

DARIO FO · FRANCA RAME

Nuevo manual
mínimo del actor

Traducción de
MÓNICA ZAVALA MATTEINI

ÍNDICE

- Una breve introducción, 7
 - El teatro, nuestra vida, 9
 - De Brera a Strehler, 21
- Narrad, hombres, vuestra historia, 29
 - La sátira, la censura, el poder, 51
 - El teatro popular y *Misterio bufó*, 75
 - La Italia de las masacres, 119
 - El miedo al golpe de Estado, 139
 - Grammelot en París, 167
- La estancia en la Palazzina Liberty, 181
 - El viaje a China, 189
 - Las ganas de aprender, 199

UNA BREVE INTRODUCCIÓN

EN 1986, EL PRESIDENTE de los Estados Unidos finalmente nos concedió a Franca y a mí el visado para entrar en el país. Lo habíamos solicitado cinco años antes, pero nos lo habían denegado. En broma, les conté a los periodistas —casi todos se tragaron mi historia— que Ronald Reagan se acababa de enterar de que Franca y yo éramos teatreros. Así que había dicho muy serio: «¡Lo siento, pero estas personas son de mi profesión, y yo no puedo seguir dándoles con la puerta en las narices!».

Y así fue como llegamos a Boston, al teatro universitario de Harvard, para estrenar *Misterio bufo* y *Hablemos de mujeres*, y después continuamos por las ciudades más importantes de los Estados Unidos. No se trataba solo de actuar, sino también de participar en encuentros en los diferentes ateneos universitarios donde íbamos como profesores y de dar clases en las que presentábamos nuestra concepción teatral y desvelábamos las diferentes técnicas que empleaban los cómicos del arte en la Europa del XVII. Para sentirnos más seguros, ambos habíamos tomado apuntes en un cuaderno sobre nuestras intervenciones.

Una semana más tarde, el intérprete que venía con nosotros, tras echar un vistazo a los escritos, dijo: «¡Pero si esto es un texto de técnica teatral que debería publicarse!».

Franca estuvo de acuerdo y así fue como en los intervalos entre las funciones y las clases empezamos a elaborar la secuencia de los temas que íbamos a desarrollar.

Cuando acabamos la gira con la que habíamos ido de Nueva York a Washington y de Baltimore a Los Ángeles, volvimos a Italia y le presentamos a Einaudi el texto, que se titulaba *Manual mínimo del actor*. Para nuestra sorpresa, se tradujo a las principales lenguas extranjeras y tuvo un número de ediciones impresionante. Durante años, los editores nos pidieron que escribiéramos la segunda parte, que podríamos titular *Nuevo manual mínimo del actor*.

Prometimos a todos que lo haríamos, pero teníamos una programación que cumplir. Por fin, hace tres años, Franca y yo nos decidimos. El proceso de escritura estaba muy avanzado cuando me quedé solo. Con enorme esfuerzo, he conseguido terminarlo. Aquí lo tenéis.

EL TEATRO, NUESTRA VIDA

EL PRIMER PROBLEMA: DESCUBRIR EL ESTADO DE ÁNIMO DEL PÚBLICO

Cuando llevábamos unas cuantas representaciones de una de nuestras obras, a veces me sucedía que no tenía ganas de salir a escena y actuar. Como cada noche, pasaba por el camerino de Franca que, inevitablemente, repasaba su texto mientras se maquillaba. Solo tenía que mirarme para saber de qué humor estaba.

«No te preocupes —me decía—, en cuanto llesves diez minutos diciendo una frase tras otra, ese nudo que tienes se te deshará de golpe».

«Ya lo sé, ya lo sé, pero lo que no entiendo es cómo consigues mantener cada noche la misma actitud, y no solo eso, sino cómo puedes repetir los trozos más difíciles del texto con tanta soltura».

