

Vivir el Teatro

Títulos publicados

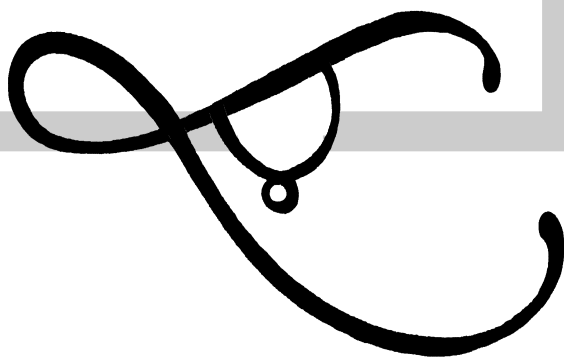
- 1 David Pujante
Manual de retórica
- 2 Pedro Ruiz Pérez
Manual de estudios literarios
de los Siglos de Oro
- 3 Elena Varela, Pablo Jauralde
y Pablo Moño
Manual de Métrica española
- 4 Teresa Rodríguez
Manual de sintaxis del español
- 5 Fernando Cobo Aseguinolaza
y María do Cebreiro Rábade
Manual de teoría de la Literatura
- 6 José Luis Alonso de Santos
Manual de teoría
y práctica teatral
- 7 Ángel L. Prieto de Paula
y Mar Langa Pizarro
Manual de Literatura
española actual
- 8 Fernando Gómez Redondo
Manual de crítica literaria
contemporánea
- 9 Joaquín Garrido
Manual de lengua española
- 10 Lina Rodríguez Cacho
Manual de historia de la
literatura española
1. Siglos XIII al XVII
- 11 Lina Rodríguez Cacho
Manual de historia de la
literatura española
2. Siglos XVII al XX (hasta 1975)
- 12 Fermín de los Reyes Gómez
Manual de Bibliografía




CASTALIA
INSTRUMENTA

José Luis Alonso
de Santos

Vivir
el
Teatro





es un sello propiedad de  edhasa

Diputación, 262, 2^o 1^a
08007 Barcelona
Tel. 93 494 97 20
E-mail: info@castalia.es

Consulte nuestra página web:

<https://www.castalia.es>

<https://www.edhasa.es>

Primera edición: noviembre de 2023

© José Luis Alonso de Santos, 2023

© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 2023

Ilustración de cubierta: francescoch (istockphoto). Personajes escondidos tras la máscara; concepto abstracto surrealista.

Diseño gráfico: RQ

ISBN 978-84-9740-932-2

Depósito Legal B. 18948-2023

Impreso en Barcelona por: Black Print CPI

Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra, diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprógraficos, (www.cedro.org) o entre en la web www.conlicencia.com

Prólogo

5

Después de publicar en la editorial Castalia-Edhasa mis dos anteriores manuales de teatro, *La escritura dramática* y *Manual de teoría y práctica teatral*, y de tantas publicaciones y estrenos de obras teatrales en mi larga vida en el teatro, he sentido la necesidad (ese extraño encargo que tenemos a veces dentro de nosotros mismos) de editar una especie de resumen, o memorias, de mis andanzas con, en, dentro, de, por y para el teatro. Así, me he puesto a recopilar de entre mis cuadernos de notas, borradores de obras y estudios de montajes algunas reflexiones, sensaciones y vivencias allí anotadas que me han parecido valiosas; o que, por lo menos, lo fueron para mí en algún momento de mi vida profesional. Y son éstas las que dan forma a esta obra de materiales sobre mi trabajo: *Vivir el teatro*.

