torres Monreal)

De este modo, por medio de los sabores, los sentimientos y sus modos
 todos de movimiento, este Teatro será para todos fuente de enseñanzas.
 (. . .)

Porque al mostrar los senderos de la ley, de la gloria, de la longevidad y de la gracia, y al fortalecer la inteligencia, este Teatro será para todos fuente de enseñanzas. (Oliva y Torres Monreal, 1997: 23)

Y es que junto a su esposa, Fo desmitifica temas cercanos a la gente y los muestra en el escenario con el único propósito de enseñar y convertir el teatro en un espacio para decir lo que afuera no nos atrevemos, además, con la ventaja de reírnos de nuestros propios miedos, tal como ocurre con su obra *Tengamos el Sexo en Paz*, la cual forma parte de una perfecta charla de educación sexual. Y es que en este punto es posible que Fo comulgue con Sábato cuando afirma, en su libro *La Resistencia*, que:

Hay que advertirles a los chicos del peligro planetario y de las atrocidades que los hombres han provocado en los pueblos. Es necesario que se sientan parte de una historia a través de la cual los seres humanos han hecho grandes esfuerzos y también han cometido tremendos errores. La búsqueda de una vida más humana debe comenzar por la educación. (. . .) No podemos seguir leyéndoles a los niños cuentos de gallinas y pollitos cuando tenemos a esas aves sometidas al peor suplicio. (Sábato, 2000: 79)

De acuerdo a lo consultado el día 2 de junio de 2003 en el site: <http://www.geocities.com/Athens/Delphi/4176/dario.htm>, la Academia Sueca que otorgó el Nobel a Fo comenta que "si alguien merece el epíteto de bufón en el sentido justo de la palabra, ese es Dario Fo. Con una mezcla de risa y seriedad, él abre nuestros ojos a los abusos e injusticias sociales, y hacia la perspectiva histórica en la que puede situarse".

En otro site: <http://www.mcasillas.net/teatro7.html>, consultado el mismo día, encontramos un artículo haciendo referencia a Fo y a una función de *Isabel, tres carabelas y un charlatán*:

Dario Fo también se burla de los solemnes e intolerantes en la vida real como en su discurso a los miembros de la Academia de Suecia cuando les dijo que ellos eran los que deberían de haber recibido el premio mayor, porque se atrevieron a dárselo a un bufón

(. . .)

Con Dario Fo regresan los bufones al poder y se vuelve a recrear el teatro que inventó entreverando viejos trucos de la *Comedia del Arte* con toda clase de gags del cine mudo resultando cosas muy divertidas, comerciales pero de rigurosa construcción dramaturgica y escénica.

Dario Fo es creador de un género popular y ha logrado una potente alquimia teatral que es heredera de la tradición bufa en la que Fo se ha dedicado desde siempre.

Ese interés por rescatar la verdadera historia del uso de las máscaras, la tradición juglaresca, el oficio del actor y la conexión entre la razón y la risa hacen de Fo un comunicador social que se nutre de hechos reales para levantar el escándalo que, por costos en las cuotas de poder, se dejan tras el telón del miedo. Fo investiga, descubre y trata de abrir la herida de la duda en el espectador para que descubra su verdad y escuche otra versión de los hechos distinta a la que socialmente ha aprehendido sin derecho a protestar.

Y es preciso añadir la manera que utiliza para inmortalizar su obra, y es que muchos seres vivos (humanos y animales) son capaces de comunicar, pero pocos viven con el premio y el castigo de tener un alma, éstos son los artistas. Y puede que observar a las hormigas trabajar juntas o a unas abejas construir un hermoso y perfecto panal sea una visión mágica, pero todas lo hacen igual; mientras que, como artista, Fo une magistralmente un planteamiento político, social y humano a través de la escena teatral, que resulta un medio caliente y perfecto para vivir la experiencia de la improvisación, ésa en la que el autor basa su teatro, y la manera por la que vive la experiencia teatral de ese encuentro con el 'otro'.

El teatro de Fo es un teatro comprometido con la historia, el presente y el futuro de las relaciones humanas de allí que afirme recientemente en una entrevista de la periodista Pilar Fernández -y consultada el 22 de julio de 2004 en el world wide web, en el sitio: http://www.esfazil.com/kaos/noticia.php?id_noticia=4626-:

Todos aquellos que defienden que los autores deben permanecer ajenos a la política, a la sociedad, a la historia económica, a la violencia, a las injusticias, a las guerras, en primer lugar hay que decir que no viven en el mundo, y, sobre todo, que son profundamente ignorantes de la historia. Todos los autores no comprometidos se quedan fuera de la historia.

Todos estos planteamientos se nos hacen evidentes luego de un análisis de sus piezas, después de leer a profundidad su discurso, somos capaces de reconocer la memoria, el escándalo, lo humano y lo social en Dario Fo, un hombre que vive de la historia del mundo y que con ella se reinventa cada día como un vocero de los hombres, un juglar.

¿Qué nos queda luego del análisis realizado? La comprensión de que cada pieza surge -junto con cada variable- como respuesta a un momento determinado particular. ¿Por qué la memoria en *Misterio Bufo*? Porque el pueblo por primera vez tiene voz propia y está hablando y actuando por sí solo, para que una sociedad pueda surgir, luchar, debe tener identidad, debe tener memoria... ¿Por qué el escándalo en *Muerte Accidental de un Anarquista*? Porque sólo a través del escándalo es que se activa el pueblo. Las peores tácticas y tretas terroristas estaban siendo desplegadas por el gobierno, y a través del estallido del escándalo, el pueblo puede abrir los ojos, tomar conciencia y conocerse mejor... ¿Por qué lo social en *¡Aquí No Paga Nadie!*? Porque ahora la lucha y el escándalo se trasladan, de la fábrica, a la casa, a la sociedad, a la familia, y aún así, es necesario que estalle -de manera diferente, por

supuesto, pero que estalle-... ¿Por qué lo humano en *Pareja Abierta* y otros monólogos? Porque la transformación es necesaria, quizá más ahora que nunca...

De esta manera, el análisis nos permite ahora crear la propuesta de un guión teatral a partir de textos de Dario Fo y del conocimiento más profundo de su dramaturgia. Así, la pieza nace como un diálogo entre un hombre y una mujer, que recuerdan cómo su vida ha estado llena de escándalos y vicisitudes sociales, pero que sin embargo, son una pareja capaz de mirar hacia adelante y ver un futuro juntos.

Este análisis nos permitió ubicar ciertos elementos de relevancia en la dramaturgia de Dario Fo, partiendo de las variables analizadas. Así pues, pudimos observar en qué lugar y en qué momento de cada recorrido, el autor se abandona y se entrega por completo al público; ese momento en que el acto creativo estalla y se convierte en encuentro con el otro.

Igualmente, el análisis nos acercó a fenómenos que el autor explora y desarrolla en su discurso una y otra vez de maneras distintas y originales, pero con el trasfondo siempre claro. Estas constantes dentro de su dramaturgia, nos permiten ahora, crear un guión teatral propio a través del cual podamos hablar utilizando la voz de Dario Fo, y tomándole prestadas algunas palabras...

6. EL PUEBLO ESTALLA EN RISAS

La Memoria de un Escándalo Socialmente Humano

"¿Volver a inventar la pareja abierta?!

¡Fuera de mi casa, caradura!"

Mujer.

La Memoria de un Escándalo Socialmente Humano nace, ahora, de un momento de expectativas acumuladas que han comenzado a abrirse y a ver la luz del sol. La pieza fue construida sobre la base de un hilo conductor: un ejercicio mental - hasta cierto punto autobiográfico- que permite al personaje del HOMBRE mirar atrás en su vida, y ubicar en un sitio de su memoria, ciertos elementos del pasado. El motivo de este ejercicio mental es que el HOMBRE acaba de recibir un importante reconocimiento mundial: el Premio Nobel.

Así, se estructuró la pieza en un solo acto, teniendo como protagonistas a dos personajes: un HOMBRE y una MUJER, que en un primer momento hacen clara referencia a Dario Fo y Franca Rame, pero que pueden sencillamente ser un par de locos, bufones o juglares... El ejercicio mental que inicia el HOMBRE es rápidamente seguido por la MUJER, y pronto se convierte en un juego actoral de una pareja que evidentemente se ama, pero que tiene que encontrar un lugar para cada uno en la memoria de sus vidas y en el escándalo del mundo actual.

La construcción del texto se hizo a partir de las propias piezas de Dario Fo. Los diálogos, y la acción escénica básica, están montados sobre la base del hilo conductor *Pareja Abierta*, dando pie a la presencia de muchas de las demás piezas

analizadas. Esto, pues consideramos que el aporte de Dario Fo está intrínsecamente conectado con su relación con Franca Rame. De ahí, que los personajes sean un HOMBRE y una MUJER, un Dario y una Franca...

Asimismo, los textos también tienen aportes de entrevistas y comentarios del propio Fo, y del discurso de aceptación que pronunció al recibir el Premio Nobel en diciembre de 1997. (Ver Anexo 1)

La pieza abre con el actor reflexionando sobre el premio que acaba de recibir. De inmediato comienza a realizar un ejercicio mental hacia la memoria, recordando, reviviendo cómo ha vivido su vida, su nacimiento. El Nacimiento del Juglar. El aporte de *Misterio Bufo* en este monólogo inicial es de suma importancia para explicar quién es el personaje: se trata de un juglar, un *giullare*, que fustiga el poder y restaura la dignidad de los humildes. La memoria se vuelve presente y el juglar medieval cobra vida entre nosotros gracias a los textos de *Misterio Bufo*.

Luego se nos presenta la actriz, como una mujer con los pies bien puestos sobre la tierra, muy mujer y muy humana. En este corto monólogo se evidencia la ideología de las mujeres de Rame y Fo, construido en base a textos de *¡Gordura es Hermosura!*, comentarios de Franca Rame con respecto al Premio Nobel y sobre *Tutta casa, letto e chiesa*, y el monólogo de *La Madre Pasota*.

A partir de aquí comienza el diálogo entre los dos personajes, construido sobre la base de los textos de *Pareja Abierta*, y salpicado: los textos del HOMBRE, con aportes de *Muerte Accidental de un Anarquista*, *Misterio Bufo* y *¡Aquí No Paga Nadie!*; y los textos de la MUJER, con aportes de *La Mujer Sola*, *Un Día Cualquiera* y *La Madre Pasota*. De esta manera, los textos que alimentan las intervenciones del HOMBRE, están tomados de las piezas que Dario Fo escribió solo, mientras que los

textos que conforman las intervenciones de la MUJER, están tomados de las piezas escritas en compañía de Franca Rame. Consideramos que esto añade un valor dramático a los textos de los personajes, creados prácticamente por ellos mismos, y adaptados por nosotros.

Estos textos fluirán como un diálogo entre los dos personajes que, en la primera mitad de la pieza, será constantemente interrumpido para derribar la 'cuarta pared' y hablar con el público de tú a tú para hacerlo partícipe de la situación. En la segunda mitad, la 'cuarta pared' se rompe pero esta vez creando una suerte de diálogo con una doctora que no está en escena.

Para hacer este enlace -que además rompe con el tempo que se venía construyendo- tomamos la frase que sirvió de título original al monólogo de *La Violación*, "No grito, no me muevo, no tengo voz..." Y ya para la segunda mitad de la pieza, la dinámica de los textos cambia. Aquí se evidencian claros los aportes del *Monólogo de la Puta en el Manicomio*, pues ambos personajes son encerrados en uno y son interrogados y tratados por una doctora debido a su 'aparente' locura. También, es de suma importancia el aporte de *Yo, Ulrike, grito...* cuyos textos nos ayudan a construir toda la situación de silencio al que son sometidos los personajes. Finalmente, el escándalo estalla retomando textos de *Muerte Accidental de un Anarquista*, y cerramos la pieza tomando comentarios propios de Dario Fo y el final del discurso de aceptación del Premio Nobel.

De esta manera, los dos personajes acaban con su juego actoral y vuelven al presente, conscientes de su memoria, de su escándalo y de sus relaciones como pareja, para seguir adelante y aceptar lo que el futuro les depara...

6.1. En escena

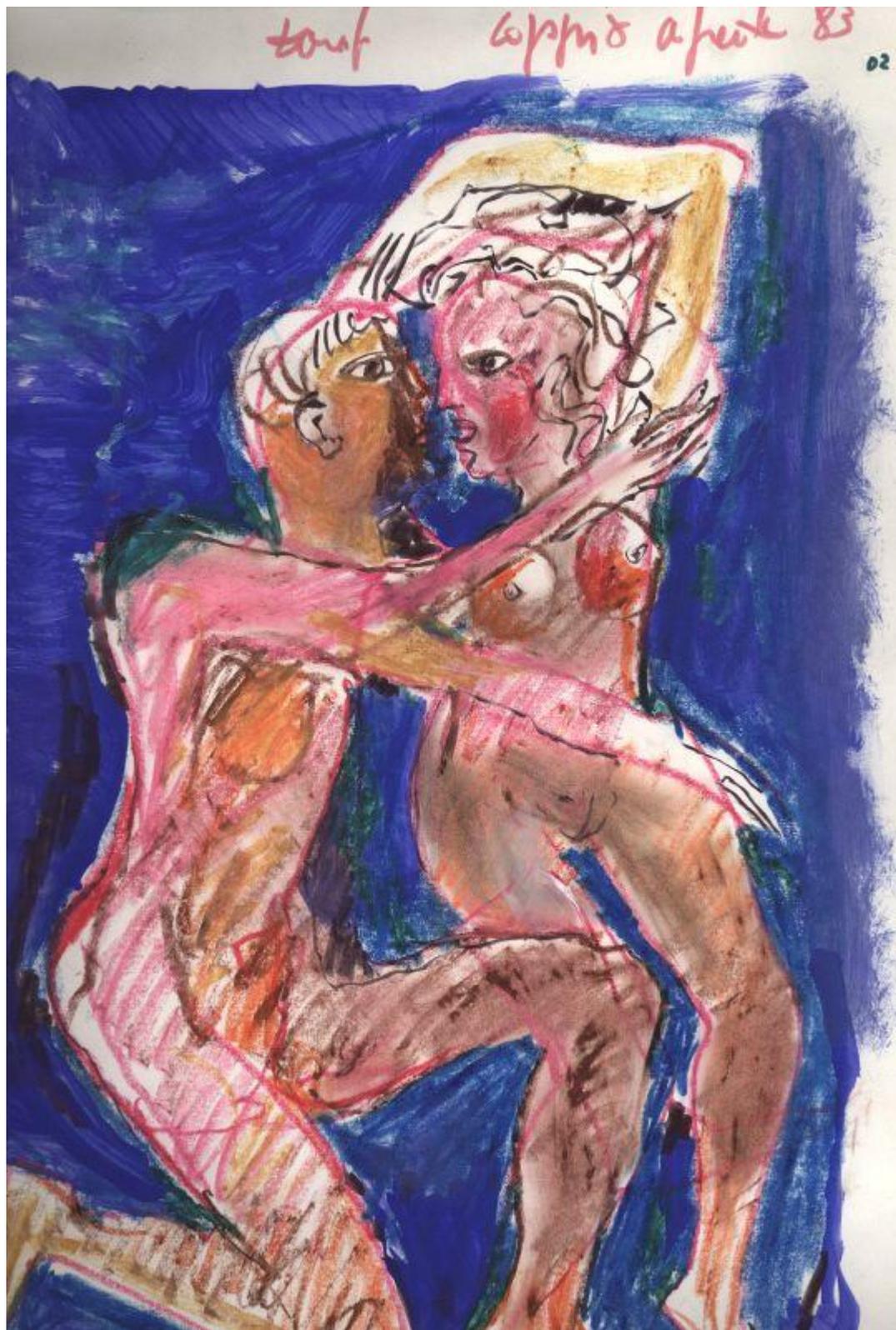
El escenario asemeja mucho a un espacio vacío donde sólo hay dos butacas en primer plano, una a cada lado del escenario; y una mesa con dos sillas, ubicada al centro del escenario, en segundo plano. Sobre la mesa, estarán algunos elementos de vestuario: una bufanda, dos batas, una que otra camisa o una chaqueta... Estos elementos servirán a los actores en determinados momentos para enriquecer y apoyar la acción escénica, así como para marcar disfraces e interpretaciones de otros personajes.

Los espacios temporales de presente y pasado se marcarán con la iluminación y con la utilización del proscenio y la frontalidad cada vez que los actores se aíslen de la acción escénica. Así también, los cambios de situaciones de una escena a otra o de un lugar a otro también serán marcados por la iluminación. Ya sea que estemos dentro de un cuarto, en un consultorio psiquiátrico, o en una sala, la iluminación deberá diferenciar claramente estos espacios para apoyar el desplazamiento de los actores en escena.

El vestuario de los actores será sencillo. El HOMBRE vestirá de manera sobria pero sin llegar a ser elegante, camisa y pantalón de un solo color, o dos colores claros, beige o blanco. Mientras que la MUJER tendrá un aspecto más estrafalario, medio bohemio, podrá usar un vestido holgado y colorido, o una combinación de falda y blusa igualmente pintorescos. No podrá vestir pantalón.

Toda la acción se llevará a cabo enmarcada por la iluminación, no habrá cambios de vestuario ni salidas o entradas de personajes, una vez que entran, los actores siempre estarán en escena... permitiendo desplazamientos libres por el espacio y breves apliques de vestuario en escena con los elementos que están sobre la mesa.

