

LOS OBJETOS RISIBLES EN «LA RESURREZIONE DI LAZZARO», DE DARIO FO

Carmen GONZÁLEZ ROYO
Universidad de Alicante
carmen.gonzalez@ua.es

RESUMEN: En nuestra investigación partimos del episodio «La resurrezione di Lazzaro», de Dario Fo, para analizar el llamado proceso de desacralización, es decir, la utilización del discurso cómico por parte de la cultura popular para contraponerse a la cultura dominante. Como base del estudio tomamos la grabación en vídeo de una representación en directo de la obra mencionada, los textos escritos publicados por Einaudi, contraponiéndolos a las versiones en castellano y en valenciano, editadas por Siruela y por Bromera respectivamente. Revisaremos “la risa”, entendida como factor social y cultural, que asume múltiples funciones enmarcadas en un conjunto de normas explícitas e integradas en la vida social. Así pues, la producción de lo cómico, y su manifestación a través de la risa, sobreentiende siempre un sistema de creencias, valores, reglas y prohibiciones que deberán ser compartidos por el emisor y el destinatario del mensaje cómico para que éste sea plenamente descodificado.

Palabras clave: risa, discurso cómico, humor, desacralización, traducción.

ABSTRACT: Our research starts with Dario Fo and his «La resurrezione di Lazzaro», where we analyse what is called process of desacralisation, that is the use of a comic discourse at a popular level, against the dominating culture. The key of our study is the above mentioned performance, which has been video recorded, and the texts published by Einaudi, doing a comparison with the Spanish version published by Siruela and the Valentian one by Bromera. We will analyse “the laughter” as a social and a cultural matter and several functions within a number of explicit norms which are part of social life. To that extent the comic matter and its performance through the laughter always entails a certain number of beliefs, rules and bans, which producer and receiver of the comic message should share to be duly decoded.

Key words: laughter, comic discourse, humour, desacralisation, translation.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se construye sobre otro inédito, preparado en colaboración con Gianpiero Pelegi,¹ que lleva por título «La cultura popular como manifestación de la desacralización», presentado en el *III Congreso Internacional sobre Lengua y Sociedad*, en la Universitat Jaume I de Castellón de la Plana, en 2006.

En nuestra investigación partimos de la obra de Dario Fo² «La resurrezione di Lazzaro»,³ incluida en la pieza clásica *Mistero Buffo*,⁴ para analizar el llamado “proceso de desacralización”, es decir, la utilización del discurso cómico por parte de la cultura popular para contraponerse a la cultura dominante. Como base del estudio tomamos la grabación en vídeo de una representación en directo de la obra, así como los textos escritos publicados por Einaudi, material sobre el que revisaremos una muestra de los mecanismos verbales y no verbales utilizados por Fo en la escena para conseguir burlarse y desacralizar el orden preestablecido, significando una alternativa total a ese orden. Completaremos el trabajo contraponiendo al original italiano las versiones en castellano y en valenciano, editadas por Siruela y por Bromera respectivamente.

Nos proponemos abordar la risa como factor social, que se inserta en la vida social y cultural, asumiendo múltiples funciones enmarcadas en un conjunto de normas. Éstas deberán estar explicitadas en un sistema y pueden ser la expresión de múltiples hechos o sentimientos. Asimismo, trataremos principalmente la llamada “teoría social” del discurso cómico, que condiciona la exteriorización de la risa a la insensibilidad hacia el objeto cómico. Por último, analizaremos algunos aspectos del proceso de “desacralización” o utilización del discurso cómico por parte de la cultura popular para contraponerse a la cultura dominante.

2. LA RISA Y LO CÓMICO EN «LA RESURREZIONE DI LAZZARO»

La risa es, sin lugar a dudas, un fenómeno complejo: de hecho, sus formas, modalidades y casos en los que se manifiesta son muy numerosos y “évoluent dans le temps plus encore qu’elles ne diffèrent dans l’espace, d’un groupe d’hommes à un autre, et d’un individu à un autre” (Fourastié 1983: 7). La risa, siguiendo a Fourastié, se basa en factores de “índole externa” —los estímulos que la provocan— y de “índole inter-

1. A quien agradezco muy sinceramente la ayuda, inestimable, que me ha brindado para llevar a término este trabajo.

2. Dario Fo, Premio Nobel (1998), autodenominado “*giullare*”, cómico militante activo en el ámbito de la izquierda italiana, cuya obra e investigación establecen conexiones con la cultura, la historia y las formas escénicas de tradición medievales.

