

Tratamiento de algunos códigos teatrales en una obra de Dario Fo

Ana MARTÍNEZ-PEÑUELA
Universidad Complutense de Madrid

El texto dramático es para Dario Fo por encima de todo comunicación y denuncia social, por eso su teatro va a tener unas características muy especiales que trataré de señalar a través del análisis de su obra *Settimo: ruba un po' meno*, en la que vemos por primera vez esa gran capacidad para presentar acontecimientos dramáticos, que han sacudido la conciencia de muchos, en clave grotesca, y esa maestría al utilizar los mecanismos de la risa en lugar del serio moralismo para denunciar, para crear esa indignación civil y política.

En esta obra manifiesta ya su preocupación principal: «mantenere il contatto con il pubblico, tenerlo avviato sulla sedia»¹, si bien el espectador todavía no toma parte activa en ella. A ese *estar con* los espectadores Fo va a dirigir todos sus esfuerzos y sus mecanismos teatrales, aunque ese público fuera otro bien distinto en los años siguientes. Cuando Fo escribe esta obra en 1964 se había convertido ya en juglar de la burguesía y ésta aceptaba de buen grado los ataques y las críticas que a través de la sátira y el absurdo le llegaban pero, como dice Franca Rame, a condición de que la denuncia de sus vicios se agotara dentro de sus estructuras, gestionadas por su poder, ya que el poder no perdona a quien no respeta las reglas de su juego. Su teatro todavía no había salido de las salas a las que asistía ese público burgués y esta obra pertenece a la época en la que Fo no había roto con la sala burguesa para dar prioridad a un arte en el que interviene directamente. Franca Rame nos da una explicación de por qué ese teatro aplaudido por la burguesía luego va a ser perseguido: «È il solito discorso: i grandi re, i potenti, che certe cose le capiscono, hanno sempre

¹ L. Binni, *Attento a te! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertini, 1975, p. 239.

pagato buffoni di corte perché recitassero, davanti a un pubblico di cortigiani d'alto livello, filastrocche cariche di umori satirici e allusioni, anche irreverenti, al loro potere, alle loro ingiustizie».

Così i cortigiani potevano ben gridare stupefatti: «Che re democratico! Egli ha la gran forza morale di ridere di se stesso». Ma sappiamo bene che, se quel buffone avesse avuto la impudenza di uscire dalla corte per andare a recitare e a cantare quelle stesse satire in piazza davanti ai contadini, agli sfruttati, agli operai, allora il re e i suoi leccapiedi l'avrebbero subito pagato di ben altra moneta. Perché ci si può prendere gioco del potere, ma se lo fai all'esterno ti bruciano!...»².

Settimo: ruba un po' meno sirve de puente entre dos etapas que, a muy grandes rasgos, vamos a distinguir dentro del teatro de Fo: una hasta 1968 en que lo podemos considerar como juglar de la burguesía, y la otra a partir de mayo del 68, fecha en la que abandona los teatros del centro y elige las salas de la periferia, las fábricas, cooperativas, Casas del Pueblo, para buscarse *su* público, un público que no ha conocido nunca el teatro, y afrontar con ellos los temas políticos; por eso no se detiene ya en figurar espacios, escenarios..., para que el espectador no se pierda en la estética y se centre totalmente en el texto «revolucionario»³. De juglar de la burguesía pasa a convertirse en juglar del pueblo, de los explotados; y el espectador, a través del debate, puede intervenir e incluso llegar a modificar con las discusiones la primera redacción de un espectáculo. De su contacto con el pueblo van a surgir temas y sobre todo un lenguaje directo, nuevo, sin sofisticaciones.

Sin embargo, en ningún momento se planteó hacer un teatro que no fuera un teatro popular, es decir, un teatro vivo, donde se trata de hechos de los que la gente tenía necesidad de oír hablar, con un lenguaje directo. En relación con esto es el propio Fo el que nos va a dar la clave de su teatro, analizando la diferencia radical entre teatro popular frente al teatro burgués⁴. En el teatro burgués existe la cuarta pared, el público se mantiene distante en la oscuridad escuchando una historia que no es la suya, es de los actores que viven al personaje, es decir, le hacen partícipe de ellos mismos como actores; el actor es el centro del espectáculo y los espectadores se buscan en el personaje representado.

² En «Una testimonianza di Franca Rame», en *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, Torino, Einaudi, pp. VII-VIII.

³ Fo es consecuente con sus ideas y se da cuenta de que no podía seguir viviendo «in quel comodo equivoco, predicando la rivoluzione e guadagnando mezzo milione al giorno», de que tenía que elegir. En Chiara Valentini, *Rompiscatole*, «Panorama», aprile, 1973.

⁴ Lo recoge Claudio Meldolesi en su libro, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, «Dario Fo: Intellettuale e cultura», Roma, Bulzoni, 1978, pp. 151-157.

El teatro popular para Fo es todo lo contrario, no existe el individuo, el personaje es un pretexto para llevar adelante un acto comunitario. Esto significa que los personajes no se pueden recitar, sino representar, y para eso el actor no tiene que hablar de sí mismo, sino de ciertas situaciones que el personaje indica; el actor representa el personaje al público. «lo sorregge o lo umilia, lo denuncia o lo condanna, lo odia o lo ama, a seconda dell'aspetto», y para esto es necesario destruir esa cuarta pared característica del teatro burgués, de forma que el escenario entre en el público y viceversa. De ahí que podamos decir que Fo, (y él así se considera) no es actor sino intérprete de sus obras. Dice Fo «si dice bravo attore chi partecipa con la ragione e non attraverso le sue commozioni».

