

REVISTA DE  
ESTUDIOS DE TEATRO



XI - 1970

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS DE TEATRO

# REVISTA DEL INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS DE TEATRO

1970

---

TOMO IV

Nº 11

## SUMARIO

LUCIO V. MANSILLA, AUTOR TEATRAL, por Julio C. Viale Paz .....	3
TRES NACIMIENTOS DE AUTORES, por Jacobo A. de Diego .....	7
DOŞ PERSONAJES DE LAFERRERE, por José María Monner Sans .....	11
LA PARÁBOLA DEL TEATRO DE MARTÍNEZ CUITIÑO, por Carlos H. Faig.	17
LA MODALIDAD EXPRESIVA DE PEDRO E. PICO, por Angel Mazzei ....	21
FLORENCIO SÁNCHEZ Y ERNESTO HERRERA, ACTORES VOCACIONALES, por Martín F. Lemos .....	26
“BARRANCA ABAJO, EL TESTIMONIO MÁS IMPORTANTE DEL TEATRO RIOPLATENSE, por Luis Ordaz .....	30
IDENTIDAD DE JACINTO GRAU, por Julio Imbert .....	35
EL TEATRO DE JULIEN GREEN, por Noemí Vergara de Bietti .....	40
UN “CLAROSCURO” ESPAÑOL: FERNANDO ARRABAL, por Rosanna Cavazzana .....	45
DE LA ESCENA INGLESA PARA EL MUNDO, por Mirta Arlt .....	51
LA MUJER EN TRES EXPRESIONES DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO, por María de Villarino .....	57
LA DOCTRINA DE LA SALVACION POR LAS OBRAS EN EL TEATRO OCCIDENTAL, por Mariano López Palmero .....	65
LA LAUDA EN LOS ORIGENES DEL TEATRO OCCIDENTAL, por Atilio Betti	69
X CONFESIONES DE UN MAL ACTOR FAMOSO, por Juan Francisco Giacobbe.	73
EL “RATING”: GUIA PARA CRÍTICOS, por Nora Gowland de Brie .....	79
ACTIVIDADES DEL INSTITUTO .....	82



# CONFESIONES DE UN MAL ACTOR FAMOSO

por JUAN FRANCISCO GIACOBBE

**D**ESDE el remoto origen del conocimiento la especulación humana ha luchado denodadamente para poder hallar una solución a algo que no se podía explicar seriamente. Se trataba de averiguar cuánto hay de sinceridad en la ficción y cuánto hay de inteligencia en la simulación.

Tanto la ficción como la simulación entraban a formar parte de la vida intrínseca de la personalidad, y por ello, el conocimiento, con todos los medios científicos a su alcance, siempre trató de separar o más bien poder deslindar, la zona propia de la simulación y de la ficción, de la auténtica realidad del acto espontáneo.

Se trataba con ello de anatomizar la unidad misma de la vida en aquello que la vida tiene de más imponderable y de más evasivamente secreto: *la expresión*.

Se entendía que solamente en la expresión el ser humano ponía de manifiesto una cantidad y una calidad de energía interior que lo *representaba* desde lo escondido a lo revelado, y que en esa carga y sobrecarga de expresión íntima se manifestaba en el signo verdadero de su persona.

Este expresarse por representación ha tenido siempre en jaque a lo más refinado y sabio del pensamiento humano, y ha dado origen a las más diversas disciplinas en la profusión del cuadro de las ciencias metodizadas. Y ello se sustenta en una comprobación

inevitable del ser viviente ya que: *solamente al expresarse por representación el ser actúa*.

Llevado a síntesis más general se podría decir que todo ser *es un actor* inexcusable en la función elementalmente vital de tener que representar-se por medio de la expresión en el *acto viviente*.

Pero ya se ha advertido, desde edades remotas que, tanto el representar, o la representación, como el expresar, o la expresión, no son sino resultante de *convenciones* inteligibles, participantes y comunicables, y por ello están sujetas a una serie, casi interminable, de grados de estimación, valoración y exactitud.