Paradójicamente, en este libro de memorias pretendo no hablar de mí. O hacerlo lo menos posible y sin que se note. Estamos así, una vez más, en el entretenido juego de «Esto no es una pipa», de Magritte. Es decir, intentando hablar de las relaciones entre la vida, las cosas, el lenguaje y el yo. ¡Menudo laberinto, sobre todo si nos detenemos en la palabra «entre» que estructura la frase! Y en ese

«entre» está –nada más y nada menos– que el escenario del teatro del que intento hablar en este libro. Pero ¿esto es un libro? Si yo, su mismo autor, dudo de que sea un libro y de que sean memorias..., ¿qué es entonces? Pero vayamos poco a poco abriéndonos camino en el bosque de la comunicación humana. Y para eso lo mejor es pedir ayuda a mi amigo Calderón. (Yo decido quiénes son mis amigos, muertos o vivos, faltaría más; y les pido ayuda, como se hace con los amigos de verdad).

En *El gran teatro del mundo* (la primera cartilla que debe leer todo aquel que desee dedicarse al teatro o entender algo de él), cada vez que un personaje termina su papel y se va de escena, los demás personajes que quedan preguntan qué hacer, tanto a sí mismos, como a los demás y al autor de la obra; y Calderón, por boca de alguno de ellos, contesta: «Volver a nuestra conversación». (Si dejan de leer estas líneas un momento y buscan en el auto de Calderón, verán la enorme importancia que tienen estas cuatro palabras). Tal vez es lo que hacemos desde que nacemos –incluso desde que nació el mundo–, una y otra vez, de una forma u otra, conscientes o no de ello: volver a nuestra conversación.

Para poder seguir adelante (en nuestra conversación), damos un salto y nos vamos hasta Napoleón, que acude ahora a mi mente de una forma caprichosa y fortuita (¿eso es posible?). Éste no es uno de mis amigos, sino un conocido, pero también tengo derecho a usar sus frases. Decía: «He sostenido más de sesenta batallas, y no he aprendido más de lo que sabía cuando sostuve la primera». Da la impresión de que lo dice después de la última, que no le fue nada bien. Y es que la última no le va bien a nadie, creo yo, que también he sostenido más de sesenta batallas –teatrales, eso sí–, aunque no sé si sabía más en las últimas que en las primeras. Y aquí hemos dado con otra palabra sagrada –comodín inquietante– que nos trae toda la vida de cabeza y que forma parte de nuestra conversación: «saber». Realmente, ¿qué es eso? Los personajes se saben sus papeles, porque los actores se los han aprendido de memoria y los han ensayado. Pero, en la vida real, todo se vive sin ensayar adecuadamente y sin conocer previamente ni lo que tenemos que hacer ni qué decir. Y así nos sale.

Pero volvamos a nuestra conversación. Decía, al principio de estas líneas, que pretendía hablar de mí sin hablar de mí; o sea, decir las menos puerilidades posibles (que es lo que suele pasar cuando

uno habla de sí mismo). Mi vida lejos del teatro, mi vida fuera del teatro, digamos, no es tema de nuestra conversación ni tampoco merece serlo.

Recordemos la «Pipa» del cuadro de Magritte. ¿Le interesaban al pintor las pipas o la pintura? ¿Y qué me ha interesado a mí tanto del teatro que me ha tenido pegado a él toda la vida, dentro y fuera del mismo? ¿Cuál era ese «entre» que nos ha estado enlazando y dando sentido al teatro y a mí durante tantos años? Cézanne pintaba una y otra vez *La montaña de Santa Victoria*; la veía desde una ventana de su casa y llegó a ponerla en lienzo hasta ochenta y siete veces. ¿Tanto le interesaba esa montaña, o buscaba otra cosa?

Cervantes –otro de mis queridos amigos con el que converso a menudo–, me recuerda siempre que me ve perdido en el laberinto del arte y su plenitud de sentido; e insiste en que tenga presente lo que él puso en boca de otro Alonso, como yo –Quijano, en esta ocasión–: «que en las aventuras de encrucijadas no se gana otra cosa que sacar rota la cabeza o una oreja de menos». Y que muchas veces el arte (y el teatro lo es) te puede llevar a la encrucijada de los cerros de Úbeda, en los que puedes estar dando vueltas en círculo toda la vida, como barco sin destino.