En esta concepción del intérprete va a basar su defensa del teatro «epico», un teatro en el que no existe esa cuarta pared y en el que lo más importante es, como veremos más adelante, el lenguaje referido a la totalidad del teatro (gestos, sonidos, cantos, palabras...), sobre todo teniendo en cuenta que cada elemento tiene su propio significado por el ritmo, el tono..., «per cui una determinata frase arriva ad avere un significato drammatico o grottesco, a seconda del ritmo che si è determinato tra i diversi attori, tra l'attore e il personaggio, tra l'attore e il pubblico, ecc.» Se trata de un teatro «epico», es decir popular y realista.

La propuesta teatral de Fo se mueve en dos direcciones que él mismo va a explicar:

1. Teatro como recuperación de la cultura campesina, medieval, unida a los momentos más importantes de la historia, unida a las luchas, a los conflictos religiosos, etc.. Reivindica la importancia de la cultura pero entendiendo por cultura no sólo saber leer y escribir sino también poder expresar la propia creatividad a partir de su propia concepción del mundo⁵. Fo define la cultura como una visión política del mundo: «è il modo di parlare, è quello che ti proponi di fare arrivare, non solo a te ma a tutti gli altri. È scegliere un contenuto piuttosto che un altro, dare una forma piuttosto che un'altra»⁶. Cultura no es sinónimo de libro, es la relación del hombre con la propia sociedad y con la vida en su origen⁷.

2. Teatro como «discurso» de contrainformación sobre los acontecimientos que suceden en la realidad social italiana: «mettere in evidenza la violenza del potere, la repressione della polizia, attraverso la forma del grottesco, della satira; di modo che, attraverso questa lente deformata che è il comico, il pub-

⁵ En las Casas del Pueblo, donde deciden representar sus obras los Fo, estaba escrito «Se vuoi fare la carità ad un povero, dagli 5 soldi, 2 soldi per il pane e 3 per la cultura».

⁶ En una entrevista titulada *Essere organico*, en «Playboy», diciembre, 1974.

⁷ Catherine Spaak, *Il dissacratore*, en «Moda», settembre, 1985.

blico inizi ad avere una visione sintetica, didattica: questo può significare dare delle alternative, dei momenti di riflessione, di critica, ecc.»⁸.

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

Una característica del personaje Fo es la fantasía como fuente inagotable de su carácter que él atribuye a su lugar de nacimiento⁹ y que le ha permitido entrar en el teatro con un bagaje insólito y vivo, presente y verdadero «come sono vere le storie inventate da uomini veri». El teatro es también «invenzione fantastica di un'aria che esiste, se pur inespressa, intorno a noi»¹⁰.

Todo esto le va a permitir a Fo inventar libremente, dar a las cosas que le sirvan las proporciones que él quiere para que el espectador pueda ver la realidad desde la exageración, desde el nivel de las hipótesis de la sociedad de consumo y de las grandes ficciones cotidianas. Como señala Meldolesi¹¹, la ficción en la ficción servirá a Fo para representar la vida en la sociedad, en la ciudad... Su narrar nace de una exigencia de multiplicar la ficción de sorprender la creatividad del público, de inflar lo imaginario.

La fantasía le lleva a la fabulación, esta a la farsa y la farsa a la comedia. La farsa, dentro de las comedias, representa la continuidad de la prosa del relato y crea el mismo entendimiento con el público que el fabulador realizaba espontáneamente con el pueblo.

Fo va a servirse de la farsa para denunciar la realidad desenmascarándola y de esta manera persigue el escándalo¹². El espectador codifica y decodifica hasta descubrir la desnudez de algo y esto le provoca la risa como liberadora de la represión. La farsa va a enfrentar al espectador con la realidad más cruda, se ve como ante un espejo que aumenta los defectos y le permite, con sorpresa, contemplar lo ilícito, lo cual le provoca la risa.

La farsa lleva incorporado un tono grotesco que implica un sentimiento de horror o de vergüenza pero que al mismo tiempo mueve a la risa como acepta-

⁸ C. Meldolesi, cit., p. 156.

⁹ «Io sono nato in un piccolo (...) paese di contrabbandieri e di pescatori, più o meno di frodo. Due mestieri per i quali, oltre a una buona dose di coraggio, occorre molta, moltissima fantasia. È risaputo che chi usa la fantasia per trasgredire la legge ne preserva sempre una certa quantità, per il piacere proprio e degli amici più intimi». *Idem.*, p. 61.

¹⁰ *Idem.*, p. 61.

¹¹ *Idem.*, p. 70.

¹² «Nella farsa avevamo infilato quanti più riferimenti al malcostume era possibile», en *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1966.

ción de la complicidad después de reflexionar sobre la realidad que le ha sido presentada, por eso esta risa es en el espectador liberadora de retenciones y represiones por medio del placer del chiste¹³.

Además hay que tener en cuenta que ante un espectáculo teatral el receptor percibe todo el conjunto de signos teatrales como signos marcados de negatividad; considera el mensaje como no-real o, mejor dicho, como no-verdadero. Todo lo que ocurre en escena es irreal¹⁴, pero al mismo tiempo todo cobra un significado, no hay que olvidar que la escena es el filtro por donde pasa la acción que refleja el mundo, y Fo lo que quiere reflejar es la realidad de una sociedad amoral movida sólo por intereses económicos, para lo cual va a utilizar la ironía, la sátira, apoyándose en la farsa; pero para que sea posible la sátira es necesaria la tragedia, nace de la tragedia.

