



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

MONTAJE Y FARSA POLÍTICA COMO ESTRATEGIAS
REFLEXIVAS EN *MUERTE ACCIDENTAL DE UN ANARQUISTA*

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas
con mención en Literatura

XIMENA FAÚNDEZ VIVEROS

Profesora Guía
Carolina Brncic Becker

SANTIAGO DE CHILE

2014

A Raúl Gustavo,
por toda una vida dedicada a la política.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	5
II. MONTAJE Y FARSA POLÍTICA COMO ESTRATEGIAS REFLEXIVAS	10
III. EL CASO PINELLI, UNA SITUACIÓN DRAMÁTICA	19
IV. LA TRAMA ILUSORIA EN MUERTE ACCIDENTAL DE UN ANARQUISTA	26
IV.1. LA TÉCNICA METADRAMÁTICA DEL JUEGO DE ROLES	26
IV.2. EL MONTAJE COMO ILUSIÓN	31
IV.3. EL MONTAJE COMO TÉCNICA	36
IV.4. LA IMPORTANCIA DE LA ESTRUCTURA	39
V.5. EL LOCO: DRAMATURGO, DIRECTOR Y ACTOR	42
V. CONCLUSIÓN	47
VI. BIBLIOGRAFÍA	51

“Fue Hamlet quien ofendió a Laertes? No, no ha sido Hamlet.

Si Hamlet estaba fuera de sí,
y en ese estado ofendió a Laertes,
entonces no fue Hamlet. Hamlet lo niega.

¿Quién lo hizo entonces? Su locura.”

(Hamlet, 5.2.225-229)

INTRODUCCIÓN

El teatro como institución se ha inscrito desde sus orígenes en la discusión política de cada momento histórico. Utilizando diferentes géneros, formas y recursos los dramaturgos han sabido poner en escena la época en que viven y proponer una visión de esa realidad. Algunos ejemplos de ello son la tragedia y comedia antiguas, que se configuraron como un factor central del debate democrático de la *polis* ateniense. El teatro isabelino, por su parte, tuvo importancia durante el Renacimiento al mostrar la necesidad de estabilidad, y cuestionó la legitimidad política de la monarquía del momento. Posteriormente, en el siglo XX, en medio de las guerras mundiales y la Guerra Fría, el teatro de vanguardia, el existencialismo y el absurdo propusieron nuevas formas y temas que problematizaron las relaciones entre las naciones y la idea decimonónica de progreso, posibilitando una amplia discusión sobre la relación del sujeto con el mundo.

La farsa, fue durante el Medioevo, uno de los géneros predilectos para discutir los modos de posicionarse frente a la realidad: altamente crítica y contestataria permitía burlarse de todos los grupos y poderes sociales. No se le consideraba más que un “relleno” entre los misterios: era una instancia liberadora que distendía el ambiente y buscaba la risa fácil. Pero, precisamente por eso, la farsa se convertía en un arma potente en manos del actor y/o el dramaturgo, planteándose críticamente sobre lo que estaba ocurriendo en la realidad fáctica.

Si bien la farsa se configuró con esas características ya descritas durante la Edad Media, ha sido reinventada en los siguientes siglos por algunos dramaturgos, evidenciando su vigencia y potencial. Se ha hecho uso de sus formas y técnicas, en general optando por combinarla con otros géneros dramáticos.

Darío Fo es uno de aquellos autores que han repensado la farsa para discutir su momento sociopolítico y cultural. El propio Fo reconoce que sus obras son dramas/teatros¹ políticos en tanto buscan una reflexión del lector/espectador sobre la manipulación a la que nos hallamos sometidos por las altas esferas de poder, esperando que este cuestionamiento desarrolle un cambio social, cultural y/o político. Este autor se define a sí mismo como “Figura destacada del teatro político que, en la tradición de los juglares medievales, ha fustigado el poder y ha restaurado la dignidad de los humildes”², con lo que evidencia su compromiso con la escena pública y su consciencia de utilizar para ello la tradición medieval. Escribe en la segunda mitad del siglo XX en Italia, en medio de la inestabilidad política imperante tras la Segunda Guerra Mundial, mientras los otros dramaturgos italianos escenificaban grandes clásicos pero no escribían obras que tuvieran un impacto estético ni político. Quizás su obra más reconocida es *Muerte Accidental de un Anarquista*, una farsa política en la que cuestiona el discurso oficial de los medios periodísticos sobre un hecho particular ocurrido en 1969: la muerte de un

¹ Se hace la distinción entre drama y teatro. Drama será el texto literario y el teatro, la escenificación de ese texto.

² Dicho por el mismo Fo en su página web www.dariofo.it.

anarquista ferroviario, Giuseppe Pinelli, mientras se encontraba detenido en un cuartel de policía.

Muerte accidental de un anarquista fue escrita, montada y publicada en 1970, en Italia. Escenifica lo que sucede en una jefatura de policía cuando un loco se infiltra en ella: a través de sus “locuras” logra adoptar el rol de juez que examina el caso de la muerte de un anarquista detenido. Este y otros roles que adopta el protagonista no son evidentes para el resto de los personajes sino hasta el final de la pieza. Está construida en dos actos, el primero de ellos conformado por dos escenas y el segundo sólo por una. La primera escena del primer acto presenta al personaje del loco que ha sido detenido por el comisario Bertozzo luego de haber estafado a una persona diciendo que es psiquiatra. Termina por quedar libre, pero en la segunda escena, el loco, solo sobre el escenario, comienza a construirse como juez a cargo del caso del anarquista. En el segundo acto aparece en escena el personaje de una periodista que busca entrevistar al Comisario Jefe sobre el caso Pinelli lo que permite al loco montar, dirigir y actuar un guión que los policías siguen. Hacia el final de la obra, el loco es desenmascarado, frente a lo cual él dice ser anarquista, amenaza con una bomba y con difundir unas grabaciones de todo lo que se ha conversado en su presencia. Pero hay un corte de luz y sólo se escucha que ha caído por la ventana.

Con esta obra Darío Fo está poniendo en duda la veracidad del discurso oficial que han difundido los medios periodísticos sobre la muerte de Giuseppe Pinelli: la prensa dijo que el anarquista se suicidó, pero en *Muerte accidental de un anarquista*, Fo

da a entender que el sospechoso perfectamente podría haber sido asesinado. Aquello se despliega técnicamente desmontando el discurso oficial sobre este hecho histórico y montando una serie de acontecimientos, una suerte de disposición armada por el falso juez para que definitivamente los policías queden libres de cargos y sea incuestionable que el anarquista Pinelli se suicidó. Con esa finalidad el loco dispone una serie de secuencias de acción inventadas que terminan por conformar una historia incoherente y cuestionable. Pero, al mismo tiempo, la obra se propone como montaje en tanto escenificación de una ilusión que nos presenta un determinado sentido de realidad, esto es, una lectura del autor frente al hecho histórico: *Muerte accidental de un anarquista* se construye desde su propia conciencia de ser un artificio dramático, reflexivamente.

Entenderemos la reflexividad como una estructura subyacente a la obra dramática que evidencia su condición de artificio y que tiene por objeto el distanciamiento crítico reflexivo sobre los modos de producción de la ficción y la realidad. La reflexividad exige, consecuentemente, un destinatario consciente y capaz de decodificar esas estrategias, entendiendo la obra a partir de su existencia literaria y dramática, pero también en función de su praxis teatral. Fundamentalmente para el análisis textual que desarrollaremos, serán consideradas estrategias metadramáticas presentes en la obra. La pertinencia de aplicar la reflexividad a *Muerte accidental de un anarquista* se vincula con la finalidad que Fo asigna a su teatro, esto es, ser un arma con la que se debe hacer reflexionar al espectador para que mire su realidad, la cuestione y, en el mejor de los casos, intente modificarla: “Creo que soy el único [en Italia] que le da

al teatro un planteamiento de desesperación, de hacer desesperar al espectador para que se pregunte algo.”³

Al mismo tiempo que el autor hace un recate de la función política que en el Medioevo tenía la farsa, utiliza el personaje del loco. El loco es, en su forma de *clown* o de *fool*⁴, aquel que tiene contacto directo con las esferas de poder y que por su falta de cordura puede decir todo aquello que los cuerdos no. En la Edad Media y el Renacimiento es una figura que se ubica en un nivel diferente al resto de los individuos porque posee una sabiduría distinta e incomprensible, habilitada para insultar y criticar a cualquiera que ostente poder sin ser castigado. Al ser bautizado con el nombre de “Loco” (*Matto* en el italiano original: demente, desequilibrado, loco), el protagonista se inscribe en esta tradición y la discute. Porque ¿es efectivamente un loco que asume el rol de anarquista o es un anarquista que se disfraza de loco? En aquella pregunta que Fo propone al lector, se está poniendo en cuestión la veracidad del discurso oficial sobre la muerte de Pinelli, y por extensión, el discurso que el gobierno italiano de la época presentó sobre las explosiones y los arrestos de otros anarquistas. Con ello se nos abre la posibilidad de examinar la obra desde su contexto de producción y recepción, pero también desde su propia textualidad como obra de arte.

³ Corroto, Paula. “Intentan que no pensemos” *Público.es* 2008

⁴ En algunas ocasiones serán utilizados los términos *fool* y *clown* para productivizarlos en función de la significación que estos tienen en inglés y que se pierde en español o italiano. En español e italiano *fool*, además, tiene la connotación negativa de “tonto”, no presente en inglés. Serán convenientemente marcados con cursivas.

El presente informe analiza y muestra que *Muerte accidental de un anarquista*, a través del montaje y el juego de rol, desmantela el discurso oficial sobre el hecho real que sustenta la obra. Aquello será desarrollado a través de la contextualización de la misma, el análisis de los mecanismos reflexivos que operan en ella y la posición política que deja clara el autor en algunas de sus entrevistas y escritos.

La hipótesis que organiza esta investigación sostiene que la obra dramática *Muerte accidental de un anarquista* de Dario Fo es una farsa política basada en un hecho político real presentado por los medios oficiales como un montaje. Como género subversivo, la obra utiliza el mismo mecanismo procedimental del montaje, ahora como estrategia teatral junto con el juego de rol, con la finalidad de desarticular el discurso oficial y con ello generar un efecto crítico y cuestionador del receptor sobre los hechos reales.