«Es sencillo, y para ti también lo sería. Habría bastado con que tus padres cómicos, como los míos, desde muy pequeño te hubieran dejado por la noche entre cajas, junto al vestuario y la utilería, bien metidito dentro de un baúl con una manta de lana, y, mientras ellos hacían la escena, tú te dormías como un rey, tranquilo y sin problemas. Es más, las voces de los técnicos y los actores, sumadas al rumor del público que entraba en la sala, se convertían en la mejor nana. Pero, en un determinado momento, tu madre viene a despertarte: “Vamos, niña, te toca. Recuerda, estamos representando *Los miserables*, y tú eres la pequeña Cosette. ¿Te acuerdas de tu

texto?”. “Mamá, déjame dormir un poco más”... Tu madre te saca del baúl, te acuna un momento entre sus brazos, te moja un poco la cara con un pañuelo que tiene preparado y te lleva a un lateral del escenario. “Vamos, te toca”. Yo vivo esta situación todas las noches. Esto no es mi trabajo, es mi vida».

Con el paso del tiempo, y tras vivir e interpretar un gran número de comedias, dramas, monólogos satíricos y baladas, me fui dando cuenta de que el teatro se estaba convirtiendo, en todos los sentidos, y día tras día, en mi vida.

Ya no se trataba solo de montar y representar historias, chistes y farsas. Cada noche debías enfrentarte a un público con comportamientos y reacciones imprevisibles y al que de golpe tenías que gestionar.

El primer problema que debías resolver al entrar en escena era averiguar qué tipo de personas tenías delante, en el patio de butacas, en los palcos y en el paraíso.

Así, desde las primeras frases, descubrías el estado de ánimo, el carácter y el comportamiento de ese público. Pero ese análisis no siempre estaba claro. Podía suceder que con una frase que siempre funcionaba, obtuvieras una reacción inesperada. El público no la pillaba y solo se reían unos pocos. «Quizá —pensabas— me he equivocado con el ritmo y la cadencia. Vamos a ver qué sucede con el próximo juego cómico». Y patinazo ahí también. Un rumorcillo y eso es todo.



«Vamos, te toca». La niña Franca en el escenario

EL GESTO DE FRANCA Y LAS LAGUNAS DE MEMORIA

Por suerte, Franca también estaba en el escenario y con un gesto de la mano, sin que se notara, me indicaba que bajase el ritmo de las frases y que las dijera con más *souplesse*.* Yo lo hacía, y la verdad es que funcionaba.

Pero Franca no utilizaba ese tipo de comunicación gestual solo conmigo. Si un foco del escenario se «iba», como se dice en argot, antes de que se diera cuenta el técnico de luces, Franca, mientras decía su texto, levantaba un brazo, como si quisiera espantar a una mosca. El técnico se daba cuenta y Franca repetía el gesto, indicando una zona concreta del escenario. Lucignolo,** como lo llamaba ella, encendía lentamente otro foco, en el escenario o en el proscenio, para sustituir al que se había apagado. Y también hacía este tipo de intervenciones cuando los altavoces distorsionaban o sonaban demasiado agudos o graves. No se le escapaba nada, hasta el punto de que en la compañía la llamábamos «el revisor del escenario».

También podía suceder que algún actor estuviese algo falto de ritmo, o peor, que entrase tarde a decir el texto. De repente a Franca, y sin que el público se diera cuenta, le daba un ataque de tos mientras fulminaba al actor que iba con retraso. Y este, enseguida, retomaba el ritmo adecuado.

A mí, a menudo me lo indicaba poniéndose una mano sobre el abdomen. Era un aviso para que hablase empujando hacia arriba el diafragma y lograra tonos más bajos e intensos. De hecho, el defecto más habitual entre los actores noveles (yo mismo me he subido al escenario sin haber ido nunca a una academia o a una escuela de dicción) es que, sin darse cuenta, suben la voz a la cabeza,

* Delicadeza, suavidad (Todas las notas son de la traductora).