Pero hay que jugarse la vida, claro está, en cada frase que escribes, en cada momento que interpretas en escena, en cada signo de dirección, en cada comunicación a través del arte a los demás. Si no, el juego sólo es un simulacro y deja de tener sentido. Poner tu corazón en carne viva y enseñárselo al público es lo primero. ¡Ay, el público! Ésa es otra. Todos somos personajes unas veces, y público, otras, en ese *Gran Teatro del Mundo* que he citad al comienzo. «A reinar fortuna vamos, no me despiertes si duermo...», nos dice también el amigo Calderón, con el tema de la vida como sueño. Zorrilla –éste, además de amigo, es paisano de Valladolid–, indica: «La vida es sólo teatro». Y puestos a decir frases como éstas que definen la vida y el teatro (yo también he escrito algunas en mis obras, pero tendré la prudencia de no repetirlas aquí), tal vez el más tremendo es el amigo Shakespeare: «La vida es un cuento contado por un loco, que nada significa». Es un poco exagerado pero muy entretenido, y cuenta unas historias estupendas. Yo soy uno de esos locos –o idiota, en otras traducciones– que cuenta cuentos en sus obras sobre la vida, pero él también en las suyas, digo yo.

Palabras y palabras. Y preguntas. Millones de preguntas sin responder –o mal respondidas–, escondida la *vero narratio* en el silencio. «Entre la palabra y el silencio está la poesía», decía Octavio Paz. Pero hay que entrar en las entrañas de esa montaña enorme e inaccesible donde habita el silencio (¿la de Cézanne?), a robar el misterio a los dioses, como nos han legado los trágicos griegos, otros amigos cercanos en mi imaginación.

¿Qué es el teatro? ¿Para qué sirve? ¿Qué esconde? ¿Y el talento? ¿Y el lenguaje artístico? ¿La imaginación y la razón son antagónicas? ¿Qué es, de verdad, lo nuevo? ¿La razón dramática de la vida son los cimientos del teatro? ¿Se puede aprender a tener sensibilidad? ¿Qué es el gusto? ¿Cómo conectar con los demás y llegar, realmente, a sus sentimientos? ¿Qué es fingir y qué vivir orgánicamente un papel? ¿Cómo aprender a estar, a la vez, fuera y dentro del cuadro –como hacía Velázquez–, nosotros «del escenario»? ¿Cuáles son las palabras mágicas para un escritor? ¿Qué es el misterio del humor? ¿Cómo poder dar forma escénica a lo informe y hacer visible lo invisible? ¿Qué es el tiempo, en el escenario y en la vida? ¿Cómo conseguir entrar en la auténtica dimensión de la belleza?

Para poder seguir adelante tenemos que...

volver a nuestra conversación.

José Luis Alonso de Santos
Octubre de 2023

I.

La meta de todos los que hacemos teatro (más o menos conscientemente) es meter la infinita, compleja y misteriosa vida en una trama argumental de dos horas, y que esta, además, nos desvele una parte de la realidad. La tarea no es fácil, claro. Pero sí apasionante.

2.

Tal vez lo más importante que aprendí haciendo teatro a lo largo de muchos años es que en el teatro no hay milagros. En la vida tampoco, al menos yo no los he visto.

3.

Hacer teatro es exagerarlo todo, aunque no debe notarse. Y exagerarlo dentro de un marco estilístico que condiciona y señala los límites que tenemos en el arte. Por eso cuando exageramos en la vida, y se nos nota, nos dicen que hacemos «teatro».

4.

En el teatro lo más importante para el espectador es, como cuando come, que le guste. Lo demás viene después. Si no nos gusta la comida da igual cómo es el plato, que el cocinero tu-

viera buenas intenciones o que la haya hecho para salvar a la humanidad. Nuestros gustos condicionan todos nuestros juicios.

5.

La mayoría de las obras de teatro que he ido a ver y escuchar en mi vida como espectador, no he conseguido ni verlas ni escucharlas. Quiero decir «ver y escuchar» de verdad, con el sentido, profundidad y belleza que ha de tener una representación teatral. Si el autor consiguió poner en su obra esa capacidad artística, hay que sacarla en el escenario al representarla. Y si la obra no tiene esos valores, entonces no hay que hacerla.