MONTAJE Y FARSA POLÍTICA COMO ESTRATEGIAS REFLEXIVAS

Todas las obras dramáticas y teatrales pueden ser analizadas como literatura en la medida que existe un texto escrito que las sustenta y que espejean de algún modo la realidad. Son potencialmente obras teatrales, pero ya su lectura genera una experiencia especial en el lector, consciente de que no es realidad pero sí un mundo que la mira. Como cualquier obra artística, el drama depende del arte de su momento, la tradición en que se inserta y la realidad que lo sustenta. Entendiendo esto es que en las últimas décadas se ha comenzado a estudiar la reflexividad⁵.

La reflexividad puede ser definida como una estructura subyacente a la obra dramática que evidencia su condición de artificio a través de estrategias pragmáticas – metadramáticas y metateatrales–, en tanto el objeto de estas es el drama mismo y su objetivo el distanciamiento crítico reflexivo sobre los modos de producción de la ficción y de la realidad⁶. Esto es, la manera de mostrar el mundo a través del drama y el teatro se hace cargo de la realidad fáctica, su propia tradición y los otros textos literarios coetáneos a través de la mostración de la obra como obra y no como la realidad. Los teóricos que han intentado explicar la reflexividad –algunos de los cuales serán referidos más adelante– han hecho uso de las palabras *metateatral* y *metadramático*. Metateatral hace referencia a un teatro cuya problemática está centrada en el teatro, hablando de sí

⁵ El primero en deslindar conceptos relacionados directamente con la reflexividad fue Lionel Abel en 1963 con el ensayo *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*.

⁶ Definición propuesta y acuñada en el seminario de grado “Texto y teatralidad en la dramaturgia contemporánea” (2014).

mismo y donde se “autorrepresenta” (cfr. Pavis, 288). Por extensión, el metadrama es un drama que habla de sí mismo, autorreferente. La metateatralidad y el metadrama, se constituyen como estrategias reflexivas, en las cuales las obras se muestran como una construcción discursiva sujeta a la realidad, que la subvierte, reafirma, muestra y/o complementa en función de su conciencia de ser teatro y drama respectivamente.

Lionel Abel en su texto *Metatheatre: a New View of Dramatic Form* plantea que el metateatro es un género y no un recurso, porque constituye una manera de construcción dramática que tiene en sí misma la capacidad de mostrarse al espectador/lector de un modo diferente. Abel entenderá esta relación del drama y el receptor homologándolo al proceso creativo de teatralizar un elemento de la realidad a través de la imaginación: ve el mundo como un gran escenario donde las personas actuamos. Nosotros somos conscientes de nuestra realidad de la misma manera que los actores son conscientes de que están sobre el escenario actuando (cfr. 60).

Abel señala que gracias al metateatro el receptor se acerca a esa realidad montada, siendo consciente que funciona de la misma manera que la realidad fáctica. Las obras también se saben a sí mismas como algo artificial y teatralizado porque es la imaginación del dramaturgo la que controla completamente lo que sucede en el texto, sin lugar a la improvisación. En palabras de Abel, “el dramaturgo tiene la obligación de reconocer en la estructura misma de su obra que es su imaginación la que controla el acontecimiento de principio a fin” (cfr. 61). Esta concepción del drama implica ver

siempre la obra como creación, a los actantes como personajes y que los espectadores se sepan viendo-leyendo una ilusión.

Richard Hornby por su parte plantea en *Drama, Metadrama and Perception* que el metadrama es el volcamiento del drama sobre sí mismo: las obras son metadramáticas en tanto no reflejan a la realidad sino se reflejan a sí mismas y a las otras obras que le anteceden o que le son coetáneas. Da a entender que todos los dramas son, a su manera, metadramáticos, incluso aquellos que tradicionalmente habían sido considerados de cuarta pared⁷. Además, las obras siempre se relacionan con otras esferas de la realidad cultural y artística que las ven nacer y las receptionan, lo que el mismo Hornby denomina “complejo drama-cultura” (cfr. 17). Cada obra dramática es una experiencia autocontenida del mundo que el dramaturgo está tratando de plasmar. De esta manera, es posible inscribir al drama en la literatura, considerando que cada obra literaria es una manifestación compleja de su contexto.

Según este enfoque, cuando el dramaturgo es consciente de la inscripción de la obra en el complejo drama-cultura utiliza estrategias metadramáticas más evidentes porque así altera los estándares y presupuestos con que los destinatarios ven el mundo (cfr. Hornby, 32). Los dramaturgos saben cuál es el público más inmediato que leerá/verá sus obras, de su nivel de instrucción, de su clase social, etc. y consecuentemente hacen referencias al mundo real – más o menos veladamente – criticando aquellos elementos que el receptor conoce y que parecen modificables.

⁷Se entiende por obras de cuarta pared aquellos dramas que nunca rompen la ilusión del espectador y no suponen un distanciamiento reflexivo, como es el caso del teatro realista.

Hornby define cinco variedades instrumentales de lo metadramático que permiten desarrollar la relación entre la vida real y la ilusión generada en el texto: la obra dentro de la obra, la ceremonia dentro de la obra, la actuación de un rol dentro de un rol, las referencias literarias y a la vida real, y la autorreferencia (cfr. 32). Estas cinco variedades están al servicio de complejizar la propuesta de cada dramaturgo sobre la realidad que está viendo, mostrando y/o criticado, según el periodo histórico en el que viva, la tradición literaria y dramática que lo haya formado y lo que esté ocurriendo en el campo literario⁸ en ese momento. Paralelamente las estrategias metadramáticas tienen también un impacto en el contexto de recepción a partir del destinatario, su historia y su horizonte de expectativas⁹.

Muerte accidental de un anarquista hace uso de estrategias metadramáticas y metateatrales. Se constituye como una obra metadramática desde la vinculación que tiene con su tiempo histórico y la intertextualidad que utiliza. Como veremos más adelante, la obra completa intenta hacer evidente que la realidad fáctica es más compleja de lo que se ve.

Dario Fo explicita que sus obras dramáticas/teatrales son políticas porque buscan inscribirse en los debates del momento y cuestionar la realidad fáctica¹⁰, tal y como más o menos veladamente ha ocurrido desde los orígenes del teatro. *Muerte accidental de un*

⁸ 'Campo literario' será entendido según lo propuesto por P. Bourdieu, esto es, el espacio inestable en que se enmarcan las relaciones entre productores artísticos y sus consumidores.

⁹ Se entenderá por horizonte de expectativas el conjunto de supuestos bajo los cuales el lector recibe una obra, según lo propuesto por H.R. Jauss.

¹⁰ Según las entrevistas que hace a algunos diarios y periódicos internacionales. Una selección de esas entrevistas está citada en la bibliografía.

anarquista es una farsa política. La farsa es un género cómico, quizás uno de los más críticos sobre el momento histórico y el contexto sociopolítico en que se utiliza.

Patrice Pavis señala, en su *Diccionario de Teatro*, que la farsa está asociada a lo cómico bufonesco y grotesco y es un género que se constituye como tal en la Edad Media. Siempre popular, enfatiza el talento corporal del actor y su capacidad de improvisación. Todo lo anterior hace a la farsa altamente subversiva, esto es, el actor y el espectador se liberan bajo la bufonería y la “licencia poética” y se vengan de las limitaciones de la realidad, contra los poderes morales, sociales y políticos (cfr. 218). En la misma línea, J. A. Cuddon, en el *Diccionario de teoría y crítica literarias* plantea que

Los elementos básicos de la farsa son: exagerada acción física (a menudo repetida), personajes y situaciones desproporcionadas, situaciones absurdas y acontecimientos improbables, incluso imposibles y fantásticos, y sorpresas bajo la forma de apariciones y descubrimientos inesperados. (327)

La farsa es pues, un género complejo y difícil de definir porque descansa sobre todo en la libertad del actor. Grijori N. Boiadzhiev y Aleksei Dzhivelégov señalan en la *Historia del teatro europeo* que la principal característica literaria de la farsa es la espontaneidad en la representación de la realidad. Los dramaturgos y actores tenían líneas de acción y papeles previamente designados que iban montando según el efecto que tuvieran en el público. Las farsas medievales generalmente no tenían título y eran anónimas porque en muchos casos se creaban colectivamente (cfr. 99). Era un teatro que

estaba desligado de la iglesia, nacido entre los `misterios´ para entretener y hacer reír al público (cfr. 95). El alma de la farsa eran la ironía y la concepción satírica del mundo: allí se parodiaba a todos, no sólo las clases gobernantes. Pese a tener un exterior inofensivo, era un arma ideológica punzante y con un carácter combativo.

El mecanismo de composición de las farsas medievales era el guión. Una serie de situaciones y un grupo de roles predeterminados eran barajados en función de la problemática y crítica que el dramaturgo y los actores proponían y del entusiasmo que mostrara el público (cfr. Boiadzhiev, 99). Entenderemos guión como una serie de indicaciones para los actores que entregan la base a una representación (cfr. Pavis, 229). El guión manifiesta su carácter provisional y es fundamentalmente un recurso mnemotécnico para describir el espectáculo. Adscrita a esta noción de guión podemos mencionar también el concepto *scenario* que define el mismo Pavis: el *scenario* entregaba indicaciones sobre el argumento, la acción, el modo de interpretar las situaciones específicas, sirviendo así de guía fundamental a los actores (cfr. 229). En él los verbos se utilizan como metalenguajes y no como un fin en sí mismos porque no está haciendo uso del lenguaje poético: a diferencia de un texto dramático, el guión no puede ser analizado como una obra literaria porque no entrega una experiencia estética por sí mismo sino sólo al momento de la representación. Es sólo un soporte de la puesta en escena.

Uno de los papeles medievales que la farsa utilizaba –según los pocos ejemplos escritos que han quedado– es el loco (cfr. Boiadzhiev, 102). El loco es el protagonista de

Muerte Accidental de un Anarquista, y monta –en diferentes momentos de la acción dramática– un guión que el resto de los personajes siguen inconscientemente. Enid Welsford hace un recorrido por la historia literaria y dramática del *fool* en su libro *The Fool: His Social and Literary History*. Welsford plantea que el personaje del loco no es característico de la comedia de la misma manera que el héroe lo es de la tragedia: el nacimiento y desarrollo de la figura sigue una historia mucho más compleja y variada que la misma comedia, aunque siempre sea un personaje cómico (cfr. XI-XII), lo que nos permite examinar al loco dentro de la farsa y en relación con ella.