Según la fórmula que rige a una convención, una representación adquiere un grado de correspondencia, que *convence* más o menos, según su grado de identidad con los principios que los grupos sociales se han fijado como *verdaderos*.

Esta delicadísima función de la relatividad entre la expresión, la representación, la convención y *lo verdadero* del *acto* vital ha dado origen a la más impenetrable, y no fácilmente desenmarañable, actividad del intelecto universal: el criterio estimativo. O traducido en términos más manejables: la crítica de valores.

Y es allí en donde comienza la *crisis* del conocer humano con respecto al ser-hombre-actor, en cuanto quiere de-

sentrañar cuánto de *verdadero* o cuánto de *falsedad*, hay en la expresión representada.

De pronto, casi sin quererlo y casi sin advertirlo, los vocablos se infiltran unos en otros y sufren una metamorfosis tan extraña que van perdiendo *significado* y confunden con un apareamiento bastardo. Así la ficción sufre la invasión de algo que no le es totalmente propio y adquiere identidad con: la mentira. La simulación no escapa a la misma suerte y entra en significación de: engaño, artimaña, aberración.

De allí empieza la ya incorregible afirmación que sea falso todo acto vital que en la suma de sus valores de expresión y expresión contenga una cantidad equis de ficción y de simulación.

Tanto la psicología helénica como la actual han tratado de explicar de modo sutil el determinismo co-existencial de tales factores, o sea, que en todo acto vital real hay, por haber un campo principal de convención, una cifra funcional de flúido *fictible*, y otra, más irradiadamente delicada que tiene naturaleza de refracción especular que es: la simulación, o sea, la acción de igual a un modelo prototípico.

Volviendo a nuestro enunciado inicial, y ya sacándolo del campo del ser común, y refiriéndolo a la acción de un ser especializado que tiene como *profesión* el expresar -se por representación en una función típica que se llama, función del *actor*, y que entra en las delimitaciones de esa otra especialidad humana que se llama *arte*, y más encuadradamente y difusamente llamado: *teatro*, el conocimiento multi-secular sigue aferrado a una pregunta todavía insoluble.

La pregunta elemental es ésta: ¿cuánto de verdadero hay en la expresión de un actor?

De ella sale otra no menos peligrosa de grave proyección: ¿cuánto de *mentira* hay en la función del actor?

Como se advierte, la primera guarda todavía un tono de cierta honestidad indagatoria, la segunda entra ya en el círculo de la mala voluntad y da por válida una sola convención de principio: la mentira. El ser actor, para esa proposición ya involucra de por sí la posibilidad de ser mentiroso por disposición especial.

Y es curioso observar que desde edades remotas, con más o menos atenuantes, las dos cuestiones tienen hoy la misma vigencia: ¿hasta qué punto *puede ser sincero* un actor?, y la otra ¿desde qué y hasta qué punto es falso y mentiroso un actor?

Toda insolubilidad suele tener un límite en el cual se estabilizan, en equilibrio, la dispersión de los opuestos.

En el panorama de la filosofía griega, así como el TEATRO llega a ser uno de los fundamentos del espíritu de la idea, la función del ACTOR llega a constituir uno de los interrogantes de recóndita gravitación y no fácil encuadramiento.

Después de las múltiples explicaciones que personalmente hemos dedicado a la planificación de ION de Sócrates, podemos llegar hoy a una reducción real de todos sus constituyentes. Sócrates (enemigo de los poetas por ser inventores de ficciones, a través de Platón) que no deja de ser un primer actor de técnica teatral inigualada en el teatro del espíritu humano, encontraba en la función del actor, dos polos. Por una parte un polo magnético, o sea, un



polo de mágica e inevitable atracción que encantaba a la muchedumbre espectadora y hacía posible el actor maravilloso que todos creyesen, *verdaderamente*, que él, el actor, era el Héroe.

Por otra parte una *puesta en acto* de los poderes de la hipocresía, ya que el actor  *fingía*  que era el héroe, recitaba aquello que no le era propio, sufría y revivía penas y alegrías que en ese momento no existían. En el primer polo, el actor era un elegido de los dioses, las musas o el mismo Apolo; en el segundo el actor era un organismo in-moral, o sea, sin ética, ya que consciente y voluntariamente  *mentía* .