6.

El teatro es psicoanálisis de grupo (de los personajes), que ve otro grupo (el público), con gritos, dolor, risa, emociones, decorados, luces, neurosis, conflictos y metáforas poéticas (que ponen los creadores del espectáculo). Al final habrá algún tipo de arreglo para todo lo que no tenía arreglo al principio, con una salida (al menos poética) en el desenlace final. Y todo ello con una gran síntesis, lo que le da intensidad e interés.

7.

Lo que aparta un día del teatro a muchos buenos profesionales, después de años de preparación y de lucha, es la célebre frase

que dice Escarlata O'Hara en *Lo que el viento se llevó*: «A Dios pongo por testigo que nunca más volveré a pasar hambre».

8.

Si los padres de Romeo y Julieta hubiesen sido comprensivos y humanitarios, hubieran aceptado la boda de sus hijos y les hubiesen puesto un piso como Dios manda, todo habría ido estupendamente, pero le habrían estropeado la obra a Shakespeare. El teatro necesita de conflictos, crisis, enfrentamientos, emociones y sufrimientos, desajustes y dificultades para existir. Es el viento que mueve el velero de los personajes.

9.

Querer «con locura» la obra que estás escribiendo o dirigiendo, o el papel que estás interpretando, me recuerda a la violencia de género. Hay amores que matan. Y es que la locura no es buena para nada, y menos aún para los creadores escénicos. La idea ingenua y romántica de que el arte y los procesos creadores salen de la locura, se corrige si tomamos contacto real con las enfermedades mentales. El entusiasmo creador es una cosa muy diferente, y no tiene nada que ver con las patologías de cualquier tipo.

IO.

Hacer teatro y no tener público es como jugar al fútbol y no tener balón. Cuando no tenemos la recepción deseada, el espectáculo y nuestro trabajo sufren. El calor del público es necesario para que el espectáculo teatral esté vivo en escena, y se pueda dar así el lazo de comunicación necesario entre escenario y espectadores.

II.

De los que nos dedicamos al teatro unos tienen facilidad para ello y otros no. Estos últimos sufren mucho al hacer algo con tanto esfuerzo y sacrificio, y suelen amargar la vida a sus compañeros, y al público, para que sufran también con ellos. Me parece una regla elemental tener cierta facilidad hacia algo cuando decides dedicarte a eso toda tu vida.

I2.

Los escritores con las palabras a veces somos como un niño con un tambor. Estamos tan encantados del ruido que hacemos con ellas que llegamos a creer que es música.

I3.

Para que una representación de teatro sea buena tiene que ser bueno el autor, el director, el iluminador, el escenógrafo, los actores, el resto del equipo y hasta el público. Si uno de ellos no es bueno, todo el conjunto se resiente. Para que sea muy buena pasa lo mismo, tienen que ser muy buenos todos. Por eso es tan difícil.

I4.

Los peores espectadores suelen ser los invitados. Lo que te dan gratis no se valora, por eso las peores representaciones suelen ser los estrenos. Se va a ellos a juzgar, no a disfrutar. Y esos espectadores están pendientes todo el tiempo del reloj porque piensan que cuanto menos dure el compromiso social de su presencia en el teatro antes podrán irse a su casa a ver la televisión.

I5.

Cuanto menos formado y preparado estás para lo que tienes que hacer en tu trabajo en el teatro más crees en la inspiración. ¡Qué remedio te queda!

16.

La creación en el teatro necesita de una tensión determinada, como una cuerda bien afinada en una guitarra. Si está floja no suena bien, y si está más tensa de lo necesario tampoco, o se rompe.

17.

El público va al teatro a lo que va, que no es a transformar su vida. Sería como decir que la gente va al restaurante para transformar su estómago.

18.

Un buen actor cómico entra en escena, dice «buenos días» y te ríes. Un buen actor dramático entra y dice «buenas tardes», y lloras. Un buen actor trágico entra y dice «buenas noches», y aquello parece una obra de Shakespeare.

