

ERNESTO CABALLERO

PRESENCIAS EN ESCENA

EL ARTE DE ACTUAR

PRESENTACIÓN DE DECLAN DONNELLAN



PUNTO DE VISTA EDITORES

Colección ARTES ESCÉNICAS, 4

© Ernesto Caballero, 2026

© De la presentación, Declan Donnellan, 2026

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, SLU, 2026

Todos los derechos reservados.

Primera edición: septiembre, 2026

Publicado por PUNTO DE VISTA EDITORES

C/ Mesón de Paredes, 73

28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com

www.puntodevistaeditores.com

@puntodevistaed

Director de la colección: Felipe Díez

Coordinador editorial: Miguel S. Salas

Corrección: Luis Porras Vila

Diseño de cubierta: Joaquín Gallego

Fotografía del autor: © Javier Naval

ISBN: 979-13-87624-48-4

Thema: DSG

Depósito legal: M-22101-2026

Impreso en España

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. www.conlicencia.com

Sumario

PRESENTACIÓN DE DECLAN DONNELLAN	11
PRESENCIAS EN ESCENA	15
1. Entrada a escena	17
2. Pensamiento	19
3. Pienso, luego actúo	22
4. Presencia (I)	25
5. Una invocación	28
6. Ver para creer, creer para ver	30
7. Presencia (II)	32
8. Cuerpo que piensa	34
9. El entendimiento	36
10. El actor, vigía de lo real	39
11. Mímesis	42
12. En otros ojos	44
13. La escucha	49
14. Dinámica	52
15. Ese cuerpo de palabras	54
16. La fuerza de la vulnerabilidad	56
17. La emoción y su forma	58
18. El espacio como partitura	60
19. Un ser disponible	62
20. Impulso y fuga	67

21. Mejor acompañado	70
22. Un aparte	72
23. Presencia (III)	73
24. Silencio	76
25. La erotización del intérprete	78
26. El arte de no saber	80
27. La renuncia	82
28. Presencia (IV)	86
29. No saber sabiendo	88
30. Voluntad y resonancia	90
31. El pasado (de moda) emocional	93
32. El espejismo del personaje	94
33. La llave invisible	99
34. Decisión primordial	100
35. Una dulce pena	104
36. La respiración de los objetos	106
37. Termómetro emocional	108
38. Con mucha duda lo creo	110
39. Un puente llamado analogía	114
40. La acción	116
41. Primer acto, primer obstáculo	120
42. El tiempo interior	122
43. Kairós, el otro tiempo	125
44. Espera activa, ese pleonismo	127
45. Vestigios del coro	130
46. La contención	132
47. Actuar o no actuar, esa es la cuestión	134
48. En el borde del enigma	136

49. Seducir es arriesgar	139
50. El juego que no cesa	141
51. Resistir es actuar	145
52. El entusiasmo	146
53. Ese no eres tú	148
54. Y el divo se hizo carne	150
55. Identidad	153
56. Catarsis	156
57. Palabras habitadas	158
58. Vacío	161
59. Caracterización	162
60. La dichosa justificación	164
61. Mensajeros	166
62. Voz y pulso	168
63. La palabra es acción	170
64. La metamorfosis	173
65. Empezando por el final	175
66. Estar o no estar, esa es la cuestión	177
67. Carácter, circunstancias	180
68. Olvido consciente	182
69. <i>Betwixt and between</i>	184
70. Ensayar, ensayar	185
71. Un dramaturgo inesperado	187
72. La elegancia o el arte de decidir	189
73. El cuerpo como brújula	191
74. Terreno incierto	193
75. Compasión	197
76. Lo inconfesable	198

77. El sonido del cuerpo	201
78. Poesía del aire	204
79. El ritmo secreto	207
80. Lo que actúa	209
81. Presencia última	213
82. Epílogo	215
DECÁLOGO	217
GLOSARIO	231

Presentación

Durante más de cuarenta años, Ernesto Caballero ha vivido en la sala de ensayos. Como dramaturgo, director, profesor y responsable artístico, ha consagrado su vida a ese territorio misterioso donde las palabras se convierten en acciones y las acciones se convierten en teatro. Resulta, por tanto, natural que, después de tantos años haciendo teatro, se detenga por fin a reflexionar sobre él.

