

Nuevo mester de juglaría

Daniel Sarasola

DARIO FO

Misterio bufo (Juglaría medieval)
Prólogo y Trad. de Carla Matterini
Siruela, Madrid, 1998 136 págs.

DARIO FO

Johan Padan en el descubrimiento de las Américas
Trad. Atilio Pentimalli Melacrino
Seix-Barral, Barcelona, 1998 120 págs.

Tildar de convencional cualquier texto de Fo (Sangiano, 1926) es siempre reduccionista y poco acertado. Pero ayuda a explicar la mayor difusión de títulos como *Muerte accidental de un anarquista*; *iPum, pum! ¿Quién es? ¡La policía!*; *Aquí no paga nadie* o *Pareja abierta*, ya que responden a moldes de escritura más fácilmente asumibles por otras compañías o colectivos teatrales al no descansar tanto en el personalísimo talento interpretativo de su autor.

No obstante, la intersección entre elementos clásicos de la tradición popular italiana y una investigación sobre el lenguaje encarnada en el trabajo corporal y la palabra viva del comediante, produce la vena de Fo más feliz y heterodoxa, la de los monólogos.

Los dos títulos que nos ocupan son auténticas joyas de un *corpus* textual que combina géneros teatrales y parateatrales a la medida de ese animal de las tablas que es Dario Fo.

Por lo que se refiere a este *Misterio bufo* que ahora publica Siruela, en una hermosa traducción castellana de Carla Matteini –introdutora de Fo en España y una de las mejores conocedoras de su obra entre nosotros–, se trata de una recopilación de nueve piezas breves que dan prueba fehaciente de un talento de escritor iconoclasta que transgrede y subvierte todo tipo de géneros apoyándose en concepciones del hecho teatral enraizadas en la lírica y la cultura populares, siempre marginadas por la «cultura oficial». Esta vez le ha tocado el turno al teatro sacro medieval, a los misterios y a los diálogos morales. Pasados por el tamiz corrosivo y la óptica desmitificadora del juglar –figura homenajeada y reivindicada por Fo debido a su capacidad de subversión y agitación a través del humor– se inscriben en un contexto amplio de charla pedagógica sobre el aplastamiento que la iglesia romana oficial ha ejercido siempre sobre la iglesia humilde y evangélica descalificándola como herética, desde los cátaros a la actual teología de la liberación. Escrito en su primera versión en 1969, modificados sin cesar a lo largo de veinte años a la luz de los nuevos acontecimientos y la respuesta del público, Matteini asegura en su prólogo a esta edición que la contemporaneidad de estos textos radica en «las presentaciones que Fo improvisa antes de cada pieza, situándolas y diferenciando entre cultura aristocrática, cortesana y ajena a la realidad, y la extraordinaria fuerza de la cultura popular», encarnada en la juglaría y la Comedia

del Arte «que en toda su vida de artista comprometido el autor italiano no se ha cansado de investigar, reivindicar y reinventar para hablar de temas de nuestro tiempo».

El segundo volumen objeto de nuestro comentario, *Johan Padan a la descubierta de le Americhe*, se publica en una cuidadísima edición bilingüe que incluye la traducción castellana de Atilio Pentimalli Melacrino y el texto italiano definitivo –fijado por Franca Rame; esposa, actriz e íntima colaboradora del autor– cuya segunda versión se estrenó en el Teatro Valli de Reggio Emilia el 10 de octubre de 1991. Tan cercano a los antihéroes de nuestra picaresca, el *zanni* Johan Padan narra en este soliloquio de dimensiones épicas su peripecia vital que arranca cuando abandona Venecia huyendo de la Inquisición, pasa por Sevilla donde se enrola como marinero en la cuarta expedición de Colón a las Indias, continúa en la isla de Santo Domingo y termina en Florida, donde se convierte en líder político y espiritual de los indígenas, repeliendo con éxito las oleadas invasoras de los españoles.

El arduo proceso de «fabricación» de este tipo de obras –que Fo prefiere llamar «teatro de situación»– comienza con la improvisación sobre núcleos temáticos o breves argumentos, al estilo de los *canovacci* de la *Commedia dell'Arte*. Sólo una vez pergeñado un esbozo muy rudimentario inicia Fo lo que denomina escritura *a rovescio* o a la inversa: partiendo de una situación o réplica, define un final y va hacia adelante y hacia atrás estructurando la acción a través del diálogo entre el yo-narrador y sus propias criaturas narradas. Según el autor, «todo teatro que se basa en un diálogo autónomo del desarrollo de una acción, que no expresa una acción potencial, no es teatro, es literatura». Y en el encadenamiento de *gags*, herederos de los *lazzi* o interludios cómicos de la Comedia, se imbrica también el discurso político que se quiere transmitir (para nuestro autor todo teatro es político e implica una visión partidista de acontecimientos concretos). Así se llega a un primer borrador que debe pasar por la puesta en escena como primer filtro: «Al acometerla, sigo siendo el autor tratando de mejorar el texto, a través de la acción, el trabajo actoral y el revestimiento del espectáculo». Por tanto, su noción de texto no se identifica exclusivamente con lo *escrito*, la acepción semántica posee un amplio espectro que incluye un envoltorio formal que Fo investiga y define siempre en los numerosos dibujos que va realizando en secuencia continua –al estilo de los *story-boards* previos al montaje cinematográfico– y que el volumen de SeixBarral tiene la enorme virtud de presentar a modo de ilustraciones, ayudando así al lector a realizar un seguimiento visual de los sucesos y un posible montaje teatral en su imaginación. La edición de Siruela reproduce también fragmentos de grabados y frescos medievales italianos, así como algún dibujo de Fo inspirado en ellos que sirvieron de apoyatura visual al montaje del *Misterio bufo*. De esta forma se priva al texto de caracterización exclusivamente literaria y se incide en que además es transcripción física del trabajo actoral, último cedazo que fija la palabra dicha, la gestualidad, los ritmos, los tempos y las pausas. La investigación con el lenguaje alcanza cimas de máximo interés en este estadio. En un intento de corromper la retórica del lenguaje oficial, Fo echa mano del *grammelot*, término de origen francés que significa transcripción onomatopéyica de un discurso o acontecimiento pero que entraña un sentido completo y que era profusamente utilizado por los cómicos italianos de los siglos XIV y XV cuando querían criticar al poder establecido burlando toda censura ideológica. No obstante, es la sabia utilización de un amplio abanico de dialectos italianos y expresiones populares lo que confiere a este

tipo de trabajo uno de sus máximos atractivos y certifica el enorme caudal lingüístico del autor. En la epopeya del pícaro Badan que descubrió el naturismo y consiguió convertirse en la encarnación perfecta del buen salvaje tras deshacerse del enemigo, predomina el dialecto lombardovéneto, aunque hay expresiones napolitanas, romañalas e incluso catalanas y castellanas. Tal vez los pasajes más hermosos correspondan a bellísimas baladas amorosas de Brescia o a una brillante descripción de la doma de caballos a la manera bergamasca donde el habla popular alcanza momentos de especial brillantez. En el caso del *Misterio* predomina, sin duda, la lengua paduana del siglo XIV, si bien convive con muchos modismos lombardos, sicilianos y de otras latitudes.

Sólo desde la práctica escénica, desde el interior mismo del hecho teatral, se puede valorar esta escritura que participa íntimamente y se configura a partir del quehacer actoral, la puesta en escena y la urgente necesidad de incidir en la realidad social más inmediata.