

El actor y la palabra

Breviario para actuar

Manuel Ángel
Conejero-Tomás Dionís-Bayer

El actor y la palabra
Breviario para actuar

Edición a cargo de Jose Saiz Molina
del Instituto & Fundación Shakespeare de España

CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

1.ª edición, 2024

Ilustración de cubierta: Honoré Daumier, *El melodrama* (c. 1860)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Manuel Ángel Conejero-Tomás Dionís-Bayer, 2024
© De esta edición: Jose Saiz Molina, 2024
© Instituto & Fundación Shakespeare de España, 2024
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2024
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 13.428-2024
ISBN: 978-84-376-4806-4

Printed in Spain

Índice

CUANDO LA PALABRA, TERCA, QUIERE SER «IDIOMA», NO «ESCENARIO», por Carlos Hipólito	9
TRASPUNTE PARA ACTUAR, por Jose Saiz Molina	11

EL ACTOR Y LA PALABRA

PRELIMINARES	19
Prólogo	23
Una nota ahora que nos enfrentamos juntos a la quinta edición de este breviario	29
Notas preliminares	33
Stanislavski y la palabra: un par de notas breves	47
CAPÍTULO 1. Traducción. El rumor del lenguaje [1-31]	49
CAPÍTULO 2. Verso. Magia en la escena [32-77]	59
CAPÍTULO 3. Gestualidad. Los ojos, los labios, las manos... [78-110]	73
CAPÍTULO 4. Estilo verbal. El volumen de la palabra [111-147]	85
CAPÍTULO 5. Técnica. Poseer y ser poseídos [148-253b]	95
CAPÍTULO 6. Teatro. Belleza interior [254-286]	117
APÉNDICE. Selección de parlamentos	127
Sobre la selección de parlamentos	129

Tabla resumen	134
Selección de parlamentos	137
GLOSARIO DE TÉRMINOS TEATRALES	199
BIBLIOGRAFÍA	207
ÍNDICE ONOMÁSTICO	213

Cuando la palabra, terca, quiere ser «idioma», no «escenario»

CARLOS HIPÓLITO
Instituto & Fundación Shakespeare de España

«¡Qué esfuerzo! ¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!», así comienza Lorca su poema *Muerte*, a la vuelta del determinante viaje a Nueva York, que tanto hizo por su prestigio: ya no fue solo un buen poeta, a la vuelta de ese viaje, sino uno de los mejores poetas del siglo xx. «¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!», sigue diciendo. Y el actor novicio lo entona en el escenario como si fuera lógico ver a un caballo esforzándose por ser perro. A un perro por ser abeja. Y así lo entona este actor primerizo. Y ese es el tono que le dan a ese hermoso verso, convirtiendo lo que es la pura gloria del arte en una afirmación redundante, prosificada. Efectivamente, así lo dice el actor novel —y algunos otros que creen que han aprendido—, afirmando que una golondrina se esfuerza por ser abeja, como si el arte fuese un asunto de ronronear frases que corresponden a una verdad oída. Y nosotros —público—, al oír algo dicho así, imaginamos a la pobre golondrina tratando de ser abeja. Y el actor lo dice de verdad. Y hasta podía pasar el hecho de que esté diciéndolo con emoción, que le produzca emoción, pero el arte de interpretar no es para que el actor sienta emoción.

Las emociones son para que el público vuele al lugar donde al arte le corresponde: están para que nuestros espectadores y nosotros volemos a un sitio del «extraterritorio», que es donde existe el

milagro de la palabra que no es «idioma», sino que ya es lenguaje escénico.

Y esto es lo que el profesor Manuel Ángel Conejero, de manera contundente, se puso a escribir hace ya muchos años: que el sistema emocional del actor fuera el resultado de que el caballo quisiera ser perro. Se puso, el profesor, a defender que, en ese contrasentido, si lo expresamos sin tonillos, sin cotidianidad y dicho en líneas paralelas al suelo del escenario, ese texto, de pronto, al no tener otra misión que la de la sorpresa inmediata que produce la palabra, se convierte en algo sagrado... Se decía en una época que «el actor es sagrado». Y las palabras del arte en el escenario operan de forma milagrosa dentro de un recinto donde los milagros pueden ocurrir y ocurren. El cuerpo del actor es un templo y está lleno de palabras.