3. El episodio en concreto nos cuenta una muy particular visión de la resurrección de Lázaro. Aludiremos también en algún ejemplo a la historia de «Bonifacio VIII», incluida en la misma obra.

4. Hemos utilizado la grabación realizada en 1977, en Milán, por la RAI y emitida en la televisión pública italiana el 22 de abril, que ha sido reeditada recientemente en DVD. La primera representación data de 1969 y Fo ha dejado siempre espacio para intercalar alusiones puntuales y circunstanciales surgidas en el momento de la actuación.

na” —los que le permiten manifestarse. En esa manifestación física de la risa podemos intuir, pues, una combinación en la que se funden, en cierta manera, el observador y el fenómeno que la desencadena. Desde esta perspectiva nos aproximaremos aquí a la risa: desde la realidad en que se produce y el estímulo de la obra cómica que la induce. La grabación en vídeo del fragmento de Fo nos permite observar a un público fascinado, sorprendido, sonriente y atento que en determinados momentos emite una carcajada general, contagiada de unos a otros, acompañada por aplausos y otras demostraciones físicas que ponen en evidencia que el par “inicio/respuesta” se ha completado: la emisión del mensaje por parte del actor ha sido percibida y celebrada cómplicemente por los espectadores.

Así, la risa exterioriza fisiológicamente la “experiencia cómica” y expresa la participación/recompensa ante el chiste, la ironía, la parodia, la sátira, etc., de tipo verbal o no verbal, voluntaria o involuntaria. Pero, ¿qué provoca el estallido de la risa?

Dario Fo aparece sin maquillaje, en un escenario totalmente vacío, vestido con un impersonal suéter oscuro, pantalón gris y calzado cómodo, evitando rasgos que lo distinguen o lo marquen como personaje. El actor se presenta ante el público que llena las butacas del teatro y rodea también el lugar del escenario, sentado en el suelo. Está de pie, provisto de un micrófono colgado del cuello. Él será hombre, mujer, objeto, ambiente; se convierte en espacio escénico a través de la voz, del gesto; se mimetiza ágilmente en lo que cuenta con la palabra y sin ella.

Fo inicia el fragmento instruyendo a su público con una exposición didáctica sobre el teatro medieval, la actividad de los juglares como ilustradores de historias y críticas hacia el poder, como antipoder, estableciendo en cierto modo un paralelismo con su propia función en la pieza. Fo se transforma así en metaactor, sin despojarse del todo, sin embargo, de la capacidad de recuperar al actor para recuperar con él su historia de ficción. Poco a poco va esbozando, a través de la voz y los gestos, algunas características de los personajes, integrándolos en su discurso, haciéndolos visibles al espectador. Habla de seducción, sexo, riqueza, poder, opresión, antiguos y contemporáneos. Cuando empieza a narrar el milagro de Lázaro, la lógica de lo previsible salta en añicos desde la primera intervención, incongruente con lo esperable, y con ella la risa:

(1)

— Scusi! È questo il cimitero dove devono fare la resurrezione del Lazzaro?
 — Sì, è questo.
 — Ah, bene.

(Fo 1975: 101)

— ¡Perdone! ¿Es este el cementerio, el camposanto, donde van a hacer la resurrección de Lázaro?
 — Sí, este es.
 — Ah, bien.

(Fo 1998: 87)

- Perdone! És aquest el cementeri on es farà la resurrecció de Llàtzer?
- Sí, aquest és.
- Ah, bé.

(Fo 1999: 94)

El pasaje alude al milagro bíblico que probablemente forma parte del bagaje cultural de todos los presentes, expectantes ante lo que se representará, preparados para escuchar “la” versión de Fo y, en un claro uso ecoico, contraponerla al referente original: la tensión se ha creado. El espectador, a pesar de estar prevenido por el hecho mismo de estar asistiendo a la puesta en escena, se adentra en esa nueva interpretación que la clave humorística le descubre por sorpresa. El efecto cómico se va incrementando a medida que progresa el texto, ya que se introducen uno tras otro elementos fuera de contexto creando una cotidianeidad y un marco muy poco divino:

(2)

- Un momento, dieci soldi per entrare.
- Dieci soldi?
- Sì, facciamo due.
- Due soldi? E perché?

