

<b>Zeitschrift:</b>	Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
<b>Herausgeber:</b>	Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
<b>Band:</b>	- (2008)
<b>Heft:</b>	12
 <b>Artikel:</b>	El cuerpo de la comedia cinematográfica : el caso Totó
<b>Autor:</b>	Stasio, Loreta de
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-1047355">https://doi.org/10.5169/seals-1047355</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 14.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# El cuerpo de la comedia cinematográfica: el caso Totó.

Loreta de Stasio

*Universidad del País Vasco*

## 1. CUERPO / MARIONETA

En el actor no sólo el rostro sino todo el cuerpo es efecto de construcción. Y el cuerpo de Totò lo es de modo particular siendo el instrumento más llamativo de su comicidad, aunque no el único. «El primer cómico-grotesco de la historia contemporánea», como lo define Ramo en el 1949, poseía una notable habilidad en el agilizarse, en el desbloquearse, en la descomposición de las articulaciones, lo que le valió frecuentemente el parangón a la marioneta. El actor conocía todas las técnicas, todos los secretos para romper y recomponer la gestualidad, y lo ayudó mucho la disposición a la pantomima —ejercitada constantemente, y sin ninguna enseñanza, durante sus años juveniles— y la extraordinaria habilidad física que poseía en el decomponer todas las articulaciones de su cuerpo. Según Dario Fo, «il suo corpo dava senza dubbio l'impressione di sapersi «spaccare» per poi ricomporsi in unità grottesca» (Fo, 1995: 41). La característica marionetística se repropone explícitamente en la breve, pero límpida señal de un crítico previsor como Giuseppe De Santis, que en la revista *Cine*, detecta el interés que pueden suscitar las muecas de un gran mimo como Totò, que ningún director inteligente se ha cogido la pelea de dirigir con seriedad: «A nessuno più di lui si addice alla perfezione quel famoso dialogo di Heinrich von Kleist sulle marionette». (De Santis, 1943)

Al principio de los años 40, ya otros críticos del espectáculo evidenciaron la naturaleza inhumana de Totò: Zavattini observó que, «le caratteristiche più singolari e significative della sua «auto-

rialità» di attore sono chiaramente antinaturalistiche» (Zavattini, 1940: 404-405). Por eso, Totò da lo mejor de sí en el teatro, mientras que en el cine pierde muchas de sus calidades marionetísticas. Barbaro considera los «sketches» cinematográficos más famosos cuales «pezzi indimenticabili del teatro comico di questi ultimi anni» (Barbaro, 1933). Las características específicas del actor, y su unicidad, se pueden entrever en el barrido de sus entradas, en la geometría de sus apariciones y sus gestos incluso de los más ilógicos y absurdos: si muchos cómicos poseen, quién más, quién menos, dotes similares, la importancia del mimo napolitano consiste en haberlas sabido organizar en un modo exclusiva y prepotentemente suyo. Comenta Barbaro:

La mimica di Totò trascende costantemente il significato della narrazione edell'azione scenica, e già si afferma come eloquente e chiaro modo di intendere la vita e come visuale del mondo. [...] Un mondo poetico e strano, che è suo patrimonio esclusivo, e cioè a dire quasi non formulabile in forma diversa. [...] Quando Totò è all'altezza di se stesso, la sua caratteristica e unicità ha valore assoluto. (Barbaro, 1993: 15)

## 2. ORIGINALIDAD Y TRADICIÓN

En la comedia italiana, según Flaiano, Totò representaba «la zona metafísica, non i caratteri ma l'imponderabile, il grotesco, l'inverosimile». Si las máscaras tradicionales del espectáculo italiano, los siervos, representan «il mondo possibile nelle vesti dei loro padroni», Totò, «si è dedicato a illustrare come in una striscia comica, dunque sempre «à suivre», l'assurdo della sua presenza in quel mondo. Totò va cercato [...] nella continua follia di una maschera che non fa della satira e tanto meno della sociología, ma propone esclusivamente se stessa» (Flaiano, 1967: 15-18).