Y así, buscando la semantización dentro de sí mismo y lleno de verdades bellas, rotundas, se puede transformar un material que solo sería «procedente de la gramática», entrando en el lenguaje que, de pronto, ilumina el escenario, llenándolo para que no continúe vacío, como Peter Brook nos recuerda en su *Espacio vacío* —libro revelador para tantos cómicos que han aprendido (que hemos aprendido)— que interpretar no es leer, no es repetir como ave repetidora, como un loro.

Esto hizo que hace años, mi querido amigo Manuel Ángel Conejero, entonces joven profesor, se empeñara día a día en escribir en su librito, *El actor y la palabra*, que el arte de representar es otra cosa que repetir, que en el teatro se repite cada día algo que nunca es idéntico.

Aquí tienen este librito publicado de nuevo, que nunca quiso ser un método y que tanto nos ha enseñado a los que por fortuna nos dedicamos a lo que en el mundo de los actores llamamos el arte dramático.

Si no lo leyeron entonces, cuando salió hace años, espero que les llene de contento al descubrirlo en la edición nueva que viene ahora a sus manos. Les confieso que yo lo consulto de vez en cuando y siempre encuentro en él algo revelador. Les recomiendo muy efusivamente su lectura y espero que lo disfruten.

Traspunte para actuar

JOSE SAIZ MOLINA
Instituto & Fundación Shakespeare de España

Cuando me invitaron a participar en la adaptación de este breviario para la colección Crítica y Estudios Literarios, repasé concienzudamente cuál podía ser mi papel en semejante espectáculo, pues una de las cosas que más me fascina del teatro es que es un arte colaborativo donde puede haber mucho, muchísimo protagonismo —desde que surge la concepción de una idea hasta el estreno frente a un público— pero, cuando llega el momento señalado, solo unos pocos privilegiados pueden y deben ser los auténticos protagonistas.

¿Y quién es el protagonista en estos párrafos?... Sí, ese mismo, [el] *teatro*. Eso sí, maticemos, el teatro desde la ininterrumpida reflexión teórico-práctica del experto profesor Manuel Ángel Conejero —como ya apuntó y apuntaló con esmero hace cierto tiempo—, en la que pretende aunar dos dominios de su sabiduría en un único espacio. El teatro desde el pensamiento de aquel que intenta conjugar y perpetuar ese «saber» en un sucinto manual de manera sugestiva y eficaz. Hito que, a nuestro entender, es algo que el lector podrá constatar a lo largo de la escrupulosa y bulliciosa lectura que nos propone este actor, académico y dramaturgo porque, en este volumen, se nos invita insistente y obsesivamente a participar de una investigación teatral abierta —tan ordenada y tradicional como caótica y rupturista— en la que el término «actuar» trascenderá sus propios matices para acabar conformando una peculiar obra taraceada de múltiples retazos.

Y es precisamente ahí, al repasar la génesis de estos retazos (véase Bibliografía), cuando de modo nítido se puede apreciar cómo, desde un reducido y selecto conjunto de ideas en torno a la física de la teatralidad y a la conceptua(liza)ción de su (nueva) textualidad o escenificación, el profesor Conejero ha intentado —y sigue incansablemente intentando— maximizar el estudio de este tipo de arte («¿acaso ciencia?», como nos plantearía ahora) desde sus múltiples e inagotables soluciones escénicas. De ahí que no resulte extraño que, en su momento, apuntara la máxima o apéndice «El otro Stanislavski» junto al título de este manual —en su forma original—, en un intento de plasmar cómo ir más allá de su fisicidad y activismo.

«A escena y construye el personaje», así, parafraseando el sencillo traspunte del sofisticado sistema de Stanislavski, encontrará este inquieto investigador el pretexto ideal para entrar de pleno en la (nueva) didáctica del teatro en nuestro país y empezará a proclamar ciertos emblemas al suscribir, e incluso al refutar, los planteamientos de sus propios maestros. De este modo hará que actores, gestos, palabras y versos se tengan que confrontar a las abstracciones, falacias y otros planteamientos mentales y espaciales (o textuales) que establecen a lo largo del siglo xx autores como Trubetzkoy, Jakobson, Wimsatt, Steiner, Barthes, Pérez Gállego o Talens, por nombrar a algunos de los que, en breve, también apuntarán —y apuntalarán— al profesor Conejero en este bullicioso escenario.

