

Dario Fo, Misterio bufo. Traducción y prólogo de Carla Matteini. Madrid, Siruela, 1998, 134 pp. con ilustraciones.

Mauro DITTAMI
Universidad de Valladolid

Al hilo de la concesión en 1997 del Premio Nobel de Literatura a Dario Fo está proliferando la bibliografía sobre el autor, director y actor italiano y, sobre todo, se empieza a conocer mejor su teatro, con aportaciones tan necesarias y estimables como esta de Carla Matteini, que traduce por primera vez al español *Misterio bufo*, el texto más famoso y significativo de Fo, tras su representación en España en 1982. La autora lo define en su introducción, con una imagen acertada que queremos reproducir, "el buque insignia de la flota textual de Dario Fo. Flota pacífica y alegre, compuesta por más de sesenta barcos de navegación ligera, pero que ante la amenaza de cualquier galerna se convierte rápidamente en una formación de guerra, cañones dispuestos y puntería excepcional"¹.

Deseamos inmediatamente aclarar que la concesión el año pasado del premio más importante de la literatura contemporánea a Dario Fo, precisamente porque el Nobel pretende premiar universalmente, destacándolo y señalándolo al mundo, a un artista sumo en el campo de la literatura, a un gran autor de textos literarios, artísticos, lejos de satisfacernos, nos sorprendió, nos decepcionó, nos pareció un reconocimiento excesivo. Aunque se le haya concedido por su investigación sobre las raíces del teatro popular, en el campo de la juglaría y de la sacra representación medieval, y aunque las más de cincuenta obras escritas y representadas, junto con su mujer Franca Rame, lo hayan convertido sin duda en uno de los hombres de teatro con más prestigio internacional, siguen sin convencernos del todo los contenidos artísticos y literarios de su teatro. El teatro es un arte, arte de componer –¡primero!– y arte de representar –¡no sólo!– obras dramáticas. Teatro es literatura y espectáculo, es literatura cuyo destino programático es la escena. Y el Nobel pretende premiar la literatura, arte que emplea como instrumento la palabra, escrita antes que representada y propuesta a un público. Pues la actividad de Dario Fo, que llega, a través de varias experiencias teatrales, hasta el más reciente compromiso con la recuperación de formas populares y con la militancia política, lejos de ser la actividad de un dramaturgo en sentido tradicional, de un autor, de un escritor, parece más bien la de un *clown*, la de un juglar, la de un actor que domina como ningún otro el arte y la técnica de las tablas. Pero las inquietudes sociales e ideológicas de Dario Fo, exponente de un teatro político que lo llevó a la cárcel, no dejan de influir sobre sus formas teatrales, de marcar en demasía esta "flota textual" –"flota alegre", que no "pacífica", más bien "formación de guerra"–, de limitar muy mucho –es nuestra impresión y opinión– el valor estético de su teatro.

1 Dario Fo, *Misterio bufo*. Traducción y prólogo de Carla Matteini. Madrid, Siruela, 1998. p. 9.

Sin embargo, queremos reconocer que la actividad de nuestro Premio Nobel del compromiso político, de nuestro juglar de las tablas contemporáneas, puede resumir el largo recorrido del teatro italiano después de la Segunda Guerra Mundial. La penetración en Italia del teatro de Beckett y de experiencias más recientes de teatro anglosajón –Osborne, Pinter, Albee– o alemán –Frisch, Weiss– contribuyeron a la extinción de los esquemas de representación naturalista. Pero no fue tanto la literatura la que influyó sobre las nuevas formas teatrales sino las experiencias culturales promovidas en otros campos artísticos –figurativo, musical, cinematográfico– con otros parámetros de referencia, especialmente sociales y políticos. El proceso de formación del director-dramaturgo promocionó la idea inventiva y combinatoria de un teatro no literario sino espectacular, idea sostenida por una nueva generación de directores. Uno de ellos, Luigi Squarzina, con este proceso casi terminado, defendía en "trece tesis para fijar en una puerta inexistente" que "el autor ha muerto, que viva el dramaturgo". "La asunción directa por parte de un número creciente de directores de tareas y responsabilidades propias del dramaturgo (...) está dando lugar al nacimiento de una dramaturgia de *segundo grado*, traída de la historia o de la crónica, o *derivada* de obras narrativas, o de la fusión de dos o más obras dramáticas, o de montajes de material diverso. No es sólo la óptica del trabajo del director que se desplaza cada vez más de la especialización sectorial, es también la óptica del trabajo del dramaturgo que de esta forma sufre una corrección significativa"².