Un testimonio de su nacimiento cinematográfico casi de tebeo, está en *Fermo con le mani* de 1937, la primera película de Totò. Totò ya ha nacido (en el teatro desde casi 20 años) y viene a la luz (del cine) ya todo hecho y con el bombín en la cabeza, en una hora indeterminada de un día indeterminado en un lugar indeterminado. Las primeras imágenes mudas de la película, de hecho, nos enseñan a Totò que emerge de bajo del colchón, en una cama ordinaria como la habitación en la que se encuentra. Está completamente vestido, de los pantalones «a zompafuosso» al cordón de zapatos como pajarita. Lo que ocurre después, tiene la misma lógica subvertida, el mismo sentido insensato. En lugar de

la cabeza, se rasca el bombín, por ejemplo. Y, después de haber dormido vestido, ahora que se ha despertado, se desviste, quedando en mangas de camisa. Después de haber rehecho los movimientos secos y afectados de una gallina que se sienta el centro triunfante del gallinero, se mete bajo la ducha (un escurridor en que se vuelca el agua de tres ampollas), pero con los zapatos a los pies (los calcetines son llamativos, a grandes rayas horizontales). En estas primeras imágenes cinematográficas hay la esencia de la máscara marionetística de Totò: en el cierre de su abitación, mudo, en relación silenciosa e intensa consigo mismo, está retenido como por el placer de la inversión del sentido, tomado y parado por una evidente pasión por lo que es subvertido. Como dice Roberto Escobar, aquella nariz y aquel mentón que huyen hacia la derecha, aquella tristeza en que se suman la singularidad del cuerpo y la normalidad de la vida, aquella imperfección y fragmentariedad, ya constituyen una máscara potencial. Aquel rostro ya es de por sí un «lugar» en el cual pueden vivir y mostrarse lo grotesco y lo surreal. (Escobar: 1988: 26). El alma de esta máscara, le viene de la tradición: Para Goffredo Fofi, el alma de Totò es la de Polichinela —cuyo paños Totò ha vestido en teatro—, «la máscara subproletaria por excelencia» (Fofi, 1972), movida por el miedo a la miseria y al hambre material (de comida y de mujeres) y quizás aún más de un hambre inmaterial (deseo hiperbólico, abstracto, que ningún objeto puede satisfacer). Hay también la tradición que remonta a los *fescennini* y a las *atellane* de la Campania Félix campesina, pasando por Plauto y Aristófanes; la tradición de la farsa improvisada, de los *lazzi* y de las muecas de corral veraniego y de plaza de mercado, de que la tradición napolitana conserva todavía un fuerte recuerdo. Y hay indudablemente la influencia del napolitano Nicola Maldacea (1870-1945), el creador de la *caricatura*; y la tradición y la enseñanza de Gustavo De Marco (1883-1944), cómico-zumpo, de irresistibles dotes acrobáticas, surreal marioneta desarticulada, que Totò siempre ha considerado como maestro (Mangini, 1967: 159-160). Cuenta Mollica:

Totò reconoce de buena gana de haberlo admirado y estudiado e imitado durante mucho tiempo, pero a la vez reivindica con orgullo el haber «venido al mundo original.» Totò es una formación autónoma también para Ennio Flaiano, por el que su máscara asume y resume los caracteres de la tradición y la comedia del arte, pero sin identificarse con nadie de ellos, ni con Polichinela ni con Arlequín, sino produciendo una invención nueva. (Mollica, 1983).

Por otra parte, ésta es la tradición, entendida como interminable narración y renarración popular: pasaje entre las generaciones de profesiones humorísticas, de conocimientos y de técnicas, de cañamazos (canovacci) y situaciones que, quedando de alguna manera iguales a sí mismas, sin embargo de paso en paso vienen desplazadas y transformadas. En el interminable trabajo de elaboración y reelaboración, Antonio de Curtis ha logrado sacar fuera algo nuevo y antiguo: una máscara total, «una de las pocas, auténticas máscaras de nuestro teatro», según Fo (1995). He aquí por lo tanto, ya desde la primera película, el primero documento disponible del arte teatral de Totò, los ingredientes esenciales de su máscara. Hay el hambre sobretodo, hay un fondo melancólico que da a su comicidad la necesaria dimensión trágica. Ya hay un indicio, una semilla de su futuro éxito. Y sobre todo por el reconocimiento inmediato de esta máscara, hay un viejo bombín (cuya función, según los casos es reemplazada por subrogados como yelmos y varias pelucas), el gran frac con las colas, una camisa raída con el cuello bajo, un cordón de zapato como corbata y un par de medias pintadas que brotan de un par de pantalones a «zompafuosso», y un gran par de comunes zapatos negros.