Pero no olvidemos, tal y como hemos apuntado, que, en el pensamiento recurrente de este peculiar polímata, la *praxis* —en una posición más operativa que funcional— también sirve de pretexto para realizar otro tipo de ensayo(s), pues, entre sus pretensiones, también se apuesta por materializar esas múltiples soluciones escénicas dentro y fuera del aula, dentro y fuera del proscenio. Para ello, hará interactuar a su *troupe* de actores y académicos con otro de los grandes del teatro de todos los tiempos: Mr. William Shakespeare. Poeta, dramaturgo, actor y emprendedor renacentista de rasgos tan universales y contemporáneos —como ya nos apuntó el singular crítico Jan Kott en su momento— que se convertirá en el referente operativo ideal para (re)pensar la interpretación total de unos personajes, gestos, palabras y versos tan globales como son los del Bardo de Avon. Sin desmerecer ni descartar, obviamente, ninguna autoría dramática (o poética) que se precie y menos si esta es castiza y en lengua española.

Pero sigamos apuntando y matizando cosas sobre esta singular propuesta. No es casualidad que sea esta misma editorial la que di-

vulgue, desde hace tiempo, las propuestas escénico-académicas del profesor Conejero, ya que, si remitimos al lector a la colección Letras Universales, allí podrá encontrar directamente algunas traducciones (o soluciones escénicas) que han propuesto tanto él como toda su *troupe* para las obras poéticas y teatrales de William Shakespeare. También podemos añadir que no es la primera vez que la editorial Cátedra ofrece este tipo de lecciones teórico-prácticas a su público, puesto que, en cierto modo, hemos encontrado alguna semejanza con otra(s) propuesta(s) similar(es) que aparecen en este sello editorial. Como ejemplo más ilustrativo, el clásico método hermenéutico del celeberrimo Fernando Lázaro Carreter que versa sobre *Cómo se comenta un texto literario*, referente obligado para la formación humanística en buena parte de nuestras aulas. Sin desmerecer títulos, mucho más centrados en la temática teatral, como los de Evangelina Rodríguez Cuadros con relación a la didáctica y puesta en escena de textos teatrales del Siglo de Oro o el de Pilar Ezpeleta Piorno, miembro destacado de nuestro colectivo, mucho más centrado en las posibilidades lingüísticas de la traducción del texto escénico que se derivan, precisamente, de una lectura (alternativa y complementaria) de estos mismos apuntes.

En esta edición revisada y ampliada, ahora precisemos, nuestro autor propone indagar *cómo interpretar un texto escénico* de un modo diferente. Es decir, nos encontramos frente a un auténtico tratado de «semiótica verbal» para que las gentes del teatro (y afines) puedan «explorar y explotar» las posibilidades escénicas del texto dramático desde múltiples dimensiones, pues, para Conejero, este sería el único y mejor modo de abordar sus potenciales «soluciones escénicas». Y este es un aspecto esencial en el que deberemos insistir, pues, como también apunta este autor, el teatro es «un complejo variable multitraducible» como la vida misma y no siempre resulta sencillo aprehenderlo.

Así, desde esta primigenia definición aforística, se llega al punto donde podemos apreciar cuál es la esencia de este breviario. Si nos centramos en los elementos básicos de su composición, se observa que estos retazos teórico-prácticos son notas y reflexiones que se han escrito a lo largo de décadas (dentro y fuera de las aulas, dentro y fuera del teatro, de manera individual o colectiva, en la patria y allende los mares) para interrelacionar múltiples nociones teóricas con múltiples soluciones escénicas. En ocasiones pensaremos, por el tono, que el texto que vamos a examinar resulta excesivamente coloquial, ciertamente informal e incluso, por qué no decirlo, subver-

sivo. Por su forma, todo adquiere un peculiar matiz propedéutico, todo parece estar metódicamente pautado y ordenado. Por su contenido y vocabulario, todo parece sofisticado, es decir, técnicamente complejo y avanzado. Y por su finalidad, puede que su clave más notoria, todo suena artístico, fluye de manera natural. Podríamos decir, pues, que, en esencia, es un *collage* de monólogos, diálogos, discusiones y debates en torno al teatro y a sus múltiples e infinitas posibilidades expresivas.