Habían contribuido a llegar a estas conclusiones importantes experiencias teatrales internacionales. El *Living Theatre* proponía una idea de teatro como expresión total del cuerpo, nacida de una práctica de vida comunitaria, que prefiguraba utópicamente una sociedad nueva y distinta. El *teatro pobre* de Grotowski, en Polonia, o el *Odin Teatret* de Eugenio Barba, en Dinamarca, proponían también y sobre todo una nueva forma de recitación e interpretación, siguiendo el gran modelo del teatro cruel de Artaud. El *happening* de Allen Kaprow, en Estados Unidos, era un espectáculo o un evento que consideraba fundamentales la casualidad del encuentro y la improvisación de momentos de participación colectiva parecidos a una *fiesta*. Ya las vanguardias históricas habían apreciado la espectacularidad no conformista de las varias formas de espectáculo *menor*, el *cabaret*, el teatro de variedades. El *underground* americano buscaba las bodegas, los lugares pequeños fuera del circuito comercial, destruía el texto, contaminándolo con técnicas de nueva visualización derivadas de la pintura, limitaba la palabra, la usaba de forma ilógica y desarrollaba la gesticulación.

Otro ejemplo de la dramaturgia italiana de *segundo grado* descrita por Squarzina es Carmelo Bene, que contamina y reduce textos clásicos como *Hamlet*, *Fausto* o *Pinocho*. Pero quien describe mejor en Italia la contestación de 1968, con su tendencia a teatralizar las manifestaciones políticas, es precisamente Dario Fo, que politiza por el contrario el teatro, sin mediaciones de tipo técnico o institucional. Acompaña con fuerza la pérdida de autoridad de los teatros estables, considerados un instrumento conservador de política teatral. Desarrolla en cambio una nueva línea de experimentación teatral, con un repertorio disponible, la recuperación de formas de dramaturgia popular, la intervención en temas específicamente políticos, una perspectiva descentrada de la animación teatral en forma de fiesta, improvisación, acción, juego, libre expresión individual y colectiva.

2 Cit. por Franca Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*. Bari, Laterza, 1984. pp. 146–147.

Nacido en San Giano sul Lago Maggiore, cerca de Varese, en 1926, después de estudios de arquitectura en el *Politécnico* de Milán, se estrena en el teatro de *cabaret*, poniendo en escena con Parenti y Durano en 1953 *Il dito nell'occhio*, su primer trabajo, alegre y afortunada sátira del falso heroísmo y de la retórica, y en 1954 *Sani da legare*. Después de un breve paréntesis cinematográfico trabaja alrededor de la tradición técnica de la Comedia del Arte. De 1959 a 1967, con Franca Rame, pasa el que luego definiría su período *burgués*, desarrollado en los teatros a los que acude un público seleccionado, sobre todo en sentido económico; sin embargo, en el ámbito de esta experiencia, persigue una comicidad de *clown*, no convencional, fuertemente crítica con los prejuicios y las contradicciones sociales, con textos como *Gli arcangeli non giocano al flipper* (1959), *Settimo: ruba un po' meno* (1964), *La colpa è sempre del diavolo* (1965), *Ci ragiono e canto* (1966), *La signora è da buttare* (1967), pero sobre todo *Isabela, tres carabelas y un charlatán* (1963), en el que interpreta al mismísimo Cristóbal Colón. Desde 1968 decide abandonar el teatro institucional y forma la asociación *Nuova scena*, que presenta en los circuitos alternativos sus nuevos textos-espectáculo: *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (1968), *Ci ragiono e canto n° 2* (1969), *Legami pure che tanto spacco tutto lo stesso* (1970), *L'operaio conosce 300 parole* (1970), *Vorrei morire anche stasera...* (1970), *Tutti uniti, tutti insieme!* (1971), *Ordine per Diooooo* (1972), *Fedayn* (1972), *Ci ragiono e canto n° 3* (1972), *Morte e resurrezione di un pupazzo* (1973), *Guerra di popolo in Cile* (1973-74), *Fanfani rapito* (1975). De sus obras más conocidas en España cabe destacar *Muerte accidental de un anarquista* (1971), *¡Pum, pum! ¿Quién es? ¡La policía!* (1973), *Aquí no paga nadie* (1974) y los más recientes *La mueca del miedo*, *Una mujer sola* y *Tengamos el sexo en paz*³.