De esta manera, el ejercicio mental del HOMBRE podrá cobrar vida, y la pieza se convertirá en un gran juego actoral...



"La Memoria de un Escándalo Socialmente Humano"

En escena, dos butacas colocadas en primer plano, una a cada lado del escenario. En el centro, en segundo plano, una mesa con cartas, prendas de vestir, etc. y dos sillas.

Un HOMBRE está sentado en la butaca izquierda de perfil al público. La escena está en penumbras mientras el actor habla. Sólo él iluminado. Iluminación neutra.

HOMBRE.- Contra Jogulatores Obloquentes. (*Se levanta de la butaca, reconstruyendo el momento.*) Me encuentro enfrente del teatro en Vía di Porta Romana en Milán donde Franca, junto con Giorgio Albertazzi, actúan *Il Diavolo con le Zinne*... Repentinamente me rodea una multitud de periodistas, fotógrafos y camarógrafos de la televisión. Comienzan a hacer toda clase de preguntas, yo aún no entiendo mucho... "Sono esterrefatto!" alcanzo a decir, "¡Estoy pasmado!"... Un transporte de pasajeros se detiene, inesperadamente, el conductor sale para saludarme, entonces todos los pasajeros lo siguen, ellos me aplauden, sonríen, ¡están felices!, todos quieren estrechar mi mano y felicitarme. De pronto, comienzo a escuchar una música (*comienza a escucharse muy bajo una música a ritmo de samba*), la verdad es que está algo desafinada... (*Cambia de tono. La iluminación también cambia.*) "Jogulatores obloquentes" "bufones que difaman e insultan". Esta era una ley que permitía a cualquiera y todos los ciudadanos a insultar a los bufones, a golpearlos e incluso, si estaban de humor, matarlos, sin correr cualquier riesgo de ser traído a juicio y ser condenados. Asumo, para no asegurarlo que esta ley no está en vigor, así que puedo continuar con seguridad. (*Comienza a ensayar el discurso.*) Estimados miembros de la Academia, admitamos esto: esta vez ustedes se excedieron. Quiero decir que, primero otorgan el premio a un hombre negro, luego a

un escritor judío. Ahora se lo dan a un payaso. ¿Qué pasa? Como dicen en Nápoles: pazziàmmè? ¿Hemos perdido nuestros sentidos? Yo les doy las gracias más festivas, en el nombre de multitudes de mimos, bufones, payasos y cuenta cuentos. *(Abandona la postura discursiva y comienza a dramatizar.)*

-¡Oh, gentes, acudid, que aquí está el juglar! Juglar soy yo, que salta y piruetea y los hace reír, que se burla de los poderosos y les muestra qué orondos y engreídos son los globos que hacen guerras donde los degollados somos nosotros. Acudid, que es la hora y el lugar de que yo haga el payaso, y les enseñe. ¡Doy un saltito, canto un poquito, hago jueguitos! ¡Mira cómo muevo la lengua! Parece un cuchillo, trata de recordarlo. Pero no he sido siempre... y eso quiero contarles, cómo he nacido. No he nacido juglar, no vine al mundo con un soplo del cielo, y, ¡hop!, aquí estoy: "¡Buenos días, buenas noches!" ¡No! ¡Soy el fruto de un milagro! Yo nací villano, esclavo, un verdadero campesino. ¡Hasta que encontré una maravilla de tierra! ¡Era un milagro! ¡Era el paraíso, el paraíso terrenal! Hasta que un día pasó el señor de todo el valle, y quiso quedarse mi tierra, luchó y luchó, hasta que un día llegó él, con todos sus soldados..., se reía..., estábamos en los campos con los niños, mi mujer y yo, trabajando... Él llegó..., se bajó del caballo..., se quitó los calzones..., se acercó a mi mujer..., la agarró, la tiró al suelo, le arrancó las faldas... Yo quería moverme pero los soldados me sujetaban, se abalanzó sobre ella, lo hizo como si ella fuera una vaca... Después..., mi familia se fue y yo me quedé solo. ¡Solo con mi tierra! Así que una noche agarré un pedazo de sogá y me lo puse al cuello, y..., siento que una mano me toca el hombro, me vuelvo y veo a un tipo de cara pálida, de ojos grandes, que me dice:

-¡Mal asunto este de querer ahorcarte! Sé bien por qué quieres hacerlo. Lo has perdido todo, mujer, hijos y sólo te queda la tierra, bien, lo sé bien. ¿Sabes quién soy?

-No, pero me han entrado dudas de que seas Jesucristo.

-¡Bien! Lo has adivinado. Este es Pedro, y el otro Marcos. Tú me has dado de comer y yo te doy de hablar. Es justo que te hayas quedado la tierra, es justo que no quieras amos, es justo que hayas tenido la fuerza de no ceder, es justo... ¡Te quiero, eres fuerte! Pero te falta algo que es justo que tengas: aquí y aquí (*indica la frente y la boca*). No te quedes aquí pegado a esta tierra, sal y a los que te tiren piedras diles, hazles comprender, y arréglatelas para que esa vejiga hinchada que es el amo la puedas pinchar con la lengua, para que salga el suero y el agua podrida. No por tu bien, ni por tu tierra, sino por aquellos como tú que no tienen tierra, no poseen nada y sólo pueden sufrir y no tienen dignidad que reclamar. ¡Enséñales a vivir con el cerebro y no con los pies! (*Pausa.*) Jesucristo soy, que vengo a ti para darte la palabra. Y esta lengua pinchará y reventará como una lama todas las vejigas, y se lanzará contra los amos para aplastarlos, para que los demás comprendan, para que los demás aprendan, para que los demás puedan reírse de ellos. Que sólo con la risa se deja coger el amo, y si se ríen de los amos, el amo de montaña que es se vuelve colina, y después ya nada. ¡Toma! Voy a darte un beso que te hará hablar.

De pronto sentí que mi lengua brincaba, y mi cerebro rebullía y mis piernas se movían solas, y me planté en la plaza del pueblo, gritando:

-¡Acudid, gentes! ¡Acérquense! ¡Aquí está el juglar! Les enseñaré a hacer sátiras, a burlarse del amo, que es una vejiga grande y con mi lengua la voy a pinchar. ¡Y les contaré todo, cómo viene y cómo va, y que no es Dios el que roba! Es robo impune y las leyes son tuyas... hablar, hablar. ¡Eh, gentes! ¡Vamos a aplastar al amo! ¡Aplastar! ¡Hay que aplastarle...!

Cambio a la iluminación neutra. Se vuelve a escuchar muy bajo la música a ritmo de samba. Se ilumina una parte hasta ahora oscura del escenario. En otra silla, una MUJER habla.

MUJER.- ¿Que cómo se siente ser la esposa de un ganador del Premio Nobel? ¿Tener un monumento en mi hogar? Jajajajaja, ¡por Dios! No estoy preocupada, ni me hace sentir en desventaja; he estado en entrenamiento durante mucho tiempo. Hago mis ejercicios cada mañana: flexiono mis manos y mis rodillas, y de esa manera me he acostumbrado a favorecer al pedestal de un monumento. Estoy bien respecto a eso. Perfectamente. Si he trabajado mucho con él... feliz de sus éxitos, que sin embargo eran sólo suyos. De pronto, él se había vuelto importante... ¡importantísimo...! ¡Un monumento! Pero los monumentos, como todos saben, se levantan sobre un pedestal... ¿Saben por qué las mujeres rara vez ganan el Nobel? Porque no tienen esposas que los ayuden. (*Se levanta de la silla.*) Nosotras, las mujeres, llevamos años luchando por nuestra liberación, por la igualdad de derechos con el hombre, igualdad social, igualdad de sexo. Algo hemos avanzado en lo social, pero en cuanto a la "igualdad sexual", prácticamente nada. Jamás llegaremos a igualar al hombre en este campo. Resulta del todo utópico esperarlo, incluso por un hecho anatómico. ¡Resignémonos! Demasiados tabús..., los arrastramos desde que nacemos e incluso antes, inhibiciones en el comportamiento, en el lenguaje... Yo, por ejemplo, que soy bastante desinhibida, aquí, en público, pues..., no consigo nombrar, con nombre y apellido, la... cosa ésa..., el órgano viril. No lo consigo, ¡de veras! Quizá lo conseguiría en medio de una exclamación, sólo así me saldría. Pero creo que con el tiempo podremos superar el problema del lenguaje, estoy hablando de las mujeres de mi generación, porque las nuevas generaciones lo han conseguido, y muy bien por cierto. ¡Cómo lo han logrado! Si hasta ya vemos a las jovencitas magníficas... dos metros de piernas... los pechos acá... (*Señala la base del cuello.*) El trasero aquí... (*Señala la cabeza.*) La cintura así. (*Hace un círculo con los dedos.*) No tienen cintura... no sé cómo le hacen para digerir... enamoradas locamente de sesentones, de setentones y más... no le hacen que tengan los típicos problemas de próstata propios de la edad... enamoradas locamente, pero del anciano rico... el gran industrial, el gran político... que éstos son tremendos... el gran actor, cantante...

escritor... pintor... Locas historias de amor... Claro que no lees nunca la misma historia de amor de la veinteañera despampanante con el trasero acá... que se escapa con un jubilado del Seguro... Problemas del lenguaje que decía... Incluso si a veces este lenguaje algo "fuerte" es tan sólo una respuesta al conformismo idiota de los padres, de la sociedad. ¡Cuántas cosas me perdí por esa santa mujer que era mi madre! ¡Una gran señora mi madre, toda casa, cama e iglesia! ¡Por mi bien! ¡Cuántas cosas me perdí por culpa de esa mujer! Me enseñó puras cosas equivocadas... Me enseñó, por ejemplo, a ser honesta. ¿Para qué, a ver? Me enseñó a ser fiel... ¡La fidelidad! Debió haberme dado la ideología del engaño junto con la leche... ¡Engaña, engaña, engaña! Imagínense qué vida tan interesante hubiera tenido... Agitada, llena de sobresaltos... de expectación... Despertarse en la mañana... "¡Hoy-lo-veo-hoy-lo-veo!" Darse un buen baño, ponerse desodorante, perfume... lencería sexy... Y el marido: "¿A dónde vas, querida?" "¡Al súper... hoy pagas dos y te dan tres...!" Y vámonos: besos, besos... (*imita un besuqueo frenético*) mi amor, mi amor... ¡Madre querida, nunca podré perdonarte que me hayas embrutecido con este yugo de la fidelidad absoluta, rígida... sin rodeos, sin tolerancia! (*Pausa. Reflexiva.*) La verdad es que he tenido una vida bastante inusual... Pero bueno, no es mucha la diferencia entre vivir con un hombre que tiene un Nobel y otro que no... Finalmente, a todos se les hace imposible compartir el éxito... Nosotros, tratamos de ser una pareja abierta pero lo cierto es que siempre soy yo la que queda en la sombra como el complemento y no la esencia y no se trata de ningún complejo... no, para nada... Lo cierto es que, como todas... lo que sí está claro es ese dicho de que detrás de un buen hombre hay una gran mujer, tan grande que a veces ni sale y vive escondida esperando que llegue el momento... y de que llega, llega... (*Pausa. Reflexiva.*) Bueno, como les decía, la verdad es que, dentro de todo, he tenido una vida bastante inusual. Los dos la hemos tenido. Juntos. "Siempre" juntos. Aunque hemos tenido nuestros momentos... Ya saben... Más allá del amor... Porque yo amaba mucho a mi marido... cómo lo amaba... (*cambia de*

tono) antes de casarme con él... No, no, después también... Pero es que luego pusimos la casa y comenzaron las comprensiones ideológicas...

La actriz y el actor se acercan al centro del escenario, toman algún elemento de vestuario de la mesa, luego ella toma una silla y se sienta de espaldas a él. La iluminación cambia una vez más.

HOMBRE.- ¡No seas insensata, mujer! ¡Escúchame! ¡Abre la puerta!

MUJER (*al público*).- La insensata encerrada en la habitación, que no quiere escuchar más excusas baratas soy yo, Antonia. El otro, el que grita suplicándome, es mi marido, Luigi. Un loco de atar. (*Toma una silla junto a la mesa y se sienta.*) Admito que últimamente siempre es lo mismo. En este momento, pienso tomarme un cóctel de pastillas: Valium, Mogadon, Optalidon, Diazepan, Buscapina triturada, todo por vía oral, glup, glup, glup...

HOMBRE.- ¡Antonia, di algo, por lo que más quieras!

MUJER.- Lo que más me fastidia de estos salvamentos es el lavado de estómago, este tubo por el esófago, qué asco... y lo violentos que están todos los que vienen a verte, venga hablar del tiempo... "Pues yo creo que va a llover... ¿Tú qué crees, Antonia?"..., el caso es hablar, no parar de hablar.

HOMBRE.- Van a llegar los de urgencias, y como siempre entrarán sin llamar. ¡Que van tres puertas en un mes, Antonia!

MUJER.- La verdad es que no es la primera vez que me quiero morir.

HOMBRE.- ¡Antonia, las pastillas amarillas no, que son las más del asma!

La MUJER se levanta de la silla y encara al HOMBRE. Luz general.

MUJER.- Déjame en paz. Me importas un bleo, tú y tus historias... y no digamos esas estúpidas con las que sales.

HOMBRE.- ¿O sea, que si fueran inteligentes no te importaría?

MUJER.- ¿Qué te ha pasado, Luigi? Qué es esa manía que te ha entrado de coleccionar mujeres una tras otra... Caray con esa obsesión de la cama, venga cama y cama..., con la de muebles que tenemos en casa..., pero, hombre, móntate una historia de armario, o de mesa, para variar...

HOMBRE.- ¡Es que tú no ayudas, mujer! ¿Qué has hecho para evitar la rutina? Cuando yo he reaccionado, buscando emociones fuera del entorno familiar..., estímulos, nuevas pasiones, historias diferentes..., ¿qué has hecho tú para comprenderme?

MUJER.- Si hasta pareces sincero. Historias diferentes, qué bien suena. Pues entonces cuenta aquella vez que te encontré en el baño, por la mañana temprano, ahí, tú solito... ¿Eso también era una historia diferente?

HOMBRE.- Mira que eres mezquina. ¿Por qué te gusta tanto dejarme en ridículo? Está bien, sí, a veces soy algo... intimista. Es sano, me descarga las tensiones, me libera, sobre todo cuando estoy nervioso o deprimido. Es casi como un sauna.

MUJER.- ¡Sí, el sauna de la...! No me hagas decir groserías. Ya sabemos de qué se trata todo esto. (*Al público.*) Verán... Mi marido es un poco..., irreverente..., y bastante... ¿cómo decirlo?

HOMBRE.- Loco.

MUJER.- ¡Sí, eso! ¡Gracias, querido! (*Al público.*) Loco, loco patentado.

HOMBRE (*al público*).- Observen mi historial clínico: internado dieciséis veces, y siempre por lo mismo. Tengo la manía de los personajes, se llama "histriomanía", viene de histrión que significa actor. Tengo el *hobby* de interpretar papeles siempre distintos.

MUJER (*al público*).- Y vive disfrazándose... (*Al HOMBRE.*) Te has hecho pasar dos veces por cirujano, una por capitán de infantería..., una por jefe de campaña oficialista..., rector del Consejo Electoral... Y en total te han detenido... veamos, dos y una, tres..., en fina varias veces.

HOMBRE.- Sí, pero recuerda que lo mío es el teatro-*verité* querida, por lo que actúo con personas de verdad e interpreto personajes fidedignos a la realidad... Incluso he pedido subvenciones al Ministerio de Cultura, pero al no tener enchufes políticos...

MUJER.- ...te subvencionan tus actores. Que los explotas, vamos.

HOMBRE.- Yo jamás he estafado a nadie... Si lo dice hasta Freud: una minuta alta es la mejor panacea, tanto para el médico como para el enfermo.

MUJER (*para sí misma*).- ¿Cuántas veces en la vida hemos tenido que pagar minutas altas? ¿Cuántas minutas altas más no quedan por pagar para seguir viviendo?

HOMBRE (*al público, casi fuera de la acción escénica*).- En fin, como veníamos hablando. Los problemas con mi mujer crecían cada día. Además, la crisis hacía imposible la convivencia juntos... (*A la MUJER.*) ¡Ya ni siquiera podía uno comer algo decente en la casa!

MUJER.- Y con el sueldo que traías a casa, mucho menos. (*Al público.*) El dinero no alcanza, entra por un lado y sale por el otro, se escurre como el agua.

HOMBRE.- ¿Por qué no les cuentas de la vez que me diste de comer carne para perros?

MUJER.- ¿Y qué querías que hiciera? Era lo único que estaba en rebaja. Además, era “carne compuesta para perros exigentes”, de la mejor calidad... (*Al público.*) La verdad es que la crisis se estaba reflejando no sólo en nuestro estilo de vida sino que hasta se sentaba en la mesa con nosotros, y dormía hombro con hombro en nuestra cama... Mientras el estúpido de mi marido, seguía esperando milagros del gobierno y creyendo en discursitos anacrónicos y sin sentido:

HOMBRE.- “Una sociedad más austera puede, y debe, ser una sociedad más igualitaria, más ordenada y más justa, que es realmente más democrática y libre, y en definitiva, más humana”.