Se han generado, a lo largo de más de diez lustros, cerca de trescientas anotaciones para reflexionar desde y sobre la maestría teatral tomando como referentes seis dimensiones elementales: traducción (32), verso (50), gestualidad (36), estilo verbal (37), técnica (106) y teatro (32). De entre todas ellas, se observa que el apartado técnico es el más elaborado y voluminoso, pues, como ya hemos apuntado, en estos párrafos no hay acción *per se*, pero se invita constantemente a actuar, a interpretar, a «explorar y explotar», e incluso se pretende, desde una revisión al constructivismo, generar la materia(lidad) teatral e incluso la (propia) idea (de lo) teatral. Para Conejero todo puede y debe estar, en este sentido, «teatralmente trascendido», aunque esto no quita para que, como también apunta, en un momento determinado surja lo «doméstico» en cualquier representación desde su connotación y no desde su denotación. Veamos un ejemplo ilustrativo de esto último porque servirá para que podamos añadir las dos últimas ideas a esta introducción. En las dos primeras líneas del primer parlamento de la primera comedia que escribió para el teatro Mr. William Shakespeare —si seguimos escrupulosamente la última propuesta teórica y bibliotextual del cuarteto formado por Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus y Gabriel Egan para la edición (*New Oxford Shakespeare*)— le dice Valentine a Proteus:

Cease to persuade, my loving Proteus.
Home-keeping youth have ever homely wits.

«Deja de persuadirme» porque necesito salir de mi zona de confort. Este *in media res*, apabullante y revelador, en el que dos jóvenes hidalgos nos sitúan rápidamente en el centro de la acción, tan prototípico en la dramaturgia de Shakespeare, resulta iluminador para el tema que nos ocupa. De hecho, los actores y actrices de casta —lector ideal(izado) al que se destinan principalmente estas notas y apuntes— deben repetirlo *ad infinitum* en su intento por emprender la fascinante aventura semiótica e interpretativa que les ayudará

a convertirse en auténticos «protagonistas del teatro». Al respecto, Conejero apunta en una de sus máximas más peculiares que «un actor es alguien que no soporta no serlo», y eso, obviamente, implica ir más allá de cualquier bienestar y comodidad material (ante todo, gestual o lingüística) que conozcamos. Va más allá de cualquier «ingenio doméstico», de cualquier pensamiento torpe y sedentario, pues será lo que impulse a este peculiar Valentine a emprender su propia aventura aperturista, dentro y fuera del aula, dentro y fuera del escenario, por *amor al arte* y por *amor al teatro*.

Pero ahondemos en esta perífrasis, en «dejar de persuadir» como idea, en este singular oxímoron escénico —«*cesar*» para «*iniciar*»—, pues resultará fascinante considerar la bulliciosa irrupción de estos dos versos del Bardo como génesis del teatro moderno, como ejemplo de su expresión más subversiva, como (nueva) resolución escénica y como arquetipo para extralimitarse.

Por este motivo, y a diferencia de las ediciones anteriores de este breviario, aparte de actualizar e incorporar diversas referencias intertextuales en algunos de sus apartados (ej.: índices, referencias cruzadas, etc.), se ha decidido anexas a este volumen teórico una selección de parlamentos o escenas totalmente operativas de las obras de William Shakespeare —inéditas como en el caso del diálogo entre Ricardo III y Lady Anne o tradicionales, que, como hemos señalado, se pueden encontrar en Letras Universales— para que cualquier actor, dramaturgo, traductor, docente o discente interesado en esta materia pueda, desde esta singular perspectiva, explorar y explotar todas las posibilidades en su actuación.

El resto es teatro.

El actor y la palabra

Preliminares

Quiero dedicar este breviarío a los actores que, de un modo u otro, han tenido algo que ver con la Cátedra/Laboratorio de Actores de la Fundación Shakespeare, con este u otros nombres en los últimos cursos (Teatre Jove, Escuela-Teatro, etc.) o en un pasado algo más lejano...