El propio Fo dice que lo que él ha tratado de enseñar a través de su teatro es la fuerza de la ironía, la importancia de la sátira que es además un medio para evitar cometer muchísimos errores, como el «trombonismo, le euforie dannose che portano *a priori* a sentirsi nel giusto e a usare parole sacre. Con la satira si mette in dubbio ogni assunto sacro. Dissacrandolo, appunto»¹⁵, e insiste en que la peor desgracia que le podría ocurrir sería perder el sentido de la ironía¹⁶.

Settimo: ruba un po' meno es un ejemplo evidente de esa ironía y de esa fantasía y más que una comedia diría que es una farsa cómica compuesta a su vez de varias farsas, ya que no es la identificación con el personaje lo que provoca la risa, como suele suceder en las comedias; se trata de escenas que podrían sobrevivir aisladas unas de otras porque cada una cumple su función completa.

En esta obra sintetiza las distintas tentativas de su teatro hasta entonces y aglutina toda una serie de características que se repetirán en su obra posterior.

Vamos a ver cómo ya aquí los códigos no verbales tienen una importancia que va más allá de servir de simple soporte del código verbal y en muchas ocasiones llegan a sustituirlo¹⁷, porque para Fo el teatro no es literatura sino medio de invención de todo: tiempo, espacio, objetos, personajes... En este

¹³ Sobre el tema de la farsa cfr. Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, México, Gaceta, 1986.

¹⁴ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Universidad de Murcia, Cátedra, 1989.

¹⁵ En C. Spaak, art. cit..

¹⁶ En Mirella Caveggia, *Piedi nell'acqua, testa nelle nuvole*, en «Stampa Sera», marzo, 1991.

¹⁷ Recordemos a A. Artaud que en *Le théâtre et son double*, en «Oeuvres Complètes», Paris, Gallimard, 1971, llega a considerar el diálogo totalmente subordinado a los otros signos parciales.

sentido Franca Rame define a Fo no como escritor sino como *constructor* de textos para el teatro, recordando su procedencia de arquitectura y sus estudios de escenografía (en donde se ocupa de las técnicas del lenguaje inmediato al cine), razones por las que piensa siempre en el teatro como «planta, alzado, escorzo y perspectiva». Al escribir sus obras lo que hace es pensar y fabricar una secuencia de espacios escénicos, de planos, donde se va a desarrollar la acción. Se apasiona por la definición de los espacios, sobre todo escénicos, obsesionado por los grandes prototipos, las máquinas del '600 y sobre todo por el estudio y la profundización de las perspectivas pictóricas del Renacimiento¹⁸. Así veremos cómo en *Settimo: ruba un po' meno* la plasmación escénica del espacio tiene un valor arquitectónico en los dos tiempos de la obra: en el Primer tiempo, para el almacén depósito de ataúdes del cementerio crea un ambiente «tutto archetti neoromanici» y en el Segundo tiempo, será una oficina «tutta archi e volte cinque-seicentesche» en un edificio con «un chiostrò con relativo colonnato».

Dado ese carácter de *constructor de textos*, cuando Fo se pone a escribir lo primero que aparece es la exigencia de fabricar una escena o, mejor dicho, una secuencia de espacios escénicos, de planos, donde representar la acción teatral¹⁹. Mientras escribe va haciendo centenares de bocetos porque las imágenes le sirven para fijar la escritura, para avanzar en el desarrollo del trabajo. Por esto el espacio va a ser un elemento pretextual, el lugar preexistente a cada acción y, sobre todo, un contenedor de ese ir y venir constante de los distintos personajes que quedan reducidos al papel de puros actantes que tienen mucho de la escena onírica.

En *Settimo: ruba un po' meno* el espacio ideado va a ser el de un cementerio y todo el tema de la obra va a girar en torno a él. La invención de ese espacio y de alguno de sus personajes viene condicionada, como en todas sus obras, por un hecho real, un curioso encuentro de juventud: «Erano gli anni in cui vivevo a Luino e studiavo a Milano. Una sera persi l'ultimo treno (...). Incontrai un vecchio compagno. Mi disse di andare a casa sua. E mi portò al Cimitero monumentale. Era il figlio del guardiano. Io non l'avevo mai saputo. Mi vennero gli incubi e le paure, ma non potevo scappare via. E loro con le facce tranquille e serene, i lumini delle tombe là fuori della finestra. La madre con le galline che razzolavano nei viali del cimitero. Un po' ubriacona la

¹⁸ Esto lo explica F. Quadri en la introducción que hace a *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1966, vol. I, p. V.

¹⁹ «Quando scrivo una commedia, prima ancora di pensare alle battute, penso al luogo fisico, allo spazio dove si rappresenta, dove si trovano gli attori, dove si trova il pubblico». En D. Fo, *Fabulazzo*, Milano, Kaos, 1992, p. 57, de Paolo Landi, *Il teatro dell'occhio*, Casa Usher, 1984.

madre del mio amico, ma il padre le perdonava tutto perché il posto di guardiana era il suo e lui l'aveva sposata proprio per quello²⁰.

Fo, partiendo de la realidad, llega a inventar una situación «di vita» porque para él el teatro es la reconstrucción completa de una realidad. El teatro empieza cuando se es capaz de proponer una dimensión absurda, grotesca o dramática y eso es lo que va a hacer aquí.

La ubicación espacial está perfectamente descrita a lo largo de la obra y, a través del diálogo, vamos a ir pasando de espacios abiertos (enfrente, la empresa de pompas fúnebres; dentro, el exterior donde están situadas las tumbas) a espacios cerrados (la cámara ardiente con una ventana que da a la plaza, el depósito de cadáveres en la habitación de abajo) centrándose en el espacio escénico donde se realiza el primer tiempo de la acción: se trata del almacén depósito de ataúdes de un cementerio municipal que está en la planta baja. Pero el espacio se cierra todavía más si consideramos el ataúd como objeto (espacio) vacío en el que entran y salen algunos personajes a lo largo de la obra.