El loco es en toda su historia un desafío a la autoridad. Durante la Edad Media termina por definirse como un personaje elástico y que funciona en oposición a las figuras de poder: es lo más bajo en la escala social porque no comparte los códigos morales y sociales pero se encuentra inserto en ese mundo. Puede burlarse de todos sin piedad y sin recibir castigo. Se le define como elástico porque asume diferentes roles que van desde figuras de poder del momento hasta personajes bíblicos y por eso se gana la simpatía del pueblo (cfr. Welsford, 321).

David Wiles también revisa la figura del loco, en una dimensión algo diferente, a partir del *clown* de Shakespeare, en el libro *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*. Wiles muestra que el teatro isabelino hace recaer una importancia creadora en el actor que interpreta al bufón y en la audiencia de la obra teatral, hasta el punto de tensionar lo que escribe el dramaturgo (cfr. vii). La figura del loco, como la plantea Wiles, es compleja en tanto depende del receptor porque se adecúa

a sus exigencias, al mismo tiempo que su creación escapa del dramaturgo y termina siendo construido desde el actor que lo encarna: el *clown* en el teatro isabelino no se ajusta a lo que dice el texto dramático sino que lo utiliza en su propia interpretación de la figura. Esta forma de construir al personaje tiene una relevancia sustancial en la farsa porque justifica y hace evidente la improvisación que el guión permite.

Según lo que hemos explicado sobre Abel y Hornby, retomar el personaje del loco y el recurso del guión, y hacer una nueva lectura de la farsa funcionan como estrategias reflexivas al interior de la obra. *Muerte accidental de un anarquista* es consciente de su tradición y la utiliza en función de la crítica que Fo busca hacer. El loco es, en la tradición medieval y renacentista, un rol social, un rol literario y un rol dramático. Si entendemos el rol o papel como aquella función que la figura asume en la realidad que la sustenta –sea esta una ilusión o no– el loco, en todas sus dimensiones, tiene como función mostrar y criticar los vicios de las figuras de poder. El papel está vinculado a una conducta o situación particular. No posee ninguna característica específica, pero reúne varias propiedades tradicionales y típicas de un comportamiento o una clase social (cfr. Pavis, 324)¹¹.

La segunda estrategia reflexiva que desarrolla la obra es el juego de roles. El personaje del loco asume nueve roles diferentes y/o superpuestos a lo largo de los dos actos. También las otras figuras son obligadas a cambiar de roles, aunque de manera más

¹¹ Véase el *clown* en *Rey Lear* de Shakespeare: como loco es el único que puede decir al rey que está equivocado, asumiendo una función social. Al mismo tiempo, funciona dramáticamente tensionando el accionar del rey al imitarlo y burlarse de él.

sutil. Richard Hornby plantea que la estrategia de actuar un rol dentro de un rol (*role playing within the role*) es un medio para mostrar no solo quién es el personaje, sino quien quisiera ser. Al jugar con los roles se está encarnando la identidad de la figura y consecuentemente la de las personas que el personaje refleja: gracias a este mecanismo se hace visible que los roles sociales son relativos y cambiantes (cfr. 67). En la misma línea, Bruce Wilshire en *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor* plantea que la realidad e identidad de un individuo se interpreta a la luz de las actividades de otros, por lo que el juego de roles sería la instancia en la que se crea esa distancia que separa una identidad de otra y les permite definirse (cfr. xiv). El juego de roles está en función de generar un artificio para engañar al otro, con lo que se duplica la ilusión dramática, reflexivamente. Aquello permite mostrar al lector/espectador los mecanismos de constitución del mundo dramático, verse a sí mismo representado en el receptor del juego y consecuentemente desde lo que ya hemos revisado de Lionel Abel, de la realidad.

El loco genera, dirige y actúa un guión en el que designa roles al resto de los personajes. Los personajes juegan a representar aquello indicado por el protagonista en tres momentos diferentes al interior de la obra. Estos momentos serán examinados con más detalle en los capítulos siguientes, pero en todos ellos se está jugando a generar una realidad. La realidad generada es, sin embargo, una construcción incompleta para el espectador, lo que Bertolt Brecht ha denominado 'montaje'.

Brecht deslinda en los *Escritos sobre teatro* que el montaje es una disposición en que cada instante cobra sentido a partir de una construcción sin verdadera realidad. El sentido se establece cuando el drama/teatro permite al lector/espectador llevar a cabo el distanciamiento haciéndole comprender la obra como una escenificación (cfr, 188). *Muerte accidental de un anarquista* hace uso del mecanismo del montaje en esta línea: genera una ilusión, esto es, un artilugio para determinado sentido de la realidad. Aquello entronca sustancialmente con la visión que proponen Abel y Hornby sobre el drama como espejo de la realidad.

Paralelamente, se utiliza el montaje como una técnica reflexiva, es decir, una disposición particular basada en el corte y contraste, caracterizada como una unidad artificial de materiales diversos y heterogéneos. Un ordenamiento en el que todo está superpuesto de una manera que exhibe esa conformación. Brecht señala sobre el montaje teatral que para hacer evidente que lo que está sobre el escenario es ilusión, es necesario mostrar sus modos de composición, esto es, visibilizar la materialidad del aparato escénico, quebrando la ilusión e interpelando con ello al destinatario (cfr. 196-197).

Sergei Eisenstein, por su parte, en sus planteamiento teóricos sobre el montaje, da a entender que el montaje es un mecanismo de composición que tensiona constantemente al receptor, a través de momentos agresivos del espectáculo y que tienen como objetivo conmocionar al espectador y permitirle formular una conclusión ideológica final (cfr. 1923, 218). La propuesta de Eisenstein está enfocada fundamentalmente a la arquitectura de la obra dramática-teatral, esto es a la manera en

que cada uno de los elementos menores (disposición de los personajes sobre el escenario, vestuario, tono de voz, etc) responde a un nivel mayor de la ilusión –lo que él denomina “la conclusión ideológica final”– (cfr. 2001, 86).

En ambos casos, el arranque de la reflexión es el descentramiento, la dinamitación de una estructura homogénea para proponer una construcción de unidades independientes. Aquellas teorías se pueden llevar al plano del drama sin problemas, porque en el caso de *Muerte accidental de un anarquista* la estructura que revela el montaje es también visible a partir del texto y no sólo de la puesta en escena, mostrando a la obra como obra y en ese proceso, remeciendo nuestra propia realidad.

EL CASO PINELLI, UNA SITUACIÓN DRAMÁTICA

Muerte accidental de un anarquista es una obra dramática que problematiza un hecho específico dentro de la historia italiana de la segunda mitad del siglo XX. Para hacernos cargo de este acontecimiento y la lectura que Fo hace de él es necesario tener a la vista el panorama político de esos años.

Luego de la Segunda Guerra Mundial Italia se convierte en una república. Derrotado el fascismo, se instaura un régimen constitucional y democrático. Se reestructuran los partidos políticos y reorganiza el partido comunista, poderoso, influyente y corrupto. Durante las décadas siguientes una serie de gobiernos poco progresistas de izquierda se instalan en el poder, hasta que en 1964 asume como presidente Giuseppe Saragat, un socialista moderado. Mientras los grupos radicales piden reformas estructurales, el gobierno de Saragat opta por cambios poco sustanciales, lo que desencadena que en 1969 se produzcan una serie de marchas y atentados incendiarios, momento que fue denominado *Otoño caliente* (“autunno caldo”, en el idioma original).

Quizás uno de los acontecimientos más importantes en el otoño caliente fue el estallido de una bomba en el Banco Nacional de Agricultura de Milán el 12 de diciembre de 1969. Murieron dieciséis personas y noventa fueron heridos. Ese hecho marcó el inicio de la *estrategia de tensión*, proceso en el que los atentados se sucedían sin aviso y el gobierno intentaba demostrar que los terroristas eran grupos radicales, con la finalidad

de que el ciudadano promedio se sintiera disgustado y pidiera un estado fuerte (cfr. Behan, 66). Este clima buscaba mostrar que el gobierno de Saragat intentaba generar cambios importantes para el país, pero que no podía por culpa de los terroristas.

Pocas horas después del atentado, la policía informó que los culpables del ataque eran los círculos anarquistas, y comenzaron a detener –sin ningún tipo de evidencia– a estudiantes y trabajadores que se decían radicales (Ibid, 64). Dos anarquistas fueron apresados y no liberados en este arresto masivo: Pietro Valpreda y Giuseppe Pinelli. Valpreda era un bailarín de ballet que, detenido al cabo de tres días de investigación y sin un juicio, fue condenado a tres años de cárcel (cfr. Ibid, 65). Pinelli, un ferroviario, fue detenido pocas horas después de la explosión con la excusa de que estaba en un lugar cercano al estallido de la bomba cuando esto ocurrió. Murió el 16 de diciembre del mismo año en una sede policial de Milán, donde estaba detenido ilegalmente (cfr. Ibid, 66). Inmediatamente luego de la muerte de Giuseppe Pinelli se levantaron sospechas y se iniciaron investigaciones, cuyo resultado arrojó que el anarquista se había suicidado saltando por una ventana.

El caso de Pinelli es lo que motiva la construcción de *Muerte accidental de un anarquista*. Los opositores al gobierno italiano de la época, entre ellos Darío Fo, dieron a entender que la muerte del ferroviario había sido en realidad un accidente en medio de un interrogatorio policial, y que cuando cayó por la ventana, el anarquista ya estaba muerto. Lo cierto es que las investigaciones policiales sobre el supuesto suicidio

fueron parciales, incompletas y contradictorias (cfr. Behan, 67). Aunque algunos diarios de la época esbozaron que la muerte de Pinelli no había sido un suicidio, la mayoría de los medios de comunicación terminó por adscribir a la versión oficial y olvidar el hecho. La estrategia de tensión continuaba con nuevos casos y se encargaron de escribir sobre eso.