### 3. EL ARTE DE LOS OPUESTOS

La comicidad, argumenta Antonio de Curtis-Totò,

si avvale spesso di accessori, indispensabili per creare il personaggio. Charlot aveva i baffetti, il bastoncino di bambù, i calzoni sformati. Per me è molto importante la bombetta? Perché ho scelto questo tipo di cappello? Perchè sotto la bombetta ci poteva stare solo la faccia di Totò. (De Curtis, 1972: 78).

Recordando a los funcionarios de la City de Londres, con su patética pretenciosidad, el bombín subraya la miseria de la figura total. Además, bombín, frac, camisa y el lazo de zapatos como pajarita, como intento de vestir «decentemente» la parte alta del cuerpo, contrastan claramente con la »indecorosidad» de los ráídos pantalones campesinos a «zompafuosso» y con los calcetines pintados de payaso. De la misma manera que para Charlot para el quien la parte alta, con bombín, frac chaleco y pajarita, contrastan con los pantalones de vagabundo y con las raídas botas deformadas. Este contraste marcado entre parte «alta» y «baja» del cuerpo, que reproduce la dialéctica de la vida, es la esencia del cómico que

«subvierte» el sentido de las cosas, que vive en el «mundo al revés.» La dialéctica del alto / bajo, es particularmente apta a explicar la relación que se establece entre la máscara y su doble, el príncipe de Curtis, el hombre que se transforma en Totò y que «saca» esta máscara del espejo (en su camerino, antes de entrar en escena) como en un proceso de metamorfosis. El príncipe de Curtis es un distinguido aristócrata gentil, humano y muy generoso, con un carácter reservado y casi reacio, mesurado, ordenado, amante del decoro, del «buen gusto» y del silencio, que prefiere hablar poco: las asonancias y las resonancias de las cuales Totò se complace, le aparecen como un ruido, un ruido molesto, una algarabía inútil. En muchas entrevistas, el hombre Antonio afirma detestar la luz del sol, el día y las risotadas ruidosas y preferir las sombras, la noche, la luna. Su doble Totò, en cambio, es indiscreto, entrometido, logorroico, excesivo, solar y triunfante, y grotescamente cínico y cruel. Aunque el príncipe se oponga a la máscara, los dos viven en contigüidad: el príncipe es la parte alta, noble e idealista de esta contigüidad; Totò, al revés, representa la parte corporal, vitalística, y baja: come ávidamente e insaciablemente y con las manos, eructa, escupe, insulta, es caótico y se mueve groseramente y en exceso, entre danzas, saltos y piruetas. La comicidad de la absurdidad, de lo grotesco, se consigue ensamblando cosas incompatibles e imposibles de unir, haciendo adherir mecánicamente elementos heterogéneos; el personaje íntegro, y a mayor razón el trágico, supone que algunos elementos diferentes y antagonísticos de un punto de vista, aparecen unidos desde otro punto de vista. El descubrimiento de este punto de vista, representa un descubrimiento artístico, según Jurij Lotman (1973). Este tipo de representación como fusión y coexistencia de dos tipos de comportamientos y al mismo tiempo de un único comportamiento, es orgánico, porque se trata de la vida de un hombre. De esta manera se consigue la alta capacidad de información del arte, que es también una de sus paradojas. La oscilación de las dos exigencias de salir de un personaje, de un papel para entrar en el otro, siempre en el mismo Totò-de Curtis, crea el imprevisible necesario (la informatividad). Estos ejemplos, tomados por el arte cómico y trágico, de lo convencional y de lo realista, dice Lotman, permite de afirmar que la aceptación de las normas y el relativo rechazo constituyen a una de las leyes más profundas del texto artístico, que se revelan con fuerza particular en el cine. El arte recurre con frecuencia a la superposición de elementos de naturaleza diferente. Algunos estilos artísticos

tienden a producir un choque entre los elementos, un estallido: se verifica así la comparación dialéctica de los personajes al nivel de argumento en las películas de Totò. Pero todo eso también demuestra que en el todo que se transforma, de metamorfosis en metamorfosis, no hay sombra sin luz, que es el día que le da sentido a la noche, como al silencio, el ruido y a lo alto, el bajo. Quizás, Escobar sugiere, no hay «gente bien» si no hay una máscara que, con su singularidad caótica, «mide» la decorosa normalidad de ella. (Escobar, 1988: 37).