(Fo 1975: 101)

- Un momento, diez monedas para entrar.
- ¿Diez monedas?
- Te lo dejo en dos.
- ¿Dos monedas? Córcholis, ¿y por qué?

(Fo 1998: 87)

- Un moment, deu monedes per a entrar.
- Deu monedes?
- T’ho deixes en dues.
- Dues monedes? Redéu, i per què?

(Fo 1999: 94)

La fuerza ilocutiva (y la estructura cómica) del texto de Fo reside en gran medida en la superposición de contextos, en su uso natural, no intercambiables: pragmáticamente se produce una fuerte colisión originada por esa inadecuación del contexto, en el que el texto recupera el esquema de una conversación transaccional, en un registro coloquial, sustituyendo así la narración entera del milagro por la que podría tener lugar con normalidad a la entrada de un espectáculo popular cualquiera al aire libre, con el regateo por el precio entre los actantes incluido. El espectador no sabe bien cómo evolucionará la escena, pero ya se ha roto lo previsible con las primeras intervenciones, como veíamos en los ejemplos (1) y (2). Es gente común la que está contando la historia, e ignorante:

(3)

[...] Lázaro? Mi metto davanti alla tomba, e voglio veder tutto dall'inizio. Guarda! Lazzaro? E anche se trovo la tomba con scritto Lázaro, che non so leggere? Va beh! Indovinerò.

(Fo 1975: 101)

[...] ¿Lázaro?... (mientras busca) me pongo... ¿Lázaro? me pongo delante de la tumba, y quiero verlo todo desde el principio. ¡Mira! ¿Lázaro? Y aunque encuentre la tumba donde pone Lázaro, ¡si no sé leer...! ¡Bueno, lo adivinaré!

(Fo 1998: 87)

[...] Llätzer?, em pose davant de la tomba, i vull veur-ho tot des del principi. Mira! Llätzer! I encara que trobe la tomba on posa Llätzer si no sé llegir...! Bé, ho endevinaré!

(Fo 1999: 94)

La voz del actor parece llevarnos a la letanía construida en la retransmisión radiofónica de un evento, de un espectáculo deportivo o a una feria. El ritmo es acelerado y el tono de voz potente, rica en timbres y tonos. En su monólogo, Fo nos va creando diálogos entre los diferentes personajes que van surgiendo en el espacio escénico, encarnado en él como único actor, y construye tanto el paisaje cuanto la acción.

Parece evidente que la risa y lo cómico se hallan estrechamente ligados, además de que disociar la risa y lo cómico, o incluso tratar uno de estos conceptos sin tener en cuenta el otro, es altamente difícil (Emelina 1996: 9). Esbozaremos, a modo de ejemplo, algunas consideraciones de estudiosos de la cuestión. Así, Freud (1988) propone tres categorías bien distintas entre sí: el chiste, lo cómico y el humor, con características muy definidas; Fourastié (1983: 104-111) prefiere utilizar la voz “risible”, y diferenciar entre lo cómico, la ironía y el humor; Pirandello⁵ (2007) opone la experiencia cómica a la humorística; y Umberto Eco, por su parte, subraya que el término “cómico” es un *termine-ombrello* (Eco 1983: 258) con las mismas connotaciones que el término “juego”, capaz de englobar a muchos subgrupos (humor, chiste, sátira, etc.). Del mismo modo, clasificar la experiencia cómica tampoco está exenta de dificultades, y, así, Eco (1983: 258), entre otros, plantea la subsistencia de un tipo de comicidad universal que descansa únicamente en lo no verbal (*fatti*), y que podría suscitar la misma reacción, la risa, en personas de distintas culturas, y, evidentemente, ser compartida por la mayoría de los destinatarios. Si el discurso cómico se fundamenta en lo verbal, que Eco denomina *eloquio*, requiere un determinado *background information* que permita su descodificación y, por consiguiente, su pleno disfrute. En esta misma línea, el crítico de arte Gillo Dorfles (1972) defiende la eficacia de sintagmas cómicos más universales que la lengua, que, con sus códigos verbales y no verbales, obstaculiza la comprensión de los *gags* o efectos cómicos a quienes no la dominen en profundidad.