En cualquiera de las posiciones que Sócrates expone con equilibradísima astucia y con resbaladiza prudencia, se advierte que el actor no es siempre un ser responsable de sus acciones. Por una parte es sobrenatural, por otra un mentiroso.

Balanceando los platillos con un fiel racional dirigido, nosotros podemos sacar la conclusión bastante aceptable que, por ser artista el actor no es un ser común, que al no ser común no puede ser medido con la vara de valores del mercado corriente, y que por ello el actor es capaz de realizar acciones, polares hasta donde se quiera, que él y solamente él, domina, administra y explota.

Pero en el fondo de la conciencia humana fluctuará siempre aquella idea sospechosa que ya le inquieta particularmente a Sócrates: ¿por qué un Elegido actúa como un simulador?

Y es a propósito de la confesión que ha hecho un artista que durante cuarenta y un años imantó el entusiasmo de los más grandes teatros líricos que cabe, aunque muy sumariamente, un planteo de ese difícil enunciado. Cabe

argumentar la arriesgada presunción de: si un artista que  *no es actor*  es capaz de interpretar al "héroe" escénico.

O sea. si para interpretar al héroe hay que tener todas aquellas disciplinas y facultades especiales que hacen posible que, un ser  *de limitadas*  posibilidades escénicas  *realice*  cumplidamente la acción teatral del héroe.

Resumiendo la proposición: ¿son imprescindibles las dos facultades enunciadas (la innata y la adquirida) para interpretar al héroe?

Habitualmente no nos queda sino la respuesta convincentemente definitiva que: son indispensables ambas. Que no basta la facultad innata, por más extraordinaria que sea, para que un artista triunfe de modo admirable en el teatro universal.

Claramente se llega a la conclusión que al don innato, al imantador mágico, el misterio de la personalidad inexplicable de las dotes de un intérprete le corresponde por igual, o casi, una misma cantidad de don escénico, de dominio de la situación escénica y de la técnica específica de la dramaturgia teatral.

Nos parecería una mentira con visos de fanfarronería humorística que alguien que sostuviese por cuarenta y un años el cetro de una singularidad exclusiva del teatro lírico llegase a escribir: "*No he sido actor*".

Y chocaría porque en la historia del teatro melodramático ese que declara "*no he sido actor*" significaba para todos los públicos, llevados hasta la efusión del delirio, la imagen lírica de de Grioux, de Rodolfo, de Cavaradossi, de André Chenier y tantos otros que, en el mercado de la conmoción teatral no admitían comparación.



Y sin embargo era bien sabido que, según lo declaró la crítica durante cuatro decenios, ese cantante era un fracasado escénico. El mismo confiesa: "Había empezado mi carrera procurando, mediante tanteos, hacer interpretación teatral, y fracasé." El público de las grandes metrópolis, las complejas muchedumbres de artistas, artifices y artesanos que fermentan en el organismo teatral, las orquestas, los coristas y los críticos, todos estaban de acuerdo en declarar que ese ser famoso *no era* actor. Sabiéndolo él, escribía: "Se me criticaba ser una estaca y una estaca, ciertamente, fui". Su conciencia en tal caso era respetuosamente sincera. Aún más cuando agregaba: "Mi trabajo de actor probablemente no había progresado muy por encima del nivel en que estuvo cuando me pintaba los bigotes con corcho quemado para las funciones que mi hermano preparaba para el salón parroquial". Esta evidencia crítica pone al desnudo un estado de insuficiencia permanente en la personalidad del artista que se anima a confesar: "Pero, de todos modos, el problema estaba allí, pavoroso...".

Y en esta palabra el artista famoso da la clave de la tragedia oculta que asiste al intérprete que, aún actuando, presiente, adivina o sabe que, él *no es actor*: el pavor. Un grado superlativo del miedo, una escala indefinida de la inhibición, un mundo invencible del acobardamiento.

Ser intérprete sin poder ser actor, he allí, "el problema pavoroso".

Pero como hubiese sido monstruoso que, un intérprete universal, escamotease el problema, el artista confiesa: "y gradualmente fui creando mi manera de darle solución".