#### 4. AUTORIDAD DEL SENTIDO, SENTIDO DE LA AUTORIDAD

Totò, ofende, insulta, escupe, salta, juega con las palabras y con los sentidos. A menudo huye en las escenas más memorables, con movimientos de marioneta, pero también huye figurativamente del cierre de la coherencia, y de la jerarquía del sentido, contra el cual a menudo recurre a bromas «bajas y groseras» que tienen pero, la agilidad de un salto inesperado sobre un telón. Escupiendo e insultando, rebaja lo que está arriba, lo mismo sea el sentido de la autoridad que la autoridad del sentido. Nada merece «respeto» a sus ojos. Totò «se enfada» sobre todo con la autoridad del sentido —es decir con las historias y con los discursos coherentes y acabados—, y entonces con su imagen especular que es el sentido de la autoridad. De todas formas, no es la autoridad como tal, el objeto inmediato y explícito de su ataque multiforme, irreverente y burlón. Cualesquiera sean las opiniones de Antonio de Curtis, Totò no se reconoce en un universo de «valores políticos» que sustenten una rebelión inmediata y explícita contra ellos, prefigurando un nuevo orden. Su universo es el caos y al final lo que emerge en sus diferentes puestas en escena, es la vitalidad de la máscara y la alegre diferencia de la marioneta. No hay posibilidad de acuerdo ni de disenso entre la marioneta y el personaje. Este último se mueve dentro de la coherencia y la simetría de un discurso sensato, protagonista indiscutido de una propia «historia». En la famosa escena del coche cama de *Totò a colori*, por ejemplo, la marioneta, inexorable y molesta, ataca el personaje por cada lado con sonidos incongruos, reducidos a acentos y a ritmos, y luego con manoseamientos continuos, estornudos puestos en escena tan exageradamente que parecen inhumanos, insopportables tormentos de extensión exagerada de los mismos miembros, olores y humores e invasiones en el espacio del cuerpo del otro con el propio cuerpo. El personaje es el honorable Trombetta, que vive

en un universo ordenado, con un centro biográfico decisivo, un lugar bien provisto y firme en que se coloca su identidad. Según una técnica y más bien una táctica suya que ha refinado tanto haciéndola fuertemente incisiva y cortante, Totò desestabiliza justo este centro y este lugar: el nombre del honorable diputado Trombetta. Burla y más bien, manifiesta asco al ritual afectado de las presentaciones (después de darle de mala gana el meñique, como parte de la mano entera, se lo huele y, con una mueca de repugnancia se lo limpia en la chaqueta). Deforma Trombetta en Trombón, («Eh, chi è che non conosce quel trombone di suo padre!?»). Duda que también la hermana del diputado se llame Trombetta («in ogni caso, da maritata fa «Trombetta in Bocca»»), circunstancia avalorada por el hecho que («anche a Cuneo i trombettieri si mettevano la trombetta in bocca, glielo dico io...»). El efecto es el aturdimiento, la confusión, el pánico del antagonista, que por un rato pierde el control de aquél centro y lugar bien provisto y firme, y con ello pierde verosímilmente también la certeza de tener una biografía, de ser protagonista indiscutido de una historia. Faltar al respeto y armar follones a los varios «honorables» Trombetta sería hasta una necesidad, por la marioneta, si por hipótesis absurda no fuera ya un impulso suyo malvado y feliz, un apetito de su deseo que desemboca. Su multiplicidad incoherente y dinámica —que ya es subversión en sí—amenazaría de ser entumecida y vencida por su prosopoea monolítica. Su peso y su seriedad amenazarían con pisar la ligereza de su juego / representación mecánica y rítmica. Como plasma en si tipos y yo transitorios para destruirlos inmediatamente después con su naturaleza de máscara, como les da vida para luego matarlos, como hace emerger de ellos las historias para luego volver a hundirles, así hace con los personajes que encuentra: los aniquila, los destruye y los hunde.