Además de la muerte de Pinelli, hubo otros cinco asesinatos asociados, tanto de anarquistas como de funcionarios gubernamentales. El más notorio es el de Luigi Calabresi, un importante oficial de policía. En su despacho había ocurrido el deceso del ferroviario y era el blanco de las críticas de los grupos opositores. El 20 de abril 1970 Luigi Calabresi, demandó al editor de *Lotta Continua* –uno de los pocos diarios que no creían en el suicidio de Pinelli– por “continua calumnia” (cfr. Ibid, 67). Sólo unos meses después en el muro de la casa de Calabresi apareció pintada la frase “Asesino de Pinelli” (cfr. Behan, 76). En mayo de 1972 Calabresi fue encontrado muerto. Los revolucionarios de izquierda argumentaron que su muerte era un montaje de la derecha, parte de este intento de generar una crisis política en Italia (cfr. Ibid, 75).

A pesar de la sospechosa muerte de Pinelli y que nunca fue condenado por ningún delito –ni siquiera póstumamente–, el partido socialista todavía se niega a admitir que fue un error apresarlo y más aún, que su muerte no fue un suicidio. Ejemplo de ello es que en 1992, el líder del Partido Socialista, Bettino Craxi, declaró: “Creo que Pinelli puede haber tenido un papel en el refuerzo logístico [anarquista]. Pero una vez que él entendió lo que había pasado se suicidó por remordimiento” (Cfr. Behan, 75).

El autor de *Muerte accidental de un anarquista* es uno de los mayores artistas italianos de las últimas décadas. Dario Fo (Sangiano, 24 de marzo de 1926) es escritor, dramaturgo, actor y ha tenido una importancia fundamental en la literatura y el teatro de la segunda mitad del siglo XX. Su producción es vasta y contempla obras dramáticas y narrativas. En 1997 fue galardonado con el Nobel de Literatura.

En la década del 60, Italia seguía considerando a Luigi Pirandello el mejor – y casi único – dramaturgo del siglo XX. Se escenificaban fundamentalmente obras clásicas, óperas y dramas realistas, sin que las creaciones de los autores italianos de aquellos años tuvieran especial renombre. Paralelamente el auge del cine neorrealista durante los primeros años de la postguerra influyó en las expectativas del público, que tenía un especial interés en las direcciones de Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci y Sergio Leone, por mencionar a algunos. El teatro no era reaccionario por aquellos años y es por esta razón que las propuestas de Dario Fo parecían atrevidas y, en algunos casos, eran duramente criticadas.

Fo se ha construido como una figura italiana influyente gracias a su compromiso político. Todas sus obras tienen una impronta contextual que le ha permitido criticar los acontecimientos de su país y del resto del mundo. Junto a su esposa Franca Rame y la compañía teatral que formaron, han recorrido muchos países montando y actuando obras escritas por el mismo Fo. Aborda temáticas como la corrupción en el partido comunista, el poder de la iglesia y el Vaticano, los experimentos genéticos, el calentamiento global, etc. siempre a partir de situaciones específicas como

es el caso de la muerte de Pinelli. Pese a ser una importante figura política, nunca se ha adscrito a ningún partido: le parece que las jerarquías de los partidos políticos impiden a sus militantes relacionarse con los problemas reales de las personas y consecuentemente generar los cambios necesarios (Fo, 112). Esa posición medianamente neutral es lo que le ha permitido criticar por igual a los anarquistas, el partido comunista, los gobiernos socialistas y al fascismo.

Cuando en 1997 pronuncia el discurso de agradecimiento ante la academia sueca por el Nobel obtenido, establece algunas de sus ideas fundamentales sobre el teatro y la literatura. Titula dicho discurso “Contra joguladores obloqu coastes”, haciendo referencia a una ley promulgada en 1221 por el emperador Frederick II que permitía a cualquier persona atacar a los bufones recibir por ello un castigo. La figura del *fool* es el hilo conductor de lo que dice ante la academia sueca, y prácticamente de toda su producción dramática. Para Dario Fo el discurso de un loco es la mejor manera de criticar lo que ocurre en cada momento específico de la historia. Aquello está magistralmente desarrollado con el protagonista de *Muerte accidental de un anarquista*, como veremos en el próximo capítulo. El teatro habla, programáticamente o no, de su tiempo, cuenta su época y la critica: “Quien está en escena puede hacer reír, llorar, emocionar. Puede hacer pensar. Armas terribles, poderosas, subversivas. No es casual que actores y juglares hayan sido siempre perseguidos, alejados, enterrados fuera de las murallas” (Fo, 12).

Fo reconoce que aprendió de la cultura popular de los valles donde creció que es necesario empezar siempre una historia desde la sorpresa, y luego tensar todo hasta desequilibrarlo. Para generar esa estructura es fundamental una situación, generalmente tomada de la crónica (45). El éxito de transformar la situación histórica en una situación dramática radica, según Fo, en descubrir la paradoja y hacerla evidente (46). Al aplicar un procedimiento narrativo –el que utilizan los ancianos de Sangiano– emparenta al teatro y a su texto dramático. Fo es consciente de que el drama posee en sí mismo un poder subversivo, aunque este pueda ser potenciado en el montaje. Sus textos se caracterizan por ser directos y el efecto crítico y provocador se potencia cuando monta sus obras fuera de los teatros, en lugares que tienen una carga histórica y política en Italia. *Muerte accidental de un anarquista*, por ejemplo, fue estrenada en una antigua fábrica de Milán.

No es menor que en muchas ocasiones sus textos hayan sido censurados antes de ser escenificados. Su drama busca programáticamente sensibilizar al receptor y movilizarlo para actuar:

Hacer teatro significa ante todo saber comunicar, hacer llegar lo que dices a los que tienes enfrente. Sin que se te escape ni uno, sin perder jamás su atención. [...] Pero para que surja ese contacto extraordinario hay que saber activar la curiosidad y la complicidad, estimular la imaginación, y luego dejar que el otro entre en el discurso, impulsándolo a participar, a completarlo contigo (Fo, 36).

Y quizás uno de los recursos que más valora Fo para mantener la atención del receptor es la risa. Ella funciona –según la experiencia del autor– como un método alternativo al que utilizan los políticos para comunicar los mismos problemas: mientras la risa remece a la gente y la hace pensar, los discursos políticos buscan crear miedo para hacer a las personas insensibles –como ocurre en la estrategia de tensión de la que ya hemos hablado–. O, de otro modo, “Hacer sátira significa profundizar en un problema a través de su punto dramático, reírse de las cosas horribles de la sociedad; sacar a la luz, desvelar las parafernalias superficiales de la falsedad del sistema. El trabajo del juglar es exclamar que el rey está desnudo¹²”.

Lo que hizo Dario Fo con *Muerte accidental de un anarquista* fue sacar a la luz nuevamente el caso de Pinelli, proponiendo una lectura alternativa a la que habían planteado las investigaciones, y consecuentemente, denunciar la estrategia política y la insuficiencia del gobierno de Saragat. En las páginas siguientes analizaremos los recursos principales que utilizó el autor para denunciar el problema.

¹² Magi, Lucia. “Dario Fo” *Tiempo* 2009

LA TRAMA ILUSORIA EN *MUERTE ACCIDENTAL DE UN ANARQUISTA*

➤ *La técnica metadramática del juego de roles*

En *Muerte accidental de un anarquista* el *dramatis personae*¹³ presenta seis personajes: Loco, Comisario Bertozzo, Comisario de la brigada política (Comisario), Comisario Jefe, Periodista y Agente. El protagonista es el Loco, llamado Antonio Rabbi, quien desarrolla una serie de juegos en los que adopta diferentes y superpuestos roles. En la primera escena del primer acto se presenta a sí mismo como “loco patentado”, pero sabemos desde las primeras líneas que está detenido en la oficina de policía por haberse hecho pasar por psiquiatra. El Comisario exige al Loco responder por la denuncia que le acusa de haber diagnosticado a un enfermo y cobrado una suma considerable de dinero por ello. El loco adopta entonces un rol: actúa como profesor de lenguaje, explicándole a Bertozzo cómo debe leer su currículum para comprenderlo bien y probándole que según la gramática no ha dicho ser psiquiatra:

Bertozzo: [...]. Pero aquí dice: ¡Psiquiatra!

Sospechoso: Sí, pero después del punto. ¿Qué tal anda la sintaxis y puntuación, comisario? Fíjese bien: Profesor Antonio Rabbi. Punto. Luego, en mayúscula, P., psiquiatra. Mire, decir “soy psiquiatra” no es suplantar el título. Es como decir: “soy psicólogo, botánico, herbívoro, artrítico”. (22)

¹³ Entiéndase por *Dramatis personae* el listado de los personajes que figura al comienzo del texto dramático (cfr. Pfister, 164)

El protagonista comienza a entrar en confianza e intenta “examinar” al comisario para detectar – gracias a sus vastos conocimientos en psiquiatría – alguna alteración psicológica. Entonces Bertozzo amenaza con esposarlo y el loco, abandonando los papeles adoptados anteriormente, asume el rol de jurisprudente, argumentando que según el artículo 122 del código penal no puede ser esposado por estar loco. Según él, ha pasado veinte años estudiando leyes en el psiquiátrico y demuestra un manejo superior al comisario respecto al tema.

Bertozzo, aburrido del loco, decide echarlo. Cuando la oficina ha quedado vacía vuelve el protagonista arguyendo que ha olvidado llevarse sus documentos. Buscándolos encuentra también las denuncias a otros imputados. Adopta entonces el rol de juez eliminando algunas denuncias –con lo que absuelve a los imputados– o dejándolas y condenándolos. El loco ya nos ha dicho en la discusión con Bertozzo que “daría todo” por tener el rol de juez, y efectivamente lo interpretará durante el siguiente acto.