MUJER (*al público*).- Así que prefería irme de casa. (*Al HOMBRE.*) Ay, querido, voy a salir, ya vuelvo... Mientras, lee el periódico o mira la tele, que ya saldrá algún ministro hablando de la crisis, que tenemos que ayudarnos todos, ricos y pobres,

apretarnos el cinturón y tener paciencia, comprensión y confianza en el gobierno y en la televisión.

HOMBRE.- ¡Claro!

MUJER (*al público*).- ¿Ven? Nuestra relación no era la misma... Y no creo que vuelva nunca a serlo... (*Al HOMBRE.*) Esto ya no es lo que era..., ya hasta ni te provoca hacer el amor... Al principio yo estaba preocupada. Pensé que estabas enfermo, agotado..., bueno, que tenías *stress*, como todos en el país la crisis, la situación... Hasta que descubrí que llevabas una vida sexual de lo más intensa. Fuera de casa, claro. Y cuando te pedí que me explicaras el motivo, que me dijeras qué había ocurrido, que si ya no te gustaba..., tú disimulabas.

HOMBRE.- ¿Cómo que yo disimulaba? ¿Qué quieres decir?

MUJER.- Pues exactamente lo que he dicho. Una vez hasta le echaste la culpa a la política. (*Al público.*) ¡Tenían que haberle oído!

HOMBRE.- "Ya no me apetece hacer el amor... No se puede, estamos dominados por el desencanto, la desmovilización..., la derrota de los ideales..."

MUJER (*al público*).- ¿No les decía?

HOMBRE.- ¿Y qué? Lo del desencanto no me lo he inventado yo, es un hecho real, objetivo. Porque, vamos a ver, ¿acaso no es verdad que tras el fracaso de tantas luchas nos hemos sentido todos algo... frustrados, con cierta sensación de vacío, casi como huérfanos? Después de tanta marcha, contramarcha... firma..., elecciones..., terrorismo... Miras a tu alrededor, ¿y qué ves? Cinismo, solo cinismo... Hay algunos que, con la excusa del desencanto, dejan plantada a la familia, se compran un libro y una túnica, y se meten en una secta... Hay quien deja el trabajo, y pone un restaurante vegetariano o microbiótico..., otros se vuelven '*culturólogos*' y se van del país, con la excusa de la cultura exterior y las oportunidades... ¡Todo por culpa de la política!

MUJER.- Sí, y los hay que dejan a la mujer, y se montan un burdel casero, de uso individual. ¡Todo por culpa de la política!

HOMBRE.- Bueno, reconozco que es una diversión algo tonta, esto de coleccionar polvos para rellenar el vacío del desencanto..., pero te juro que contigo es diferente, querida... (*Pausa.*) Antonia, nuestra relación sólo podrá salvarse si cambia nuestro planteamiento cultural. La fidelidad es un concepto incivilizado e indigno. La idea de pareja cerrada, de familia, está ligada al mantenimiento del patriarcado, a la defensa de grandes intereses económicos, que están objetivamente interesados en evitar que ese núcleo caduco evolucione hacia soluciones renovadoras, más acordes con nuestros tiempos y con las necesidades sociopolíticas actuales. En resumen, lo que no hay manera de hacerte entender es que se puede perfectamente estar casado y tener una relación con otra, o con varias mujeres. Lo importante es que siga habiendo entre nosotros una relación de amistad, de afecto, y sobre todo, de respeto. Ahí donde otros han fracasado, nosotros tenemos que arriesgarnos, ser valientes, innovadores, transformar las relaciones... ¡volver a inventar la pareja!

MUJER (*indignadísima*).- ¡¿Volver a inventar la pareja abierta?! ¡Fuera de mi casa, caradura! (*Al público, casi fuera de la acción escénica.*) Pero al final me convenció. Había que mantener la pareja abierta, porque era la única forma de seguir juntos. Para poder hablar, discutir, cuestionarnos, aconsejarnos y seguir queriéndonos... teníamos que hacer el amor fuera de casa. Así que decidí intentarlo. Lo primero que hice fue adelgazar tres kilos, venga aeróbic, todo el día pegando brincos por la casa, estaba agotada... Luego tiré a la basura toda la ropa de casa, y me compré todo nuevo, a la última moda, minifaldas, pantalones, chaquetas... Me busqué lo mejor de lo mejor y me cambié de arriba abajo..., maquillaje subidito de tono, estilo varicela..., en fin, me puse en plan tontona moderna. Y lo increíble es que en cuanto me esforcé en ser más natural, en fijarme más... en devolver miraditas de simpatía..., pues encontraba, ¡vaya si encontraba! Pero se me caía el alma a los pies, y al poco tiempo entraba en crisis. Ante todo, porque eran casi todos más jóvenes, demasiado más jóvenes que yo. ¡Los había hasta de la edad de mi hijo! ¿Qué buscarían éstos, a la segunda madre con Edipo incluido? Total que decidí que quería hacer algo

intelectual, como aprender inglés, por si voy a Inglaterra, que parece que allí lo hablan mucho. Y tomé clases con un joven universitario de veintiséis años que hablaba inglés a la perfección. Y al cabo de unos días me di cuenta de que el muchacho que sabía inglés estaba loco por mí... Salí con él una vez, y el camarero me preguntó: "¿Qué quiere tomar la señora? ¿Y su hijo?", "Yo un vermut doble", pedí para recuperarme del disgusto, "a él tráigale directamente el biberón". ¡Vamos, por Dios! Así que pensé: "¡Se acabó! ¡Estás cayendo en el pecado, basta con el inglés!" Pero el muchacho lo tomó fatal, me esperaba en la calle, yo le decía: "¡Vete, sal con una chica de tu edad, y olvídate, for-get me, márchate, go!" Luego, un día, me hizo una cosa que me dejó completamente trastornada. Bajo yo una mañana para hacer la compra, y casi me caigo redonda: en una pared del edificio ponía, con letras grandísimas, rojas. "Te Amo, Antonia." Bueno, en realidad lo ponía en inglés, para que no se entendiera: "I Love You, Antonia." Y qué hacía yo ahora..., lo despedí para siempre... Yo andaba por ahí con mis treinta metros de soga para ahorcarme, desesperada... Y en cambio él, mi marido, había como... florecido, como si hubiese entrado en otra dimensión..., ¡se había transformado!

HOMBRE.- Bueno, sí, era el efecto de la pareja abierta. Me sentía libre, lleno de vida... exitoso. Había comenzado a salir con una chica más joven que yo, muy mona.

MUJER.- Claro, esa es la moda, ¿no? Buscarse las mujeres más jóvenes que puedan...

HOMBRE.- ¿Qué te puedo decir? Es la alienación de los medios... Cuando sales del cine, para relajarte, te encuentras con el desfile de las vallas publicitarias: culos para anunciar sujetadores, culos y tetas para bolígrafos, pasta de dientes y yogures... (*Al público.*) Y tú mujer camina a tu lado, la miras... Y no tiene el cabello suave y vaporoso como brisa marina, no se perfuma con los limones salvajes del Caribe, sus testas son normales, redondas, y no bailan... el trasero es sólo un trasero, no un culo, como los del cine... ¡no palpita! Tiene los pies hinchados, las manos rojas, las

uñas rotas, y yo la miro y me entran ganas de tirarla a la basura. Desde luego, es una mierda.

MUJER.- Pero es que tú ya no las buscas jóvenes, no. ¡Jovencísimas! Ésta última era inteligente y moderna, libre de prejuicios, liberada..., una intelectual, ya saben.

HOMBRE.- Pues, en efecto, era una intelectual..., ¿por qué lo dices con ese tono de desprecio?

MUJER.- Uy, todo lo contrario. Si yo estaba tan orgullosa de tener una intelectual en la familia. Guapa, lo que se dice guapa, no era, él mismo lo reconocía... Pero era mona. Y comía como una fiera, y te quería mucho, las cosas como son, y no era posesiva como yo, ¿verdad? Pues, cómo iba a serlo, si ya tenía otro novio, que a su vez amaba a otra, la cual tenía un marido y otro novio... En fin, la cadena de San Antonio de las parejas abiertas. Al mismo tiempo -ah, porque él era muy activo, fuera de casa, claro- también salía con una jovencita de lo más tierna, muy simpática y muy golosa, que se pasaba la vida comiendo helados, hasta en diciembre cuando pega el frío hereje, y todavía iba al colegio. Él la ayudaba a hacer las tareas.

HOMBRE.- Era como un juego, una representación.

MUJER.- Y todos sabemos cómo te encantan a ti las representaciones, ¿verdad, amor?

HOMBRE.- ¿Recuerdas cómo solíamos hacerlas? (*Se sienta en una silla.*) Como aquella vez, en me encontré con la muerte, ¿recuerdas?

MUJER (*colocándose un trapo negro sobre la cabeza*).- ¿Como olvidarlo? (*Cambia de tono, interpretando a la MUERTE.*) Si a mí sólo se me conoce una vez... Te doy miedo, ¿eh?

HOMBRE.- ¿Miedo a mí? No, yo estoy loco y lo saben todos incluso en el juego del tarot, que el loco no tiene miedo a la muerte. ¡Más bien lo contrario, la va buscando para hacer pareja desposada, porque juntos ganan a todas las cartas, incluso a la del amor!

MUJER.- Sigues aquí..., sin temor.

HOMBRE.- ¡Bah! Eres demasiado modesta, por eso me gustas, con todo que eres Reina... ¡Reina del mundo! ¡A tu salud, Reina!

MUJER.- ¿A la salud de la Muerte? No adivino si eres más loco o más poeta.

HOMBRE.- Las dos cosas, porque todo poeta está loco, y viceversa.

MUJER (*al público, quitándose el trapo negro de la MUERTE*).- Tal ha sido la vida de mi marido. Siempre con una lucidez bastante... demente, la verdad. Pero siempre lúcido, siempre lúcido y siempre loco, ¡qué curioso, ¿no?! Ambos hemos tenido que aceptar las burlas y las críticas, por decir la verdad.

HOMBRE (*al público*).- La ignorancia popular de los acontecimientos es la fuerza principal de la injusticia. Hemos sido ridiculizados por los "adelantados hombres de letras" de nuestros tiempos. Hemos sido despreciados por traer la vida diaria, las alegrías y la desesperación de la gente común a nuestro teatro-*verité*..., (*ambos sonrén*) la hipocresía y la arrogancia del alto y poderoso; y la injusticia incesante. Y nuestra mayor e inolvidable culpa es que: al decir estas cosas, hemos hecho reír a la gente. La risa no complace al poderoso.

MUJER (*volviendo a la acción escénica*).- Ya estoy cansada, Luigi. Esta vida no me va.

HOMBRE.- Pues, ya que has descubierto que no soy el hombre que te conviene, debes rehacerte una nueva vida. Tienes que encontrar un tipo que te guste, un hombre como es debido... Te lo mereces, Antonia, eres una mujer extraordinaria, fuera de lo corriente, inteligente, generosa y muy atractiva.

MUJER.- No, déjame, por favor, yo no puedo. Si tú ya no quieres seguir conmigo, entonces prefiero estar sola. Estoy muy tranquila, créeme, estoy muy bien aquí en mi casa. Estoy muy serena. (*Pausa.*) Estuve varios días preguntándome qué hago yo en este mundo. Sólo para que te rieras, podría recitar para ti el "ser o no ser, ése es el problema". No, no te asustes, era una broma. Pero claro, me gustaría hablarte de mi problema existencial. Sabes, descubrí que vivir en este mundo consiste ni más ni menos que en seguir el juego..., adaptarse y aceptar el ritual... Si no, te quedas fuera.

Como en los juegos de cartas, cuando te quedan unas en la mano que te permiten marcar. Se llama fuera de juego. Pues eso, yo me he quedado con unas cartas asquerosas..., pero no es una cuestión de mala suerte, lo que ocurre es que me han hecho trampa. Sí, ya sé, podría seguir tirando, esperando que me viniera una carta buena... y hacer trampa también. Pero esa es precisamente la clase de juego que no me interesa ya. Todo es despiadado, infame, improbable, vulgar... y se resuelve como mucho en tres episodios de veinte minutos, como en los telefilmes.

HOMBRE (*al público*).- A continuación se echaba a llorar e intentaba suicidarse.

La MUJER se monta sobre la mesa y toma una pistola que estaba junto a la silla.

HOMBRE.- Quieta, ¿qué haces? ¿Ya estamos como siempre? Antonia, por favor, razona, no seas bruta, no hagas locuras... (*Al sujetarla la agarra por la falda, que se le escurre hasta los pies.*)

MUJER.- Déjame, basta, no puedo más. Estoy cansada y desilusionada. Perdóname si siempre te implico para angustiarte. Esta vez se acabó de una vez por todas: me tiro por la ventana y en plena bajada me pego un tiro, ¡y se acabó!

HOMBRE.- ¡No! Estamos en una calle de mucho tráfico, en plena hora pico, piensa en la gente, Antonia., imagínate el tráfico. Además dónde vas a ir tú sin falda... Recapacita, por Dios, ¿es que no puedes intentar ver las cosas con un poco más de frialdad, y comportarte como una persona normal?

MUJER (*baja de la mesa*).- Y por fin llegó el día en que me comporté como una persona normal. Ya era hora. Ah, sí, se me había olvidado contarles algo muy importante en nuestra vida. Mi marido, sufría de asma. Una cosa nerviosa. Así que cuando decidí ser "normal", le dije: "¿Sabes qué? ¡Lo dejo todo!", gritaba yo, "te lavas, te planchas y te cocinas, ¡tú!", y entonces él, ¡plaff!, le daba la crisis (*Imita el jadeo de un asmático.*) Ahahaha, ahaha, tieso como un bacalao, ya ni respiraba... Claro, eso era conmigo. Con las otras, cantaba.

HOMBRE.- Bueno, basta. Ya que estás, ¿por que no lo cuentas en estéreo? *Ahaha...*, *ahaha...*, *ahaha*. Pero volviendo a lo nuestro, te juro que en el fondo yo estaba encantado por ti.

MUJER.- Uy, sí, contentísimo... Si ya ni te reías. (*Cambia de tono.*) Querido no tengo tiempo de discutir. Ya se sabe que todos tenemos nuestros defectos... Yo te quiero incluso con los tuyos. Llevamos casi una vida juntos..., has sido mi primer amor, pero ahora he cambiado tanto, que quien me conoce tal y como soy ahora, al verte no podría entender cómo una como yo ha podido vivir tanto tiempo con uno como tú.

HOMBRE.- Espero que sea sólo una broma. Pero es que no te das cuenta de que me estás ofendiendo..., ¿quién te has creído que eres?

MUJER.- Otra mujer, querido.

HOMBRE (*se sienta a la mesa y toma una bufanda. La aprieta.*).- Sí, pero en el sentido de que te has alterado, ¡que estás mal de la cabeza!

MUJER.- Grosero... y encima estás ridículo ya, no tienes la pinta adecuada para estas escenas..., con esa bufanda..., si pareces un cura de los antes con su estola.

HOMBRE.- ¡Calla, calla que te mato, monstruo! (*Le pone la bufanda al cuello.*)

MUJER.- Ay, Luigi. Pero qué haces, ¿te has vuelto loco? (*Se suelta.*) Mira que venir aquí, a mi propia casa, a suicidarme... y con bufanda, encima... ¿Y soy yo el monstruo? ¿Quieres que te diga la verdad? Aún estoy temblando. Me has dado verdadero miedo. Si te llegas a ver, con esos ojos de loco que se te han puesto... parecías Woytila cuando le hablan del aborto... y es que todas las mujeres estamos en contra del aborto... es una experiencia dramática, dolorosa para todas. El Papa no lo sabe, pero nosotras sí.

HOMBRE.- Me lo imagino. Pero es que me he sentido completamente desesperado ante la idea de que me quisieras dejar para siempre..., me sentía hundido..., te amo, Antonia (*intenta abrazarla.*) Hagamos el amor (*la tumba sobre la mesa.*) Necesito

que me demuestres... Que aún significo algo para ti (*se desabrocha el pantalón para quitárselo.*)

MUJER.- Querido..., cuánto tiempo he esperado este momento..., es lógico que necesites sentirte gratificado..., es una cuestión de amor propio, ¿no? Sí, soy sólo tuya, querido, sólo tuya. Tú eres el más grande, el mejor, el único..., ¡el más imbécil! (*Le da una cachetada.*)

HOMBRE.- ¿Cómo? ¿Te has vuelto loca?

MUJER.- ¡Vete a freír espárragos! Si das lástima, con esos pantalones caídos...

HOMBRE.- Antonia, te lo ruego, ¡encuétrate, vuelve a ser la que eras!

MUJER.- Encuéntrate. Vuelve a ser Antonia. Tírate por la ventana todos los jueves y tómate un cóctel de pastillas todos los martes. Pareces de una de esas sectas religiosas... "Toque el manto sagrado y encuentre la solución a todo"... ¿Qué significa "encontrarse a sí mismo"? ¿"Tu propio yo"? "Oiga, perdone, ¿ha visto mi ego? ¡Si estaba aquí hace un momento viendo la televisión!" "Perdone, señora, ¿me ha visto a mí misma por casualidad?" ¡Eres un bastardo y un sinvergüenza, y además estás completamente loco! Hay que ver, primero me montas un número, para convencerme de que acepte esa estupidez de la pareja abierta, de que seamos modernos y civilizados. A mí me entran ganas de vomitar, pero acepto para darte gusto, me pongo casi enferma, pero tú venga insistir, y termino aceptando contra mi voluntad, y para no morirme de desesperación y tristeza me resigno a buscar un hombre. Lo encuentro, me gusta, me enamoro... y ahora tú, hijo de puta, con todo el respeto hacia tu madre que es una santa, quieres estropeármelo todo... ¿Sabes lo que te digo? Que esta vez me mato, pero de verdad. El gas, voy a abrir el gas..., a lo Sylvia Plath... ¡Voy a matarme!