Pero el "buque insignia de la flota textual de Dario Fo" –con palabras de Carla Matteini–, su obra más significativa, sigue considerándose aún, de forma unánime, *Misterio bufo* (1969). El propio Fo se define a sí mismo como "juglar del pueblo en medio del pueblo" y en esta *pièce* un solo actor ocupa la escena y representa su larga *bufonada* medieval, que recoge varias voces líricas y teatrales de la tradición popular italiana. También define sus espectáculos "de propaganda y provocación": es un teatro militante, un teatro *meeting* que quiere estimular –según afirma– "una opinión pública virtualmente revolucionaria". Los espectáculos acompañan y comentan los hechos políticos internacionales, pretenden la reflexión y el debate sucesivo, se presentan como *un momento* de un compromiso político que va más allá de la propia representación. Quizás Fo pretenda y consiga demostrar que no bastan los contenidos para hacer un teatro político, sino que es esencial el modo en el que este teatro se elabora, se produce, se difunde. Pero seguimos considerando que los documentos de *agit-prop*, con su fondo didáctico, ideológico y político, no pueden convertirse en textos poéticos y literarios, no pueden transmitir emoción estética, no pueden merecer reconocimientos tan universales como un Premio Nobel, aunque sean elaborados, producidos, difundidos por el mejor actor de nuestros tiempos, por el mejor juglar contemporáneo, porque este juglar ateo no consigue tratar con delicadeza y respeto el rico material poético de la tradición sacra, este actor marxista no consigue ocultar su fuerte intención desacralizadora en la utilización de los textos sagrados. Fo trata de convertir sus ideas políticas en teatro y ensalza los contenidos ideológicos con unas formas histriónicas y

3 Las obras de Dario Fo han sido publicadas por Bertani, Verona; de *Mistero buffo* ha sido publicada –además de esta reciente traducción al español– una edición bilingüe italiano-francés (1973), con ocasión de la presentación de la obra al Palais de Chaillot de París, que contiene una exhaustiva biobibliografía. Véanse, además: *Le commedie di Dario Fo*, Torino, 1975, con introducción de Franca Rame y L. Binni; *Attento a te...! Teatro politico di Dario Fo*, Verona, 1975. A Fo está dedicado *Travail théatral*, enero-marzo 1974, pp. 3-14, con una entrevista al actor de J. Joly.

espectaculares, pero su teatro no necesariamente alcanza ese valor estético merecedor de un Nobel, su teatro no debe confundirse automáticamente con literatura.

Sin embargo, estas impresiones y apreciaciones son muy personales; además hemos intentado justificar la actividad de Fo, figura ejemplar y prestigiosa, en los años de los turbios acontecimientos históricos, sociopolíticos y culturales y del largo y tortuoso *iter* del teatro en la segunda mitad del *Novecento* italiano. Y naturalmente saludamos con aprecio las importantes aportaciones de necesarios trabajos de investigación y estimables traducciones, que contribuyen al conocimiento y a la difusión del teatro del penúltimo Premio Nobel de literatura, como esta óptima traducción al español de *Misterio buffo* de Carla Matteini y su breve, pero denso prólogo.