El artista que se anima a confesar su insuficiencia escénica en la forma consignada fue: Beniamino Gigli.

La solución a su problema deberá ser estudiada, en largas y múltiples disquisiciones que abren un panorama nuevo para la metodología, la crítica y la estética del arte teatral en sus diversos géneros. Sus "Memorias" constituyen, para aquellos que han vivido con palpitación inquebrantable las fases evolutivas y sus consecuencias del teatro en nuestro siglo, una breve enciclopedia de enseñanzas. Pero no de enseñanzas teóricas, inventadas literaria o periodísticamente, sino profundamente humanas, y socialmente efectivas, que hacen que las grandes dificultades se resuman en prácticas experiencias.

Para "darle solución" a su problema, Gigli, (que se confiesa sin preparación literaria ni intelectual de ninguna especie) comienza por delinear limitadamente los géneros propios del teatro: el poético dramático regido por la palabra; el melodramático regido por el canto. Según él no hay una regla común para los dos géneros. La acción escénica no tiene el mismo significado en ambos. Entre el teatro dramático y el melodramático hay una diferencia extrema: el canto. Lo argumental de uno no es nunca lo estructural del otro. La logística del drama sucumbe en el melodrama... "la ópera, generalmente, es demasiado inverosímil como para constituirse en un vehículo realista de acción escénica". Y por ello Gigli se parapeta en la ciudadela principal del melodrama: el canto.

Sabe, desde su infancia pobrísima, llena de hambre y privaciones que él tiene un don que hace maravillas entre la pobre gente del lugar: una voz prodigiosa. Sabe, verdaderamente, que su



voz obra prodigios. Pero advierte también que no basta una voz extraordinaria para hacer arte: es necesario que la voz contenga algo. Gigli, creciendo entre la pobreza y la humillación aprende que no hay lazo más efectivo que aquel que anuda el sentimiento de los vecinos. Para él, esos vecinos, esos semejantes, esos seres sedientos de belleza sensitiva, constituyen, desde niño: el público. Si cuando niño, cantando, la pobre gente se desprendía de algo necesario para premiar la emoción de una lágrima o una alegría, cuando llegue a ser cantante el público le retribuirá la entrega de su sentimiento lírico en: el aplauso. Ni los contratos, ni las críticas, ni los nombramientos, ni las riquezas significarán nada para el artista de teatro, como el aplauso ferviente, espontáneo y vibrante del público. Para Gigli el aplauso no es éxito, *es respuesta* al mensaje de humanidad que el intérprete le ha comunicado. El teatro se define expresivamente en el aplauso final. Antes, todo es mecánica, técnica, ciencia, oficio, simulación y artificio, Sólo el acto de entrega del intérprete tiene la respuesta del aplauso. Pero, según Gigli, el artista tiene que ser sincero consigo mismo y con el personaje. Sincero consigo mismo dando lo mejor de sí, lo más perfecto, lo más sagrado de su sentimiento humano; con el personaje dándole vigencia viviente, no en el intelecto, sino en la emoción. Gigli sabe que él tiene un don impagable: una voz excepcional. La belleza innata enriquece su voz: no basta, a la belleza hay que humanizarla. Gigli, contrariamente a todo cuanto se enseña y se practica metódicamente, no cree que un actor se pueda hacer intelectualmente: sigue afirmando, con sentido socrá-

tico que la parte más valiosa del artista es la del signo mágico que debe ser sometida a elaboración. Durante cincuenta años no dejará de practicar jamás un ejercicio técnico conveniente: cree en la técnica del arte, en la mecánica del teatro, en el saber de la ejecución que afirma que hay una sola realidad en el triunfo del teatro: el acto artístico. Ese acto artístico que según él debe ser toda ciencia de la entrega, toda belleza del sentimiento humano que trasciende en la efusión lírica, despista en el público la identidad de la emoción y crea el lazo de comunión con el héroe. Por eso, no siendo actor nato, Gigli se ampara en la perfección del canto y crea el milagro escénico.