** Personaje de Pinocho cuyo nombre significa «mecha». «Polilla» en la versión en español.



IL CONTROLLORE" IL GESTO DI FRANCA E I SUOI DI MEMORIA

El gesto de Franca y las lagunas de memoria

o peor, a la garganta, y ponen voz de pito. Un tono que, además de poco agradable, es potencialmente nulo.

De vez en cuando, les sucede a casi todos los actores, te podías quedar en blanco y, tras un momento de incómodo silencio, otro actor, en voz baja, te soplabla la frase. En esos casos, no se sabe por qué, aunque el que apuntaba subiera el tono de voz, no conseguías pillarlo, hasta que otro actor o actriz lo decía descaradamente en tu lugar. Esto a Franca no le pasaba nunca, no porque tuviese una memoria extraordinaria, sino por la sencilla razón de que poseía el arte de la improvisación.

Me acuerdo de que en un espectáculo de 1960 titulado *Tenía dos pistolas con los ojos blancos y negros*, donde yo interpretaba a un cura tímido y nervioso, Franca, que interpretaba a la voluptuosa amante de un famoso gánster de la época, en el preciso instante en que me estaba confesando unas cuestiones cruciales de su vida de corista, de repente se para y me doy cuenta de que se ha quedado totalmente en blanco. Se atasca un segundo y después, tranquilamente, sigue contando una historia que no tiene nada que ver con la obra que estamos interpretando. Está contando un hecho real que le había sucedido hacía tiempo.

«El otro día me subí a un taxi —dice— y, después de haber dado la dirección, me doy cuenta de que el taxista ha cogido un camino equivocado, uno que lleva a las afueras en lugar de al centro. Casi le pego —exclama—. “¿Pero se puede saber adónde va?”. “Señora, no se preocupe. Es que intentaba alargar un poco el trayecto para poder pasar más tiempo con usted... Es la tercera o cuarta vez que la llevo y, perdone el descaro, pero me he enamorado de usted...”. Me quedo completamente perpleja, sin saber qué hacer, si echarme a reír o enfadarme con él. Al final decido hacerme la halagada: “¡Qué maravilla! —exclamo—, es la primera vez que me toca un conductor tan galante. Ayer, un colega suyo me dijo que si quería ir al cine con él a hacer manitas... Perdone el atrevimiento, pero ¿está usted casado?”. Después, cambiando el tono, exclamo:

“¡No, otra vez no!, ¡¿Pero es que ese no tiene nada mejor que hacer?!”. “¡¿A quién se refiere?!”, dice el taxista. “A un policía que me persigue desde hace días porque está convencido de que tengo algo que ver con los que han dado el golpe millonario en el Banco Nacional. ¡Actúe con naturalidad, que va en el coche de atrás! Hágame el favor, pare en la siguiente calle y deje que me baje. No quiero que se vea usted involucrado en este asunto...”. Inmediatamente, el conductor hace lo que le he dicho. No se había parado del todo y yo ya estaba fuera. Paradójicamente, al despedirme le dije: “¡Quédese con la vuelta!”. Después, me di cuenta de que no le había pagado ni una lira».

Con la palabra «lira» a Franca se le ilumina la cara. De golpe le ha vuelto el texto que le faltaba y, con total tranquilidad, retoma su parlamento.

EL ARTE DE LA ESCENA Y LA CUARTA PARED

En fin, interpretar junto a Franca me dio la oportunidad de empararme del arte de la interpretación, como si asistiese a una academia. De hecho, aprendí a vivir la ficción como un hecho científico.

Este hecho afortunado he decidido compartirlo con vosotros empezando por el descubrimiento de la cuarta pared.

¿Qué es la cuarta pared? ¿Qué significa? Es la condición en la que normalmente el público se encuentra cuando asiste a un espectáculo en la actitud de *voyeur*. Espía en la oscuridad, sin ser visto, una historia que los actores viven más allá del proscenio, a plena luz, como si interpretasen sin darse cuenta de que los escuchan centenares de personas. Esto es lo peor que le puede suceder a un actor.