Lo primero que distingue estas páginas es su generosidad. Ernesto no ha escrito un manual de reglas, ni un nuevo sistema de interpretación, ni una recopilación de certezas teatrales. Escribe, más bien, como alguien que ha pasado toda una vida observando trabajar a los actores, viendo cómo los ensayos triunfan o fracasan, descubriendo una y otra vez que ninguna interpretación auténtica puede reducirse jamás a un método. Sus observaciones no nacen de una teoría impuesta a la experiencia, sino de una experiencia observada con paciencia.

A lo largo de todo este libro recorre un profundo respeto por los actores. Ernesto comprende que ellos ocupan el centro mismo del acontecimiento teatral. Directores, dramaturgos, escenógrafos y críticos contribuyen todos al hecho escénico, pero, en última instancia, todo depende del actor que entra en escena y, en presencia de otros seres

humanos, acepta el extraordinario riesgo de hacer que ocurra algo que un instante antes no existía.

Lo que más admiro es la negativa de Ernesto a ofrecer soluciones fáciles. En un tiempo en que buena parte del discurso sobre la interpretación fomenta recetas, fórmulas y técnicas tranquilizadoras, él nos devuelve una y otra vez a lo esencial: la atención, la escucha, la imaginación, el pensamiento, la confianza y el valor de permanecer abiertos a lo inesperado. Nos recuerda que el teatro no vive de la demostración, sino del descubrimiento.

Una y otra vez vuelve sobre un hecho tan sencillo como exigente: los actores no se limitan a reproducir emociones ni a ejecutar efectos cuidadosamente preparados. Piensan. Escuchan. Imaginan. Responden. Permanecen disponibles para lo que realmente está sucediendo ante ellos. Y, al hacerlo, invitan al público no solo a contemplar una representación, sino a participar en un acto de imaginación compartida.

Estas reflexiones poseen una autoridad singular porque no han sido construidas a partir de principios abstractos. Han sido conquistadas en las salas de ensayo, en las conversaciones con los actores, a través de los aciertos y las decepciones, enfrentándose a los innumerables problemas prácticos que toda producción acaba planteando inevitablemente. La sabiduría que aquí se ofrece ha sido puesta a prueba en la práctica.

El lector encontrará además otra cualidad que valoro profundamente: la confianza de Ernesto en la incertidumbre. Todo ensayo comienza en el no saber. Toda producción plantea preguntas que no pueden responderse de antemano. Toda función debe redescubrirse de nuevo. En lugar de

intentar eliminar esa incertidumbre, Ernesto la reconoce como una de las condiciones esenciales de la vida teatral. Es precisamente esa humildad la que confiere a este libro su honestidad y su libertad.

Aunque estas páginas nacen de una trayectoria excepcional en el teatro español, hablan mucho más allá de cualquier país o tradición escénica. Las preguntas que formulan pertenecen a toda sala de ensayos: ¿cómo escuchar de verdad? ¿Qué permite que las palabras se conviertan en acciones vivas? ¿Qué hace que un actor esté verdaderamente presente ante el público? Son preguntas que hoy siguen siendo tan urgentes como lo han sido siempre.

Hay libros que prometen certezas. Este no es uno de ellos. Ernesto Caballero sabe que el teatro siempre se ha resistido a ellas. El escenario sigue siendo uno de los pocos lugares donde el descubrimiento importa más que la explicación, donde la atención vale más que la exhibición y donde, cada noche, se pide a los artistas que se aventuren una vez más en lo desconocido.

Las páginas que siguen no pretenden disipar esa incertidumbre. Aspiran, más bien, a hacerla más fecunda. Invitan a actores, directores y a todos los amantes del teatro a mirar con mayor atención, a escuchar con mayor profundidad y a confiar en que las cosas más valiosas de nuestro oficio nunca pueden fabricarse: solo pueden descubrirse.

DECLAN DONNELLAN, 2026

PRESENCIAS EN ESCENA

Entrada a escena

Y entonces decidió finalmente escribir sobre teatro. Más de cuarenta años de oficio, pensó, me habilitan —me obligan, incluso— a dejar alguna reflexión escrita. Y lo primero que pensó fue en los actores y en las actrices. Pensó en ellos como uno piensa en el origen, como uno piensa en la fuente, en el germen, en la carne viva de la escena. Pensó en la extraña supeditación de estos hacia el director y, a la vez, en la no menos extraña supeditación del director hacia ellos. Pensó en ese juego doble, delicado, inestable, de lealtades cruzadas. Pensó en esa danza de dependencias mutuas que también podríamos llamar confianza ciega. Y pensó que, sin ese salto sin red, sin esa confianza ilimitada, la creación teatral no es, no puede ser, no ha sido nunca.