5. Pirandello repasa los conceptos de ‘humorismo’, ‘cómico’ o ‘risa’ en autores contemporáneos suyos o próximos a su tiempo, como Richter, Lipps o Sully, entre otros (Pirandello 2007: 58 y ss.; 80 y ss.).

En el caso de «La resurrezione di Lazzaro», el peso de los elementos lingüísticos, *eloquio*, sobre el producto cómico, potenciados naturalmente con fuerza por la gestualidad y la voz en la escena, es muy elevado, y desconocer la lengua compromete o dificulta la comprensión de la historia y, por tanto, la participación completa de la experiencia cómica. Si nos referimos a las traducciones que hemos tomado como punto de contraste, es obligado hacer patente que los conocimientos compartidos por los nativos de las tres lenguas están enraizados en una cultura coincidente, por lo que es posible articular el texto meta sobre la base del texto origen, concebido como texto humorístico, de forma satisfactoria.

Si un espectador expresa su placer con la risa (acompañada eventualmente con aplausos), demuestra que comparte los recursos cómicos de que se vale el actor en esa experiencia cómica con los demás destinatarios que reaccionan del mismo modo. El interlocutor debe, por tanto, detectar la clave humorística del discurso y participar ideológicamente con el emisor del mensaje. Esta afirmación queda avalada con rotundidad por dos hechos externos a la obra en sí misma que hemos recuperado en el archivo de Franca Rame (<<http://www.archivio.francarame.it/>>). El primero es la notificación de una denuncia presentada en la *Pretura* de Roma, interpuesta por un ciudadano el 23 de abril de 1977 contra la emisión de la RAI del *Mistero Buffo* de la noche anterior. Las razones de la denuncia son *vilipendio della religione*, tipificado en el artículo 402 del Código Penal italiano. En sentido opuesto, en el archivo figura asimismo un documento firmado por el Frente por los Derechos Humanos de Buenos Aires, fechado en 1984, por el que la organización se solidariza con la compañía de Dario Fo ante el atentado sufrido durante su gira argentina, a cargo de “quienes se autoerigen en guardianes de la moral y las buenas costumbres”, como se lee en ese texto.

3. LAS TEORÍAS ESTÉTICAS SOBRE LO CÓMICO

Nos referiremos sumariamente a las cuatro teorías filosófico-estéticas más importantes que distingue Smadja y en las que se puede enmarcar la experiencia cómica (Smadja 1990: 28).

Para la teoría moral, según la cual la risa estaría ligada a un sentimiento de superioridad hacia el objeto degradado, hacia el objeto cómico, la risa sería la manifestación de la alegría de la indiferencia y, en consecuencia, a la percepción de lo cómico, mediante las siguientes fases: cómico, indiferencia, alegría (Smadja 1990: 51).

Podría entenderse que toda la situación creada en «*La resurrezione di Lazzaro*» degrada el referente original con el que mantiene una total conexión referencial, frente al que actúa de eco, como indicábamos. La historia se ve despojada así del carácter sagrado que le confiere la fe para los creyentes, por lo que se ha verificado la desacralización del objeto. Se da crédito a los hechos narrados, pero se les añaden connotaciones propias que reducen el relato del milagro a una naturaleza humana, la de un no creyente, anclándolo a la realidad más empírica: la situación del cadáver transcurridos

algunos días sería sólo un ejemplo (4) que cuestiona lo que no se plantea la fe. La sátira aparece clara en la intención del autor-actor y es recibida por los espectadores que estallan en risas y aplausos ante la escena:

(4)

— Boia! Guarda! Hanno alzato la pietra, c'è il morto, è dentro, ohoo, è il Lazzaro!

— Che puzza! Cos'è sto tanfo?

— Boia!

— Cos'è?

— Zitto!

— Lasciami guardare!

— Ma è pieno di vermi, di tafani!

(Fo 1975: 105)

— ¡Rediez! ¡Mira! ¡Han levantado la losa, está el muerto, está dentro rediez, es el Lázaro que apesta! ¿Qué es este tufo?

— ¡Hala!