Todos están en lo que llamamos «profesión», y a buen seguro voy a olvidarme de muchos... Por esas posibles omisiones pido ya disculpas, pero menciono los que ahora mismo recuerdo: Pablo Menasanch, Sergio Macías, Manuel Gil, Sergio Peris-Mencheta, Emilio Guillín, Rafael Cruz, Sergio Sanguino, Jaime Pujol, Nadia Doménech, Andrés Navarro, Stephanie Llaryora, Enrique Arce, Verónica Ruiz, Sergio Villanueva, Ricardo Valdivia, Francesc Tormo, Rosario Guillén, Carlos Sanjaime, Mariana Bertolini, Carmen Del Valle, Florencia Cañeque, Blanca Pérez, Alejo Sauras, Sandra Piñón, María Borrego, Victoria Roldán, Iván Ugálde, Juanma Picaza, Chema Cardaña, Carles Villeta, Currusca Malik, Vanessa Fernández de Córdova, Marco Antonio Pezuelo, Aitor Beltrán, Nicolás Belmonte, Fran Álvarez, Carlos Castel, Carlos Galiana, Jaime Linares, César Lucendo, Carlos Minutti, María Valencia, Andrés Poveda, Ángela Castilla, Jacobo Dicenta, Danton Sarmento, Javier Raviculé, Aitor Lizarribar, Alberto Mendoza Alonso, Yusel Rodríguez y alumnos de la promoción 2003-2004, 2004-2005, en especial Carmen López Martínez (Pitu), que me ayudó a poner orden en algunas páginas, y, como siempre..., Pablo López y Pablo Conejero.

También dedico este libro a todos los jóvenes actores del National Youth Theatre of Great Britain y en especial a Ed Wilson, su director durante muchos años, como recuerdo de las innumerables experiencias que tanto enriquecieron mi vida profesional y docente.

Prólogo

Mi querido actor: creo que lo primero que debo hacer es tranquilizarte sobre mis intenciones en estos materiales que tienes frente a ti y que acaso hayas comenzado ya a leer. Este breviario para actores no es la Biblia; no he tomado estas notas para pontificar sobre el bien y el mal ni pienso que estas reflexiones mías sean un pozo de sabiduría; sin embargo, estoy convencido de que puedes sacar de esta lectura que hagas conclusiones de alguna utilidad... Tú sabes mejor que nadie lo difícil que es la profesión de actor, y también que nadie tiene la llave que te abra la puerta del conocimiento tras la que descubras verdades contundentes. La de actor es una carrera llena de misterios, esquinas, dificultades, alegrías y amarguras.

Las breves reflexiones que te propongo en este pequeño libro, en este «librito», diría yo, son efectivamente breves, pero han costado tiempo de fraguar. No las he escrito para confundirte más. Muy al contrario: las he meditado y las he repetido tanto en mis clases para actores que, en su día, varios alumnos me insistieron hasta convenirme de que deberían llegar a tus manos (como sabes, esto no deja de ser una excusa porque, tarde o pronto, las habría publicado, supongo, impulsado por la estúpida vanidad que casi todos los profesores tenemos).

Te entrego estos párrafos casi como mis alumnos los han transcrito en notas de clase. Nunca me ocupé de prepararlos de forma obsesiva. Evidentemente también yo uso notas en las clases, pero, sobre todo al principio, no me detenía a pensar «esto lo publicaré para que los actores a quienes no he dado clase descubran que A es B y que Z en realidad es...». No se trataba de eso, cuando, además,

hay en el mercado bastantes publicaciones escritas por grandes autoridades, grandes maestros a quienes todos respetamos y que tú puedes leer cuando te apetezca. Este dato me impedía tomar decisiones al respecto. De hecho, este dato —el de que hay muchas cosas bien escritas ya, y llenas de talento— tendría que haberme disuadido. Ya ves que no ha sido así. Que estoy aquí, contigo, haciéndote compañía en el camino difícil del arte, jugándome el tipo contigo, que me lees, y con los alumnos, con quienes actúo siempre que puedo...

Todo ocurrió de manera sencilla... Un día me vi a mí mismo dando «notas» a un actor sin saber muy bien qué le estaba explicando ni cuál pudiera ser su estado emocional en ese momento... Me vi ridículo a mí mismo explicando lo que yo no había experimentado en tres décadas (siendo muy joven, casi un crío, estuve en la profesión de actor un par de años), así que pensé: «Súbete de nuevo a un escenario con tus alumnos y sabrás lo que es sufrir». Y lo hice. Me subí al escenario haciendo textos escritos a su medida —la de los alumnos— y la mía. Podría parecerme que me puse las cosas fáciles, puesto que, al fin y al cabo, lo que iba a interpretar era lo que yo mismo había escrito. Pero no fue así.