En el Segundo tiempo el espacio dramático queda dividido en dos espacios escénicos: un edificio viejo en el que hay una oficina y un manicomio. También aquí el espacio se va cerrando de un edificio con jardín, claustro..., a una habitación destartalada, una oficina con una estufa que tiene un valor espacial importante porque va a servir de escondite, y un manicomio, espacio aparentemente abierto en el que entran muchos pero ninguno sale. La sensación de espacio cerrado viene aquí dada a lo largo del desarrollo de la trama, pues casi todos los personajes de la obra quedan atrapados en él. Va a utilizar este espacio para hacer estallar un escándalo político aprovechando la funcionalidad de la inversión locos/sanos que hace posible la enunciación de verdades que pueden ofender a la censura. Con la inclusión de un manicomio y la figura del loco consigue reducir la tensión dramática y convertir esa situación dramática en una farsa del absurdo donde la aceleración rítmica y los continuos gags refuerzan la intención de denuncia.

Fo consigue desmitificar un espacio en sí tétrico, como es un cementerio, con la actuación en él de unos personajes llenos de vida y fuerza que, familiarizados con ese espacio y los objetos que en él se encuentran, consiguen hacer de ese lugar su «cuarto de estar». Es un espacio en continuo cambio, en continuo movimiento por la transformación de los objetos, que van a jugar un papel muy importante en la representación.

El binomio muerte/vida es algo que va a recorrer toda la obra: el cementerio sinónimo de muerte se hace vivo gracias a la vitalidad de los personajes que lo habitan.

²⁰ En D. Fo, *Fabulazzo*, cit. p. 31, de Bruno D'Alessandro, *Antipatico a chi?*, en «La settimana Incom», marzo, 1966.

Ya en las primeras frases aparece un espacio narrado que va a configurarse a lo largo de ésta y que va a constituir la clave de denuncia social y el nudo de la obra. Se trata de la construcción de otro cementerio en las afueras para poder especular con los terrenos del actual. El espacio de muerte se va a convertir en espacio de vida con la construcción de un bello parque con flores, animales, etc.. A través de esta narración van a aparecer otros espacios: América como sinónimo de capitalismo e industrialización; Dinamarca sinónimo de Italia como país de corrupción; Yugoslavia, país que utiliza Italia para hacer contrabando (en este caso cambiar cadáveres por radios japonesas); Suiza, como el lugar donde los poderosos envían su dinero para no pagar impuestos.

En otra narración cuyo tema es la prostitución se habla de España como lugar santo que llevó al Nuevo Mundo a cuarenta mujeres que vendían su amor a bajo precio y que con el tiempo, cuando «in case chiuse si faceva peccato / il nostro amore ci veniva tassato / e circa un terzo si prendea lo Stato»²¹.

Con el «Juego de las naciones» los locos improvisan un teatro en el teatro disfrazándose de naciones, desencadenando una especie de juego simbólico lanzándose acusaciones pertenecientes a la propaganda de esos años, sintetizando escénicamente, con ironía y ligereza, ideas y lugares comunes del momento, aludiendo explícitamente a los encuentros militares y diplomáticos de la política internacional. Alemania y Francia no dejan entrar a Inglaterra en el juego. América es la que decide. Cuba, Francia y China representan emblemáticamente las tensiones, los chantajes económicos entre las viejas y las nuevas potencias, la emersión del tercer mundo en una perspectiva genéricamente pacifista y antiamericana.

Nadie quiere ser Italia, llorona y cortesana, con referencias a la política exterior, a su colaboración en la OTAN, atacada en esos años por los partidos de izquierda, durante la invasión americana en Vietnam.

Otro espacio aludido es India, lugar de pobreza y miseria de donde viene la Madre Superiora que había estado allí como misionera.

En relación con la apertura espacial podemos ver ya en esta obra cómo un escenario tradicional de pronto queda totalmente abierto, rota la barrera que separa a este de los espectadores; la acción invade el patio de butacas y va más allá, a la calle, de modo que el espectador queda inmerso en la acción a través de sonidos, gritos, sirenas y disparos que le llegan de fuera del teatro; sin embargo, la ruptura no va a ser total porque el proscenio se convierte en una

²¹ La edición que he seguido de la obra *Settimo: ruba un po' meno* está en *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, Torino, Einaudi, 1966, p. 99-100.

ventana sobre el mundo desde donde los actores narran el espacio exterior que a través del diálogo consiguen hacer llegar a los espectadores. El espacio dramático llena el espacio escénico con la expresiva narración de una manifestación y vuelve a romper esa cuarta pared con la llegada de un proyectil dentro del escenario.

Fo, cuando escribe esta obra, todavía no se ha despegado del teatro burgués y por tanto la ruptura de la cuarta pared no es total. El espectador burgués sigue asistiendo a un espectáculo del que no participa, sigue sin comprometerse con él. Para que existiera esa comunicación el actor, en lugar de recitar, tiene que *representar* y eso, según Fo, significa ir continuamente a un «a parte», es decir, hablar con el público de lo que sucede, que será lo que haga después; el actor debe a la fuerza descomponerse, salir del personaje, representarlo. Esta es una función no sólo meramente estética sino el fundamento de una visión completamente distinta de hacer teatro. Se trata de implicar, de comprometer al espectador desde un punto de vista racional y para eso hay que tratar de intereses comunes, que son intereses sociales, de problemas colectivos²².