HOMBRE.- ¡Quieta! Ahórrate el gas. No te preocupes que ya me voy, pero por la ventana (*sube a la mesa.*)

MUJER.- No seas ridículo y bájate de ahí. Sólo consigues dar pena.

HOMBRE.- Vaya, cuando te subes tú a la ventana, es una escena dramática, un acto terrible y grandioso, un gesto trágico... Me subo yo, y es penoso y ridículo. Me parece injusto.

MUJER.- Claro, como siempre es una cuestión de estilo. Anda, bájate.

HOMBRE.- Qué remedio. Si tú no colaboras, no hay dramatismo que valga. Yo, en cambio, siempre cooperaba. Te sujetaba por el tobillo, te imploraba que te bajaras, te rogaba que lo hablásemos, que reflexionaras...

MUJER.- Pero, Luigi, ¿y si luego tú vas y te tiras en serio? Cómo voy a sujetarte, con lo que pesas me arrastras contigo. Y yo ahora no tengo ninguna intención de morirme, sabes, porque soy profundamente feliz. Vamos, baja. Hazlo por lo menos por tus mujeres. Imagínate qué violencia en el entierro..., el carro fúnebre, y detrás un escuadrón completo de mujeres, todas de luto... Vaya susto que se llevaría la gente. Y mientras, ellas discutiendo por el papel de la más desesperada, a empujones, para ir la primera detrás del carro...

HOMBRE.- Y encima, te burlas de mí. (*Se baja de la mesa.*) Está bien. Te vas a enterar. (*Coge la pistola.*) Cuando hacías tu numerito, siempre estaba descargada, pero ahora meteré yo las balas, y llenaré bien el cargador (*Lo hace.*)

MUJER.- ¿Para qué tanto desperdicio? Con una basta.

HOMBRE.- ¿Y qué de nuestra historia, Antonia? ¿Que no tienes memoria?

MUJER.- Como un elefante.

HOMBRE.- ¿Entonces? ¿No significa nada para ti la memoria? ¿Quiénes somos por Dios? Hace menos de diez años éramos una pareja feliz, distinta, todo era distinta..., ¡éramos un país distinto! ¿Y ahora? Ya no sabemos ni quiénes somos, Antonia... Somos la sombra de los hombres y mujeres que fuimos hace menos de diez años...

MUJER.- Querido, tampoco te pongas así..., ya sabes que me pones mala a mí también..., además, ¿para qué quieres armar ese escándalo ahora?

HOMBRE (*exaltado*).- Eso es, Antonia. Lo que importa es que el escándalo estalle, para que cambiemos. Y que el pueblo venezolano, al igual que el americano o el

inglés, se vuelva moderno y exclame por fin: "Estamos de mierda hasta el cuello, es cierto, y precisamente por eso podemos ir con la cabeza bien alta. Quien es consciente de lo que ocurre bajo su barbilla gana en dignidad". (*Pasea la pistola, exaltado.*)

MUJER.- Dame la pistola, no hagas tonterías, que se te puede escapar un tiro de verdad. Que tú de esas cosas no entiendes. ¡No has sabido arreglarme nunca ni la plancha! Trae, que no sabes, que es peligroso... ¡Suelta! ¡¡Luigi!!

Oscuro de golpe. Se oye un disparo en la oscuridad. Silencio.

Luego se oye una voz, aún en negro.

VOZ.- No me muevo, no grito, no tengo voz..., no comprendo qué ocurre.

Luz blanca, fría. La escenografía ha cambiado un poco. Las dos butacas -donde comenzaron los actores-, están ahora en el centro del escenario. Una está de espaldas al público. En la otra -de frente- está sentada la MUJER. Tiene una suerte de casco en la cabeza, un micrófono ante la boca y una serie de cables que salen de sus tobillos y muñecas.

MUJER.- Sí, sí, doctora, la oigo perfectamente. No se preocupe, estoy relajada, sólo que con tanto cable me siento como un robot..., o más bien, como si estuviera en la silla eléctrica, es que me impresiona mucho, ¿sabe? Sí, yo sé, doctora, pero ya usted me conoce, soy una tonta, casi retrasada mental... Si no lo digo por decir, es que a veces se me cruzan los cables..., y usted lo sabe..., de pronto ya no entiendo nada, y luego hago cosas que después no recuerdo... No, lo de mi marido sí lo recuerdo. Y ya se lo he contado, doctora. Ah, que no importa, que tengo que volver a contárselo... Claro, por la maquinita ésa que graba... Ay, madre, me ha dado un calambre, aquí... ¿no es nada? ¿Seguro, doctora? ¿No me asarán viva, verdad? Sí, ya

cuento... (A partir de este momento, la MUJER se va despojando poco a poco las cables y va adquiriendo un poco más de movilidad por el escenario.) Pues que aquel día en mi casa, llegó mi marido y entramos en un toma y dame con la fulana pistolita de él, y de pronto..., ¡boom! Que se suelta un disparo. Mi marido tirado en el piso. ¿A que no adivina quién llegó, doctora? ¡Bravo! La policía. ¿A que no adivina a quién se llevaron? ¡Bravo! A mí. Pero después vieron que no tenía nada que ver y que el balazo fue al aire, mi marido estaba sanito... Sin embargo, la policía como que no me creyó mucho y pues siempre pasa lo mismo..., eso me cuentan... ¿Que qué me cuentan? Pues ellos dicen que mi marido y yo somos unos instigadores, que estamos locos, locos de atar..., que somos sumamente peligrosos para la sociedad... Y total que cuando me despierto aquí en el manicomio, sólo sé que me han atiborrado de sedantes y que me duele todo el cuerpo. ¡Y cómo no! Si lo tengo lleno de moretones. ¡Hasta en la cara! Y yo qué sé, la policía que me trajo para acá dice que me he caído. No, no había testigos. Cuando llegó la policía aquel día no había nadie... ¿Visitas? No, ninguna. ¡Ah, sí! ¡¡Una!! La del inglés. Vino para ver cómo estaba yo y a decirme que se iba del país por un problema con la policía. ¿Que cuál? ¡Y qué sé yo! Algo de una empresa y unos robos..., no sé..., su papá es un tipo conocido, con cochazo de la empresa, despacho de primera, dos secretarias, y amigos con clase. Cerdos todos. Total que estaban envueltos en un escándalo y pensaron que yo podía tener algo que ver..., así que apelaron al accidente con Luigi como tapadera, y me metieron en el manicomio por "inestabilidad mental" y posible mezcla en el escándalo..., de pronto, yo me había vuelto super peligrosa... Luigi, que me quería como loco y había prometido dejar a todas sus mujeres con tal de tenerme de regreso, dejar el robo, la locura..., todo..., también se metió en problemas al tratar de defenderme, y total que un día, en plena calle, ¡boom!

HOMBRE.- Llegan los policía y me meten al manicomio a mí también.

La butaca que estaba de espaldas, se da vuelta al frente y vemos al HOMBRE sentado, e igual que la MUJER, con casco y conectado a varios cables. Eventualmente, durante su discurso, también el HOMBRE se irá despojando de los cables para adquirir mayor movilidad por el espacio.

HOMBRE.- No los culpo, tenían razón. Estoy loco... Pero lo de instigador y demás, no me lo creo... Eso era para callarnos la... ¿Dígame, doctora? ¿Delito? Atentado a la propiedad privada -es que intenté quemar la oficina del cerdo que le mencionó mi esposa-, y atentado a las leyes que defienden dicha propiedad y el derecho de los propietarios a ampliar en demasía la propiedad de todo. Todo: incluyendo nuestro cerebro, nuestros pensamientos, nuestras palabras, nuestros gestos, nuestros sentimientos, nuestro trabajo y nuestro amor. En resumen, toda nuestra vida. Me metieron en esta prisión: aséptica, helada, como un depósito de cadáveres, y nos han aplicado la más hermosa de las torturas, ¿eh, doctora? "la privación de lo sensorial". Qué expresión tan elegante para decir que nos han sepultado en un panteón de silencio. ¡Qué empeño el de los poderosos! Para ellos, todo aquel que pelea, que lucha por la justicia, que dice la verdad está loco y hay que meterlo en un manicomio..., y condenarlo al silencio...

LOS DOS.- Un silencio blanco...; blanca es la celda, blanca las paredes, blancas las rendijas, de esmalte blanco la puerta, la mesa, la silla y la cama, por no hablar de la poceta... La luz de neón es blanca, siempre encendida: de día y de noche. ¿Pero cuál es el día, y cuál la noche? ¿Cómo podemos saberlo? A través de la ventana se filtra siempre la misma luz blanca. Una luz falsa, como es falsa la ventana y falso el tiempo que me han borrado, pintándomelo de blanco... Silencio... Silencio fuera, ni un sonido, un ruido, una voz... Del pasillo no se oyen pasos, ni puertas que se abren o se cierran. ¡Nada! Todo es silencio y blanco... Silencio en mi cerebro tan blanco como el techo. Blanca es mi voz si intento hablar...

MUJER.- Estamos como suspendidos en un acuario, doctora. Porque no estamos de acuerdo con sus vidas. Porque "podemos ser" una amenaza..., y yo me digo, doctora, ¿cuál es el miedo tan grande que nos tienen? ¿Qué tanto podemos hacer? Digo, sólo somos un juglar loco y una mujer moderna, revolucionaria... ¿Cuál es el miedo al escándalo? La gente se acostumbra al escándalo... Mire, doctora, al ciudadano de a pie no le interesa que la mierda desaparezca, le basta con que se denuncie, estalle el escándalo y se pueda comentar. Para él, esa es la verdadera libertad y el mejor de los mundos, ¡aleluya!

HOMBRE.- Bien lo dijo san Gregorio Magno, cuando, recién nombrado Papa, descubrió que algunos trataban, con sucios manejos y artimañas, de tapar graves escándalos, gritó la famosa frase: "Nolimus aut velimus, omnibus gentibus, justitiam et veritatem..."

MUJER.- Querido, a la doctora no se le da bien el latín...

HOMBRE.- Perdón. En pocas palabras, dijo: "Guste o no guste, justicia y verdad yo impongo, y haré lo imposible para que los escándalos estallen del modo más clamoroso; y no temáis que en su podredumbre se hunda toda autoridad. Bien venido sea el escándalo, ya que en él se fundamenta el poder más duradero del Estado".

MUJER.- En pocas palabras, doctora, viene a decir que el escándalo, cuando no lo hay, conviene inventarlo, ya que es un medio extraordinario para mantener el poder, aliviando la conciencia de los oprimidos.

HOMBRE.- El escándalo es un antídoto contra el peor de los venenos, la concienciación de la gente.

El HOMBRE y la MUJER se paran uno junto al otro, al centro del escenario.

LOS DOS (*sonriendo*).- Moraleja: el estado burgués se destruye, no se cambia.

Abruptamente volvemos a la iluminación inicial. Luz neutra.

Los actores se separan y comienzan a despojarse de los cables, cascos y micrófonos que tenían y quedan como estaban al principio, todo en escena.

HOMBRE.- Este ejercicio, en parte autobiográfico y en parte grotesco, me ha ayudado a entender algo. Ya nadie se indigna por los escándalos hoy en día, se han convertido en "digestivos", el eructo liberador de la democracia... Antes, cuando agarraban a alguien con las manos en la masa, ese alguien se esforzaba por probar su inocencia. Hoy en día, ni se molestaría en mover un dedo. Dice: "Sí, estoy robando, ¿y qué?" La gente parece bloquear muchas cosas: el terrorismo, la corrupción, los fraudes, los crímenes diarios. No hay resentimiento ni indignación, sólo pasiva aceptación... Pues mi trabajo es vencer la indiferencia. Lo más peligroso que puede ocurrir hoy es que la gente abandone su compromiso social. El teatro es movimiento, nunca teoría. *(Se dirige al centro del escenario.)*

En mi pueblo natal, la gente asegura que en la noche que llegó la noticia de que uno de sus propios cuentacuentos recibiría el Premio Nobel, un horno que había estado apagado por unos cincuenta años repentinamente hizo erupción en una andanada de llamas, rociando alto en el aire -como un gran final con fuegos artificiales- innumerables astillas de vidrio de colores, que entonces llovieron hacia abajo en la superficie del lago, liberando una impresionante nube de vapor.

MUJER *(recuerda desde atrás.)*- Ese día... *(Pausa.)* Él está enfrente del teatro, en Vía di Porta Romana en Milán, donde Giorgio Albertazzi y yo ensayamos *Il Diavolo con le Zinne*. *(El actor se acerca al proscenio, él también recuerda.)* Repentinamente, llega una multitud de periodistas, fotógrafos y camarógrafos de la televisión. Incluso, un transporte de pasajeros se detiene, inesperadamente..., el conductor sale..., todos los pasajeros comienzan a hacerlo también..., aplauden, y todos quieren estrechar su mano...

HOMBRE.- Cuando, en cierto punto, todos se detienen... (*comienza a mirar a su alrededor*), y como una sola voz, en coro, gritan "¿Dónde está Franca?"... Todos comienzan a gritar "Francaaa", "Francaaa"..., hasta que, poco después..., (*tiende la mano a la actriz que poco a poco se acerca desde atrás.*), ella aparece. (*La mira.*) Conmovida..., llorando..., ella se acerca a abrazarme. (*Se abrazan, mientras comienza a escucharse la música a ritmo de samba.*) En ese momento..., como salida de la nada..., aparece una banda que no toca nada, sólo instrumentos de viento y tambores... Está compuesta de niños de todas partes de la ciudad y, mientras sucede..., tocan juntos por primera vez... Los chicos improvisan "Porta Romana bella, Porta Romana" a ritmo de samba... ¡Nunca había escuchado nada tan desafinado! (*Mira a la actriz. Intercambian miradas.*) Pero sin duda alguna, es la más bella música que Franca y yo hemos oído jamás... Créanme, este premio pertenece a ambos... Gracias...

Baja lentamente la luz.

TELÓN



BRLECCINO
PRIMOORDILE
FINE DEL '500

MARINELLI

37

IV. IL GIULLARE ARAÑA LAS CONCIENCIAS DEL PUEBLO

EPÍLOGO

"Hay una cosa que me sigue maravillando por mucho que pasen los años. Empecé en el mundo del teatro muy joven y a los 24 años ya tenía una compañía de cómicos con la que hacíamos un teatro de provocación, satírico, contra los lugares comunes y la banalidad. El público que entonces venía a las representaciones era de mi edad, pasaron los años y vinieron al teatro los hijos de aquellos jóvenes, años después, los nietos. ¡Y ahora ya empiezan a venir los hijos de los nietos! Y me cuentan que quien les habló por primera vez de teatro fue su abuelo. Las generaciones se han ido pasando el mensaje."

Dario Fo

El juglar ya ha hablado. Ha interpretado su juego en el que el pueblo ha sido partícipe y ha estallado en risas. Y ahora viene el momento de la verdad, el resultado. Aún de pie en la *piazza*, *il giullare* ahora azota la conciencia del pueblo y deja un gusto amargo, picante en ellos. La risa les ha ayudado a comprender, ha sido el digestivo, la manera de proyección hacia afuera para verse a sí mismos. El pueblo comienza a comprender su condición, entiende su poder, su realidad, y ya no es el mismo... *Il giullare* sonríe satisfecho mientras guarda su último aliento para la despedida...

El juglar se convierte así en la perfecta alegoría al pueblo. Y pasa el tiempo... Y los juglares siguen siendo tan necesarios como lo eran en la Edad Media. ¿Quién abre hoy en día, en pleno siglo XXI, los ojos al pueblo?

A veces las cosas llegan a los hombres sin que tengamos mucho tiempo para descifrar las señales que aclaren el por qué y con qué motivo se presentan ante nosotros. En una especie de misterio en la que vienen envueltas para revelarnos alguna parte de nuestra existencia que nos era ajeno y desconocido. Sin embargo, la naturaleza humana hace uso de un recurso absolutamente divino: La intuición. Desde allí podemos acceder como ciegos a un mundo inédito llenos de nuestros miedos, temores, expectativas, estereotipos, habilidades e historia pero con la seguridad de vivir y comprender la razón desde los sentidos.

Los procesos intuitivos tienen la ventaja de ir acompañados de una curiosidad especial que permite vivir el misterio paso a paso, buscando en la dirección que la intuición señala y formando el escenario que permite entender cómo, por qué y para qué pasan las cosas. Es parte de ese misterio que un Premio Nobel, como Dario Fo, define como un espectáculo, una celebración. Leer, representar, y seguramente presenciar una obra de la pluma del italiano Dario Fo significa entrar como a un gran circo, lleno de máscaras, payasos, locos, trapevistas, animales y color, pero sobre todo hombres y mujeres que dentro del circo son una cosa, pero fuera son como todos los mortales, tienen posición política, maridos, esposas, hijos, pagan impuestos, leen la prensa y son víctimas y verdugos del poder.