Cada vez que a Totò se presentan delante sus innumerables diputados, jefes de Estado, altos prelados, magistrados, abogados, comisarios, jueces, notarios, generales, guardias, alcaldes, médicos, dueños de casa, administradores de comunidad, chulos, profesores y maestros tiranos, en fin todos personajes de la autoridad rígidamente privados de fantasía, entonces, sin gastar tiempo pensando en «objetivos», el burlador Totò se los mofa y se los juega, los desorienta y los confunde, los reduce a absurdidad arrollándolos en un río de gestos y palabras enloquecidas. El rasgo clownesco, según Ennio Bispuri, es dado propio de esta indiferencia absoluta a los títulos y a las funciones sociales de sus interlocutores.

Más bien,

[...] Totò accentua ulteriormente la caratteristica ridicola nel momento in cui esprime con forza tutta la sua carica irriverente nei confronti delle istituzioni, che vengono pertanto ignorate, calpestate, derise. Totò, come tutti i clown, è un anarchico e un qualunquista, capace di un cinismo incosciente. [...] el payaso non conosce gerarchie, anzi è lui stesso a crearle, ribaltando tutti i gradi, creando commendatore un usciere e degradando ad ostetrico un onorevole. L'effetto comico del clown è infatti raggiunto proprio perché libera quell'energia repressa dalle norme sociali, sia essa invidia del potere o desiderio di reazione, alla quale egli dà libero e legittimo sfogo. Insomma si ride perché vediamo il capufficio ridicolizzato, il generale preso a spintoni, il politico insultato liberamente, ecc. (Bispuri, 1977: 17-18).

Vittorio Spinazzola subraya que, en la fila de los personajes representada por Totò se afirma «una incontenible carica istintivamente anarchica» (Spinazzola, 1974) que quebranta constantemente sobre todo las normas de comportamiento de los entornos burgueses y pequeños burgueses. Totò recurre a la obscenidad como un grito liberatorio y de desesperación contra el moralismo, contra una determinada moral, una costumbre que siempre forma parte de una clase que detiene el poder.

En realidad la crueldad de Totò no es ni moral, ni inmoral, sino pre-moral, necesaria e inocente. Su función es desorientar y hacer hundir en el pánico a los hombres, induciéndolos a la locura y a la vez venciendo la locura: sobre todo si son comendadores, honorables (diputados), comisarios, jueces, pretorios, abogados, médicos, y jefes de oficina. La crueldad de Totò es feliz: además, si la marioneta está antes del discurso y de la historia, si encuentra el sentido solo para burlarlo y echarlo en el pánico ¿Cómo se puede reducir a una valoración moral, discursiva e historiadora?

Con sus movimientos rítmicos, con sus estructuras, sus desarticulaciones y sus articulaciones, la máscara de Totò es en sí misma epiléptica, loca. Detrás de ella relampaguea la informidad del caos, fulmínea como fuegos de artificio que estallan: triunfo del hambre, del cuerpo y del amor, desempate del non individuado y de lo múltiple sobre el yo, del sonido a la palabra, de la logorrea al discurso, del acontecimiento sobre la historia, del futuro sobre el ser, de lo que está bajo sobre lo que está arriba. Es la energía cósmica del deseo que desemboca, despreocupado de lo que está establecido, permitido, prohibido.

## 5. MESURA / DESMESURA

Totò es artificio y máscara. Así la marioneta ha venido al mundo, así está viva: con la estructura ósea, las desarticulaciones sensibles, las articulaciones resistentes y móviles. Sustrayendo al cuerpo la armonía entre sus partes, su simetría y coherencia, no queda otra cosa que la presa desmembrada que se puede devorar o bien la marioneta y el títere del que se ríe, que se trate de Polichinela del teatro popular de calle o el Pinocho leñoso, o del «Bel Ciccillo» de Gustavo De Marco, o, incluso, del cuerpo abstracto de un fuego de artificio. Los frecuentes estallidos y relámpagos de luz que Totò imita sublimados en ritmos sonoros y visuales, son historias sin narración que el actor asimila en su juventud de las exhibiciones de viejos cómicos napolitanos a la fiesta del Carmine y quizás también, sin enterarse, de sugerencias futuristas.