Por eso Fo, también en este caso, va a utilizar el espacio de «fuera» para hacer su denuncia; no olvidemos que esta obra es una sátira política, y que por primera vez sobre un escenario italiano se asiste, a través de la acción narrada, a una carga de la policía que mata a alguno de los manifestantes. La oposición muerte/vida aparece de nuevo.

Otra invasión del espacio escénico por parte de la policía tiene lugar a través del sonido de una sirena que rompe el espacio, y el proscenio se vuelve a convertir en ventana desde la que se ve una redada de prostitutas.

«Dentro» es el espacio controlado, donde se encuentran soluciones para todo; «fuera», la especulación, las desigualdades sociales, la represión policial.... Sin embargo, para Enea, la protagonista de la obra, esta dinámica dentro/fuera tiene en el Primer tiempo un significado diferente ya que en la calle es donde ella ve la libertad, la emancipación, la autonomía, y dentro el conformismo, la adaptación, aunque en el Segundo tiempo, visto lo que hay fuera, quiera volver otra vez a su espacio.

Otro espacio, esta vez metafísico, aparece en escena, es el más allá y llega en el Primer tiempo de dos maneras:

1. Con la representación del teatro en el teatro para conseguir el espacio que hasta los muertos reclaman: sus propias tumbas, ante el traslado del cementerio. Este espacio llega a través de sonidos y voces que denuncian la

²² Sobre este tema cfr. Dario Fo, «Convegno sulla Cultura», Palazzina Liberty, giugno, 1974; publicado en «Theater», revista de la Yale School of Drama, Usa, 1983.

especulación. El autor va a utilizar aquí el «grammelot», del que me ocuparé más adelante, y el binomio aparición del muerto/confesión en público que circulará a menudo en los espectáculos más políticos de Fo²³.

2. A través de la narración del *feretrofobo* en la que describe de manera grotesca y divertida los distintos paraísos, que nos transportan a espacios diferentes dentro del más allá: el paraíso hindú, el musulmán «pieno di donne nude per i musulmani sensuali» que es el más solicitado.

De nuevo muerte/vida que se hace real en el *feretrofobo* convertido en una aparición, a quien todos tenían por muerto y sin embargo con vida.

La oposición alto/bajo remite a la dualidad espíritu/materia, el más allá y el aquí donde tienen lugar los escándalos sociales, las luchas de clases...

También en el Segundo tiempo, utilizando el mismo sistema, hablará con las almas del purgatorio haciendo creer a las monjas que es «rdbomante» para conseguir el dinero que el ladrón (que es quien contesta a fin de obtener su libertad) había escondido.

El espacio escénico está ocupado por una serie de elementos concretos, de los que vamos a ver algunos ejemplos, que en esta obra van a tener un valor determinante porque a su vez van a dar lugar a otros espacios dramáticos; se trata de los objetos que sobre la escena se convierten en personajes de situación, no en elementos decorativos sino en elementos de situación.

En primer lugar los objetos funcionan como metonimia del ámbito de la vida real de los personajes; el efecto realista de los objetos, dice A. Ubersfeld²⁴, es en realidad un funcionamiento retórico que nos remite a una realidad exterior. Pero aquí todos los objetos que aparecen en escena van a adquirir vida a través de las diversas funciones y, lo mismo que el espacio, también ellos van a ser desmitificados. Vemos cómo el ataúd va a adquirir un carácter lúdico dentro de ese dinamismo proteico de los objetos, y va a tener múltiples funciones: mesa, banco, escondite, parapeto, escalera, baúl, bañera, barca...; el lugar del muerto se vuelve a convertir en instrumento del vivo. El ataúd como objeto referencial es al mismo tiempo objeto utilitario y simbólico.

También las flores que aparecen o de las que se habla son flores muertas (de hierro) o de muerto (crisantemos) que adquieren cierta vida; las primeras, porque reciben el agua del riego, y las segundas porque sirven, a través de la canción, como regalo de cumpleaños.

El carro para transportar los ataúdes cobra también vida y se convierte en un teatro de café concierto desde donde los sepultureros van a cantar con más-

²³ Ver P. Puppa, *Il teatro di Fo. Dalla scena alla piazza*, Bologna, Marsilio Ed., 1978, p. 65.

²⁴ Para un análisis del objeto teatral cfr. *Semiótica teatral*, cit., pp. 137-143.

caras de mujer, como si fueran bailarinas, exaltando la profesión de prostituta y, más adelante, va a servir de escondite a la «battona».

Esta representación dentro de la representación se repetirá con la utilización de otro objeto que hasta ese momento pertenecía sólo al decorado; se trata de un tubo de descarga a través del cual aparecen voces y sonidos del más allá.

Un objeto que conviene resaltar, aunque aparezca sólo a través de la minuciosa descripción paródica que de él se hace en el diálogo, es el *cadaverodotto*: aparato automático para el traslado de los cadáveres a 18 Km. del lugar en el que están. Se trata de un gran tubo de un metro de diámetro, «ti infilano la salma in una specie di siluro, il siluro viene infilato a sua volta nel tubo, che, da qui, va fino al nuovo camposanto periferico, e plaff...fuori uno!... fiiiiitt, il tempo di un requiem e, patatàc, a destinazione, già dentro al suo loculo, sistematato!»²⁵. Se trata de una parodia del boom tecnológico industrial a la americana.

Una estufa de hierro que ha perdido su función al convertirse primero en caja fuerte y luego en escondite del ladrón, la vuelve a recuperar con un cigarro encendido que se tira dentro de ella; esto permitirá a Fo, a través de la animación del objeto, continuar su farsa para que Enea «rabdomante» recupere el dinero y los documentos que llevarán al desenlace final de la obra.