En esa magia que se crea en el teatro, en ese encuentro, ocurre el milagro de la comunicación humana, un milagro que en el caso de Dario Fo sucede bajo la tutela de la risa y es que trata de lograr que durante un momento hagamos lo que parece imposible: Reírnos de nosotros mismos, de nuestras desgracias y miserias. El recurso

cómico como herramienta para drenar el conflicto es utilizado por Fo cuando, por ejemplo, presenta con ironía, comicidad y elocuencia personajes con ganas de morir y suicidarse.

Pero Dario Fo no llega al milagro de manera gratuita. Como todos, vive en el viaje constante al encuentro de la esencia de lo humano y es allí, donde vale señalar que se trata de un hombre que reconoce el valor de la memoria, de la clara conciencia de lo que se es, para poder doblegar la ignorancia propia y la heredada. Ahora, ¿cómo hace ese hombre para hacer de su arte un elemento universal? En primer lugar, se apoya en lo humano y en segundo término, cree en la retroalimentación del proceso comunicativo, por ello su capacidad de improvisación, su afán por hacer de cada función un momento inédito en donde las risas del público y su respuesta darán pie a la dimensión del milagro de acceder a la razón. Y en tercer lugar, porque nunca se divorcia de la realidad, esa que viven y pueden reconocer todo los hombres del mundo, pues todos en algún momento han amado, tenido parejas, sexo, hijos, han sido abandonados y han vivido o leído en prensa el caso de abusos de poder, violaciones, muertes injustificadas, en fin...

La vigencia de la obra de Dario Fo lo trasciende a él mismo, pues quien escribe a partir de su raíz a un mundo globalizado e hijo de las nuevas comunicaciones tecnológicas, sabe que el fondo siempre es el mismo y la forma es la que cambia, y así como no han conseguido al asesino del anarquista de su obra, puede que nunca se encuentren las armas de destrucción masiva por las que se abrió una guerra en Iraq; y es que en ambos casos de lo que se trata es de poder y política.

He allí el otro elemento interesante en el teatro de Fo, y es que el contenido político nunca se aparta de la biografía de los personajes de sus historias, como tampoco lo hace en la vida real. Así, se asume una posición política para presentar en

las tablas un punto de vista que no tiene que ver con adoctrinamiento, sino con expresión y denuncia.

Nadine Gordimer, ganadora del Premio Nobel de Literatura 1991, manifiesta en un escrito sobre el siglo XX para la revista *Crónica Dominical*, que

Con la política como significado del destino, la postura de la literatura cambia como un modo de comprensión que es a la vez más profundo y elevado que la política; la literatura se convierte de manera inexorable en un medio gracias al cual la operación política se expresa a un nivel más profundo y elevado. Si el destino es político, la política y la literatura no pueden mantenerse separadas a nivel jerárquico. (Gordimer, revista *Crónica Dominical*, 31 agosto 1997: 4)

También cita a Thomas Mann: "En nuestra era, el destino del hombre presenta su significado en términos políticos". Y Dario Fo es la prueba fehaciente de ello.

En una época en la que la tecnología gana terreno y derrumba al tiempo y a la distancia, Dario Fo busca que su voz sea aún escuchada, que este medio tecnológico, que si bien es cierto ha ayudado a abrir el elitismo de muchas artes, no aisle al ser humano más de lo que el propio desencanto humano lo ha hecho, pues el uso -y muchas veces, mal uso- en exceso acarrea transformaciones.

Hoy en día, vivimos en una "aldea global" como lo dijo Marshall McLuhan, el mundo se ha convertido en una instancia universal. Las comunicaciones viajan ahora con impresionante rapidez, estamos todos "conectados" a inmensas redes de información digital a través de una computadora. La conversación y el contacto persona-a-persona han pasado a un segundo plano, y en su lugar aparecen nuevas formas de intercambio mediadas por la tecnología: correos electrónicos, chat, telefonía celular, mensajería de texto...

En el prólogo de este trabajo de investigación partíamos de la premisa de que 'el teatro es encuentro'. ¿Qué sucede entonces ahora con ese encuentro? ¿Qué cabida tiene el encuentro teatral dentro del mundo tecnológico que nos consume? El grito del pueblo...

Fo es un autor que nace del pueblo, de su pueblo, Italia, y aunque en un principio -en los años 50, 60 y 70- quizá pareció que escribía sólo para su pueblo, hoy en día, Dario Fo es un autor universal... Sus textos han evolucionado de lo individual a lo colectivo, de lo nacional a lo universal.

La universalidad en el discurso de Dario Fo explica cómo un hombre, desde sus raíces, es capaz de hablarle al mundo entero y hacer, no sólo que su voz se escuche, sino que retumbe en los oídos de aquellos que la oyen. A través de la comedia, de la farsa, la sátira y la ironía, este autor es capaz de sacudirnos y -como buen juglar- despertar la conciencia de los oprimidos para adquirir un conocimiento, un autoconocimiento.

En su libro *Lenguaje y Silencio*, George Steiner dedica un ensayo a la Literatura y poshistoria, donde asegura que: "Las utopías afincadas en las revoluciones poseen necesariamente un perfil indistinto e ideal. De la esencia de una situación revolucionaria, el ahora debe asegurar el mañana, y la imaginación, en la tenaza del futuro, debiera concentrarse en cortos trechos." (Steiner, 2000: 370).

La literatura de Dario Fo ciertamente asegura el mañana, de ello no tenemos dudas. Sus textos son arcilla frente a cada persona dispuesta a moldearla, incluso sus textos más políticos y más localistas de los años 70, siguen hoy más vigentes que nunca. Para ejemplificar esto, citaremos por un momento varias cifras señaladas por

Tom Behan (2000) tomadas del diario británico *Socialist Worker* del 3 de octubre de 1998. Actualmente, 1 billón de trabajadores -un tercio de la fuerza laboral del mundo- están desempleados o subempleados. La miseria mundial aumenta: en el mundo industrializado solamente, 200 millones de personas no vivirán hasta los 60 años, y 100 millones están sin casa. En África, 7 millones de niños -cinco por segundo- mueren cada año debido a la deuda económica con bancos extranjeros. Junto a esta miseria, Behan señala altos niveles de riqueza: los tres hombres más ricos del mundo (Bill Gates de Microsoft es el más rico) tienen más dinero que las riquezas totales de los 48 países más pobres.

Con esto queremos decir que en un sistema mundial en el que aún se manejan semejantes injusticias -muchas de ellas apoyadas y lideradas por gobernantes nacionales-, el trabajo de Dario Fo debe permanecer sumamente relevante. Sus piezas son una celebración a los oprimidos, a aquellos que tienen que luchar contra las injusticias del mundo, aquellos que viven la cotidianidad con la conciencia del antihéroe.

La vida y obra de Dario Fo -que aún continúan- están llenas de memoria, de escándalo, de vida social, y seres humanos; y de diversos hechos y circunstancias que pueden inspirar a muchos a cambiar el mundo, y quizás el mundo necesita hoy en día -en plena era tecnológica del siglo XXI- un cambio fundamental mucho más de lo que lo necesitaba hace 50 años cuando Fo comenzó.

La memoria te puede hacer enloquecer o arrancarte un suspiro de nostalgia y quizá lo más mágico es que supera al tiempo, lo traspasa, lo hace invisible, insignificante, pues la memoria vence al olvido, a la ignorancia y salva la creación humana por medio del recuerdo, impregnándolo de vida, haciéndolo presente. Con su teatro, Fo revive la historia de Italia, sus períodos de creación tienen que ver con

cómo se siente el colectivo, así, en los momentos de agitación de ideas, de protesta se vuelca a los contenidos sociales y a las problemáticas socioeconómicas; mientras que luego, como cambia la generación, cambia él su manera de hablar y atiende el conflicto desde lo más íntimo, desde las relaciones con el otro.

Cada día el mundo se hace más grande y más pequeño al mismo tiempo. Las distancias físicas pueden ser anuladas en lapsos nunca antes imaginados, la era de la información tecnológica es una constante. Sin embargo, aquellas fronteras mentales son más difíciles de vencer, lo cultural siempre se impone a pesar de que maneemos cada día más códigos comunes.

Para nadie es un secreto que vivimos más unidos, que lo que pasa en determinados lugares del mundo afecta el desarrollo de los demás seres por más lejos que se encuentren. De allí que sea un claro ejemplo, el ataque terrorista a las torres gemelas de Nueva York el 11 de Septiembre de 2001, un evento que conmocionó a la opinión pública mundial y entonces el mundo comenzó a sentirse más vulnerable. La guerra en Afganistán, en Iraq son momentos en los que Dario Fo también hace sentir su voz para advertir que, una vez más, se trata de poder y petróleo. Esa conexión con lo que pasa y deja de pasar hace del mensaje de Fo una palabra universal que llega a todas partes y se siente como hecha en casa, por ello quizá la cantidad de representaciones que han tenidos sus obras en todo el globo.

Cuando se habla de Dario Fo son muchas las reacciones que pueden encontrarse, pues se trata de un hombre que a través de la palabra crea la polémica, y mientras unos lo adoran, otros lo odian; hecho que es razonable, ya que, mientras para algunos -entre risas- se gritan las verdades, -para otros- se trata de un teatro prepotente que cree en su verdad y su denuncia como la única posibilidad.

Sin embargo, lo que es innegable es que su dramaturgia genera en el público respuestas que llaman al cambio, a la evaluación conciente y desde otro punto de vista de la realidad. Por ello, lo más atractivo de su teatro, más allá de la palabra, la propuesta teatral y los medios utilizados, es ese impacto que logra en el espectador, hecho que si bien no está planteado en esta investigación, merece ser mencionado. Puesto que lo que hace famoso el teatro del Premio Nobel italiano es la reacción de la gente con respecto a sus obras, a lo trascendente del hecho social y la contundente denuncia política. De allí, que sea oportuno aclarar que entre todas las impresiones que maneja la opinión pública de Dario Fo lo que resulta interesante es que la creación teatral tienen sentido en función de la reacción que genere en el público, pues es él el fin último de la expresión. De allí que sus obras sean expuestas en diversos países del mundo frente a hombres y mujeres que en sistemas culturales diferentes comparten las mismas problemáticas humanas.

Como prueba de las reacciones que despierta Dario Fo, vale la pena mencionar el momento en el que el dramaturgo recibe el Premio Nobel de Literatura, momento en el cual a unos les alegra que sea reconocida la trayectoria teatral del italiano, mientras para otros, la condena es inminente y califican el hecho como un error de la academia. Sin embargo, resulta prudente recordar lo que declara el Secretario de la Academia Sueca recogido el 18 de agosto de 2004 en la página web <http://www.argenpress.info/nota.asp?num=008405>: “Durante muchos años las obras de Dario Fo se han representado en todo el mundo, quizás más que las de ningún otro dramaturgo contemporáneo, y su influencia en el teatro moderno es muy considerable.”

En todo caso, es necesario aclarar que la creación teatral como cualquier acto comunicativo no tienen sentido sin la existencia del otro y la posibilidad de la

retroalimentación: Por ello, el éxito o fracaso de una pieza solo está en las manos del otro quien se atreve a acceder y participar del milagro de la comunicación.

Finalmente, lo que llama a la reflexión es que el teatro de Dario Fo, más allá de reconocimientos, premios y condecoraciones, se trata de un teatro que genera reacciones en el espectador y esta es, sin duda alguna, una de las mejores maneras de medir el impacto de un dramaturgo.



V. FIN DE LA GIULLARATA: IL GIULLARE SE DESPIDE

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

*"Mi trabajo es diferente, y tal vez por eso
rechazo a la gente que me "adora".*

*Yo quiero que la gente me estime por lo que hago,
quiero que participe en mi fatiga y me ayude a sostenerme.
No amo ser adorado, más aun, tengo miedo de ser adorado."*

Dario Fo

El espectáculo ha terminado. *Il giullare* contento y satisfecho, saluda al público que aún le ovaciona. Las risas continúan estallando a medida que el juglar se despide, como siempre, en el clímax de la situación, siempre cuando los ánimos están arribas, excitados, querían más... Saluda una última vez, y con un par de saltos y piruetas, se aleja de la *piazza* mientras queda aún, en los espectadores, la enorme mueca de una sonrisa...

Reconocer que luego del recorrido y el viaje se encuentran respuestas que no se esperaban, supone abrir los ojos y ver la realidad desde un punto de vista diferente, pues si algo queda claro es que una investigación basada en la obra de Dario Fo deja de todo menos sin sabores, ya que se trata de un hombre con quien se accede, no sólo a una experiencia teatral y artística, sino a través del cual se consiguen las señales para evaluar y comprender la vida del día a día y nuestro papel en la sociedad independientemente del rol que juguemos. Con esta investigación se abren las puertas

a un abanico de posibilidades para comprender el valor de la historia, nuestras raíces, el origen y la memoria.

Y es que existe un elemento unificador en su mensaje y es esa clara conciencia de la memoria, la certeza de saberse a salvo a través de ella, pues es ese conocimiento de lo que se es lo que le permite a Dario Fo construir un mundo de posibilidades y asumir la realidad desde una perspectiva coherente. De allí que no se comprenda y viva solo lo artístico y sublime, sino que también lleguemos a preguntarnos si no será por ese desconocimiento de nosotros mismos, como individuos y sociedad, lo que justifica todas las cosas que nos pasan desde el punto de vista económico, político, social y cultural. Y es que conocerse a sí mismo es mucho más que criticarse y reconocer el error, la ironía y la contradicción sino tener la conciencia de asumir el cambio y vivir lo caótico y mágico de la condición humana.

Así pues, llegamos a la conclusión de que, con respecto a la metodología, no existe un método claramente definido que nos permita alcanzar el objetivo de esta investigación. Tratándose de un tema como el nuestro, y en virtud del cumplimiento de nuestra meta inicial de crear un guión literario, nos encontramos frente a la creación artística pura en su mayor expresión, y para la cual no existe una receta que detalladamente describa cómo controlar un impulso creativo de esta magnitud. Reconocemos que existen autores que hablan sobre técnicas para mantener elementos como la tensión, el interés, los puntos de giro de cada historia, etc, sin embargo, no hay metodología clara que explique objetivamente cómo, una producción tan creativa y a la vez tan personal, pueda ser originada.

Asimismo, concluimos que esta investigación es de suma importancia primordialmente porque constituye un aporte invaluable y único dentro del campo teatral en los últimos tiempos. Con esto nos referimos a la ausencia de información

que existe actualmente con respecto a nuestro objeto de estudio. Después de intensas búsquedas sobre antecedentes pertinentes a la dramaturgia de Dario Fo, nos encontramos con un gran vacío bibliográfico, lo que nos obligó a buscar fuentes de información alterna en otros países y en otros idiomas. Por eso aseguramos que el valor de esta investigación es enorme, y reside tanto en su estudio y análisis, como en su calidad de pionera en la dramaturgia de un autor que sigue escribiendo su historia con letras mayúsculas. Y por ello, resulta inconcebible que tan poco sea lo que conoce en nuestro país de este revolucionario dramaturgo, con más de 50 años de trayectoria artística e innumerables premios y reconocimientos en su haber, resaltando por supuesto el Premio Nobel de Literatura en 1997.

De esta manera, a pesar de la importancia de su mensaje y todos los pétalos que abre para ser discutidos, Dario Fo resulta un artista poco divulgado en nuestro país. Sus múltiples obras, difíciles de conseguir, constituyen una clara limitación para adelantar una investigación como ésta. Y es que cuando se decide descubrir a Dario Fo, el investigador debe llevar una maleta llena de herramientas que le permitan disfrutar del espectáculo.

Es por ello que para lograr ese acercamiento, recomendamos el dominio de idiomas como el inglés y el italiano, lenguas en las que se consigue gran parte de la bibliografía. El italiano por ser el idioma en el que originalmente escribe el autor, y como salvador de su lengua, aquí reside gran parte de la marca distintiva de Dario Fo que lo hace intrasladable a otro idioma y ocasiona que su traducción pierda gran parte del juego textual. Leer sus piezas en italiano y dista mucho de leerlas en cualquier otro idioma, donde la obviamente la traducción pierde mucho material que puede agrandar la significación del mensaje. Y el dominio del inglés se hace necesario, pues es vasta la bibliografía disponible en este idioma ya que hoy en día se trata de una lengua universal, que llega a todos, y en la que se hacen las primeras traducciones.

Además de que en el caso particular de Dario Fo, su dramaturgia es difundida en Inglaterra, donde críticos literarios como Tony Mitchell y Tom Behan han desarrollado investigaciones de años siguiendo la trayectoria del dramaturgo. Esta recomendación sobre los idiomas resulta valiosa, pues es muy poca la bibliografía disponible en español, y específicamente en Venezuela, sobre la vida y obra del autor. Adicionalmente, es necesario unirse al dominio de las nuevas tecnologías, por ello, el conciente y seguro uso del internet es una herramienta indispensable ya que, asumiendo las ventajas obvias del medio, también se encuentra de manera actualizada el desarrollo de un artista que a sus 78 años continúa en activa etapa creadora.