19.

Para gustar a los demás lo primero es gustarse uno a sí mismo. Para hacer reír a los demás, lo primero es hacerse gracia uno mismo. Para emocionar a los demás con algo que hagamos, lo primero es emocionarnos nosotros al hacerlo.

20.

Interesar a los demás con nuestro trabajo es sencillo de explicar y difícil de conseguir. Para ello hay que hacer cosas que les resulten realmente interesantes, y eso es no es fácil. Inventarnos nosotros mismos que interesamos, al margen de la realidad, es algo diferente. Y enfadarnos porque al mundo no le interese lo que hacemos, no sirve para mucho.

21.

No sabemos nunca si las diferentes personalidades que tenemos ocultas saldrían a la luz si se dieran las circunstancias apropiadas, como les pasa a muchos personajes de teatro.

22.

En el teatro los seres aburridos intentan siempre convencernos de lo profundos que son en las cosas que hacen, a veces durante horas. Eso es lo aburrido.

23.

Los directores de teatro que quieren hacer evidente lo modernos que son, están siempre a punto de inventar el cine en el escenario.

24.

Que el teatro no vale para mejorar el mundo es claro y evidente, porque hace muchos siglos que hay teatro y no ha mejorado.

25.

Los profesionales del teatro que tienen pocos espectadores dedican todos sus esfuerzos a intentar convencer a los demás de que eso es lo más digno. Si decir eso los tranquiliza y los pone felices, todos contentos.

26.

La experiencia es la madre de la ciencia, dicen. Pero no cualquier experiencia, creo yo. Tener mucha experiencia en fracasar, por ejemplo, no es aconsejable. Ni tampoco es verdad que el fracaso sea el mejor camino para lograr el éxito. Y lo peor es que a todo se acostumbra uno, hasta a las experiencias negativas.

27.

Para poder hacer una buena representación teatral es importante, lo primero de todo, contar con un buen texto de un buen autor. Y confiar en él, igual que para operarnos confiamos en un buen cirujano. Las malas obras también se pueden representar, claro, pero el resultado es muy diferente.

28.

Los que no tienen nada que decir lo suelen decir en el escenario, además, muy despacio, para que aquello dure y parezca importante. Asocian lentitud y aburrimiento a cultura, no sé por qué. Hacen lo que las tortugas en sus paseos, lo que suele desesperar a los ciervos sentados en el patio de butacas.

29.

Todos los profesores de teatro enseñan lo que saben. Los que saben triunfar enseñan a eso, y los que no, a lo contrario. Y estos últimos suelen, además, dar un discurso ético muy largo a sus alumnos defendiendo que en una sociedad tan mala como la nuestra deben fracasar, como fracasaron ellos.

30.

Amar al público es el requisito número uno para que el público te ame a ti. Me refiero al público que tienes cerca, el que va a verte a una representación, y no a la humanidad en general (de la que siempre hablamos mucho las gentes del teatro), porque eso es otra cosa mucho más difusa y lejana. Y no tenerle a ese público real nunca miedo: es tu amigo, ha venido a ver tu trabajo. Incluso ha pagado por ello.

31.

El actor tiene que «creer y crear» al interpretar su papel. Lo ideal es que represente la situación imaginaria de su personaje con estas dos variables, pero, si no puede, al menos que lo haga con una de ellas. Si no hace ninguna de las dos cosas (creerse su papel y crear su papel), no es actor, es apuntador del texto en voz alta y de memoria. Que no es lo mismo.

32.

El sentido del humor es eso: un sentido. Los que no lo tienen se empeñan en explicar que el humor es una decisión intelectual que se decide en cada momento.

33.

Los ensayos no son para que se aprendan el texto los actores (tienen que aprendérselo antes), sino para incorporar a su naturaleza una posible «interpretación» del texto. Y esta palabra «interpretar» tiene una importante dimensión artística. Hay tanta diferencia de unos ensayos de texto a otros de contenidos, emociones y vivencias (o sea de interpretación), como de la bisutería a las joyas de verdad.