Aunque en este caso el fuego no consigue hacer desaparecer al ladrón, sí va a servir, a través del objeto brasero, para acabar con todos los papeles que pueden llegar a «desestabilizar» una sociedad, a hacer saltar por los aires una nación.

Una estatua de santo situada en una de las hornacinas, objeto en apariencia simplemente significativo, se va a convertir también en elemento de situación, con un valor espacial como objeto vacío en el que se esconde el dinero y los documentos.

Estos son sólo algunos ejemplos de cómo el objeto adquiere vida, se transforma en personaje. Vamos a ver ahora cómo el personaje se transforma en objeto con la utilización del disfraz y del movimiento: al final de la obra los personajes van a sufrir en el manicomio una trepanación que consiste en quitar la parte del cerebro que lleva a la subversión para hacer un cerebro normal, es decir: «rispettoso di tutto quello che proviene dalle autorità». El signo de la trepanación es un casquete y una hélice en la cabeza acompañados de movimientos mecánicos como si fueran máquinas, robots.

El disfraz y la máscara sirven a Fo para parodiar distintas situaciones reales y, a lo largo de su vida teatral, los utiliza de manera obsesiva porque «quanto più è radicale la condizione di soggezione, tanto più intensa è l'esigenza del travestimento. Se la mia posizione di dominato non mi consente di testimonia-

²⁵ *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, cit., p. 94.

re direttamente la realtà, io debbo truccare il mio rapporto con la realtà, lasciare che esso esista ma testimoniario come se fosse di un altro»²⁶.

Con la máscara proyecta una figuración plástica en el teatro, amplifica los gestos y es el cuerpo el que determina el peso de la máscara. A través de ella llevará a cabo la inclusión del teatro en el teatro y le servirá para dar un mayor dinamismo a la escena, además de producir en el espectador no ya la risa sino la carcajada.

Para Fo el verdadero teatro es aquel en el que el actor se transforma usando la máscara, el disfraz y la imaginación del público como objetos teatrales, por eso en casi todas sus obras tienen, tanto la máscara como el disfraz, un gran protagonismo y en esta obra los va a utilizar para subrayar ese carácter de sátira política y social.

Así pues, los sepultureros se colocarán máscaras carnavalescas de mujer para ensalzar a las prostitutas a través de una canción²⁷. En el Juego de las naciones hay quien hace de Francia con «uno strano connubio fra De Gaulle e Pierrot: Croce di Lorena, bandiere e corone a non finire»; Alemania con «elmetto col chiodo»; Inglaterra con una máscara grotesca que recuerda «un leone, un gran colbacco con tutt'intorno un sacco di bandiere e bandierine e sul davanti i tre leoni dei Tudor: il tutto a somiglianza delle divinità guerriere del teatro cinese in forma clownesca, con esasperazioni tipiche della commedia dell'arte»²⁸.

Como ya he dicho la máscara en Fo va acompañada de movimiento y en las acotaciones determinará también cuáles son estos movimientos: los sepultureros se presentarán «sgambettando alla maniera delle ballerine da avanspettacolo», y las Naciones «avanzano saltando ritmicamente, piroettando quasi danzassero»²⁹.

Además la circularidad de la obra está marcada en gran medida también por los disfraces, en este caso de la protagonista: sepulturera -> prostituta -> monja -> prostituta -> sepulturera; vuelve al lugar del que parte porque no está dispuesta a que la conviertan en objeto, a que le pongan la hélice en la cabeza «nè gli occhiali verdi per farmi mangiare la paglia e farmi credere che sia erba».

Por supuesto, el disfraz va siempre acompañado del gesto, lo mismo que la máscara iba unida al movimiento. No olvidemos que Fo es coherente con su dinámica de considerar el teatro sobre todo como comunicación, no literatura,

²⁶ L. Lombardi Satriani, *Menzogna e verità nella cultura contadina del Sud*, Napoli, Guida, 1974, p. 41.

²⁷ Fo introduce en sus obras canciones como el mejor modo, infalible, para hacer que la gente entienda ciertas cosas.

²⁸ *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, cit., p. 172.

²⁹ *Idem*, p. 172.

y por eso el gesto estará por encima de la palabra, ya que ésta es sólo parte de la dialéctica que determina el significado: «A seconda del modo di entrare in scena, si potevano attribuire significati diversi alle parole dette in sincrono; lo stesso avveniva per le parole dette in controttempo: conveniva spesso bruciare la parola per far ridere sul ritmo del gesto. Ma non eravamo nemmeno per il mimo assoluto, il mimo sordomuto. Noi dovevamo comunicare al massimo (...)»³⁰.

Veamos sólo algunos de los muchísimos ejemplos de cómo los códigos no verbales rigen la funcionalidad expresiva de la escena, y comprobaremos el gran valor que tienen las acotaciones en el teatro de Fo:

Uno dei becchini, dietro alle spalle del direttore, fa cenno ad Enea di tacere, e quando il direttore si volta improvvisamente, finge di afferrare al volo un immaginario moscone svolazzante sopra la testa del direttore, lo scaraventa a terra per poi calpestarlo. Il direttore guarda con intenzione il becchino³¹.

Ride con la bocca spalancata senza emettere suoni. Finge di posare, sulla cassapanca, l'uovo che teneva in mano (...) Batte con violenza la mano sulla cassapanca dove aveva finto di appoggiare l'uovo. Ha un moto di disappunto, poi, come se davvero avesse combinato una frittata, agita la mano impiastricciata nel tentativo di liberare le dita imbrattate d'albume³².