— ¿Qué pasa?

— ¡Calla!

— ¡Dejadme ver!

— ¡Está lleno de gusanos, de moscardones! ¡Puah!

(Fo 1998: 90)

— Redéu! Mira! Han alçat la llosa, està mort, està dins redéu, és el Llätzer que espanta! Què és aquest tuf?

— Apa!

— Qué passa?

— Calla!

— Deixeu-me veure!

— Està ple de cucs, de borinots! Puah!

(Fo 1999: 97)

La teoría del contraste y de la incongruencia, propuesta por Kant (también por Schopenhauer y por Lipps) se fundamenta en una oposición “anti-valor/valor” (Cohen 1985: 54); es decir, representa una inversión de la dialéctica comentada antes al referirnos a la teoría moral. Para el filósofo alemán, la risa surge por el contraste repentino que suscita la representación de una situación absurda que convierte en nada una expectativa aceptable del receptor.

El hecho de presentar el milagro de Lázaro como un espectáculo de plaza en el que intervienen vendedores ambulantes de comida, u otros personajes que alquilan sillas para las mujeres, por ejemplo, como acabamos de ver, produce un efecto cómico en esa degradación en la que se ahonda a medida que se incrementan los detalles, como las apuestas que los personajes avanzan sobre sí, en el estado de deterioro del muerto, Jesús será capaz de resucitarlo o la muerte es ya irreversible, la alegría del que gana la apuesta y los gritos de “al ladrón” cuando entre la multitud le roban la bolsa. El

público, expectante ante el desarrollo de la acción, percibe cómo el insólito hecho que debería significar la consumación del milagro se ve oscurecido por los gritos de “*ladro!*” con que se concluye el episodio:

(5)

— Ho vinto la scommessa! Dài qui, non fare il furbo.
 — Gesù, bravo!
 — La mia borsa! Me l’hanno rubata! Ladri!
 — Bravo Gesù! Ladro!
 — Bravo Gesù! Gesù, bravo! Ladro!

(Fo 1975: 104)

— He ganado la apuesta, trae. ¡Eh! ¡No te pases de listo!
 — ¡Jesús, fenómeno!
 — ¡Mi bolsa! ¡Me la han robado! ¡Al ladrón!
 — ¡Bravo, Jesús!
 — ¡Al ladrón!
 — ¡Jesús, bravo! ¡Jesús! ¡Bravo!... ¡Al ladrón!

(Fo 1998: 90)

— He guanyat l’aposta, porta. Eh! No et passes de llest!
 — Jesús, ets un fenomen!
 — La meua bossa! me l’han robada! Al lladre!
 — Bravo, Jesús!
 — Al lladre!
 — Jesús, bravo! Jesús! Bravo!... Al lladre!

(Fo 1999: 98)

Observamos, si seguimos la cadena de turnos de los personajes, que se van encadenando los temas de forma inesperada frente al devenir previsible de la acción; aunque los hechos básicos de la historia conocida y original sirvan de hilo conductor a la comprensión, hay demasiados elementos que contradicen ese archisabido pasaje bíblico. Los elementos nuevos, y lo no inferido, se apropian de forma incongruente de la narración original, pero el resultado adquiere congruencia precisamente en la percepción del efecto lúdico.

La teoría fisiopsicológica afirma, fundamentalmente, que la risa nace mediante un paso repentino de un estado psíquico intenso a otro inferior debido a una situación dada. Fue defendida por Spencer y se basa en el principio general de conservación de la energía nerviosa a la que se añade una ley mecánica que transforma el excedente de energía psíquica en energía muscular. Los estudios de Freud (1988) en los que aborda el problema del chiste, el humorismo y lo cómico quedarían inscritos en esta corriente (Attardo 1994: 47 y ss.).

Por último, la teoría social, encarnada en la obra de Bergson, considera la risa como un fenómeno humano, social y, además, como un hecho más intelectual que emocional (Attardo 1994: 47 y ss.). La risa encuentra su medio natural en la vida

social y cultural y abarca múltiples funciones sociales enmarcadas en un conjunto de normas explicitadas en un sistema, y generalmente pueden expresar la alegría individual o social producida por la cohesión del grupo, el control social, la manera de evitar un castigo negativo y de punición por la inhibición y la agresividad de otros, la amabilidad, la defensa contra la congoja, la exclusión social y, también, la seducción y el afecto (Smadja 1993: 121).