Y fiado de esa confianza, sostenido en ese lazo invisible, quiso dejar constancia de algunas consideraciones; no recetas, ni verdades, ni dogmas, solo pensamientos en voz alta dirigidos, precisamente, a los verdaderos protagonistas: las actrices y los actores. Los que cada noche suben al escenario a morir un poco... y a vivir un poco más.

Es por ellos y para ellos a los que va dirigido este escrito. Porque todo lo demás, dirección, dramaturgia, teoría, crítica, todo, existe únicamente en función de ese instante

irrepetible en que el actor y la actriz, solos ante la nada, obran el milagro.

Cada actor es único. Cada actriz es única. Cada proceso es irrepetible. Pero, aun así, pensó, hay intuiciones que pueden compartirse, experiencias que vale la pena relatar y, sobre todo, errores que enseñan mucho.

Por eso, decidió escribir este cuaderno de trabajo, este mapa incompleto dedicado al actor, a la actriz, a ti. Sí, a ti que estás leyendo esto ahora. A ti que ensayas en soledad o en compañía. A ti que estás empezando o que ya llevas años en el oficio. A ti que todavía crees que el teatro puede cambiar(nos) algo.

Y entonces, solo entonces, se sintió listo para comenzar.

Pensamiento

Pienso en las primeras palabras del *Agamenón* de Esquilo, esas que pronuncia el vigía solitario desde lo alto del palacio de los Atridas, palabras que no solo abren una tragedia, sino también una vigilia milenaria:

*Que los dioses pronto me liberen
de estar siempre en este puesto vigilando.*

Y al escucharlas resonar en la mente siento que no estoy frente a un texto, sino ante una invocación. Y una invocación, me digo, no es una descripción, ni una emoción a representar, sino una acción profunda: una energía lanzada hacia lo invisible. El actor, al decir esas palabras, no cuenta algo que ya ocurrió: pide, desea, suplica. Y esa súplica no es neutra, tiene un peso, una forma, una urgencia que le da cuerpo.

También reparo en que el actor contemporáneo enfrenta un obstáculo: esas palabras ya no resuenan del mismo modo en nuestro oído, la relación con lo sagrado se ha desplazado, lo divino ya no habita en las alturas, ni responde a invocaciones celestes. Tal vez, si aún habita en algún sitio, sea en el silencio.

Y entonces, me pregunto: ¿cómo afronta un actor o una actriz sobre cuyas espaldas recae la responsabilidad de abrir la monumental tragedia de Esquilo? Lo habitual, me

digo, es que trate de «entrar en situación» buscando alguna imagen, un gesto, una emoción que le permita decir esas palabras con cierta verdad escénica. Por ejemplo, mira al cielo, suspira, baja la voz en un tono de cansancio... y así va centrándose en *su* trabajo. El público, educado en ese código, acepta el gesto, comprende lo que se le está mostrando, incluso llega a conmoverse.

Y, sin embargo, algo falta.

Falta *su* pensamiento; no el pensamiento frío, calculador, sino el pensamiento encarnado: el que se hace cuerpo, el que nace en la voz y ocurre en el mismo momento en que se pronuncian esas palabras. Un pensamiento que no se presenta como una certeza, sino como una búsqueda, como un asombro; una pregunta viva que se articula al hablar y que constata un sentido inesperado. Porque el teatro, pienso, no necesita que el actor reproduzca estados (como el del vigía hastiado de su fatigosa labor): necesita descubrirlos en un proceso dinámico; pensar delante de nosotros, que cada palabra sea una herramienta para abrir una nueva puerta interior. Cuando eso sucede, cuando el pensamiento encuentra su dinámica, la emoción no necesita ser forzada: aparece sola, como consecuencia inevitable, como algo que ocurre y que nadie puede evitar.

Así, por ejemplo, decir «Que los dioses me liberen» no es representar cansancio sino revelar una tensión entre el deber y el deseo, entre el cuerpo que permanece y la mente que quiere huir. Y es que actuar es justamente eso: pensar en escena, con el cuerpo, con el otro y hacia el otro.