Dario Fo no sólo es actor, autor, cómico sino que también es escenógrafo, director, arquitecto y pintor. Por ello, recomendamos también la extensión a futuro de una investigación por tratarse de un personaje tan multifacético y versátil que goza aún de una vitalidad creadora inagotable, que seguramente seguirá dando de qué hablar durante muchos años. Es un hombre actual, que cada día amanece a nuevos acontecimientos del mundo, y escribe a partir de estos hechos presentes para perpetuarlos así en la memoria del pueblo, por ello continuar la investigación del autor en otra de sus facetas resultaría absolutamente enriquecedor pues, por ejemplo, en el área de la pintura tiene aún mucho que ofrecer. Igualmente, su obra puede ser sometida a ricas adaptaciones y versiones en distintos medios como el cine o la televisión, pues es, ante todo, una obra universal, vigente y, sobre todo, motor para nuevas creaciones.

En conclusión, nos hemos aproximado a Dario Fo un hombre caracterizado por la fuerza y la clara convicción de su misión en el ahora, capaz de utilizar la palabra y la expresión teatral como punto de encuentro entre lo que el hombre dice ser y lo que realmente es. Un hombre que cada día encuentra la manera de hablarnos, hace cincuenta años y hasta hoy en día... Un autor que precisamente, aún a finales de

julio, principios de agosto de 2004, recibe el premio Scaena en el 50º aniversario del Festival de Teatro Clásico de Mérida en España. Además, escribe una nueva pieza, "El Templo de los Hombres Libres" un monólogo en el que cuenta la historia del duomo de Módena en Italia, una catedral construida por voluntad del pueblo... Voluntad que lo obliga a reinventarse a cada instante y que nos deja, a nosotros también, con la mueca de sonrisa en el rostro...

Considerar quizá que el redescubrimiento de la memoria, de las raíces sociales y de la cultura popular hoy en día, es de poco valor, sería cuestionar enormemente la significación del teatro y reducirlo a una mera forma entretenimiento. El trabajo de Fo ha resistido estas posibles reducciones a una simple forma de ocio y esto quizá sea una prueba más de la vitalidad y valor de que goza su obra...

CITAS ORIGINALES EN INGLÉS

II. PREPARACIÓN DE IL GIULLARE

3. II GIULLARE SE PRESENTA ANTE EL PÚBLICO

El Cómico Político: Dario Fo

1. I built up a collection of these smugglers and fishermen. I didn't just learn the content of their stories, but also their way of telling them. It's first and foremost a particular way of looking at and interpreting reality. The way these people use their eyes, classifying people in a flash (. . .) into story-builders or story-repeaters (authors and actors), was my main weapon when I arrived in the city. My fellow townspeople who I got on best with were the *fabulatori*, who went around the part of Lake Maggiore where I lived, telling stories en the piazzas and the *osterie* – stories they hadn't got from books, but had made up themselves. They were stories which arose from an observation of everyday life, full of bitterness which they channelled into satire. (. . .) They always told their stories in the first person. (Mitchell, 1986: 35-36)

2. "the importance of intellectuals in creating a counter-current of thought which would eventually overcome the ideological dominance of the ruling class". (Behan, 2000: 7)

3. As Marx says, "The ruling ideas in society are the ideas of the ruling class", and at that time it was only the ruling class which expressed its culture. Therefore my class, the peasantry, was viewed as being a parasite that lived off that culture and aped some of its products. (Fo en Behan, 2000: 7)

4. These reversals were not done just for their own sake, but were a sacrosanct refusal to accept the logic of convention, rebellion against the moral contingent which always sees good on one side and evil on the other...The comedy and the

liberating entertainment lies the discovery that the contrary stands up better than the commonplace... (Fo en Mitchell, 1986: 38)

5. "was entitled *Vassilic's Return*. In just three minutes it deals with the horrors of Stalinist Russia, as well as attacking anti-communist censorship." (Behan, 2000: 9)
6. Dario was in a period of great tension, he had decided to create a profession for himself, to fully become a man of the theatre. At that time political commitment was a secondary issue. His comedies were big machines to make people laugh. (De Bosio en Behan, 2000: 11)
7. "*Canzonissima* and its 15 million spectators gave Fo his first direct experience with the potentialities of the mass medium" (Mitchell, 1986: 46)
8. "Fo's play was primarily an attempt to demystify and debunk the traditional history-book image of Columbus" (Mitchell, 1986: 47)
9. "popular forms from de past, which appealed to him because they gave him the opportunity of getting across to a wider, non-theatre-going audience, as well as for their political importance in retrieving popular culture." (Mitchell, 1986: 50)
10. The bourgeoisie even accepted violent criticisms through the use of satire and the grotesque, but only on the condition that you criticised them from within their own structures. In the same way as the king's jester can get away with saying harder things against the king within the court, among all the members who laugh, applaud and comment: 'But look how democratic our sovereign is'. For the bourgeoisie it was even a method to prove to itself how understanding and democratic it was. (. . .) You can laugh at the system from within its own structures, but they'll never allow you to do it from the outside. (Fo en Behan, 2000: 22-23)
11. "For years I have been the court jester of the bourgeoisie (. . .) hurling invective in their faces, which they responded to with

ignorant laughter. Now I will become the jester of the proletariat. They will become the recipients of my inventive.” (Fo en Mitchell, 1986: 52)

12. It is stupid to say he started doing political theatre in 1968 - it's idiotic. It wasn't a break with his own dramaturgy, his own kind of theatre... The form of his theatre did change though, because you had to adapt to not having conventional stages, or any wings. They were all haphazard situations: stages that were erected and dismantled - in the open air, in factories, in suburban cinemas. So the technique of writing changed, above all in the presentation of a play. (. . .) It wasn't as if the intention was different; the search for a different audience definitely was though. This was the essence of his separation from ordinary theatre. (Sciotto en Behan, 2000: 26)
13. "who put themselves at the service of revolutionary forces. Not to reform the bourgeois state through opportunistic policies, but to encourage the growth of a real revolutionary process which effectively brings the working class to power." (Behan, 2000: 31)
14. "writing *Open Couple* was an exercise in autobiography. Although certain dialogues were obviously transformed into a grotesque register, they reflected the discussions and arguments between me and Franca." (Fo en Behan, 2000: 111)

III. COMIENZA IL GIOCO METODOLOGÍA

1. My opinion of Dario Fo his work is so negative that I refuse to talk about him. Fo is a kind of plague on the Italian theatre. I should say the worst possible things about him, but this doesn't seem an appropriate time. (Paolini en Mitchell, 1986: 53)

1. IL GIULLARE INTERPRETA EN VARIOS DIALECTOS:

La memoria en *Misterio Bufo*

1. "I don't like wrapping a show up in cellophane straight after the first performance - it's the death of theatre. This is the very moment when you should make corrections, perfect it, maybe even start all over again." (Fo en Behan, 2000: 105)
2. "These variations are also created from the fact that we feel we need to change things due to the pressure of current events, scandals and new political situations." (Fo en Behan, 2000: 106)
3. "modern equivalent of the medieval *giullare* playing to an industrial working-class audience instead of mediaeval peasants." (Mitchell, 1986: 22)
4. "both lay bare the narcissism which lies behind the temptations of absolute power" (Mitchell, 1986: 24)
5. For Dario history is in an active relationship with the past, and a distant epoch like the Middle Ages -as *Mistero buffo* shows- can be just as fertile as a more recent period when it comes to fuelling the active social struggle of the present. What matters is the political quality of this link between the present and the past, not the distance of centuries.

2. CON SU LENGUA, PINCHA LAS VEJIGAS DE LOS AMOS

El escándalo en *Muerte Accidental de un Anarquista*

1. Here is the metamorphosis after 16 years. Marino appears with his black bushy hair, with no breasts or limping gait, but to compensate he's got a big moustache: "I was the woman driving the car!" The police, the investigating magistrate, the prosecuting counsel and the president of

the court exclaim: "There's no doubt, it's her! Sorry, it's him!" (Fo en Behan, 2000: 80)

3. EL PUEBLO SE ENVUELVE EN LA GIULLARATA

Lo social en *¡Aquí No Paga Nadie!*

1. I had never abandoned farce. In *Can't Pay? Won't Pay!* we have above all followed the method of verifying the text with an audience of workers and local people. We performed it in front of them and this obliged us to "correct" certain characters because they made some observations about them, as well as changing the entire finale.

FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

Behan, Tom (2000). Dario Fo: Revolutionary Theatre. Londres: Pluto Press.

Benedetti, Mario. (2000). Inventario Dos. Poesía Completa. Santa Fe de Bogota: Seix-Barral, Biblioteca Mario Benedetti.

Bentley, Eric. (1964). La Vida del Drama. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Bergson, Enrique. (s.a.). La Risa: ensayo sobre la significación de lo cómico. Valencia: Prometeo. Sociedad Editorial.

Berthold, Margot. (1974). Historia Social del Teatro. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A.

Bertolt, Brecht. (1972). La Política en el Teatro. Buenos Aires: AFA Argentina.

Boal, Augusto. (1974). Teatro del Oprimido. Argentina: Editorial de la Flor.

Chesney Lawrence, Luis. (1994). El Teatro del Absurdo y el Teatro Político en América Latina. Caracas: UCV Comisión de Estudios de Postgrado.

D'Amico, Silvio. (1961). Historia del Teatro Dramático. (Volumen 2). México: Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana.

Del Saz, Agustín. (1967). Teatro Social Hispanoamericano. Editorial Labor.

Fo, Dario. (1983). ¡Aquí No Paga Nadie! Madrid: Ediciones MK

Fo, Dario. (1997). Manual Mínimo del Actor. Navarra: Argitaletxe HIRU, S.L.

Fo, Dario. (1997). Muerte Accidental de un Anarquista. (3a edición). Navarra: Argitaletxe HIRU, S.L.

Fo, Dario. (1998). Misterio Bufo. Madrid: Ediciones Siruela, S.A.

Fo, Dario. (1998). No hay ladrón que por bien no venga y otras comedias. Madrid: Ediciones Siruela, S.A.

Fo, Dario. (1998). Muerte Accidental de un Anarquista. México, DF: Ediciones El Milagro.

Hernández Sampieri, R.; Fernández Collado, C y Baptista Lucio, P. (1998). Metodología de la investigación. (2a edición). México: McGraw Hill.

Mitchell, Tony (1986). Dario Fo: People's Court Jester. (2a Edición). Londres: Methuen.

Oliva, César y Torres Monreal, Francisco (1997). Historia Básica del Arte Escénico. (4a Edición). Madrid: Ediciones Cátedra.

Olson, Elder. (1975). Teoría de la Comedia. Madrid: Editorial Ariel.

- Plath, Sylvia. (1993). Poemas escogidos. Caracas: Fondo Editorial Pequeña Venecia.
- Rame, Franca y Fo, Dario. (1988). Pareja Abierta. (2a edición). Madrid: Ediciones Júcar.
- Rame, Franca y Fo, Dario. (1988). Un Día Cualquiera. Madrid: Ediciones Júcar.
- Rame, Franca y Fo, Dario. (1990). Ocho Monólogos. (3a edición). Madrid: Ediciones Júcar.
- Rame, Franca; Fo, Jacopo y Fo, Dario. (1997). Tengamos el sexo en paz. (5a edición). Navarra: Argitaletxe HIRU, S.L.
- Ricoeur, Paul. (1999). La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Rodríguez, Elisa. (1985). El Teatro. Conceptos básicos de su historia. Caracas: Espacio Gráfico.
- Sábato, Ernesto (2000). La Resistencia. Madrid: Seix Barral.
- Santalla Peñaloza, Zuleyma del Rosario. (2003). Guía para la elaboración formal de reportes de investigación. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Savater, Fernando (2003). El Valor de elegir. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Steiner, George. (2000). Lenguaje y Silencio. (2da edición de bolsillo). Barcelona: Editorial Gedisa.

Uribe, María de la Luz. (s.a.). La Comedia del Arte. Santiago de Chile: prensas de la editorial universitaria, S.A.

TRABAJOS DE GRADO

Álvarez G., Atiuska y Boscán G., Evelyn. (2001). *La asociación de teatro popular venezolano y su evolución*. Trabajo especial de grado de Licenciatura no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

Méndez, Markel y Torres, Vicglamar. (1995). *Mirando al dramaturgo desde el tendido de su obra. Acercamiento a Rodolfo Santana*. Trabajo especial de grado de Licenciatura no publicado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.

REVISTAS

Anderlini-D'Onofrio, Serena. (2000). From *The Lady is to be Disposed of* to *An Open Couple*: The Theater Partnership of Franca Rame and Dario Fo. *Atenea*, Año XX (Número 1), 31-52.

Giuliani, Luigi. (1997). Dario Fo, el orgullo del juglar. *Quimera* (Número 164), 56-59.

Gordimer, Nadine. (1997). Nuestro siglo. *Crónica Dominical*, Año 1 (Número 35), 3-6.

Vezzetti, Hugo. (1996). Variaciones sobre la memoria social. *Punto de vista* (Número 56).

FUENTES AUDIOVISUALES

Avnet, Jon (Productor), y García, Rodrigo (Director). (1999). *Things you can tell just by looking at her* [Película de Cine]. Estados Unidos: Franchise Pictures.

Marks, Dennis (Director). (1984). *The theatre of Dario Fo* [Programa Documental]. Londres: BBC Arena Television.

Triffitt, John (Productor), y Denton, Richard (Director). (1992). *The essential history of Italy* [Programa Documental]. Londres: BBC

FUENTES ELECTRÓNICAS

<http://www.archimadrid.es>

<http://www.archivio.francarame.it>

<http://www.argenpress.info>

<http://www.dariofo.it>

<http://www.dramateatro.arts.ve>

<http://es.encarta.msn.com>

<http://www.esfazil.com>

<http://www.geocities.com/Paris/Louvre/>

<http://www.geocities.com/Athens/Delphi/>

<http://www.mcasillas.net>

<http://www.nobel.se>

<http://roble.pntic.mec.es>

<http://www.rnw.nl>

<http://www.univision.com>

CONFERENCIAS

Conferencia el profesor Alessandro Baldi: “La Dramaturgia de Dario Fo”. 18 de mayo de 2004. Teatro San Martín de Caracas.

ANEXOS

ANEXO 1 – DISCURSO DE ACEPTACIÓN DEL PREMIO NOBEL.

DICIEMBRE 1997

CONTRA JOGULADORES OBLOQUENTES

"Contra jesters que defame e insulto". La ley publicada por el Emperador Frederick II (Messina 1221), declara que cualquiera puede cometer violencia contra bufones sin contraer castigo o sanción. Las ilustraciones que les anexo son mías. Las copias de éstas, levemente reducidas en tamaño, han sido distribuidas entre ustedes. Algunas veces ha sido mi hábito usar las imágenes en la preparación de un discurso, antes de desarrollarlo lo ilustro. Esto me permite improvisar, ejercitar mi imaginación - y para obligarlos a usar los suyos.

Mediante este proceso mido mi tiempo además de indicarles dónde estamos respecto del manuscrito. De esa manera ustedes no perderán el hilo del discurso.

Esto será de ayuda especialmente a quienes no entiende ni italiano ni sueco. Los de habla inglesa tendrán una ventaja tremenda sobre el resto porque ellos se imaginarán

las cosas que yo no he dicho ni he pensado. Hay por supuesto el problema de las dos risas: los que entienden italiano reirán inmediatamente, los que no, tiene que esperar la traducción de Anna [Barsotti], y entonces habrá algunos de ustedes que no sabrá si reír al principio o al final, de todos modos, hemos comenzado.

Damas y caballeros, el título que he escogido para esta breve charla es "contra joguladores obloquentes", que ustedes reconocen como latín, el latín medieval para ser preciso. Es el título de una ley publicada en Sicilia en 1221 por el Emperador Frederick II de Swabia, un emperador "ungido por Dios", tal como fuimos enseñados en la escuela a considerar a un soberano de instrucción extraordinaria, un liberal.



"Jogulatores obloquentes" "bufones que difaman e insultan". La ley mencionada permitía a cualquiera y todos los ciudadanos a insultar a los bufones, a golpearlos e incluso, si estaban de humor, matarlos, sin correr cualquier riesgo de ser traído a juicio y ser condenados.

Asumo, para no asegurarlo que esta ley no está en vigor, así que puedo continuar con seguridad.

Damas y caballeros, amigos míos, notables de la literatura, en diversas entrevistas televisivas y radiofónicas han declarado: "El premio más alto debe ser concedido sin duda a los miembros de la Academia de Suecia, quienes tuvieron el coraje este año para conceder el Premio de Nobel a un bufón", yo estoy de acuerdo. El suyo es un acto de coraje que colinda con la provocación. Es suficiente considerar el tumulto que ha causado: poetas sublimes y escritores que ocupan normalmente las más altas esferas, y que raramente se interesan en los que viven y se desenvuelven con más humildad, son repentinamente rebasados por alguna clase de ventarrón. Como dije, aplaudo y estoy de acuerdo con mis amigos.

Estos poetas habían subido ya a las alturas de Parnaso cuando ustedes, a través de su insolencia, los derribaron a la tierra, donde cayeron de cara y vientre hacia abajo en el lodazal de la normalidad. Los insultos y el abuso se lanzan contra la Academia de Suecia, para sus miembros y sus antepasados hasta la séptima generación. Los más salvajes de ellos claman: "abajo con el Rey... ¡de Noruega!" Parecen herederos de la dinastía de la confusión. (En este punto pueden girar la página. verá que hay una imagen de un poeta desnudo derribado por un ventarrón.)