«Hay que destruir del todo la cuarta pared —decía Franca— sacar a cada espectador de la comodidad en la que se encuentra y escuche libre de condicionamientos, o mejor, con una participa-



El teatro y la ficción de la realidad

ción consciente, y transforme la calidad de su atención, aun a costa de asumir una actitud crítica hacia el drama o la comedia».

«Pero ¿eso cómo se consigue?», preguntaba yo.

«Con trucos —respondía Franca—, aprovechando un incidente casual o creando uno de golpe, para romper el ritmo y crear en cada espectador la “presencia”, no anónima sino personal. Durante estos veinte años sobre el escenario he recogido un gran número de historias, algunas verdaderamente geniales. Uno de los campeones absolutos en destruir ese clima nefasto —insistía Franca— era sin lugar a dudas Totò. Otro “rompeparedes” implacable era Petrolini, del que solo recuerdo sus películas.

»De ambos aprendí el truco de la incorporación. De repente, unos minutos después de la apertura del telón, hay que elegir rápidamente a una pareja que llega tarde, preferiblemente marido y mujer, y exclamar: “¡Oh, señora, por fin ha llegado! ¿Sabe que nos tenían preocupados? ¿Han tenido problemas para aparcar? Póngase cómoda, señora”, y después volverse hacia la máscara y decir: “Por favor Antonio, acompañe a nuestros amigos a su sitio”, ir al borde del proscenio y continuar: “Pero ¿qué ha sucedido, señora? Estoy segura de que su pareja en el último momento ha dicho que no quería venir al teatro y usted se ha enfadado. Él habría preferido ir al partido. ¿Por qué no ha sido amable, señora, y lo ha acompañado? ¿No le gusta ir a los partidos? Tengo que decirle que a mí tampoco, prefiero las carreras de caballos, pero ¿sabe? He descubierto que a menudo están amañadas. Las apuestas son un robo. ¿Está de acuerdo conmigo, señora? ¡Vale, entonces ahora podemos volver a empezar! ¡Ah, se me olvidaba, sea amable y dele una propinilla a Antonio, el de la máscara, que hoy es su cumpleaños! ¡Todo el mundo le ha traído un regalito!”. Y aquí, siempre, carcajadas y aplausos. Tras un comienzo tan insólito, el clima ya se había transformado».

Debo decir que cuando el público es duro y cuesta mucho conseguir que se involucre, hay que emplear métodos mucho más burdos. Os regalo otra acción de escenario. Nosotros mismos, en

más de una ocasión, hemos montado el incidente del «sobón» que molesta a una señora, el del espectador que se duerme y ronca, la escena de las dos butacas de patio vendidas a tres parejas diferentes, y el campeón de los rompeparedes, que es la intervención de un policía persiguiendo a un ladrón que está sentado entre el público. En su búsqueda, el policía va molestando a todos hasta que, azuzados por un actor que se erige en jefe de las máscaras, los espectadores intervienen gritando tanto que obligan al intruso a irse, entre los aplausos de todo el teatro.

Por supuesto, en estos casos hay que contar con actores que interpreten todos los roles y que corran el riesgo de que alguna vez los golpee algún espectador alterado. En algunas comedias, incluso llegamos a contratar a una pareja de actores con el fin de romper la cuarta pared de cara al público. De todos modos, está claro que hay que evitar recurrir a este tipo de trucos en cada representación; se aconseja emplearlos solo en situaciones difíciles.