Así pues, la producción de lo cómico sobreentiende un sistema, creencias, valores, reglas y prohibiciones. Estos códigos deben estar muy claros en el emisor y en el destinatario del mensaje cómico. Los objetos risibles del hombre se hallarán, pues, en la sociedad, en su carácter y actividades; en su orden, en sus jerarquías, reglas, valores y en su lógica de funcionamiento: la sexualidad, el lenguaje, el poder político, el orden social establecido, las instituciones, el elemento extraño en el grupo, etc.

Creemos, como hemos ido mostrando en las citas anteriores del texto del *Mistero Buffo*, que estos parámetros postulados en la teoría social, fundamentada en la tesis bergsoniana, están contenidos en la obra de Fo, tanto en la representación teatral propiamente dicha como en la metateatral, parte en la que el actor se desprende, aun si sólo parcialmente, de su categoría de actor para asumir la de instructor, “*giullare*”, procurando informaciones a los espectadores fruto de su investigación filológica e histórica. Naturalmente, quien no comparte la ideología próxima a la expresada en la obra puede reaccionar denunciando o agrediendo, contraponiéndose de forma neta a quienes disfrutan de la experiencia cómica, como documentábamos antes.

Asimismo, lo cómico utilizará figuras retóricas como la hipérbole o la litote para exagerar o atenuar, la metáfora, la metonimia, la repetición, la inversión, la ironía, etc.; y ciertos efectos de contraste como la burla, la parodia, el lenguaje de la sexualidad, etc. Ello conlleva efectos cognitivos tales como la sorpresa, el absurdo o la incongruencia. Otro recurso de lo cómico es el transformismo: por ejemplo, los humanos pueden animalizarse y viceversa; los adultos pueden convertirse en niños, y los niños en adultos; los hombres pueden transformarse en mujeres (y viceversa), etc., y ese cambio de categoría ontológica y social genera lo cómico y, en consecuencia, la risa. Recordemos que para Bergson tanto el humor verbal como el referencial comparten tres procedimientos, a saber: “*la répétition, l’inversion, et l’interférence des séries*” (Bergson 1977: 68).

Los recursos que provocan la risa en el público en la representación de Fo se concretan tanto en la gesticulación como en la palabra, y, muy especialmente, en la voz que la transmite: se exageran los tonos, la cadencia o la potencia —cuando el villano narra el momento en que Lázaro sale de la tumba, con las imágenes y la impresión que el suceso le produce, pongamos por caso—. A periodos graves se contraponen, también hiperbólicamente, el uso encadenado de expresiones lúdicas, desenfadadas, como por ejemplo la sorpresa en la aparición de la figura de Jesús, llena de diminutivos afectuosos que, con un tono de voz semejante a como se hablaría con dulzura de un niño, dice:

(6)

- Qual è, quello alto?
- No. Quello piccolo.

- Quel ragazzino?
- Quello lì con la barbetta.
- Oh, ma sembra un ragazzino!

(Fo 1975: 102)

- ¡No, ese es Marcos!
- ¿El de detrás?
- ¿Cuál es? ¿El alto?
- No, el pequeño.
- ¿Ese muchacho?
- El de la barbita.
- ¡Uy, pero si parece un chiquillo, rediez!

(Fo 1998: 89)

- No, aquest és Marc!
- El de darrere?
- Qui és? L'alt?
- No, el xicotet.
- Aquest xicot?
- El de la barbeta.
- Ui, però si pareix un xiquet, redéu!