Totò, de todas formas, incluso habiendo adquirido estas habilidades *de marioneta*, no ha delegado a ellas el tono, el modo, la expresión o el estilo de su comicidad; sencillamente las ha curado y les ha utilizadas como un instrumento importante pero no decisivo. Ramperti escribe

il ritmo dei gesti di Totò è di un'esattezza implacabile. Come il suo atteggiarsi, così il suo ballare. E l'accento. E lo sguardo. E la spalla che s'insacca. E la bocca che si scardina. E l'intera persona che si divincola, si trasfigura, si annienta in una demenza scomponitrice, la quale però conserva, non si sa come, una statica e un ritmo. E un'osservanza. E una dignità. (Ramperti, 1942).

También Darío Fo sostiene que lo que determina la dimensión de Totò, no es sólo el cuerpo sino los tiempos, los ritmos, la medida.

¿En qué consiste esta *mesura* si el estilo y el arte de Totò es toda exageración, exceso, redundancia? Totò, en efecto, está más allá del sentido común que es la base de la farsa, y según su naturaleza de marioneta, Totò no tiene una lógica humana, un sentido común. En esta llave también se explicaría el cinismo de la marioneta y la crueldad de la máscara. Siguiendo De Feo, además, habría que decir que Totò no busca la consonancia entre sus gestos y las situaciones y las respectivas emociones, no se preocupa de la medida que transcurre entre ellas sino de la desmesura, no del acuerdo, sino del desacuerdo. Sin embargo, también tan subvertidas, nos quedarían siempre, en negativo, la armonía de la «frase musical», la simetría del discurso, la coherencia del gesto. Y en cambio el estupor encantado que nace de su juego con el propio

cuerpo, parece atado a la ausencia de cualquiera preocupación de consonancia o a disonancia, medida o desmesura, acuerdo o desacuerdo. (De Feo, 1972: 160-166). No hay ni armonía ni su contrario en la fuga de sentimientos fuertes como el amor o la piedad o el miedo en el ritmo leñoso del títere y de la marioneta: quizás hay solo el hecho que aquel ritmo es precisamente una calle de fuga. También puede tratarse, explícita y directamente, de una fuga que se transfigura como en los movimientos mecánicos de un hombrecito de madera en *Guardie e ladri*, su película más realista —y por eso más tolerada, cuando no apreciada por la crítica de su tiempo—, tiempo en que el cine italiano testimonió con el neorrealismo las injusticias y deformidad de la Italia de la guerra. En esta película, y en pocas otras por suerte, de máscara, Totò se convierte en personaje. Se trata de películas donde en ciertos momentos todavía filtran señas a la marioneta, continuas y desesperadas: las carreras silenciosas con las rodillas agachadas y ligeramente abiertas, brazos ampliados y casi a la altura de los hombros. En *Guardie e ladri*, por ejemplo, para intentar sustraerse a la ingenuidad neorealista del guardia, el ladrón no puede hacer mejor que contradecir irrealisticamente la armonía del personaje en que se encuentra entrampado, mofarse de la simetría narrativa de la comedia de costumbre con las bromas que le derivan de la profesión antigua de la comedia del arte. Incluso en su edad madura, Totò queda marioneta. Con 54 años, en *Totò a colori* en una de sus exhibiciones más representativas de su repertorio cinematográfico, Totò no es un hombre que imita los movimientos de una marioneta, sino propio una marioneta, con su estructura mecánica, sus desarticulaciones, sus articulaciones, que vemos en una serie de operaciones de separación, de desviación y enajenación de los varios elementos del propio eje.

## 6. LA UNIDAD / MULTIPLICIDAD DE LA MÁSCARA

Totò era contestatario incluso en su cara-máscara, de la que rechazó la armonía, la estética, las proporciones imponiéndose como triunfo del cojo, de lo oblicuo, de la paradoja.