Una noche, en medio de la función, en el patio de butacas se produce una auténtica tragedia. Una señora descubre a su marido en el teatro sentado con su amante. Por la escena que monta la señora sabemos que lo ha seguido desde casa. La mujer insulta a la amante, el traidor intenta pararla, recibe un tortazo y se lía una enorme bronca. El director interviene y ruega a los que se pelean que por favor salgan al vestíbulo. Franca, que en ese momento está sola en escena, se gira hacia el público y dice sin dudar: «Siento mucho que os lo hayáis tragado, ya que esta escena la ha montado Dario con actores de la compañía. Lo hacemos a menudo para sacarnos de la condición de pasividad en la que, como esta noche, os encontrabais frente al espectáculo».

En ese momento entro en escena y digo: «¡De eso nada, yo no tengo nada que ver!».

Y Franca responde: «¡Calla, mentiroso!».

Y casi cogida por los pelos surge otra escena, esta vez fingida, sobre el escenario. Esto os demuestra que la ficción y la realidad a menudo se superponen.

MORIRSE DE RISA DE VERDAD

A propósito de lo fingido y lo real, hace treinta años, el periódico local de Cremona, donde acabábamos de debutar unos días antes con el Teatro Ponchielli lleno hasta la bandera, publicó un artículo en primera plana bastante chocante. Decía: «La expresión “morirse de risa” deja de ser desde hoy una forma retórica. Sucedió ayer en el Teatro Ponchielli de nuestra ciudad. Un conocido industrial, que disfrutaba de la función desde un palco, ante un chiste de Franca Rame en la comedia *Pareja abierta*, en el momento en que todo el público, incluido él, estallaba en carcajadas, él se moría..., precisamente, de risa».

«¡Que forma más buena de morir!», comentaron algunos espectadores. Un amigo suyo declaró que el industrial del palco esperaba tener un final así. «Me gusta tanto asistir a una buena comedia que espero que la muerte me llegue en el teatro, muerto de risa».

Los antiguos griegos estaban convencidos de que la vida estaba determinada desde el nacimiento. Con este punto de partida se ha escrito y puesto en escena más de una tragedia, y también hilarantes comedias. Eurípides, en *Las Bacantes*, comenta al final: «Lo que no se creía que pudiese suceder ha sucedido, lo que no esperábamos que se lograra, de pronto ha llegado». «El destino —declaraban seguros también los filósofos— está escrito, pero puede cambiar y, sobre todo, si te sucede algo que parece haberte destrozado la vida, no insultes al destino por su crueldad, ya que a menudo sucede que la mala suerte se convierte al instante en el más formidable golpe de suerte».

A mí, gracias al teatro, eso fue lo que me sucedió.

DE BRERA A STREHLER

TRAS LA ACADEMIA DE BRERA, EL ENCUENTRO CON FRANCO PARENTI

Al finalizar mis estudios en la Academia de Brera (tenía dieciocho años), me salieron algunos trabajos muy interesantes a la par que insólitos. Entre ellos, me propusieron decorar con frescos el interior y el exterior de una cripta familiar en el Cementerio Monumental de Milán junto con Alik Cavaliere y Bobo Piccoli, mis compañeros de la Academia. Presentamos un proyecto que le gustó mucho al cliente que, con gran generosidad, exclamó: «¡Es tan hermosa que me están entrando ganas de morirme!». Hicimos unos bocetos y empezamos a pintar. Una secuencia de imágenes alegres, lo que el propietario nos había encargado: imágenes de diferentes frutas, pajarillos que volaban alrededor e incluso alguna chica danzando. Todo fue muy bien. Nos pagaron, como se dice, a tocateja. Esa oportunidad me permitió salir de Milán e irme a París durante un mes para estudiar por fin de cerca a los grandes pintores impresionistas.

A mi regreso, me tocó decorar algún que otro *stand* para la feria de Milán. En ese caso trabajé sin parar, incluso de noche, y el resultado fue muy decepcionante. El cliente nos pagó a mí y a mis compañeros de trabajo una miseria. Para evitar que me pagaran mal, algunos amigos de la Academia me convencieron de que me pusiera en manos de un galerista que movía a jóvenes talentos. Hablé con él y me propuso un contrato casi de usurero. Todos los meses debía