34.

El teatro de aficionados puede ser bueno o malo, como el de los profesionales. El que no se dediquen profesionalmente a este arte ni vivan de él no implica que el espectador no pueda valorar lo que ve, disfrutando o sufriendo según el resultado. Los familiares y amigos de los que lo hacen, que siempre son generosos y agradecidos, valorarán mucho sus buenas intenciones, pero los demás quieren ver un nivel apropiado de rigor, verdad, belleza y calidad en el escenario, lo haga quien lo haga.

35.

La buena comedia limita a un lado con el drama, y al otro, con la tontería. Si se sale de su territorio específico de comedia, se convierte en una de esas dos cosas. A los que no les gustan las comedias, pero tienen que representar una, siempre se van a esa «otra cosa».

36.

El autor, director, escenógrafo o actor que quiere cambiar pocos días antes del estreno algo del montaje de la obra que van a representar (que han preparado en meses de ensayos), no es que se haya vuelto genio de pronto y haya descubierto cómo estaría mejor, es que se ha vuelto loco, por la angustia de la inseguridad ante el estreno cercano.

37.

Nada une más a las gentes de teatro que hacer una obra juntos. Normalmente llegamos a ser una auténtica familia en pocos días cuando nos reunimos para un proyecto. Y no hay nada que nos separe más que terminar de representar la obra. Cada uno se va por su lado y hasta otra.

38.

Algunos críticos de teatro se parecen a curas y monjas haciendo crítica de sexo. Aunque hayan estudiado el tema en profundidad (teóricamente) y sean honestos en su trabajo, realmente hablan de algo que desconocen. Hay otro tipo de críticos (que merecen de verdad ese nombre), y su opinión siempre es valiosa, aunque si no es buena para nosotros su crítica nos duela.

39.

Las primeras lecciones que hay que dar a un actor que empieza es que hable alto, claro y con sentido, que intente creer en la situación imaginaria que está representando, y que se esté lo más quieto posible. Que busque siempre la verdad, y, sobre todo, que respire con normalidad, o se ahogará y bloqueará. Las últimas lecciones siguen siendo las mismas.

40.

Los premios en sí no son buenos ni malos, dependen siempre del jurado que los concede. Un jurado de sapos premiará al que tenga más pinta de sapo. Y uno de palomas al que vuele.

41.

Es sorprendente la normalidad con que aceptamos la doble moral social de hablar de una manera y obrar de otra. Lo mismo les pasa a los personajes de las obras de teatro, que son el espejo del comportamiento y *statu quo* de una sociedad. A esa normalización de escalas de valores diferentes entre lo que decimos tienen que hacer los demás y lo que hacemos nosotros, se le llama cultura.

42.

He visto representar tantas veces en mi vida *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, que el personaje que mejor me cae es «Pepe el Romano», porque no sale.

43.

La célebre escena del sofá de *Don Juan Tenorio*, Zorrilla la escribió sin sofá. Y el monólogo de *Hamlet* de «ser o no ser», Shakespeare, sin calavera.

44.

Los actores son personas normales en la vida corriente, personajes en escena, y Frankenstein en los camerinos, ante cuyo espejo se transforman. Ese lugar de cambio de personalidad es el más interesante del teatro, y una gran enseñanza para la vida: es muy diferente lo que somos a lo que representamos.

45.

Para el teatro se pueden tener más o menos condiciones naturales, como para el canto o el deporte. Y se pueden ampliar estas condiciones formándose adecuadamente, hasta un punto. El resto es cosa de la naturaleza, las circunstancias y la suerte. De todas ellas la más importante es la última, por lo que no hay que darse demasiada importancia cuando las cosas te van bien, ni culparse mucho cuando te van mal. Saber que no todo depende de ti, además, relaja, que también es importante.

46.