Il feretrofobo lo scansa con un balzo e, atteggiando la mano destra alla maniera di chi bandisce una pistola, finge di sparare doppiando il botto in bocca. (...) esegue mimando una serie di giochetti con la inesistente pistola, poi finge di riporre l'arma nella fondina appesa alla coscia. Si sente uno sparo autentico. Il feretrofobo va zoppicando per la scena come se il proiettile, partito dalla inesistente pistola, gli avesse bucato il piede³³.

Esegue una breve pantomima nella quale finge di suonare un violino. Sempre mimando dà l'impressione che il violino ingrandisca a dismisura fino a raggiungere le dimensioni di un enorme contrabbasso (...) il violino si trasforma in un fucile col quale esegue alcune figurazioni militaresche: finge di sparare, finge di essere stato colpito ad un braccio da un proiettile. Ripiega il braccio portando la mano sotto l'ascella, così da apparire monco di tutto l'avambraccio. Riprende a marciare. Mima esplosioni tutt'intorno. Finge di

³⁰ Colloquio con Fo, 5 aprile '76, de C. Meldolesi, cit., p. 30

³¹ *Le commedie di D. Fo*, vol. II, cit, p. 109.

³² *Idem.* p. 185.

³³ *Idem.*, p. 187-188.

essere stato colpito ad una gamba. Ripiega la gamba all'altezza del ginocchio, quasi gliel'avessero amputata all'istante. Viene avanti saltellando marziale. Estrae rapidissimo una mappata di medaglie e, con gesto solenne, se le appunta al petto. Altri zompi in avanti sottolineati da una marcia militare, naturalmente eseguita di persona, a base di spernacchiamenti in chiave di fanfara. Poi, sempre impettito e mettendo in mostra le medaglie, stende la mano verso il pubblico biascicando una tiritera da accattone. Alla fine si irrigidisce in un atteggiamento da burattino inanimato³⁴.

El gesto es, efectivamente, la estructura de la representación artística, pero aquí no sólo confirma la cadena del habla sino que además tiende a hacerse autónomo, adquiriendo un valor por sí mismo.

En muchos casos, a lo largo de la obra, los gestos van a ir acompañados de sonidos; los signos acústicos tienen una gran relevancia en el teatro de Fo hasta dar lugar al «grammelot» que define en una de las acotaciones como «Una serie di suoni senza senso apparente ma talmente onomatopeici allusivi nelle cadenza e nelle inflessioni da lasciar intuire il senso del discorso»³⁵, y, en esta misma obra, a través de la voz, el ritmo, el tono y el timbre va a distinguir distintos tipos de «grammelot» que vienen del más allá, consiguiendo una especie de metalenguaje celeste, con un desahogo de diferentes formas lingüísticas: «solenne», «in tono seccato», «in tono bonario», «interlocutorio», «in tono burocratico», «in voce femminile», con el tono de «e lei è già sposata?», «anagrafico comunale», «di discorso mitragliato», «cantato sull'aria d'un motivo d'osteria», «etilico», «burbero interlocutorio», «commosso», «da motore con marmitta sfondata»...

Este lenguaje sin palabras, lo mismo que otros muchos elementos de técnica teatral que Fo utiliza, se remonta, como él mismo explica, al siglo XV y se inventó para eludir la censura, aunque en este caso él lo utiliza más como signo de comicidad y de complicidad con el público. El «grammelot» da a las palabras el valor de las acotaciones y a los gestos el valor de palabras, como señala Meldolesi³⁶.

En cuanto a la palabra la utiliza como un mecanismo más de comunicación y por eso tratará de que todos la entiendan y rechazará el lenguaje rebuscado que «mortifica y aterroriza a la mayoría»³⁷.

³⁴ *Idem.*, p. 205.

³⁵ *Idem.*, p. 133.

³⁶ C. Meldolesi, cit., p. 68.

³⁷ Dice Fo: «Se a me, per esempio, capita di usare un termine poco noto, cerco dopo di usarne altri che indichino la collocazione di questo termine e, se non altro, facciano intuire il valore di questo termine. Dipende da me: posso usare anche un linguaggio fiorito, ma mettere sempre nella possibilità l'ascoltatore di capire l'insieme del mio discorso», en *Rabie da sfogare*, «Sabato Sera», gennaio, 1984.

Todo esto nos lleva a considerar que el teatro de Fo es un teatro difícil de representar para un actor medio, ya que se requieren unas dotes de interpretación fuera de lo común, como las que él tiene. No olvidemos que Fo escribe sus obras pensando en que va a ser él, Franca Rame o su propia Compañía quien las represente y, como actor cómico, va a utilizar toda la gama posible de lenguajes teatrales con una gran variedad y amplitud, pero también precisión. Su declamación es más una metadeclamación es decir, teatro en el teatro, donde la caricatura, la sátira está en relación con la realidad teatral más que con la realidad cotidiana, es lo que De Marinis llama *intertextualidad carnavalesca*³⁸.

El efecto cómico y la atención del público lo consigue en muchas ocasiones, como hemos visto, a través del gesto y del movimiento con deformaciones expresivas del cuerpo y comportamientos artificiales del léxico y de la sintaxis, de los modos de emisión de la voz, de la pronunciación y de los acentos.

La creación de los personajes en Fo ocupa un segundo plano ya que, cuando escribe una comedia no le interesa tanto resaltar los estados de ánimo de los diversos personajes sino más bien va a ser el hecho escénico el que determine la marcha del trabajo y el que condicione la actitud del actor³⁹.