Suena el teléfono y el protagonista contesta. Se traviste entonces de un nuevo papel, haciéndose llamar comisario Anghiari y molestando por teléfono al Comisario que está al otro lado de la línea. Cuando el loco cuelga comenta que el policía que ha llamado le ha informado que un juez de instrucción, Marcos Malipiero viene a revisar el caso de la muerte del anarquista Pinelli. El loco decide hacerse pasar por ese juez. Durante el segundo acto desempeña ese rol frente a los otros personajes, ayudándoles a construir una historia absurda e improbable en la que se les exculpe de la muerte de

Pinelli. En algunos momentos interpreta además el papel del anarquista muerto para intentar recrear la historia que están construyendo y con ello reforzar la `trama´ ilusoria.

En el segundo acto aparece en escena una periodista que viene a entrevistar al Comisario Jefe acerca de las incongruencias de los informes sobre el caso Pinelli. El Loco entonces, coludido con los otros personajes, adopta el rol del capitán de marina Armando Guerra¹⁴. Cuando Bertozzo llega, reconoce al loco y está a punto de desenmascararlo, pero éste se disfraza de obispo para seguir manteniendo la ilusión frente a la periodista. Todos se sorprenden, y Bertozzo –ya cansado de la puesta en escena montada por el protagonista– decide sacar una pistola y amenazarlos a todos para que le escuchen y al Loco para que muestre su verdadera identidad. El protagonista acepta, pero en cuanto puede se desembaraza de Bertozzo y amenaza a los otros con hacer estallar la bomba que este último ha traído. Dice que es anarquista, que tiene una grabadora y que entregará todo lo que se ha dicho –incluyendo la historia falsa sobre el caso Pinelli– a los diarios.

Según lo que sabemos en la primera escena del primer acto el loco padece un trastorno que él mismo denomina *histriomanía*, por el cual ha estado durante años en hospitales psiquiátricos. En palabras del personaje:

Tengo la manía de los personajes, se llama “histriomanía”, viene del latín histrión, que significa actor. Tengo el *hobby* de interpretar papeles siempre

¹⁴ El nombre original del rol adoptado por el loco es Marcantonio Banzi Piccini. La traducción al español incorporó la dimensión irónica del nombre.

distintos. Pero como el mío es el teatro-*verité* necesito que mi compañía la componga gente de verdad... que no sepa actuar (20)

Durante el primer acto el loco interpreta los roles de psiquiatra, profesor de lenguaje, jurisprudente y juez. Todos aquellos papeles son adoptados, aparentemente, producto de la histriomanía que padece. Le gusta transformar la vida en una especie de teatro, donde actúa, hace actuar a las personas comunes, les entrega un guión y lo dirige. Vemos que integra a Bertozzo y a los comisarios a su “compañía” y les dirige para que terminen por adoptar roles específicos. Propone un guión con una serie de indicaciones y todos los personajes terminan por entrar en el juego inconscientemente.

La mayor parte de la obra funciona en un juego en el que al mismo tiempo que el loco asume un papel, obliga a su interlocutor a interpretar un rol que no es el suyo. En el primer caso, mientras el loco se transforma en profesor y psiquiatra, Bertozzo es relegado al papel de alumno y paciente respectivamente. Y en la medida en que el protagonista adopta el rol de juez, los comisarios se transforman en los imputados. En estos casos la figura de poder que representa el comisario en la vida real se ve disminuida por los nuevos roles que el loco obliga a los personajes a interpretar. Esa inversión del mundo es un rasgo típico de la farsa, donde se parodia el poder y la función que tiene un personaje en la realidad, liberándose bajo la licencia poética y deslindando la crítica hacia el rol representado y el organismo político que este representa.

El último papel que el protagonista adopta es el de anarquista. Con este rol se desestabiliza completamente el personaje porque ¿es un loco o ha adoptado ese papel – como todos los anteriores – para infiltrarse en la comisaría? Ya Bertozzo sugiere tal interpretación casi al principio de la obra: “Empiezo a creer que es realmente un maniaco de la actuación, que incluso está interpretando el papel de loco...y apuesto a que está más cuerdo que yo” (24).

Según lo que ya hemos planteado de la propuesta de Richard Hornby en su texto *Drama, Metadrama and Perception*, el juego de roles es una estrategia reflexiva a través de la cual el personaje muestra en una doble dimensión, quien es y quien quisiera ser: “Cuando un dramaturgo representa a un personaje que es él mismo representando un papel, a menudo existe la sugerencia de que, irónicamente, el papel es más cercano al ser real del personaje que su personalidad “real” de todos los días” (cfr. 67). Desde esta perspectiva, el protagonista asume en última instancia el rol de anarquista, mostrándonos que es un loco disfrazado y con una bomba en la mano pero, al mismo tiempo, que posiblemente su locura no es más que una máscara que oculta su verdadera realidad de anarquista. No podemos negar que hacer de loco es una excelente estrategia para infiltrarse en cualquier organismo de poder.

Dario Fo explica en *El mundo según Fo* que

Cuando te pones la máscara no puedes mentir. [...] Cubre las facciones, altera la voz y deja salir solo una cosa: la verdad. Al llevarla, los actores, pero también la

gente corriente, tienen derecho a decir lo que piensan. Porque no soy yo quien habla, es el “otro”, esa jeta extraña que he tomado prestada unas horas. [...] Porque la máscara y la fiesta garantizan que todo es broma, todo es para reír (814, 815).

Aquello puede ser útil para cuestionar la verdadera identidad del personaje. El problema que se nos presenta es cómo entendemos el resto de los roles que el loco asume: son máscaras de su personaje, pero al mismo tiempo, son todas figuras de poder. Según Bruce Wilshire, el juego de roles permite establecer los límites de las identidades porque la realidad de un individuo se interpreta a la luz de los otros. Al interpretar el rol de una figura de poder –que contrasta absolutamente con lo que el loco en sí mismo es–, se está marcando esa diferencia fundamental, enfatizando en lo que el personaje –con y sin el rol– dice y haciendo más evidente el contraste al destinatario. De ahí también que en la medida en que el loco adopta una figura de poder los otros no tengan más opción que asumir un rol menor, tradicionalmente pasivo, invirtiendo el mundo. El juego de roles genera una trama ilusoria que permite mostrar al destinatario los mecanismos de constitución del drama, ver su mundo representado en el juego y posibilitar que cuestione su realidad.

➤ *El montaje como ilusión*

Hemos dicho en los capítulos anteriores que el montaje puede ser entendido como la escenificación de una ilusión, esto es, la generación de un sentido de la realidad.

En los dramas tradicionales los montajes se muestran como mundos auto-contenidos y que no rompen la ilusión, generando una realidad paralela en la que receptor y actor/personajes conviven por un tiempo determinado. En *Muerte accidental de un anarquista*, sin embargo, la ilusión se ve sabotada por el texto mismo, mostrándose como obra dramática, como artificio y como montaje de una ilusión.

La ilusión dramática es tensionada de tres maneras al interior de la obra. La primera de ellas corresponde a aquellas instancias en que vemos al loco disfrazarse sobre el escenario y más aún, en las que el loco pierde algún objeto característico de su disfraz (la mano de madera, el ojo de vidrio, el abrigo, etc.). Según la propuesta esbozada por Abel y que ya hemos mencionado en los capítulos anteriores, nuestra realidad se ve replicada en el escenario y si vemos al personaje enmascararse o perder su máscara en escena se hace más evidente el artificio, lo que nos permite cuestionar nuestra propia realidad.

El segundo momento ocurre cuando Bertozzo descuelga el retrato del presidente y escribe “es un loco, un maniaco”, intentando explicar al resto que el protagonista sólo está jugando y no es un juez¹⁵. Los comisarios, encantados con la idea del cartel, contestan a Bertozzo con otros carteles intentando que siga el guión que el loco ha preparado para engañar a la periodista. Los personajes se expresan a través del cartel que muestran al público, haciéndoles participar de la escena y de la ilusión. Pero, la ilusión

¹⁵ El juego de los carteles al interior de la obra es un momento que no aparece en la primera edición de la obra. Fue agregado por Darío Fo en las ediciones siguientes.

se quiebra dramáticamente cuando la acotación dice: “También el Loco, que sigue hablando [con la periodista], impertérrito, levanta con indiferencia un cartel que saca de detrás de un mueble” (134). El protagonista sólo puede sacar un cartel ya escrito y de algún lugar de una oficina que no es la suya si sabe exactamente que todo desembocará en la discusión con el cartel del presidente. La acción, de esta manera, se muestra al público como una escenificación auto-contenida y los personajes como conscientes de esa ilusión.

El momento más explícito en que la ilusión dramática es fracturada ocurre cuando el Comisario Jefe se dirige al patio de butacas para mostrar a la periodista que la fuerza pública está en todas partes:

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

Voces: ¡Mande, jefe! ¡A sus órdenes! (118)

Lo que estaba sobre el escenario deja de ser un mundo cerrado y es permeado por la intervención de las voces. Estas voces no son parte de la ilusión porque no figuran en el *dramatis personae*. De esta manera, se hace evidente que los personajes son

conscientes de estar en un teatro¹⁶ y que son una *representación* en todas sus dimensiones.

Según las propuestas de Bertold Brecht que ya hemos señalado, el espectador/lector sólo es capaz de establecer el sentido de la obra una vez que lleva a cabo un distanciamiento. Cuando la obra se muestra como un artificio, señalando sus engranajes y astillando la ilusión, el espectador puede comprenderla como una escenificación. El teatro tiene que desarrollarse para ojos críticos y de no ser así, debe volverlos críticos (cfr. Brecht, 189). La mejor forma de hacer que el público reflexione y se vuelva crítico es no permitirle nunca entrar realmente en la ilusión. De ahí que esta obra no sea de cuarta pared: para que el público italiano de la década del setenta (re)pensara el caso Pinelli, *Muerte accidental de un anarquista* debía ser algo más que mera entretención.

➤ *El montaje como técnica*

Como ya hemos explicado en los capítulos anteriores, el montaje es además un mecanismo de composición. Para Eisenstein la composición del montaje es inseparable de la composición del plano¹⁷. Esto es, cada plano expresa, de alguna manera, el todo

¹⁶ Entiéndase el teatro como una institución además de un espacio físico. El estreno de *Muerte accidental de un anarquista* fue en una fábrica, pero la disposición espacial ocupada para la puesta en escena sigue siendo la de un escenario y butacas para el público.