Como afirma Goffredo Fofi, encontrar y definir una máscara propia no fue difícil para Totò: su rostro ya contenía (como el de un Buster, de un Stanlio, y no necesitando retoques como el de un Charlot o de un Groucho) los elementos de irregularidad, de deformación necesaria a la máscara, y su increíble capacidad mimética estaba toda dentro de estos elementos, ampliados por la

*desarticulación* de un físico plegable a casi todas las deformaciones. Manos, brazos, pies, piernas, torso, nuez de Adán, orejas, nariz, mentón: cada elemento podía ser condicionado por la voluntad del actor y desatado en una habilidad de marioneta capaz de todas las rarezas. (Fofi, 1972). Según De Feo, en el actor napolitano se encarnaron cumplidamente la «crudeltà distorsionista da camere da tortura» e il «gusto del disarticolato, del dissociato, dell'insensato», que los nuevos teóricos del cómico han descubierto en la sensibilidad contemporánea. (De Feo, 1972: 462-471). La fuerza de la máscara de Totò consiste en el hecho que siempre es reconocible, siempre igual a sí misma, a pesar de los muchos disfraces que pueda asumir. Totò tenía una habilidad particular en multiplicar la misma máscara de que supo mantener la unidad en el respeto de la diversidad de los papeles, de las funciones que los muchos tipos o personajes le impusieron, también al mismo tiempo y en el tiempo limitado de una única representación. Un juego de medida, y, naturalmente de «invención», que tenía en su centro sí, el cuerpo, pero no sólo aquel, si queremos entenderlo como fin en sí mismo.

Todo el arte de Totò se basa en el gesto, con una precisa función de derrocamiento, la que Darío Fo define *solución del contrario* (Fo, 1995), y que Roberto Escobar llama *del'invece*. (1988). Con su cuerpo, y con su modo de recitar, Totò, subvierte los más resistentes y usuales lugares comunes. La misma risa, el gesto y la fuerza de la risotada, en Totò es una técnica del derrocamiento, parecido a la absurdidad, a lo surreal. Los personajes de la comedia del arte, percibidos como pertenecientes a sitios o a lugares no específicos, son considerados ideales para transmitir los temas universales y temas específicos del social contemporáneo. Y Totò ha sido capaz de representar y de asumir en si múltiples caracteres, incluso siendo él mismo una máscara autónoma. Con él la comedia del arte se rehabilita como un género cuyo espíritu cómico queda tan vital y dinámico como lo fue a los tiempos de su nacimiento.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Barbaro, U. (1933) «Qui lavora Totò», *L'italia Letteraria*, IV, Roma: 1 ottobre 1933. In Orio Bispuri, E. (1977). *Totò, principe clown*. Napoli: Alfredo Guida.
- Caldiron, O. (1993), *Totò*, Roma: Gremese.
- De Curtis, A. (1972). «Totò scrittore: articoli, poesie e canzoni». En *Totò*, G. Fofi (ed.), Roma: La

- Nuova Sinistra. De Feo, s. (1972) «Il Picasso della Risata». En *Totò*, G. Fofi (ed). 160-166, Roma: La Nuova Sinistra.
- De Santis, G. (1943). *Cinema*, VIII, 169, Roma, 10 luglio 1943.
- Escobar, R. (1988). *Totò*. Bologna: Il Mulino.Flaiano, E. (1967) «Si lo so ma...», *Video*, II. Roma: Giugno 1967. Reproducido con el título «La prima volta che incontrai Totò», en *Tuttolibri*, IV, 22, Torino, 10 giugno 1978.
- Fo, D. (1995). *Manuale dell'attore comico*. Firenze: Vallecchi.
- Fo, D. «Dario Fo parla di Totò», Documento Archivio *La Comune*.
- Fofi, G. (1972). «Totò e Pulcinella», *Totò*. Roma: La Nuova Sinistra.
- Lotman, J. M. (1973). *Semiotika kino y problemy kinoestetiky*. Tallin. Mangini, M. (1967). *Il Café Chantant*. Napoli: Greco.Mollica, V. (1983). *Totò*. Roma: Lato Side.Morandini, M. (1973). «Cento film abitati da una maschera» *Tempo*, Milano, 8 aprile, 1973.
- Ramo, L. (1949). «Totò-rivista nozze d'argento», *Gazzetta sera*, Torino 9-10 dicembre 1949.
- Ramperti, M. (1942). «Totò», en *Enic, Cinecittà, Cines*, Roma.
- Spinazzola, V. (1974). *Cinema e Pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia, 1945-1965*, Milano: Bompiani.
- Von Kleist, H. (1990). *Über das Marionetten-Theater*. Bayreuth: Bear Press.
- Zavattini, C. (1940). «I pensieri di Totò», *Scenario*, IX, 9, Roma, settembre.