(Fo 1999: 96)

Otro efecto cómico bien recibido por los espectadores es la devolución de las metáforas asentadas en la lengua a su sentido literal: *povero cristo* (Fo 1975: 121) se refiere físicamente a ese Cristo maltratado y malherido arrastrando su cruz. Y la repetición de palabras por parte del actor y, sobre todo, de gestos sobre los que se insiste y que funcionan para interpelar al público, como algunas miradas, o el movimiento de las manos, que expresan la actitud comunicativa hacia el otro. Citaremos concretamente, en la historia del Papa «Bonifacio VIII», un claro ejemplo de repetición que crea la imagen cómica por la aproximación a lo mecánico, a la máquina, hecho cómico infalible, según Bergson. Es una imagen muy visual que cierra el episodio: en ella vemos a un personaje, reducido a total invalidez, transportado hasta el balcón de la Plaza de San Pedro para bendecir a los fieles congregados. Se nos desvela, asumiendo el actor un discurso didáctico, con un tono de voz relajado y fluido, convincente, que el brazo era manipulado, de forma oculta, por un “técnico” que naturalmente pasaba desapercibido desde fuera de la ventana. Estos signos de lo cómico, junto con comentarios acerca de lo acontecido que hacen los personajes que asisten al milagro, la integración de lo sobrenatural en lo cotidiano más absoluto o el parangón que equipara la historia pasada a la actual —salvando las distancias—, provocan el efecto cómico y las manifestaciones de complicidad, como los aplausos y la risa en todo el auditorio, si atendemos a las imágenes que observamos.

De forma especial, destacamos el gran trabajo actoral de Dario Fo que atraviesa todos los registros con la maestría de su voz, que le permite, con los imprescindibles cambios de timbre y de tono, pasar de un personaje a otro apoyándose en una quinésica muy precisa y muy expresiva. Como decíamos antes, Fo dialoga en su inmenso

monólogo y hace ver toda una galería de personajes que pasan ante el espectador con gran agilidad: sorprende, se transforma y desencadena la risa. No podemos olvidar que los fenómenos rituales son potenciadores de la risa. Para Dorfles, en lo cómico aparece un “ritual aberrante” que ya no conecta el rito con su referente lógico, sino con el referente paradójico que lo convierte en “risible” (Dorfles 1972: 122).

4. LA CULTURA POPULAR COMO MANIFESTACIÓN DE LA DESACRALIZACIÓN

Bajtín considera que la cultura popular se sirve de lo cómico para contraponerse a la cultura dominante, operándose de este modo el proceso de desacralización (Bajtín 1974). Su obra cataloga las manifestaciones cómicas de una cultura, que llamaremos “subalterna”, en diferentes formas y rituales del espectáculo, entre los que incluye los festejos del carnaval y otras obras cómicas representadas en plazas públicas, “punto de convergencia de lo extraoficial” (Bajtín 1974: 139), con un lenguaje familiar y el uso de un vocabulario incluso grosero. La estructura del carnaval contiene en sí misma estos elementos, y en esta fiesta, mediante la risa, la “cultura subalterna” se manifiesta como alternativa a la cultura oficial. El carnaval permite los excesos, la unión de lo sacro y lo profano; en él reina la tolerancia ante lo obsceno o lo prohibido, y favorece asociaciones *contra natura*, si atendemos al criterio de la norma, “*mésalliance*”. El autor considera el carnaval como el lugar de la risa, negación absoluta del orden preestablecido, desacralización de éste, y como su alternativa total. Los mecanismos utilizados son las ambivalencias como la entronización/destronización, la (re)evaluación del cuerpo en el más amplio de los sentidos, la comida, la relación muerte/risa como forma de la vida, el travestismo y la máscara o el “doble tono de la palabra” que está presente en la dicotomía “alabanza-injurias” (Bajtín 1974: 391).

Volviendo a «*La resurrezione di Lazzaro*» del *Mistero Buffo*, reconocemos a un juglar que narra una historia conocida, en la que añade elementos invertidos y transgresores si atendemos al carácter sagrado del episodio original, profanizando, pues, lo sacro. El código lingüístico se encuentra al alcance fácil de todos. Se exige enérgicamente que se ponga hora a la celebración de los milagros (y ¡que se la respete!), en un ambiente de fiesta que tiene lugar en un cementerio, con gran jolgorio y expectación popular. El enterrador cobra entrada, los presentes hacen apuestas, se alquilan sillas, se vende comida ambulante, “le sardelle abbrustolite”: “—Sardelle! Sardelle, danne un cartoccio al Lázaro che si prepari lo stomaco” (Fo 1975: 103). Entre las preocupaciones de los presentes está la de conseguir una primera fila. La gente del pueblo saluda a un Jesús extremadamente aniñado, que circula siempre acompañado por sus seguidores más estrechos —que afirman: “non lo lasciamo andare in giro solo perché è un po’ matto” (Fo 1975: 105)— y que realiza impecablemente su función, su milagro. La muerte, con los gusanos que se sacude Lázaro cuando sale de la tumba, es superada por la vida, y por la risa en el momento en que el protagonista, aún no completamente resucitado, consigue erguirse tras varios traspies y es ovacionado.