Hasta sus más grandes enemigos y burladores, sus críticos y difamadores, sus compañeros geniales o mediocres, no dejarán de vertir una lágrima, o esconder un sollozo, o gritar un incontenible "bravo" al final de sus interpretaciones y sin embargo, un instante antes, "ese" individuo estaba en medio de todos, como él bien decía, como una estaca. Un comparsa o un corista tenían más "juego escénico" que él. Cualquier figurante tenía más presencia escénica que él. Había que cerrar los ojos para no verlo y mofarse íntimamente de su facha, de su geta y de su atuendo. No era ni siquiera una máscara, era una mascarita barata que daba, en el más piadoso de los casos, una indecible lástima.

Aun cuando él se disponía para cantar era tentadoramente risible. Y empezaba a cantar y, era realmente sensible que cantaba desde una emoción alta y recóndita, y que a la vez cantaba para cada conciencia de cada espectador y para todos en comunidad. Y se podía advertir que él mismo estaba

“imantado” dentro de la misma emoción que entregaba y comunicaba.

El anillo mágico del actor del que habla Sócrates se ponía entonces en acción: todos eran raptados hacia un mundo ideal, ansiado y no propio, lejano y anhelado, por unos instantes imprecisables e infinitos, cada ser vibraba en la belleza de un sentimiento especial de la vida, y la conciencia se encontraba como identificada en ello. Era el arrebató.

Sus compañeros de escena, el director, los coros, se quedaban también como “estacas”, imantados, extasiados, ante la entrega de una emoción lírica, que todos hubiesen querido crear. Después, cuando terminaba, era, según Nietzsche aspiraba, el delirio del teatro. La acción escénica quedaba paralizada por diez o quince minutos exactos de reloj, por un encendimiento de aplauso del teatro en pleno.

Y aunque artistas geniales del arte escénico como Claudia Muzio o Feodor Chaliapin, le cediesen el primer plano en la presentación de los aplausos, él sabía, sí, que a ellos los había llevado, como al público, hasta la lágrima o el triunfo, pero que, ante ellos, él, “pavorosamente” no era actor.

Porque era inevitable que, después del delirio se llegase a la realidad de la presencia, y la razón óptica que domina la esencia del teatro se impusiese. Ese cuerpo ovoidal sobre esas piernitas regordetas; esa cintura elegantemente cinchada pero orondamente panzuda; esa carota tímida con mueca de circunstancias que no cambiaba ante ningún maquillaje, y esas pelucas que por más finas y elegantes que fuesen, le caían siempre como emplasto, y sobre todo, el *empaque*, ese empaque que

denunciaba “su miedo” escénico, no podían convencer que “eso” fuese el héroe.

Las “Memorias” de Gigli vienen a abrir, para quienes tengan conocimiento epocal y genérico del arte del teatro, una invitación a estudios nuevos y tentadores. Uno de ellos es aquel que ya queda confirmado en el libro: el todo de una parte puede suplir a la otra parte del todo. O sea, se puede llegar a ser un gran intérprete explotando sólo una faz de la función teatral.

Pero la lección de Gigli es más magistral ahora, en que se pretende que de cualquier modo se puede llegar al éxito. En su libro Gigli exige por lo menos tres condiciones, que no parecen comunes: don innato, técnica y dedicación perfectas, y sinceridad absoluta.

Y vuelve a afirmar uno de los principios ineludibles y basilares del arte del teatro: Voz, Dicción, Sentimiento y Entrega.

En el principio de todas las artes del género humano solamente como acto interpretativo de la vida y la comunidad: el Orador, y, el Rapsoda (el cantante). En el principio, ahora... y siempre.

Porque el éxito del teatro como actividad suprema del espíritu de la humanidad consiste, como lo descubrió ingenuamente Gigli, en saber decir como nadie la entonación lírica de la vida en la emoción de todos.

Pero volviendo a la sospecha que Sócrates tenía sobre la duplicidad del artista teatral, ¿hasta qué punto simula un actor su sinceridad y, en qué grado es creíble esa sinceridad?

Ya que las confesiones que hizo Gigli sobre su frustramiento de actor, las publicó, precisamente, después que dejó de actuar.