

MARISA PIZZA: *Il gesto, la parola, l'azione poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo. Con una presentazione di Dario Fo*. Roma, Bulzoni Editore, 1996, 470 pp.

Agustín BARRENO BALBUENA

Resulta curioso observar cómo, a pesar de la concesión del Premio Nobel, las noticias sobre la producción de Dario Fo haya que seguir rastreándolas en artículos dispersos en muy variadas publicaciones, muchos de ellos simples reseñas de sus montajes, y no existan apenas estudios recientes que se hayan preocupado por hacer un análisis sistemático de su abundantísima obra.

Salvo omisión, el libro de Marisa Pizza que presentamos, se cuenta entre las más nuevas aportaciones al campo de los estudios publicados en Italia sobre Fo.

La autora, en tan sugestivo título, ha sabido condensar los elementos teatrales característicos de Dario Fo, es decir, resaltar la vinculación existente entre los diferentes medios expresivos que concurren en el hecho teatral (el gesto, la palabra y la acción) y que alcanzan, como es sabido, su plena realización en el escenario. Quizás una de las mayores novedades, por lo menos a primera vista, del estudio resida en el hecho de haber elegido, como campo de pruebas de su análisis, la forma de expresión más genuina de la producción de nuestro autor: los monólogos, y presentarla de una manera unitaria.

Pero antes de centrarse en el análisis propiamente dicho de los monólogos, la autora hace una reconstrucción biográfica de Fo. A pesar del abundante material utilizado, según se desprende de las notas, el recorrido biográfico se resiente, en mi opinión, de una escasa dedicación a la aportación de testimonios, hasta ahora inéditos, rescatados de los archivos personales de Fo, a los que con cierta insistencia dice haber tenido acceso, y continuar abundando en la idea, tan típica de algunos de los panegiristas de Fo de los últimos años setenta, de primar sus opciones políticas de esa década. No quiero decir, obviamente, que éstas no hayan tenido una importancia capital para el desarrollo de la obra de nuestro autor, puesto que sería negar la evidencia, pero sí llamar la atención sobre la necesidad de hacer una valoración, a la vista de las obras y, tal vez, de documentos inéditos, de la evolución ideológica de Fo desde los años cincuenta. También, en la misma línea, habrían sido de agradecer más informaciones sobre los últimos veinte años de actividad, años que quedan excesivamente condensados en pocas páginas.

Bajo el epígrafe *Teatro-Situazione*, que evoca una de las más reiteradas vindicaciones de Fo sobre el hecho teatral: la de que *non c'è vero teatro che non sia teatro di situazione*, la autora recoge algunos de los aspectos que mejor han contribuido a mantener en candelero a nuestro autor. Por una parte, señala las constantes del proceso de elaboración de sus trabajos de los años setenta, en el que el contacto directo con el público desempeña un papel fundamental, dado que sus opiniones, como resultado de los largos debates que se mantenían tras las representaciones, eran capaces de modificar, concretar e, incluso, corregir los posibles desequilibrios y errores presentes en el texto representado. El proceso de elaboración de los textos posteriores al año 1968 nace, en parte, de la improvisación sobre una idea vinculada a una situación concreta para, tras someterlo a diferentes controles del público, llegar a su estructura más o menos definitiva, es decir, a aquélla en que aparecerá publicado posteriormente bajo la supervisión de Franca Rame.

En realidad, este proceso creativo guarda bastantes semejanzas, al menos por lo que se refiere a los distintos estadios de la escritura en función del éxito de público, con los *canovacci* de los teatros ambulantes. No hemos de olvidar la familiarización que Fo pudo adquirir con ese tipo de texto, gracias a los *canovacci* de la familia Rame que Franca aportó como dote al matrimonio, y que le sirvieron de base para la composición de los actos únicos que forman *Comica finale* (1959).

Por otra parte, destaca la actividad militante y su progresivo acercamiento ideológico a la izquierda extraparlamentaria, mediante la participación de Fo en los distintos momentos de las luchas obreras en curso durante gran parte de la década de los setenta. Desde el punto de vista teatral, los momentos más innovadores son aquéllos directamente vinculados a lo que el propio Fo denomina *messe da campo* o, lo que es lo mismo, los resultados inmediatos de una serie de investigaciones teatrales llevadas a cabo por nuestro autor junto a actores no profesionales por diferentes pueblos del norte de Italia. Con estas actuaciones pretende dar Fo una respuesta contundente a los valores hegemónicos del teatro burgués, presentando un espectáculo alternativo, tanto por los temas como por los lugares de la representación, en el que se destacan los valores más significativos del concepto de *popular*, tomado en su sentido más amplio.