Para concluir, nos remitimos a la reflexión expresada por Lipovetsky en *La era del vacío* quien, al referirse a lo humorístico en la sociedad de los 80, habla de la colecti-

vización del humor como una forma de recuperación de la no violencia a favor de la simpatía y la complicidad para suavizar las relaciones personales. Insiste en la doble función democrática del sentido del humor que permite que el individuo se despoje del destino, de las convenciones y, además, evita la idea de superioridad, de un *ego* desmesurado. En una época de grandes individualismos, el humor establece relaciones entre las personas menos difíciles, se transforma en un elemento socializador, liberador, conciliador (Lipovetsky 1986: 159).

5. CONCLUSIONES

Tal vez la risa, que, como hemos visto, desdramatiza una situación percibida como injusta o dura ante un estímulo cómico, deba ser entendida como un elemento válido de desacralización de elementos de poder o de creencias. La risa, pues, refuerza la relación entre los interlocutores —aquí, entre actor/espectador—, moviliza los puntos de vista y los conocimientos compartidos, con el fin de asegurar sus complicidades y es, en definitiva, un principio de comunicación y de entendimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, A., *Il teatro e il suo doppio*. Turín: Einaudi 1972.
- ATTARDO, S., *Linguistics Theories in Humor*. Berlín / Nueva York: Mouton de Gruyter 1994.
- BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Barral 1974.
- BERGSON, H., *Le rire*. París: PUF 1977.
- BESSE, H., «La culture des calembours», *Le français dans le monde* 233 (1989), 32-39.
- BRETON, A., *Anthologie de l'humour noir*. París: Livre de Poche 1966.
- CARO BAROJA, J., *El carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus 1965.
- CECCARELLI, F., *Sorriso e riso: saggio di antropologia biosociale*. Turín: Einaudi 1988.
- COHEN, J., «Comique et poétique», *Poétique* 61 (1985), 49-61.
- DEFAYS, J. M., *Le comique*. París: Seuil 1996.
- DEIRDRE W. / D. SPERBER, «La teoría de la relevancia», *Revista de Investigación Lingüística*. Trad. F. Campillo García. 7 (2004), 237-286.
- DORFLES, G., *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Lumen 1972.
- ECO, U., *Sette anni di desiderio*. Milán: Bompiani 1983.
- EMELINA, J., *Le comique*. París: Sedes 1996.
- FO, D., *Mistero Buffo*. Turín: Einaudi 1975.
- , *Misterio Bufo*. Trad. Carla Matteini. Madrid: Siruela 1998.
- , *Misteri Buffo*. Trad. Josep Ballester. Alzira: Bromera 1999.
- FO, D. / F. RAME, *Mistero Buffo*. Texto / DVD. Milán: Fabbri Editori 2006.
- FOURASTIÉ, J., *Le rire, suite*. París: Denoël & Gonthier 1983.

- FREUD, S., «El chiste y su relación con el inconsciente», en: S. Freud: *Obras completas*. Barcelona: Orbis 1988.
- LEWANDOWSKI, T., *Diccionario de lingüística*, Madrid: Cátedra 1995.
- LIPOVETSKY, G., *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama 1986.
- LOFFLER-LAURIAN, A. M., *Les mots du rire: comment les traduire? Essais de lexicologie contrastive*. Berna: Peter Lang 2001.
- PELEGI, G., «Discurso cómico y traducción en la obra de Dario Fo» (tesis doctoral). Valencia: Universitat de València 2001.
- PIRANDELLO, L., *L'umorismo. (Essenza, caratteri e materia dell'umorismo) / El umorismo. (Esencia, carácter y materia del humorismo)*. Ed. bilingüe. Trad. E. Martínez Garrido. San Lorenzo del Escorial: Langre 2007 (1908).
- RAME F., <<http://www.archivio.francarame.it/>>.
- SMADJA, E., *Le rire*. París: PUF 1993.