Cuando en una representación se pone el escenario a oscuras es que se está haciendo teatro para ciegos. Cuando no se oye a los actores es que se hace teatro para sordos. Y cuando no se entiende nada es que lo hacen para ellos mismos, no para el público.

47.

Cuando un actor dice en los ensayos que no se encuentra cómodo al hacer su papel, a veces es porque empieza a tener la tensión y emoción que el personaje requiere. No me gustan los actores que en escena parecen alguien de la oficina que ha venido a traer un recado. El buen teatro es síntesis de los conflictos de la vida, y es siempre intenso. Para estar cómodo lo mejor es estar durmiendo la siesta en casa o viendo la televisión. Otra cosa diferente es que esa tensión no te tiene que bloquear, y peor aún si se nota tu trabajo y esfuerzo como actor.

48.

Haciendo teatro hay quien quiere entretener al público, los que pretenden enseñar o adoctrinar, el que desea gustar y agradar, y el que busca sorprender e impactar. Y, finalmente, los hay que quieren romper los moldes e inventar. Otra cosa, muy diferente, es lo que consigue, realmente, cada uno con su trabajo. Querer no es poder. Por eso lo que pone en los programas de mano de teatro o las declaraciones que hacemos, pocas veces coincide después con lo que el público ve en el escenario.

49.

Entre hacer teatro mal y teatro bien hay un abismo. Entre hacer teatro bien y teatro muy bien, hay veinte abismos.

50.

El que busca llegar a lo claro en el teatro suele partir de lo oscuro. Y el que aspira a ser oscuro (por cuestión de modas o de personalidad) busca eliminar lo claro.

51.

Las notas explicativas sobre las obras, escritas en los programas o prólogos y dadas a la prensa, coloquios, declaraciones, etc., suelen ser ingenuas y desafortunadas. Nos anuncian lo que los espectadores tendríamos que ver y sentir, y luego la mayoría de las veces ni lo sentimos ni lo vemos. Y ya si la información dice que con esa obra se pretende mejorar a la humanidad, después, al ver o leer la obra, el efecto conseguido puede ser un tanto ridículo.

52.

El autor, el director y el actor tienen que saber proyectar hacia el espectador lo que quieren comunicar. Si sus intenciones se quedan dentro del escenario o metidas en su cabeza, carecen de valor teatral real.

53.

Para un actor el escenario es como el agua de una piscina o del mar. Si tienes miedo te hundes, y, si no, flotas. Y para poder nadar (o actuar) hace falta que el agua (o la obra) tenga cierta profundidad, si no, es imposible.

54.

No hay mayor placer que ver una buena representación de teatro; salimos como nuevos al final. Y no hay mayor martirio para un espectador amante del teatro que una mala. Y como hay que aguantarla entera (hoy día salirse de un teatro es de mala educación), hay veces que terminas enfermo.

55.

A los cinco minutos de empezar una representación, los espectadores ya vemos si el director nos quiere mostrar lo buena que es la obra que hacen, o lo genial que es él, a pesar de esa obra.

56.

La autoestima es la principal herramienta de un creador. En el mundo del teatro hay que alejarse lo más posible de todo aquel que te la deteriore. Y más si además te dice que es por tu bien.

57.

Todo el mundo se pregunta, al final de la representación, si don Juan llega a acostarse con doña Inés en *El Tenorio*. En mi experiencia teatral he visto, en las compañías que representan esta obra, que en unas sí y en otras no. Y esa escena, si es que sí, se da siempre en los camerinos, no en el escenario.

58.

A los que no les gustan los melocotones consideran vulgar al que le gustan. Con el sentido del humor pasa lo mismo. Por eso el teatro cómico molesta tanto al que no ríe nunca.

59.

La cualidad ideal que tiene el buen espectador es la curiosidad. Sin curiosidad es imposible alimentarle desde el escenario. Sin hambre nada te gusta, y comer a la fuerza es desagradable, comas lo que comas.

60.

El aplauso final a una representación buena es por el goce que nos ha producido a los espectadores. El aplauso final a una mala es agradeciendo que haya terminado.