¹⁷ Eisenstein está hablando del plano cinematográfico, esto es, una tira continua de fotogramas. Aquello puede tener un correlato literario en las secuencias de acción que desarrolla una obra.

que es la obra artística (cfr. 2001, 38). Determinar de qué manera funcionan los elementos por separado enriquece la interpretación que pueda hacerse de la obra:

Dado que en la base del análisis de las leyes estructurales de montaje hay un encuentro –o colisión– de planos [...] tenemos entonces que plantear como punto de partida para definir las leyes de composición (del plano) un encuentro entre el objeto representado y un acontecimiento, junto con el ángulo desde el que todo ello se ve y el cuadro que lo desmarca de su entorno. (Eisenstein, 2001, 40)

Cada secuencia en sí misma y en su relación con las otras es una composición particular que revela el sentido de la estructura mayor. El ángulo, en el caso de las obras literarias y dramáticas, no se refiere a un sesgo espacial, sino a la perspectiva en la cual focaliza la obra. En *Muerte accidental de un anarquista* se utiliza el montaje como técnica en la composición del drama completo, pero también en la historia que los comisarios y el loco –en su rol de juez de instrucción– construyen sobre la muerte de Pinelli con la finalidad de mostrar *el ángulo* desde el que ha sido mirada la historia y consecuentemente, la manera en que ha sido conformada.

Mostrar los modos de composición responde al objetivo principal del montaje, según Eisenstein y Brecht, porque permite la suficiente “incomodidad” en el espectador para que éste pueda captar las ideas subyacentes a la obra (cfr. Ibid, 37). Ya hemos mostrado que la ilusión dramática se rompe de tres maneras diferentes y ahora nos detendremos en analizar ejemplos de cómo construyen los personajes la historia contada,

generando esa cuota de incomodidad en el receptor, y con el objeto de justificar la idea principal que Dario Fo busca darnos a entender.

Durante la segunda escena del primer acto, el loco en el rol de juez lee a los comisarios que está interrogando la narración de la muerte de Pinelli que ellos mismos han contado en los dos sumarios anteriores. Parte explicando que el anarquista murió, preso de un raptó, arrojándose por la ventana. Define el raptó como una ansiedad y angustia suicida, y procede a determinar qué lo provocó. A partir de este punto el loco comienza a indicar a los policías papeles y líneas que deben decir –inventadas por él o que figuran en los atestados– y a explicarles cómo interpretarlas. Él, según la situación lo requiera, asume el papel del anarquista o de espectador. Ha llamado a los informes del caso “el libreto” (cfr, 48). El diálogo de los personajes se desarrolla en dos niveles: por un lado “lo que pasó” el día de la muerte de Pinelli y por otro, el momento en que los personajes actúan lo que está registrado en el libreto. Por ejemplo:

Comisario Jefe: Tenemos pruebas de que fuiste tú quién colocó las bombas en la estación.

Loco: ¿Qué bombas?

Comisario Jefe: (Baja el tono: didáctico) Estoy hablando del atentado del 25 de...

Loco: No, conteste con las mismas palabras de aquella noche. Imagine que soy el ferroviario anarquista. (48).

En el ejemplo anterior, el Comisario está representando lo que dijo *ese día* y cuando el Loco pregunta por las bombas, el Comisario procede a explicarle, pensando que no sabe, a qué bombas se refiere. El Loco, sin embargo, rápidamente le obliga a asumir otra vez su rol del día del suicidio.

En el plano de la investigación sobre el caso Pinelli, el loco-juez muestra escepticismo frente a lo que los policías dicen porque en los sumarios registrados han dado versiones diferentes y que en muchos casos contrastan con lo que los testigos de la caída han dicho. Cuando los policías preguntan al “juez” si sería conveniente dar una tercera versión, el personaje les contesta que sólo basta con hacer convincentes las dos que ya tienen porque de esta manera será más verosímil para la gente y los jueces que intentaron salvar al anarquista. Pero paradójicamente el loco genera una nueva versión más increíble aún y que en muchos casos mezcla lo que los policías han dicho con explicaciones absurdas. Con ello se rompe la verosimilitud anteriormente sugerida. Una buena muestra de ello es lo que ocurre cuando el agente, para demostrar frente al “juez” su intención de salvar a Pinelli, dice que se quedó con el zapato del suicida cuando trataba de evitar que cayera por la ventana sujetándole el pie. Eso ya figura en los atestados, pero según otro informe los testigos han dicho que el anarquista tenía ambos zapatos puestos cuando fue encontrado muerto. El loco propone tres posibles explicaciones. La primera es que el agente ha quedado con el zapato en la mano pero rápidamente bajó las escaleras, calzó a Pinelli el zapato mientras caía y volvió a subir. La segunda es que el anarquista era trípodo, lo que no figura en el expediente. Y la

última –que termina conformando la historia oficial final que están construyendo en ese momento– es que Pinelli llevaba dos zapatos en un mismo pie.

Para el público esta última razón es igual de absurda e inverosímil que las dos anteriores. A este mecanismo se está refiriendo Eisenstein cuando explica que es necesario mostrar los modos de composición: el loco está proponiendo a los comisarios y al público las alternativas para explicar el hecho, y es irrelevante cual opción termina siendo elegida porque todas apelan a llamar la atención del espectador en lo absurdo de la explicación. Ese mecanismo se utiliza para conformar toda la historia que finalmente será “oficial”, y según lo que los personajes dicen, debe mostrar irrefutablemente que los policías son inocentes y que Pinelli se suicidó.

Cuando leemos/vemos la obra se nos hace evidente que este mecanismo del montaje está funcionando de una manera irónica. Carmen Foxley, en su texto “La ironía, funcionamiento de una figura literaria” caracteriza la ironía como figura del nivel sintagmático del lenguaje¹⁸ a partir de la función. Según ella, la ironía no sustituye una cosa por otra, sino presupone lo contrario de lo dicho como simultáneo con lo dicho (cfr. 10). En el caso de *Muerte accidental de un anarquista*, cuando Fo, a través de los personajes, propone esta historia absurda sabe que el lector/espectador entiende que el anarquista no tenía dos zapatos en un pie y que posiblemente el agente nunca se quedó con el zapato en la mano.

¹⁸ El eje sintagmático (o eje horizontal) refiere, según la lingüística estructural, a las relaciones entre las palabras al interior del enunciado. Esto es, la ironía, a diferencia de la metáfora no sustituye una palabra por otra, sino que modifica el enunciado completo.

Otro ejemplo central que muestra la ironía que recorre todo el texto está en el discurso del loco cuando los policías justifican el interrogatorio del anarquista: los comisarios dicen estar seguros de que Pinelli puso las bombas porque era el único ferroviario anarquista en todo Milán. Entonces el “juez” contesta:

Evidente. Por lo tanto, si resulta indudable que las bombas de los trenes las ha puesto un ferroviario, en consecuencia podemos deducir que las famosas bombas del Palacio de Justicia de Roma las colocó un juez [...] y las del Banco de Agricultura, pues un banquero o un agricultor, según se quiera. (49)

Recordemos que la bomba que motiva la detención del Pinelli real, en 1969, estalló en el Banco Nacional de Agricultura de Milán, y que los primeros destinatarios de la obra sabían aquello. Con esta ironía se da a entender que es tan absurdo culpar a un trabajador del banco como a un transeúnte (que era el caso de Giuseppe Pinelli) sin una prueba contundente.

Además, Dario Fo advierte en el prólogo a la obra que tomará como referencia el deceso de Andrea Salsedo, un anarquista muerto en Nueva York, 1920, pero lo ambientará en 1969, Milán. La puesta en escena de la obra un año después de la muerte de Giuseppe Pinelli y el conocimiento que los italianos tenían sobre ese caso fueron suficientes para continuar el debate sobre el ferroviario. Establecer que el referente era Salsedo-Nueva York-1920 funcionó como un filtro a la obra permitiendo su publicación

sin ser censurada por el gobierno de Saragat, además de formar parte de la gran ironía que encierra *Muerte accidental de un anarquista*.

Los ejemplos señalados y otros muchos que también hacen uso de la ironía, presuponiendo una lectura contraria, a su vez forman parte de esa estructura mayor del montaje conformado. Y ese montaje, a su modo, está construyendo una gran ironía que permite al receptor entender que lo narrado en la historia oficial¹⁹ no es cierto.

La complicidad que el loco tiene con el público permite al personaje ironizar la historia que los comisarios y él están conformando, porque los policías no entienden la mayoría de las bromas. Al mismo tiempo que genera la risa en el lector/espectador activa la reflexión sobre la historia real de Pinelli, del gobierno italiano y de su propia realidad. Gracias a la risa, el receptor puede cuestionar su realidad, como plantea el mismo Fo, porque visibiliza los problemas, remece y hace pensar (cfr. 2008, 12). Ya Henry Bergson en su texto *La risa* propone que ésta es el mecanismo de entrada que permite llegar al inconsciente y generar allí un perfeccionamiento (cfr. 17). Si según el mismo Bergson la risa es un gesto social, Dario Fo está buscando que todos quienes están viendo y/o leyendo la obra rían, miren su realidad y la cuestionen con el objeto de modificarla.

➤ *La importancia de la estructura*

¹⁹ Hacemos notar que por `historia oficial´ nos estamos refiriendo tanto a la narración configurada por los personajes dentro de la obra como a la que entrega el gobierno italiano sobre la muerte de Pinelli.

Muerte accidental de un anarquista altera la estructura clásica de cinco o tres actos subdivididos en escenas que ocupaban los dramas realistas. En esta obra encontramos dos actos; el primero de ellos dividido en dos escenas. Mientras en la primera escena conocemos a Bertozzo y al protagonista y vemos disfrazarse al loco, en la segunda escena del primer acto se desarrolla el montaje de la historia de Pinelli, de la cual ya hemos hablado. El cambio de escenas al interior del primer acto implica, según las didascalias, que la primera escena ocurra en el despacho de Bertozzo y la segunda, en el despacho donde ha muerto Pinelli.

La obra nos lleva a un nivel mayor de ilusión cuando en el segundo acto aparece en escena una periodista que viene a entrevistar al Comisario Jefe sobre las inconsistencias en los informes por la muerte de Pinelli. Si hasta el momento el loco, con ayuda de los comisarios había narrado y actuado la historia de cómo murió Pinelli, lo que vemos en el segundo acto es, por un lado, la justificación de esa historia frente a la periodista, y por otro, la muerte/suicidio del loco.