Sin embargo, creo que uno de los grandes valores de esta obra está en el tratamiento que Fo da al personaje femenino de Enea, la enorme fuerza de esta protagonista y su evolución ideológica. Con ella ofrece su homenaje a Franca Rame, a quien dedica la obra y en quien piensa como la actriz que dará vida a este personaje.

Enea es el único personaje con nombre, los demás son símbolos representativos de una tipología concreta, actantes colectivos que engloban una forma de actuar en la sociedad que Fo critica («direttore», «commercialista», «comisario», «eccellenza», etc.).

En su afán de distorsionar y caricaturizar elige un nombre masculino para su protagonista femenina porque acaba en «a» y por lo tanto Enea «non poteva che essere un nome di donna», pero una mujer especial porque desempeña un trabajo exclusivamente masculino: sepulturera. Ya desde el principio Fo marca compartimentos estancos en función del sexo, y las otras mujeres que aparecen desempeñarán funciones a las que los hombres no tienen acceso: prostituta, señora de..., monja..., funciones que la propia Enea adoptará.

El nombre no es casual ya que en un poema de Virgilio el personaje de Eneas encarna en algunas de sus cualidades (las mismas que la Enea de Fo va

³⁸ En *Capire il teatro*, Firenze, Usher, 1994, p. 179.

³⁹ «È il «fatto» che mi serve per costruire i vari personaggi, è sul «fatto», sulla situazione che io scopro un personaggio, preferisco dire una maschera, nella sua alternanza carica di contraddizioni», dice Fo en *L'improvvisazione*, de *Fabulazzo*, cit., p. 105.

a tener: piedad, gravedad, estoicismo) el ideal moral del romano a que aspiraba la obra de renovación nacional acometida por Octavio Augusto.

La presentación de Enea, antes de su aparición en escena, la llevan a cabo sus compañeros calificándola de divertida, alegre, borracha y, fundamentalmente, ingenua porque cree todas las bromas que ellos le gastan. Ella es la responsable de la desmitificación de ese espacio tétrico del cementerio gracias a su alegría. No conoce otro mundo que el de su trabajo y lo que le cuentan. Es un personaje feliz por su ignorancia que va a ir despertando a lo largo de la obra y va a ir descubriendo las bromas y sirviéndose de ellas para conseguir lo que cree ser su libertad. En la trayectoria del espectáculo se libera de la torpeza y consigue una mayor conciencia del mundo. Querida y admirada por todos, es capaz de mantener su independencia a lo largo de su vida.

Pasa de considerar la prostitución como un oficio bajo y denigrante a creer que ahí es donde está la verdadera emancipación de la mujer (aunque luego se dé cuenta de que no es así), porque es la única manera de no ser mantenida por un hombre sino de mantenerle a él, «l'unico caso di superiorità della donna sull'uomo», es el primer paso hacia la igualdad social de los sexos, por eso se disfrazará de prostituta dos veces a lo largo de la obra y se alegra cuando, en una redada, se la lleva la policía tomándola por una más.

Lo mismo que su ingenuidad, también su inconsciencia obedece a su ignorancia, y un ejemplo de esta inconsciencia la vemos en la manifestación, minimizando lo sucedido con ese optimismo bienpensante que le lleva a aclamar a las fuerzas del orden; sin embargo, aquí aparecen consideraciones que muestran su clara inteligencia natural y ponen de manifiesto su lógica aplastante: «sono proprio matti, si fanno ammazzare per poter lavorare, per poi ammazzarsi di fatica quando lavorano»⁴⁰.

Al principio cree las bromas que los otros inventan y poco a poco es ella la que va a inventar para salir airosa de las situaciones que se le presentan (con el *feretrofobo*, su mujer, el director...), para evitar problemas mayores, y será ella quien dirija la escena. La ingenuidad se ha convertido en ingenio.

Otra forma de emancipación es ser «señora de»; en este caso es el *feretrofobo* quien se lo propone a condición de que acepte entrar en sociedad con él. Para ello tiene que hacerse pasar por monja y así poder conseguir toda una serie de documentos que le darán el dinero y la libertad deseada, aunque en su bondad se deshará del dinero porque piensa que otros lo necesitan más que ella (el ladrón, las monjas...) y, una vez descubierta, prefiere ser ella quien vaya a la cárcel por salvar al *feretrofobo*.

⁴⁰ *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, p. 102.

Al final de la obra Enea es la única que tiene una visión objetiva de los hechos porque no está implicada en ninguno de los escándalos que allí se manejan. Se da cuenta de que lo de convertirse en «señora de» no es real y pasar de nuevo por prostituta ya no le satisface, aunque ahora lo haga por salvar a los demás. Se da cuenta de que el mundo ideal que la sociedad propone es un mundo en el que la justa moral sería: «Siccome tutti rubano, beh,...ruba anche tu, magari un po' meno... Un mondo dove una che facesse il mio mestiere, vuol dire che ha già una certa dignità!⁴¹» con tal de que nuestra sociedad no corra ningún riesgo.

Ante esto, decide volver a su casa, al cementerio, a su lugar de origen, lugar feliz en el que todo se ha acabado y volvemos a ser todos iguales.

En esta obra cada episodio o fase tiende a mostrar algún rasgo o aspecto de este personaje, lo cual permite a Fo la incorporación de episodios, en apariencia desvinculados de la acción, que a su vez poseen su esquema dinámico individual. La acción se constituye por estos episodios que, a primera vista, carecen de vínculo con el conflicto principal. No interesa la finalidad del personaje, sino quién fue y cómo llegó a ese final, lo cual nos conduce una vez más a una relación con el mundo más «épica» (en el sentido en que Fo utiliza este término) que dramática.

⁴¹ *Idem.*, p. 206.