Algunos aterrizaron muy bonito en sus partes bajas. Hubo informes de poetas y escritores cuyos nervios e hígados sufrieron terriblemente. Unos pocos días después no había una farmacia en Italia que pudiera despachar un solo tranquilizante. Pero, estimados miembros de la Academia, admitamos esto, esta vez ustedes se excedieron. Quiero decir que, primero otorgan el premio a un hombre negro, entonces a un escritor judío. Ahora ustedes se lo dan a un payaso. ¿Qué pasa? Como dicen en Nápoles: pazziämme? ¿Hemos perdido nuestros sentidos? También el clero más alto ha sufrido sus



momentos de locura. Diversos potentados - electores magníficos del Papa, los obispos, los cardenales y preladados del Opus Dei - todos han ido por el cielo al punto en que ellos aún piden el restablecimiento de la ley que permitió que los bufones fueran quemados en un poste a fuego lento.

Por otro lado puedo decirles que hay un número extraordinario de gente que se regocija conmigo sobre su elección. Y yo les doy las gracias más festivas, en el nombre de multitudes de mimos, bufones, payasos, funámbulos y cuenta cuentos.

(Esto es dónde estamos nosotros ahora [indica una página].)



Y hablando de cuenta cuentos, yo no debo olvidarme que éstos del pueblo pequeño en Lago Maggiore dónde nací y crecí, un pueblo con una tradición oral rica. Ellos eran viejos cuenta cuentos, los sopladores de vidrio magistrales que me enseñaron a mí y a otros niños la artesanía, el arte de girar los hilos fantásticos. Nosotros podríamos escucharlos estallar en risas - la risa que se atascaría en nuestras gargantas como la alusión trágica que trasciende en cada sarcasmo sobre nosotros mismos.

De aquellos días yo mantengo fresco en mi mente el cuento de la Piedra de Caldé. "Hace muchos años", comenzó el viejo soplador de vidrio, "camino arriba en la cima de ese precipicio escarpado que

sube del lago, había un pueblo llamó Caldé. Cuando aconteció, este pueblo se asentaba en un pedazo de piedra floja, la cual día a día, se deslizaba hacia abajo hacia el precipicio. Era un pueblo pequeño espléndido, con un campanario, una torre fortificada en su pico y un grupo de casas, una después de la otra. Es un pueblo que hubo una vez y ahora se ha ido. Desapareció en el Siglo decimoquinto.

"¡Oigan!, gritaban los campesinos y los pescadores en el valle abajo. 'Ustedes se deslizan, ustedes se caerán de allí'. "Pero los habitantes no los escuchaban, rieron y aún se burlaron de ellos: "piensa usted que es bastante listo, tratar de espantarnos para que escapemos de nuestras casas y nuestra tierra para tomarlas. Pero nosotros no somos estúpidos". Ellos continuaron cultivando la vid para sus vinos, sembrando sus campos, se casan y hacen el amor. Ellos fueron a la masa. Ellos sentían la piedra deslizarse bajo sus casas pero no pensaban en ello. "Es la piedra que se asienta, es

bastante normal”, dijeron, alentando uno al otro. El gran pedazo de piedra estaba a punto de hundirse en el lago. “¡Cuidado, tienen agua hasta los tobillos!” gritó la gente en la orilla del lago. "Tonterías, eso es apenas agua de desagüe de las fuentes, es apenas un poco de humedad”, dijeron los pobladores, y así, lentamente pero seguro el pueblo entero fue tragado por el lago. "Gurgle. . . Gurgle. . . Salpica. . . Se hunden. . . Las casas, los hombres, las mujeres, dos caballos, tres asnos. . . Heehaw. . . Gurgle.

Intrépido, el sacerdote continuó recibiendo la confesión de una monja: 'absolvi de Te. . . Animus. . . Santi. . . Guurple. . . Aame. . . Gurgle. . .' La torre desapareció, el campanario se hundió con campanas y todo; y su Dong. . . ding. . . Dop. . . Plock. . . "Aún hoy", continuó el viejo soplador de vidrio, "si usted mira hacia abajo en el agua desde ese montículo que sale del lago, y si en ese mismo momento en una tormenta cae un relámpago que ilumina el fondo del lago, usted puede ver todavía - ¡increíble como puede parecer! - El pueblo sumergido, con sus calles tranquilas intactas e incluso los mismos habitantes, caminando alrededor se repiten en tono locuaz a sí mismos: “nada ha pasado”. El pez nada de aquí para allá ante sus ojos, aún en sus orejas. Pero ellos solo se cepillan y dicen: “no hay nada de que preocuparse, es apenas alguna clase de pez que aprendió a nadar en el aire”.

¡"Atchoo! ¡Salud! Gracias. Hoy es un día un poco húmedo. . . más que ayer. . . pero todo está bien”. Ellos han tocado el fondo, pero no les importa, nada ha pasado en lo absoluto." Esto puede ser perturbador aunque, no hay que negar que un cuento como este tiene algo decirnos. Repito, yo les debo mucho a éstos a sopladores de vidrio, y ellos - se los aseguro - están inmensamente agradecidos con ustedes, los miembros de esta Academia, por recompensar a uno de sus discípulos. Y ellos expresan su gratitud con una explosiva exuberancia. En mi pueblo natal, la gente jura que en la noche llegó la noticia de que uno de sus propios cuenta cuentos recibió el Premio de Nobel, un horno que había estado apagado por unos cincuenta años repentinamente hizo erupción en una andanada de llamas, rociando alto en el aire - como un gran final con fuegos artificiales - innumerables astillas de vidrio de colores, que entonces llovieron hacia abajo en la superficie del lago, liberando una nube impresionante de vapor. (Mientras ustedes aplauden, tomaré una bebida de agua. ¿[dirigiéndose al intérprete:] le gustaría un poco?

Es importante que ustedes hablen entre ustedes mismos mientras bebemos, pues si ustedes tratan de oír el gurgle gurgle que produce el agua cuando tragamos, nos ahogaremos y empezaremos a toser. Así que en vez de eso ustedes pueden intercambiar gentilezas como "Ah, qué encantadora noche, ¿no es cierto?".

Fin del intermedio: acudimos a una página nueva, pero no se preocupen, iremos más rápido desde aquí.)

Por encima de todo, esta noche merece un fuerte y solemne agradecimiento un extraordinario amo del escenario, poco conocido no sólo para ustedes y para la gente de Francia, Noruega, Finlandia... también para la gente de Italia. Aún él era, hasta Shakespeare, indudablemente el más grande dramaturgo del renacimiento Europeo. Yo me refiero a Ruzzante Beolco, mi más grande maestro junto con Molière: ambos actores - dramaturgos, ambos ridiculizados por los adelantados hombres de letras de sus tiempos. Sobre todo, ellos fueron despreciados por traer a los escenarios la vida diaria, las alegrías y la desesperación de la gente común; la hipocresía y la arrogancia del alto y poderoso; y la injusticia incesante. Y su mayor e inolvidable culpa era que: al decir estas cosas, ellos hicieron reír a la gente. La risa no complace al poderoso.

Ruzzante, el padre verdadero de la Commedia dell'Arte, construyó también su propio idioma, un idioma de y para el teatro, basado en una variedad de lenguas: los dialectos del Valle Po, las expresiones en latín, español, aún alemán, todo mezclado con sonidos onomatopéyicos de su propia invención. Es de él, de Beolco Ruzzante, del cual he aprendido a liberarme de la escritura literaria convencional y para expresarme con palabras que ustedes pueden masticar, con sonidos inusuales, con variadas técnicas de ritmo y respiración, aún con discursos vagos y sin sentido gramatical.

Permítanme dedicar una parte de este prestigioso premio a Ruzzante.

Hace algunos días, un actor joven de talento magnífico me dijo: "Maestro, usted debe tratar de proyectar su energía, su entusiasmo, a la gente joven. Usted les tiene que dar esta carga suya. Usted tiene que compartir su conocimiento y la experiencia profesionales con ellos". Franca, - mi esposa - y yo nos miramos uno al otro y dije: "El Tiene razón". Pero cuándo enseñamos a otros nuestro arte, y compartimos esta carga de fantasía, ¿a qué fin servirá? ¿a dónde se irá el beneficio?

En los pasados dos meses, Franca y yo hemos visitado varios campus universitarios para ofrecer talleres y seminarios ante audiencias jóvenes. Ha sido sorprendente - por no decir perturbador - al descubrir su ignorancia acerca de los tiempos en que vivimos. Les hablamos acerca del procedimiento actual en Turquía en contra los culpables acusados de la masacre en Sivas. Treinta y siete de los primeros intelectuales democráticos del país, reunidos en el pueblo de Anatolia para celebrar la memoria de un famoso comediante medieval del período de los Otomanos, fueron quemados vivos en la oscuridad de la noche, atrapados dentro de su hotel. El fuego era la obra de un grupo de fundamentalistas fanáticos que gozó la protección de elementos dentro del mismo Gobierno. En una noche, treinta y siete de los más célebres artistas, escritores, directores, actores y bailarines Kurdos fueron borrados de esta Tierra.

De un solo golpe estos fanáticos destruyeron algunos de los exponentes más importantes de la cultura Turca. Miles de estudiantes nos escucharon. Las miradas en sus caras hablaron de su asombro y de incredulidad. Ellos nunca habían oído de la masacre. Pero lo que más me impresionó es que aún los maestros y los profesores presentes no lo habían oído. Esa Turquía que está en el Mediterráneo, prácticamente enfrente de nosotros, insistiendo en la unión de la Comunidad europea, todavía nadie había oído de la masacre. Salvini, un notable demócrata italiano, tenía razón cuando observó: "La ignorancia popular de los acontecimientos es la fuerza principal de la injusticia". Pero esta ausencia de mentalidad por parte de los jóvenes ha sido inducida por los que son encargados de educarlos e informarlos: entre la ausencia de mentalidad y la desinformación los maestros y otros educadores merecen primera mención. Los jóvenes sucumben fácilmente al bombardeo de banalidades y obscenidades gratuitas que cada día se les brinda por los medios masivos: las películas despiadadas de acción en la televisión donde en el espacio de diez minutos ellos observan tres violaciones, dos asesinatos, una golpiza y un choque en serie que implica diez coches en un puente que entonces se desploma, después de lo cual todos: coches, sus conductores y sus pasajeros se precipita al mar. . . Sólo una persona sobrevive a la caída, pero él no sabe nadar y se ahoga, a la salud de la muchedumbre de mirones curiosos que ha aparecido repentinamente en la escena.

En otra universidad nosotros deformamos el proyecto - por cierto- para manipular material genético, o más específicamente, la propuesta del Parlamento europeo para permitir los derechos de patente sobre organismos vivos. Podríamos sentir cómo el tema mandó un escalofrío a la audiencia. Franca y yo explicamos cómo nuestro Eurócratas, encendidos por poderoso y ubicuos multinacionales, preparan un esquema digno del complot de una película de horror de alta fidelidad llamada "Frankenstein's pig brother" ("hermano puerco de Frankenstein"). Ellos tratan de obtener la aprobación de los directivos que (de obtenerla) autorizarían a la industria para tomar las patentes sobre seres vivos, o de partes de ellos, creados con técnicas de manipulación genética que parece ser extraída de "El Aprendiz de Hechicero".

Así es cómo funcionaría: manipulando la constitución genética de un puerco, un científico tiene éxito al hacer al puerco más a semejanza de un humano. Por este arreglo llega a ser mucho más fácil quitar del puerco el órgano de su elección - un hígado, un riñón y trasplantarlo a un humano. Pero para asegurar que los órganos trasplantados de puerco no sean rechazados, es también necesario transferir ciertos pedazos de información genética del puerco al humano. El resultado: un puerco humano (aunque ustedes dirán que ya existe abundancia de ellos). Y cada parte de esta criatura nueva, este puerco humanizado, estará sujeto a las leyes de patente; y

quien sabe si desea una parte de los derechos de autor que recibe la compañía que lo "inventó".

Las enfermedades secundarias, las deformaciones monstruosas, las enfermedades contagiosas - todo es opcional, incluido en el precio. . . El Papa ha condenado fuertemente esta brujería genética monstruosa. El la ha llamado una ofensa contra la humanidad, contra la dignidad del hombre, y ha subrayado la total e irrefutable falta de valores humanos del proyecto.

Lo más asombroso es que mientras esto acontece, un científico americano, un ilusionista notable - ustedes han leído probablemente acerca de él en los diarios - ha tenido éxito al trasplantar la cabeza de un mandril. El cortó las cabezas de dos mandriles y los cambió. Los mandriles no se sintieron del todo bien después de la operación, de hecho, los dejó paralizados, y ambos murieron poco tiempo después, pero el experimento funcionó, y eso es la gran cosa. Pero aquí está lo extraño: este Frankenstein de los tiempos modernos, un cierto Profesor White, es al mismo tiempo un miembro distinguido de la Academia de Ciencias del Vaticano. Alguien debe advertir al Papa.

Al promulgar estas farsas criminales a los jóvenes en las universidades, ellos rieron. Ellos dirían de Franca y de mí: "Ellos Son un disturbio, ellos vienen con los cuentos más fantásticos". Ni por un momento, aún con un indicio en sus espinas dorsales, ellos tomaron las historias que dijimos como verdaderas. Estos encuentros nos han reforzado en nuestra convicción de que nuestro trabajo es - de acuerdo con la exhortación del magnífico poeta italiano Savinio - "contar nuestro propio cuento". Nuestra tarea como intelectuales, como personas que suben al púlpito o al escenario, y que de forma más importante nos dirigimos a los jóvenes, nuestra tarea no es solamente mostrarles métodos, cómo usar los armamentos, cómo controlar la respiración, cómo usar el estómago, la voz, el falsete, el "contracampo". No es suficiente enseñar una técnica o un estilo: tenemos que mostrarles lo que acontece a nuestro alrededor. Ellos tienen que ser capaces de decir su propio cuento. Un teatro, una literatura, una expresión artística que no habla de su propio tiempo, no tiene relevancia.

Recientemente tomé parte en una gran conferencia con una gran cantidad de gente donde traté de explicar, especialmente a los participantes más jóvenes los pormenores de cierto caso italiano de tribunal. El caso original tuvo como resultado siete procedimientos separados, al final de los cuales tres políticos izquierdistas italianos fueron sentenciados a 21 años de encarcelamiento cada uno, acusados del asesinato de un comisionado de la policía. He estudiado los documentos del caso - como hice cuando preparé la Muerte Accidental de un Anarquista - y en la conferencia hice el

recuento de los hechos correspondientes, que son realmente bastante absurdos, aún ridículos... Pero en un cierto punto me di cuenta de que hablaba a oídos sordos, por una sencilla razón, mi audiencia era ignorante no sólo del caso mismo, de lo que había acontecido cinco años antes, diez años antes: la violencia, el terrorismo. Ellos no supieron nada acerca de las masacres ocurridas en Italia, los trenes que volaron, las bombas en la piazza o los ridículos casos de los tribunales que se han arrastrado desde entonces.

La cosa terriblemente difícil es hablar acerca de lo que acontece hoy, tengo que comenzar con lo que aconteció hace treinta años y entonces trabajar hacia adelante. No es suficiente hablar acerca del presente. Y poner atención no solamente en Italia: la misma cosa acontece por todas partes, por toda Europa. He tratado en España y encontrado la misma dificultad; he tratado en Francia, en Alemania, aún tengo que tratar en Suecia, pero lo haré.

Para concluir, permítanme compartir esta medalla con Franca. Franca Rame, mi compañera en la vida y en el arte que ustedes, los miembros de la Academia, reconocen en su premio como actriz y autora; cuya mano aparece en muchos de los textos de nuestro teatro. (En este preciso momento, Franca está en un escenario teatral

en Italia pero se reunirá conmigo pasado mañana. Su vuelo llega al mediodía, si ustedes gustan todos podemos ir por ella al aeropuerto.)



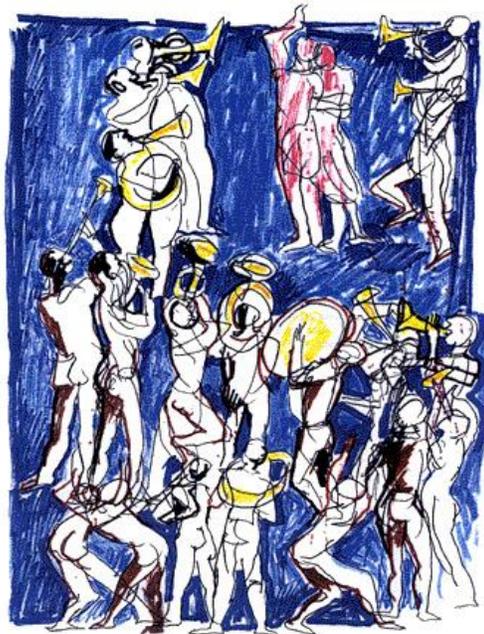
Franca tiene una gran agudeza, yo lo aseguro. Un periodista le hizo la siguiente pregunta: "Y cómo se siente ser la esposa de un ganador del Premio Nobel? ¿tener un monumento en su hogar?" A lo que ella contestó: "no estoy preocupada, ni me hace sentir en desventaja; he estado en entrenamiento durante mucho tiempo. Hago mis ejercicios cada mañana: flexiono mis manos y mis rodillas, y de esa manera me he acostumbrado a favorecer al pedestal de un monumento. Estoy bien respecto a eso.