El loco durante la segunda escena del primer acto ha hecho que los comisarios actúen y expliquen cómo se suicidó el anarquista, a través de un guión que él, como juez de instrucción, les ha enseñado y ha dirigido:

Loco: (al comisario) Y usted, por su parte, le dio [al anarquista] un cachete en la mejilla... así. (le da un cachete)

Comisario: No, siento decepcionarle, pero estoy seguro de que no... no le di ningún cachete... [...]

Agente: Si, es verdad, yo lo ví. ¡Le dio dos cachetes!

Loco: Ya lo ve, tengo testigos. ¿Y qué dijo mientras cacheteaba?

Comisario: No recuerdo...

Loco: Yo se lo recordaré. Le dijo: “Vamos, vamos, no te deprimas... ya verás, la anarquía no morirá” (72, 73)

El protagonista ha hecho que los comisarios adopten su propio rol pero situándolo temporalmente en el día del suicidio. Les ha indicado que hicieron *ese día* y les ha obligado a actuarlo en los casos en que no se ve clara su inocencia. Además, les ha dirigido mostrándoles exactamente cómo deben representar su papel. Básicamente el loco ha establecido un *scenario*, esto es, un conjunto de indicaciones sobre el argumento, la acción, el modo de interpretar las situaciones específicas.

El problema está en que cuando aparece la periodista, el loco propone un nuevo *scenario* diciendo que cambiará de personaje (ahora será el capitán Armando Guerra) y ellos deberán responder a las preguntas de la periodista sin comprometerse y si se ven en apuros, guiñarle un ojo al loco-juez para que intervenga. A continuación se desarrolla una conversación en la que la periodista hace preguntas capciosas, los comisarios contestan comprometiéndose y el loco interviene “salvándolos” con su “famosa”

dialéctica jesuítica²⁰. Esto se desarrolla hasta que aparece Bertozzo, quien no tiene conocimiento del guión y quiere descubrir a todos la verdadera identidad del loco. Cuando Bertozzo esposa al resto y obliga al loco a revelar su verdadera identidad, este dice ser anarquista y amenaza con una bomba y con hacer públicas unas grabaciones que incluyen todo el montaje configurado en la segunda escena del primer acto. Se apaga la luz y se escucha que el loco cae por la ventana.

Una serie de acotaciones a los textos dichos por los otros tras la caída del protagonista esbozan la hipótesis de que este último en realidad no se suicidó. Por ejemplo, cuando Bertozzo se despide de la periodista, lo hace sacando la mano esposada y luego se vuelve a esposar, aparentemente sin darse cuenta. Aquello funciona irónicamente dando a entender al público que la caída de Pinelli puede haber sido tan suicida como la del protagonista de la obra.

Y es que quizás lo único que permite relacionar los acontecimientos de ambos actos es entender al loco como un anarquista. En el desarrollo de *Muerte accidental de un anarquista* vemos que mientras el primer acto configura un montaje sobre el caso Pinelli, en el segundo acto se suicida un anarquista que se ha infiltrado en la policía haciéndose pasar por un loco. La secuencia de acción²¹ sólo tiene sentido si entendemos al protagonista como un anarquista que ha adoptado el rol de loco. En el caso contrario,

²⁰ La `dialéctica jesuítica´ es el nombre que da el Loco a su técnica de “salvar” a los comisarios cuando la periodista parece haber comprobado que mintieron en los atestados del caso Pinelli. Consiste en ironizar lo que la periodista ha planteado.

²¹ Se está entendiendo `secuencia de acción´ a partir del término inglés *Action Sequence* propuesto por M. Pfister y que se define como la acción completa del texto, la suma de todas las acciones (cfr. 199).

si pensamos que el loco ha asumido un papel de anarquista, como tantos otros papeles, lo que ocurre en el primer acto y en el segundo no tienen una relación directa y la obra completa pierde el sentido de cuestionar la muerte de Guiseppe Pinelli.

Habiendo definido la relación entre ambos actos nos queda hacernos cargo de un elemento central en la configuración de cada uno de ellos. Hemos dicho que tanto en el primer como segundo acto el loco genera y dirige un *scenario* que el resto de los personajes siguen. Pero, lo que marca la diferencia sustancial entre ambos guiones es que mientras en el primero no hay ningún espectador sobre el escenario –y sólo está el espectador externo, nosotros – en el segundo acto existen dos espectadores de esa actuación enmarcados por la ilusión de la escena: la periodista y Bertozzo. La periodista aparenta no notar la ilusión, ni siquiera cuando el disfraz del loco se desarma y debe adoptar otro rol, pero Bertozzo, por el contrario, es consciente de estar frente a una puesta en escena y se muestra crítico frente a ella, saboteándola constantemente.

La periodista y Bertozzo operan de la misma manera que los ciudadanos frente a los discursos gubernamentales. Mientras algunos – pese a las inconsistencias de la ilusión – actúan a favor de ella, manteniéndola, otros, la cuestionan y revelan sus engranajes e hilos conductores.

➤ *El loco: dramaturgo, director y actor*

Hemos dicho que *Muerte accidental de un anarquista* es una farsa política por su contenido y forma altamente subversivos. La farsa, como género, libera bajo la

bufonería y la licencia poética una crítica a su contexto, contra los poderes sociales, morales y políticos. En el caso de la obra de Fo, vemos que se critica al gobierno italiano, a los medios de comunicación, a la ciudadanía, a los poderes fácticos, etc. La farsa, desde sus orígenes medievales, descansa fundamentalmente en la improvisación de guiones o *scenarios* en los que están designados los papeles y líneas de acción y se construyen en función de las necesidades de la audiencia, como los que organiza el loco para comprobar la inocencia de los comisarios en el caso Pinelli y engañar a la periodista. Hemos caracterizado también a la farsa a partir de la importancia que otorga a la ironía, quizás la figura retórica más usada en la obra de Dario Fo.

La farsa que el loco monta para justificar el accionar de los comisarios y ante la periodista, parodia el discurso oficial sobre la muerte de Guiseppe Pinelli. La parodia es un recurso retórico que busca apartar el texto de su objeto modificando sólo lo imprescindible (cfr. Genette, 22). En su forma más rigurosa, consiste en tomar un texto conocido y desviarlo de su sentido, su contexto o su nivel de dignidad (cfr. Ibíd, 27). El gobierno y la policía planteaban que Pinelli era el culpable de haber puesto una bomba en el Banco de Agricultura de Milán, y que se había suicidado para evitar ser condenado por ese crimen. De esta manera se justificaba su detención –ya hemos visto que no había prueba alguna para ello–, las inconsistencias en las investigaciones y se continuaba con la estrategia de tensión. *Muerte accidental de un anarquista* hace eco de ese discurso que el gobierno y la mayoría de los medios de comunicación usaban para explicar a la ciudadanía el caso Pinelli, lo desarma parodiándolo, es decir, recontextualizándolo,

alterando su sentido y dignidad, y propone al receptor –inmediato o no– que el gobierno, la policía y los periodistas mienten descaradamente y Pinelli era inocente y fue asesinado.

El protagonista de esta farsa es el personaje que en el *dramatis personae* es llamado Loco. El *fool* es uno de los papeles usados en la comedia, y más aún, en la farsa. Es un personaje con una larga tradición dramática, cuyos orígenes se remontan prácticamente a los inicios del teatro. Durante la Edad Media y el Renacimiento adquiere una importancia capital al definirse como un personaje elástico y altamente subversivo. Mientras en la Edad Antigua el *fool* está al servicio de reyes y tiranos, durante el Medioevo se ubica en lo más bajo de la escala social porque no comparte los códigos morales ni sociales que rigen al resto de las personas. En esta última época se establece la diferencia entre el loco natural y el artificial, esto es, por primera vez hay personas que actúan como locos (cfr. Welsford, 119). Gracias a que el *fool* natural está al margen de las jerarquías y puede decir todo aquello que los cuerdos no pueden, los actores buscan disfrazarse de locos. De esta manera pueden burlarse de los organismos de poder, de todos los escalones de la sociedad y de sí mismos sin temor al castigo que cualquier persona cuerda recibiría en tales circunstancias. Este personaje cómico tiene influencia en las personas de todas las castas sociales porque hace reír a los pobres denunciando a los poderosos, a través de la ironía. Welsford plantea que “el loco es resiliente no es solo físicamente, sino moral y espiritualmente” (cfr. 321).

El protagonista de *Muerte accidental de un anarquista*, independiente de si está loco o adopta tal rol, retoma aquella licencia que tradicionalmente el *fool* tenía, para hablar de la estrategia de tensión y el otoño caliente. En la primera escena del primer acto, el protagonista hace reír al público, confunde a los comisarios y critica a los organismos judiciales. Incluso hace referencia directa al caso Pinelli cuando el Comisario Bertozzo le exige salir y el loco amenaza con tirarse por la ventana:

Comisario, téngame aquí con usted o me tiro por la ventana... [...] Mi tiro, y cuando esté allí, casi muerto, estampado en la acera, jadeando... porque soy duro de morir... yo no soy frágil como el anarquista, que de un salto de solo cuatro pisos, después de la caída estaba en coma [...] No, yo a los periodistas cuento... siempre con el jadeo, ¡que ustedes me tiraron! (cfr. 16)²²

Aunque los locos en la actualidad no son lo más bajo de la escala social, siguen manteniendo un estatus diferente. El protagonista aprovecha eso para evitar que lo esposen, para no ir a la cárcel, y para justificar sus conocimientos en las más diversas áreas. En su locura puede respaldar cualquier crítica. Por ejemplo habla en contra del organismo judicial italiano y específicamente contra los jueces y él mismo dice que es un delito hablar mal de un juez (cfr. 26). Al mismo tiempo que desliza la crítica, el loco logra hacer reír al público con la parodia que hace de los dichos del gobierno, el guión que monta y dirige y su propio ingenio. Como el *clown* del teatro isabelino, el Loco

²² Este texto figura sólo en la edición original de *Muerte accidental de un anarquista*. En las ediciones posteriores, traducidas a otros idiomas, esto fue suprimido. La traducción es nuestra y está hecha a partir de la reedición italiana del 2004.

ajusta lo que dice el texto a su interpretación de los distintos roles, improvisando la farsa montada, tensionando “el libreto” y haciendo cómplice al destinatario.