El prólogo –*Anatomía del juglar*– se divide en tres partes. En la primera Carla Matteini nos presenta esta juglaría medieval con la feliz imagen del "buque insignia". Este texto –explica la autora– es el más representado, junto con *Muerte accidental de un anarquista*, prácticamente en todos los países y lenguas, continuamente modificado según la respuesta del público, y el más criticado y combatido por la curia vaticana, por su ininterrumpida, incansable e implacable crítica al poder temporal de la Iglesia. "El juglar contemporáneo del *Misterio bufo*, jersey de cuello alto y pantalón negros, micrófono, luces y nada más, nada más ni nada menos que su talento, su voz y su gestualidad portentosa, para evocar y revivir en escena a borrachos y obispos, juglares y papas (...)"⁴, utilizando la misma arma del juglar medieval, ofende y hiere y, acercando al contexto sus ataques en las presentaciones de cada una de las nueve piezas, emprende el camino de ese teatro de denuncia provocativa y de propaganda política en su carrera de actor: "(...) Para el pueblo" – afirma el propio Fo nada más empezar su *Misterio bufo*– "el teatro, y el teatro grotesco en particular, ha sido siempre el medio principal de expresión, de comunicación, pero también de provocación y agitación de ideas. El teatro era el diario hablado y dramatizado del pueblo"⁵.

En la segunda parte del prólogo –*El Medieval en el siglo del átomo*– Carla Matteini nos propone una importante clave para explicar la curiosa regresión hacia el pasado de la Comedia del Arte, de la Edad Media y de los textos bíblicos en la construcción de *Misterio bufo* y para comprender las intenciones de Fo: repitiendo la operación del antiguo juglar, que enseñaba a leer los textos sagrados, quiere indicar al pueblo de hoy su verdadera historia, la tradición oral y escrita del teatro popular italiano, marginada y manipulada por la cultura académica oficial. Como los juglares medievales también Fo utiliza la técnica de la introducción para explicar lo que sigue y antepone largos monólogos a la pieza *teatral*, introduciendo comentarios sobre la analogía que determinados textos sacros puedan tener con la vida contemporánea, creando un efecto de distanciamiento, multiplicando la carga satírica del espectáculo, introduciendo *sketches* cómicos, *gags*, diálogos, comentarios a la actualidad cotidiana y demostrando así su capacidad de improvisación, de espontánea agudeza, capaz de hacer el texto siempre diferente en cada representación.

En la última parte del prólogo –*Las fuentes, el lenguaje*– Carla Matteini recuerda que, en una obra del mismo título, ya Maiakovski había querido representar la lucha de clases según la tradición *bufa* popular, pero la reivindicación de la cultura popular, la recuperación de los textos sagrados reconocidos y revisados desde la perspectiva de los juglares, aun manteniendo el inevitable fondo didáctico, alcanzan en Fo una extraordinaria fuerza comunicativa. La investigadora justifica la falta

4 Dario Fo, *Misterio bufo*. *Op. cit.* p.10.

5 *Ibidem.* p. 17.

de rigor filológico de Fo, al contaminar libremente los textos auténticos con invenciones propias, y la crítica implacable que acompaña constantemente el texto. La traductora también explica la dificultad de trasladar a otro idioma el lenguaje onomatopéyico de las piezas juglarescas, el *grammelot*, con la cadencia del lenguaje oficial, usado por los juglares para evitar la censura. Ya el texto original es bilingüe, porque el propio Fo propone la traducción al italiano al lado de cada *grammelot*. Aquí Matteini prescinde del *grammelot*, traduce al español ese italiano no tan moderno de giros y construcciones y conserva incluso algunas palabras medievales italianas, esenciales en las explicaciones de Fo antes de la escena, traduciendo su significado.

En definitiva, un trabajo riguroso, correcto, acertado, útil para enseñar en España y en español las nueve piezas que componen *Misterio bufo*, que retoman, en clave grotesca, algunas representaciones sacras de la tradición popular italiana, que le sirven a Fo –heredero universal del juglar, del bufón que satiriza las costumbres asumidas– para exponer la corrupción moral del clero durante el papado de Bonifacio VIII o para parodiar la resurrección de Lázaro o el milagro de las bodas de Caná y convertir los *misterios* –aquí con evidente e irreverente sarcasmo– en metáforas de nuestra realidad actual.