Las fuentes de que nacen gran parte de los espectáculos de este período se fundamentan en documentos políticos extraoficiales y en testimonios populares, presentados, todos ellos generalmente, bajo un disfraz en los que la risa sea capaz de evitar la «catarsis» y permita un distanciamiento objetivo para el análisis de la realidad. Como es sabido, entre los puntos culminantes de esta manera de obrar, se hallan los textos: *Morte accidentale di un anarchico*; *Pum, Pum! Chi è? La polizia!* y *Guerra di popolo in Cile*. Mientras en los dos primeros montajes Fo denuncia distintos niveles de las poco claras actuaciones del poder y de sus aliados naturales para incriminar a la izquierda extraparlamentaria en los episodios más dramáticos y significativos de la *estrategia de la tensión* y, de ese modo, dejarla fuera definitivamente del juego político; en la tercera en cambio, ponía al descubierto, a través de una ficticia retransmisión radiofónica en directo y de intervenciones de supuestos implicados en la lucha, la connivencia entre las fuerzas armadas y amplias capas de la burguesía democristiana chilena que, gracias al apoyo de la CIA, acababa de derrocar a Salvador Allende y, al mismo tiempo, propiciaba una lectura metafórica del comportamiento político de la DC italiana.

Capítulo aparte dedica la autora a insistir sobre otros aspectos interesantes de la obra de Fo. Destaca, por una parte, su vinculación con la tradición de los juglares con quienes se siente emparentado, sobre todo, por lo que se refiere a la forma de interpretar y a las persecuciones sufridas por ambos por el aparato del poder. Por otra, la utilización que hace de la lengua en el escenario, sea ésta el dialecto, entendido como un medio expresivo que implica también una opción ideológica, o el uso del *grammelot* que, unidos al gesto, han convertido a algunos de sus espectáculos en auténticos modelos de interpretación.

El núcleo principal del libro de Marisa Pizza está constituido, sin embargo, por el análisis de los monólogos. Dividido en capítulos que se corresponden con los diferentes bloques estructurales que han conformado los espectáculos, recoge desde los monólogos radiofónicos de *Poer Nano* a los más recientes que componen los montajes sobre Ruzante. Cada uno de los capítulos presenta una organización similar: una ficha en la que hace

referencia a las redacciones, a las ediciones y a las variantes que de ellos ha podido cotejar en los archivos privados de la Compagnia teatrale Fo-Rame, una relación de los títulos, fechas y lugares de las representaciones más importantes, indicando a veces las discordancias entre los datos del archivo Fo y las informaciones aparecidas en otras publicaciones y, por último, una útil catalogación, hasta ahora casi inédita, de los distintos materiales audiovisuales.

A continuación presenta una análisis pormenorizado de cada uno de los monólogos en el que hace referencia tanto a las fuentes como a las indicaciones manuscritas de los originales o a las distintas fases de elaboración recorridas por Fo antes de la presentación de sus espectáculos.

Si en general los análisis de los textos y de los montajes de los monólogos, a partir de *Mistero Buffo* resultan bastante completos de informaciones y aportan además una minuciosa, aunque no exhaustiva, documentación bibliográfica, el estudio que Marisa Pizza hace de *Poer Nano* me parece un tanto limitado y poco novedoso.

Las limitaciones que, en mi opinión, encuentro se desprenden sobre todo del hecho de haber tenido, como indica la autora reiteradamente, a su disposición el rico material documental de los archivos de Fo y que bien se traduce en las informaciones precisas referentes a las distintas redacciones, correcciones y alusiones políticas que aparecen en los originales. Sin embargo, si cotejamos la lista que da Marisa Pizza con la que en 1978 Meldolesi en su trabajo sobre Fo citaba, tras haber consultado también los archivos de Fo, podemos comprobar no sólo cómo ambas no coinciden, sino que tampoco propone nuevas soluciones. Al referirse Meldolesi a los monólogos radiofónicos en los que Fo, obligado por los directivos de la RAI, se vio obligado a colaborar con los guionistas profesionales Simonetta e Zucconi, alude a uno sobre Garibaldi y a otro sobre Anna Bolena, que en la relación de la autora no aparecen porque, según indica en una nota, no los ha encontrado. Tampoco coinciden en lo que se refiere a la autoría de los de *Otello* y *Guglielmo Tell*.

Es cierto que la autora en su trabajo va justificando su análisis mediante una rica información extraída directamente de los manuscritos originales. Sin embargo, al enfrentarse con los dos monólogos más importantes: Caino y Abele y Sansone e Dalila omite, en mi opinión, una referencia interesante: la grabación que de ambos monólogos aparece, junto a algunas canciones también de Fo, en el disco editado por la casa discográfica *Orizzonte* con el título *Ma che aspettate a batterci le mani* (sin fecha) y, en cambio, describe la versión en viñetas de Jacopo Fo, publicada en 1976, es decir, mucho más lejana en el tiempo y excesivamente actualizada.

Otros problemas, tal vez menores pero desde luego inéditos, son los referidos a la aparición de los monólogos en antena y las fechas concretas de inicio y finalización de las emisiones del programa.

A pesar de estas puntualizaciones, el libro de Marisa Pizza se convierte por méritos propios en un punto de referencia obligado para futuros trabajos sobre Dario Fo.