Como he dicho ella tiene una gran

agudeza. A veces ella gira su ironía aún contra ella misma.

Sin ella a mi lado, dónde ha estado durante la vida, yo nunca habría alcanzado el trabajo que ustedes han visto apropiado para honrar. Juntos hemos preparado y hemos recitado miles de actos, en teatros, en fábricas ocupadas, en universidades, aún en iglesias, en prisiones y parques ciudadanos, en el sol y en la lluvia, siempre juntos. Hemos tenido que aguantar el abuso, los asaltos de la policía, los insultos y la violencia, y es Franca quien ha tenido que sufrir la agresión más atroz. Ella ha tenido que pagar más profundamente que cualquiera de nosotros, con su cuello y miembro en el equilibrio, por la solidaridad con el humilde y el golpeado, como ha sido nuestra premisa.

El día que se anunció que se me concedió el Nobel yo me encontraba enfrente del teatro en Vía di Porta Romana en Milán donde Franca, junto con Giorgio Albertazzi, actuaban *The Devil with Tits*. Repentinamente fui rodeado por una multitud de periodistas, fotógrafos y camarógrafos de la televisión. Un transporte de pasajeros se detuvo, inesperadamente, el conductor salió para saludarme, entonces todos los pasajeros hicieron lo mismo, ellos me aplaudieron, y todos quisieron estrechar mi mano y felicitarme.

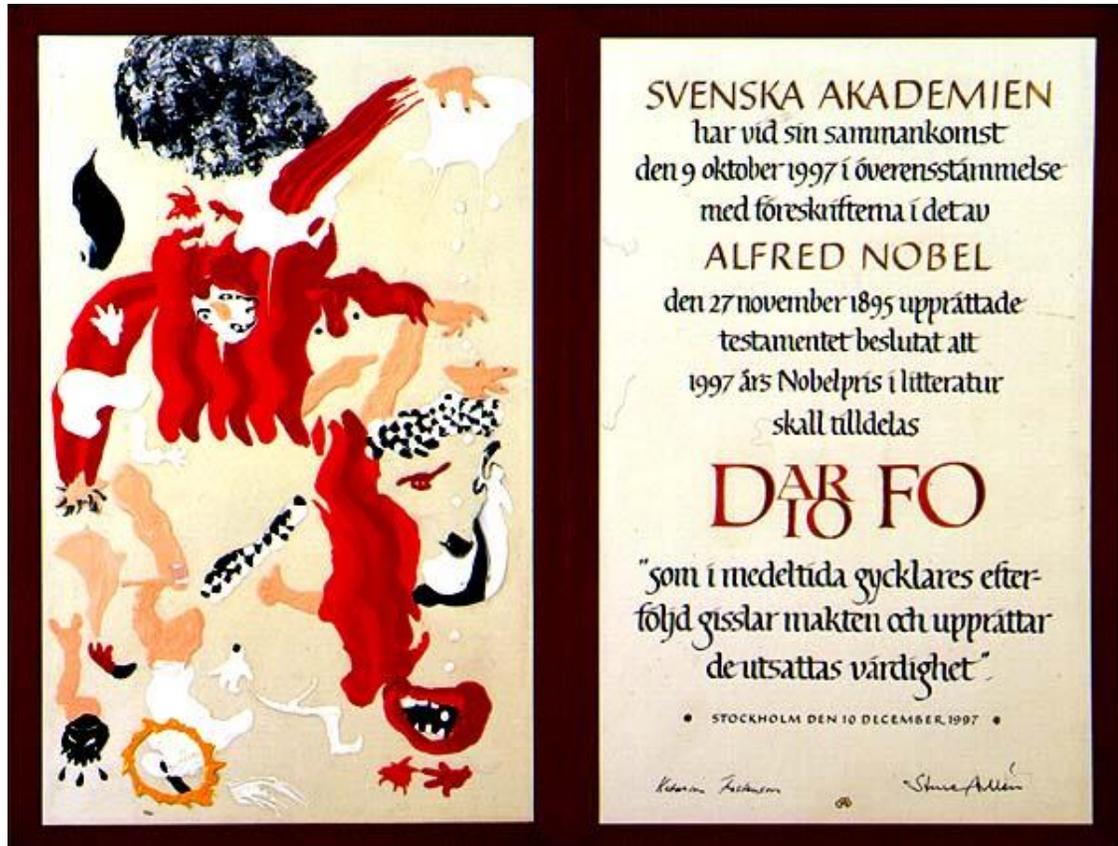


Cuándo en un momento se detuvieron y como una sola voz gritaron "¿dónde Está Franca?" Ellos comenzaron a gritar "Francaaa" hasta que, poco después, ella apareció. Conmovida, ella se bajó a abrazarme.

En ese momento, como de la nada, apareció una banda que no tocaba nada, pero con instrumentos de viento y tambores. Se compuso de niños de todas partes de la ciudad y, cuando eso pasó, tocaban juntos por primera vez. Ellos golpearon arriba "Porta Romana bella, Porta Romana" a ritmo de samba. Yo nunca había oído nada tan desafinado, pero esa fue la más bella música que Franca y yo hemos oído jamás. Créanme, este premio pertenece a ambos.

Gracias.

ANEXO 2 – DIPLOMA DEL PREMIO NOBEL



ANEXO 3 – ACTA DE PERMISO PARA INTERPRETAR MISTERO BUFFO

MODULARIO
TUR. SPETT. 53

191/65

100.1

Il Ministro per il turismo e lo spettacolo

8747/RT

Premesso che il Signor **Franca Rame** legale rappresentante del **Collettivo Teatrale La Comune con sede in Roma**

ha chiesto l'autorizzazione ad ammettere i minori degli anni diciotto alle rappresentazioni del lavoro teatrale:

"MISTERO BUFFO" di Dario Fo

Vista la legge 21-4-1962, n. 161;

In conformità del parere favorevole che la Commissione - costituita ai sensi dell'art. 11, comma II e III, della legge innanzi citata - ha espresso in merito alla richiesta ammissione dei minori degli anni diciotto alle rappresentazioni del lavoro teatrale esaminato;

DECRETA :

Alle rappresentazioni del lavoro teatrale specificato nelle premesse possono assistere i minori degli anni diciotto.

Il presente provvedimento è subordinato alla condizione che - nella esecuzione dello spettacolo - non venga apportata alcuna modifica al testo depositato, né venga alterata comunque la stesura delle scene e del dialogo, senza la preventiva autorizzazione di questo Ministero, ai sensi della legge sopra richiamata.

Il copione allegato al presente Decreto risulta conforme al testo depositato presso il Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

Roma, 13 - 6 - 1965

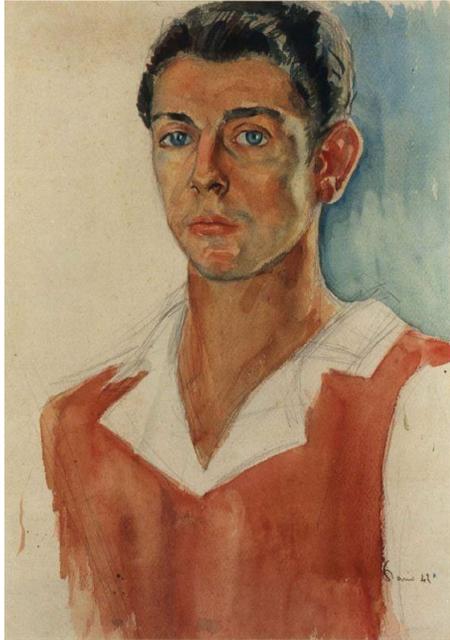
Visto per copia conforme
P. II. Ministero
Ufficio di Revisione
Ufficio Speciale Teatrale
Gi. Antonio Casella

P. II. MINISTRO

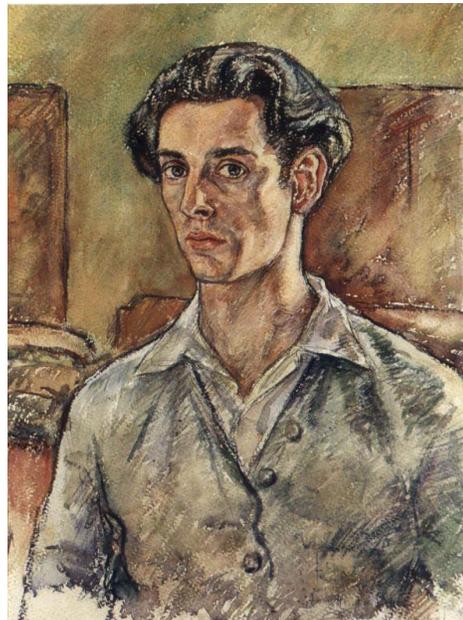
13 - 6 - 1965



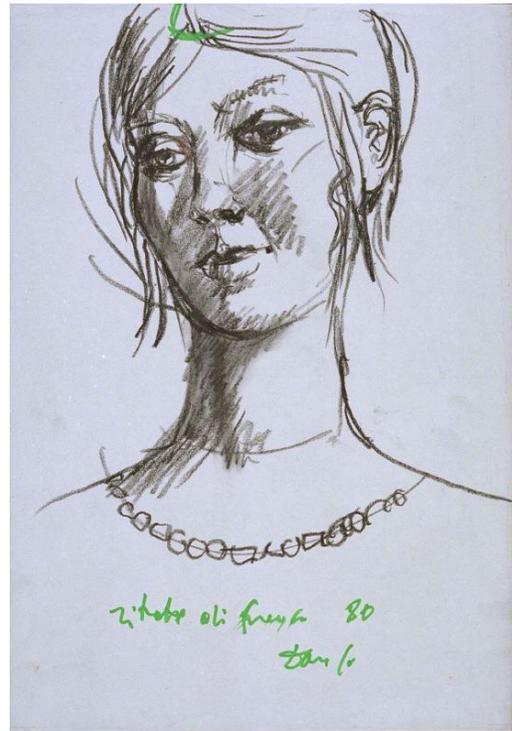
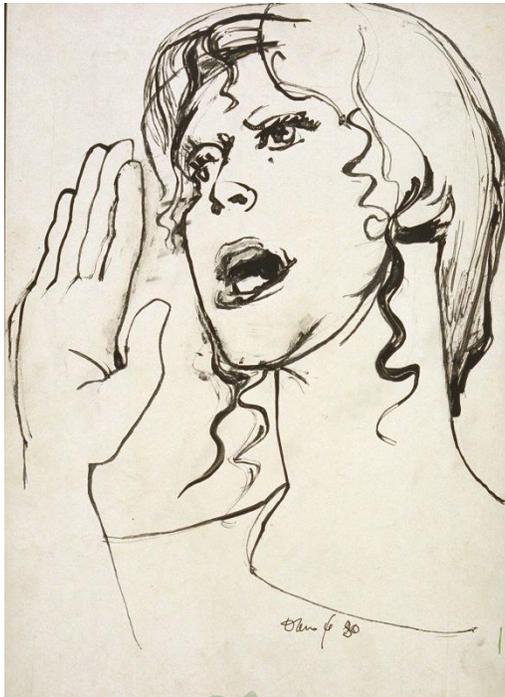

ANEXO 4 – AUTORRETRATO DE DARIO FO MIENTRAS ESTUDIABA EN LA ACADEMIA DE BRERA (1942)



ANEXO 5 – AUTORRETRATO DE DARIO FO (1945)



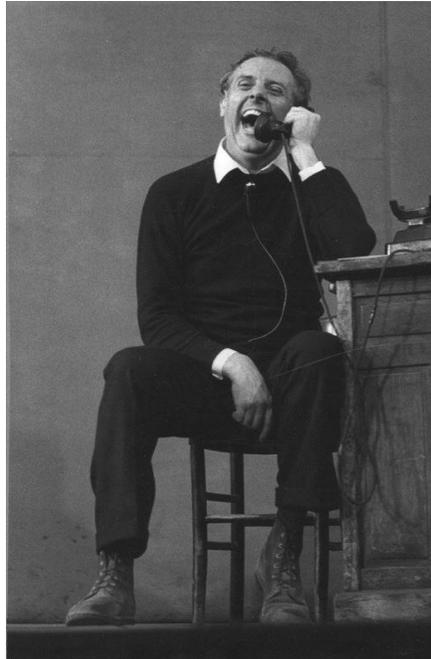
ANEXO 6 – RETRATOS DE FRANCA RAME POR DARIO FO (1980)



ANEXO 7 – DARIO FO INTERPRETANDO MISTERIO BUFO (1970)



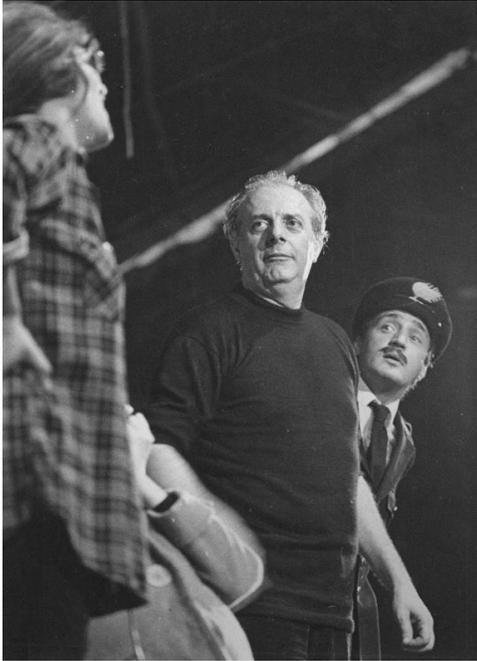
ANEXO 8 – DARIO FO EN MUERTE ACCIDENTAL DE UN ANARQUISTA (1970)



ANEXO 9 – FRANCA RAME INTERPRETANDO TUTTA CASA, LETTO E CHIESA (1977)



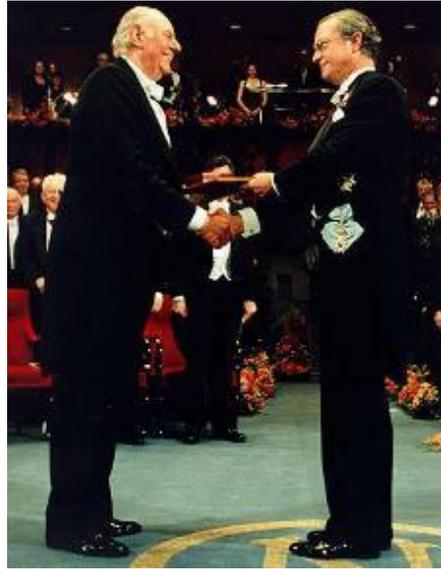
ANEXO 10 – UNA ESCENA DE ¡AQUÍ NO PAGA NADIE! (1974)



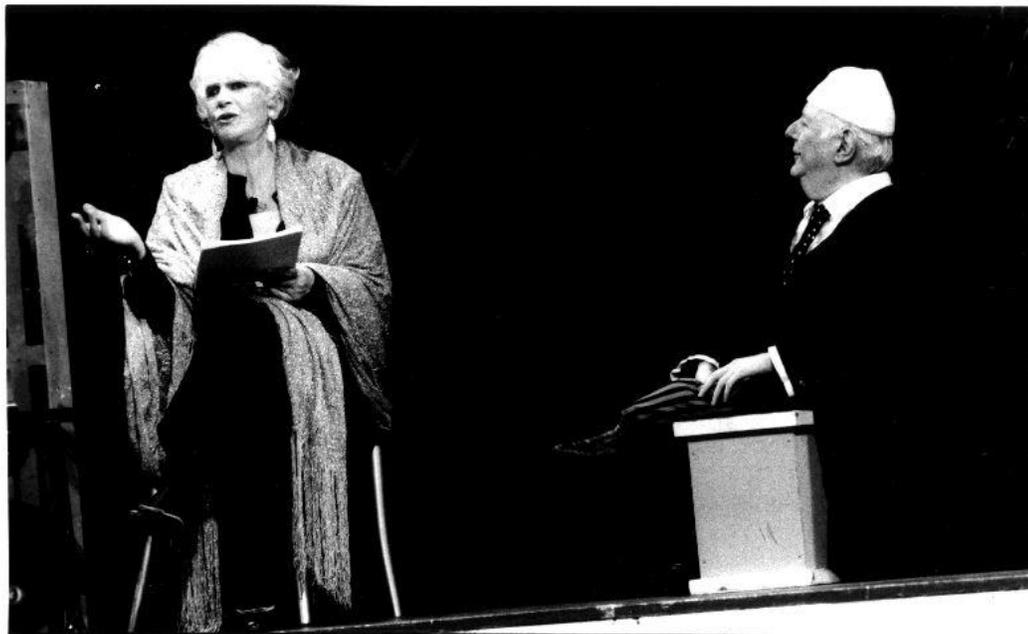
ANEXO 11 – FRANCA RAME Y GIORGIO BIAVATI EN UNA ESCENA DE PAREJA ABIERTA (1983)



ANEXO 11 – DARIO FO RECIBIENDO EL PREMIO NOBEL (1997)



ANEXO 12 – DARIO FO Y FRANCA RAME INTERPRETANDO EL ANÓMALO BICÉFALO (2003)



ANEXO 13 – DARIO FO Y FRANCA RAME