El loco de *Muerte accidental de un anarquista* es un personaje elástico, cambiante y que hace evidente al público y a los otros personajes su inestabilidad. Es la pieza clave de toda la obra: logra infiltrarse en un organismo gubernamental y manejarlo desde su interior. Hace reír a la policía, los medios de comunicación, la ciudadanía y el público que está viendo la obra con los mismos discursos que todos ellos reconocen. Pero, en última instancia, se está riendo de todos ellos. El loco es, de una u otra manera, la voz de Darío Fo. No es casual que en los montajes italianos la dirección de la obra y el rol protagónico fueran asumidos por el mismo dramaturgo: como Fo, el loco dirige y es un actor jugando a hacerse el loco, generando una reflexión crítica a través de la risa.

CONCLUSIONES

Como hemos planteado en los capítulos anteriores *Muerte accidental de un anarquista* escenifica el caso del ferroviario Giuseppe Pinelli, detenido y muerto en una oficina policial. Esta obra de Dario Fo propone una interpretación del hecho real mostrando a través de estrategias metadramáticas y metateatrales, que Pinelli no se suicidó, que posiblemente no fue el culpable de poner la bomba en el Banco Nacional de Agricultura de Milán y que su muerte fue un montaje del gobierno de Saragat para continuar con la estrategia de tensión en Italia. Mediante la farsa política Fo repone la discusión sobre el caso Pinelli casi un año después de ocurrido.

Los primeros destinatarios de la obra eran personas que tenían en la retina la historia del anarquista defenestrado y comprendían perfectamente la parodia que hace el texto de los discursos del gobierno de Saragat y la ironía que evidencia la interpretación que Fo da al hecho. Pero cabe preguntarse ¿cuál es la vigencia de una obra como aquella fuera del contexto de recepción más inmediato? ¿Cómo es posible que sea tan famosa fuera de Italia, reestrenada en todo el mundo?

Si bien es cierto que el autor escenifica el caso Pinelli y su intertexto más evidente es el discurso oficial presentado en 1969 por los medios periodísticos y gubernamentales, la crítica de Darío Fo va más allá: en la farsa presentada se ponen en evidencia muchos vicios de diferentes organismos que ostentan poder en Italia y en todo el resto del mundo (la iglesia, la policía, la prensa, la milicia, etc.). Conocer el caso

Pinelli enriquece la interpretación que pueda hacerse de la obra por la cantidad de referencias que *Muerte accidental de un anarquista* hace a la situación política de Italia, 1970. Pero, por ser una farsa política, es un arma ideológica importante para mostrar el poder de las altas esferas de la sociedad en todo el mundo a través de su comicidad aparentemente inofensiva.

A través de *Muerte accidental de un anarquista* Fo repone la discusión sobre el caso Pinelli, pero también muestra la vigencia de la farsa como género subversivo e irónico. Retoma la figura medieval y renacentista del *fool* como el único autorizado a criticar a los organismos de poder impunemente hasta el punto de ser el disfraz perfecto de un anarquista para infiltrarse en el sistema gubernamental y manejarlo desde su interior. El Loco, con su irracional forma de ver el mundo destruye la lógica de los “mentalmente sanos”, mostrando grotescamente la realidad. Para el receptor, esto es evidente aún sin conocer las referencias políticas e históricas que sustentan el texto dramático.

La obra utiliza el juego de roles, las referencias literarias y a la vida real, y el montaje como estrategias reflexivas, exponiendo irónicamente los mecanismos de constitución del mundo real. Desde el primer acto se propone, a través de la ‘histriomanía’ del protagonista, que la vida es un gran teatro, donde las personas actuamos ocupando diferentes roles. Con la finalidad de descentrar la obra, dinamitar su estructura y mostrarla como teatro, el loco dispone el guión que conforma la historia

incoherente que exculpa de la muerte de Pinelli a los policías. Proponiendo el montaje como escenificación de un sentido de la realidad y como técnica artística, *Muerte accidental de un anarquista* se muestra a sí misma como construcción artificial, saboteando constantemente la ilusión y la verosimilitud. La obra utiliza el mismo mecanismo procedimental del montaje, como estrategia teatral, para desarticular el discurso oficial. Con ello genera en el receptor un efecto crítico y cuestionador de lo que el gobierno dijo y de la forma de construcción del mundo.

La complejidad del texto dramático reside, en parte, en su estructura. Mientras en el primer acto se propone el mecanismo de composición de la realidad, en el segundo vemos como aquello efectivamente es llevado a cabo. El loco genera, dirige y actúa el guión (llamado “el libreto”) y hace actuar a los otros, duplicando la ilusión dramática y haciendo que el destinatario real vea en escena dos tipos de espectadores (Bertozzo y la periodista) y se vea obligado a reconocerse en uno de los dos.

El loco es un actor que juega a interpretar papeles diferentes, como el mismo Fo. Es un personaje que hace reír a todos y, al mismo tiempo, se ríe de todos: los comisarios, los poderes políticos y el destinatario. Con ello, el autor genera en el receptor la suficiente incomodidad para mostrar los mecanismos de composición del mundo. Fo es consciente del momento en que escribe y por ello utiliza estrategias metadramáticas y metateatrales. En medio de un teatro que repone clásicos y que sólo divierte al público, Fo intenta remecer la conciencia del receptor. Con esas estrategias altera los presupuestos con los cuales el destinatario ve el mundo, buscando que cuestione la

realidad y, en el mejor de los casos, la modifique. Hace al receptor real su cómplice en la ironía que genera el texto y, consecuentemente, en su crítica política.

Podría pensarse que el final de la obra es desencantado. Luego de manipular a los comisarios y a la periodista y desmontar los discursos gubernamentales, el Loco termina siendo asesinado prácticamente de la misma manera que Pinelli, como un anarquista defenestrado. Esta vez, la ciudadanía tiene el testimonio de una periodista para demostrar la inocencia de los policías. Aun cuando con la caída del protagonista se pierdan las grabaciones que muestran la culpabilidad de los comisarios, la muerte del Loco termina por confirmar lo que ya se nos ha indicado en toda la obra: la policía puede matar impunemente y la prensa le justifica. El final no es desencantado, más bien evidencia lo que ya se ha propuesto hasta el punto de desestabilizar el título, porque ¿el muerto accidentalmente es el anarquista Pinelli o el anarquista Loco? Gracias a la muerte del Loco –que no es más que un motivo– el autor da a entender que Pinelli fue asesinado. El título se transforma entonces en la mayor ironía del texto: Fo, teniendo como cómplice al destinatario, está dando a entender desde el inicio que Pinelli no murió accidentalmente.

La situación política en que nace *Muerte accidental de un anarquista* es compleja. En medio de la estrategia de tensión, nadie se atreve a criticar al gobierno italiano pero al mismo tiempo el descontento crece de manera exponencial. En ese marco, los discursos gubernamentales configuran la realidad política a través de lo que

se da a conocer por los medios de comunicación. Si el gobierno dice que Pinelli se suicidó, es que efectivamente se suicidó. Pero, algunos intelectuales concuerdan en que la realidad no es lo que dice Saragat ni sus ministros. Entonces, cuando lo real se vuelve un problema ¿cómo hablar de lo real? ¿Cómo hacer que otros –la ciudadanía adormecida y crédula ante lo que dice la prensa– cuestionen lo real? Dario Fo da con la clave en *Muerte accidental de un anarquista*: por medio de la ironía, la parodia, el montaje y la farsa el destinatario se ríe y puede pensar lo real.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus:

- Fo, Dario. *Muerte accidental de un anarquista*. Navarra: Hiru, 1997.
- Fo, Dario. *Morte accidentale di un anarchico*. Torino: Einaudi, 2007.

Teórica dramática:

- Abel, Lionel. *Metatheatre: a New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Becht, Bertold. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba, 2004
- Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada, 1947.
- Cuddon, John. "Farsa". *Diccionario de teoría y crítica literarias*. Tomo A/L. Buenos Aires: Docencia, 2001.
- Eisenstein, Sergei. "Montaje 1937". *Hacia una teoría del montaje*. Tomo I. Barcelona: Paidón, 2001.
- _____. "Montaje de atracciones". *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen, 1990.
- Foxley, Carmen. "La ironía, funcionamiento de una figura literaria". *Revista Chilena de Literatura* 9-10 (1977): 5-20
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell of University Press, 1986.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988

- Welsford, Enid. *The Fool: His social and literary history*. New York: Doubleday, 1962.
- Wiles, David. *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Wilshire, Bruce. *Role Playing and Identity. The Limits of Theatre as Metaphor*. Indiana: Indiana University Press, 1991.

Referencial:

- Behan, Tom. *Dario Fo: The revolutionary theatre*. Londres: Pluto press, 2000.
- Corroto, Paula. “Intentan que no pensemos” *Publico.es* 2008
<http://www.publico.es/culturas/141085/dario-fo-intentan-que-no-pensemos>
- Fo, Dario y Guiseppina Manin. *El mundo según Fo: Conversaciones con Guiseppina Manin*. Barcelona: Paidós, 2008
- Fo, Dario. “Contra Jogulatores Obloquentes”. *NobelPrize.org*. 2011.
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1997/fo-lecture-i.html
- Magi, Lucia. “Dario Fo” *Tiempo* 2009
<http://www.tiempodehoy.com/entrevistas/dario-fo>
- Saint-Peyre, Laura. “Il Matto in *Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo e Franca Rame” Tesis de master. Université Sthendal, 2012.
- Torres, Rossana. “Hay que reírse de uno mismo y comprender que nos manipulan” *El País, Archivo* 2008
http://elpais.com/diario/2008/03/09/cultura/1205017201_850215.html
- Zamboni, Camilla. “In teatro come denuncia e strumento di espressione del popolo: *I Dialoghi* di Ruzzante e *Morte Accidentale di un Anarchico*”. *Carte italiane, University of California* 2011 <https://escholarship.org/uc/item/2kn7x5zv>