Creo que la dificultad es mucho mayor en tanto que el actor que pueda uno tener dentro (fui entrenado por buenos maestros) nada tiene que ver con el dramaturgo ni con el maestro que, hace años, intento ser para mis discípulos. Así y todo, lo hice... Me maquillé un día (aún recordaba a una antigua maestra que me enseñó), me coloqué mis atavíos, subí los escalones que separaban el camerino del escenario y, muerto de miedo, me puse a largar mi texto junto a un discípulo mío.

Si digo que pasé solo algo de miedo te estoy mintiendo, porque lo que sentí fue algo parecido al terror. Y hasta puedo descubrirte sin sonrojo que, minutos antes de la representación, miré por la ventana del camerino en dirección al coche aparcado cerca del teatro y pensé: «Lárgate, aún estás a tiempo»... Luego miré a mi discípulo y compañero de reparto y pensé que no se merecía eso..., y ocupé, en la oscuridad del escenario, mi sitio..., y traté de recordar todas estas cosas que aquí explico..., todas a la vez... Tras la angustia que, evidentemente, me invadió, dije mis primeras palabras, «hice nacer el personaje» de la mejor manera posible dándole cuenta, claro está, de que una cosa es dar consejos cuando se están viendo los toros desde la barrera y otra distinta, torear.

Han pasado casi seis años, y no me arrepiento de haberlo hecho. Hice aquella función y muchas, muchísimas más. Seguí escribiendo

para mis alumnos, y hasta giré por ciudades tan opuestas como Armenia (Colombia), Nueva York, La Habana, Los Ángeles y Edimburgo. Sí, mi querido lector, tuve la osadía de aparecer en Edimburgo, en el Fringe Festival. Y aquello fue bien. Diría que hasta muy bien. Y me di ánimos, y pensé que acaso mis notas breves sobre el arte de actuar no fueran tan malas.

Por eso te las presento hoy, sintiéndome maestro y discípulo de mí mismo y de los demás, con un talante bastante matizado por lo que llamaríamos división triple de personalidad (profesor, dramaturgo, actor). Me pregunto si uno puede enseñar, actuar, escribir... sin hacer el ridículo en las tres cosas... Pero ahora es tarde. Ahora ya estás leyendo esto, y estás dispuesto —supongo— a leer muy pausadamente (que sea «pausadamente», por favor) las cosas que digo y repito en clase a la gente de tu edad o de la mía: «un día, mientras vais avanzando en el proceso de aprendizaje actoral, encontraréis inopinadamente una forma de exposición que tendrá un carácter más sustantivo que circunstancial. Cuando eso os pase, significará que estáis comenzando a ser actores y tendréis que enfrentaros, tras el trabajo interior y orgánico, a un mundo sonoro, emocional y gestual consecuente con lo que hayáis creado por dentro, y tendréis que lidiar con las emociones y la forma de verbalizarlas y de moverlas en el escenario... Tendréis que hacer algo tan elemental —y tan difícil— como es «verbalizar» el personaje, hacerlo nacer... en una síntesis de todos los textos: el texto/verbo, el texto/cuerpo, el texto/gesto...».

Esta cuestión me ha obsesionado siempre. Me refiero al hecho de qué podemos hacer cuando por dentro sentimos «esto es así», sentimos que nuestro interior ya está dispuesto, y luego no somos capaces de crear escenarios verbales. Esto me preocupa, y muchos de los epígrafes que os vais a encontrar en este breviarío tienen que ver con eso, con ese hecho: el texto, el dichoso texto..., la palabra, que es algo más —mucho más— que garabatos en la fotocopia que nos han dado para los ensayos. La palabra, escrita, no trascendida, nada puede hacer para que un actor se movilice.

Cómo hacer que nuestra intensidad, nuestro trabajo sensorial, nuestra forma de construir el currículum de un personaje pueda llegar hasta la última fila en un patio de butacas, o pueda impactar al espectador en una sala de cine, porque nuestra mirada, nuestros matices, han convencido. Han sido el resultado lógico de nuestro trabajo previo... Cómo conseguir eso..., cómo hacer que el espectador quiera serlo de mí, respecto a mí..., quiera ser espectador de nuestro trabajo..., quiera «mirarlo», además de escucharlo.