En cualquier caso, me digo, supongamos que el actor antes de pronunciar esas palabras, nada más entrar en escena, logra suspender la realidad cotidiana y entra por

completo en ese otro mundo que se construye con imágenes vívidas, memorias sensoriales, sensaciones que no tienen fecha. Supongamos que ve la noche tebana, que siente la piedra fría bajo sus pies, que respira el aire enrarecido del palacio de Argos y que nosotros, los espectadores, logramos ver todo eso a través de él. Sin embargo... todo ese trabajo sensible, todo ese viaje de cuerpo y alma, choca con un límite: los versos del poeta. Y, en ese momento, el texto ya no se presenta como un canal abierto, como una ayuda, sino como una resistencia. Las palabras no fluyen con naturalidad: pesan. No brotan de la emoción, sino que parecen contenerla, se imponen como una convención que a veces parece ajena.

Y, entonces, según he observado, muchos actores deciden disimular ese conflicto y profieren los versos *como si* les nacieran de forma espontánea; los sueltan con una pretendida verdad recubierta de convencionales efectos de naturalidad; y el público, vuelvo a decirme, cómplice generoso, accede al pacto, acepta la convención; aunque, en el fondo, todos —actores, espectadores— intuyen que hay algo forzado que no termina de encajar. Pero el teatro, se dicen tanto unos como otros, siempre es un poco así de artificioso, así de encantadoramente falso. Y que siga el espectáculo...

Pero.

La experiencia más honda del teatro, concluyo, comienza cuando el actor se atreve a no esconder ese conflicto y, en lugar de ocultarlo, lo revela sin pretender disolver la tensión entre forma y emoción, sino compartirla.

Pienso, luego actúo

Considero entonces el pensamiento del actor no como memoria de texto, ni como cálculo de emoción, ni como recurso técnico, sino como una invitación para pensar juntos, sentir juntos, respirar el mismo presente. Y pienso que quizás todo empieza ahí, justo ahí, cuando el actor deja de actuar para ser visto, y se entrega a compartir lo que lo atraviesa. Y eso, cuando ocurre, basta.

Sí, pienso que todo empieza por leer como quien entra en un territorio ajeno dispuesto a dejarse transformar. Porque el actor, antes que intérprete, es lector. Un lector comprometido, no de superficie, sino de profundidad; un lector que escucha las palabras como quien oye respirar a alguien dormido, intentando intuir qué sueña. Leer no es solo entender lo que se dice: es captar lo que se escapa, lo que se insinúa, lo que se esconde entre líneas. Y pienso que, si eso no ocurre primero, todo lo demás —el cuerpo, la voz, el gesto— queda suspendido en el vacío.

Leer un texto dramático, me digo, es un viaje en el que el actor comienza a imaginar un mundo; no un mundo externo, ilustrativo, sino un mundo interno, íntimo, afectivo. La lectura es el inicio de un diálogo secreto entre el texto y el cuerpo. Y, cuando ese diálogo se afina, lo leído empieza a vibrar en la carne. Aparecen voces, ritmos, resistencias.

El cuerpo se convierte en resonador, en instrumento de comprensión. El texto entra, se aloja y, desde ahí, empieza a transformar.

Pienso entonces en una actriz que debe iniciar una función con estos complejos versos de Calderón, prácticamente ininteligibles para un espectador medio de hoy:

Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento...

Y la imagino actuando sin ironía ni distanciamiento cínico, sino con honestidad; desde el pensamiento, desde una conciencia despierta que no se limita a sentir, sino que también comprende y que no escamotea la dificultad que entraña la endiablada retórica de ese arranque. Una conciencia que articula conceptos, que trabaja con imágenes, sí, pero también con ideas, que no teme al peso del texto, sino que lo asume como materia de juego y de riesgo. Y lo comparte.

En este punto, el teatro barroco, advierto, se vuelve ejemplar: porque exige una mente viva, un cuerpo dispuesto y una imaginación capaz de desbordar la forma sin negarla. Una imaginación que no rehúye el artificio, sino que lo habita con lucidez... haciéndolo *natural*.

Y entonces pienso que interpretar no es fingir, sino permitir que el texto toque algo verdadero. No se trata de provocar emociones como quien abre un grifo, sino de dejarse conmover, de aceptar que lo que se lee tiene consecuencias. Que hay cosas que no se entienden del todo, y que eso también se actúa. Que hay frases que no se explican, pero que vibran. Que hay escenas donde lo más honesto no es resolver, sino sostener la duda. Y que todo eso forma parte

de una verdad escénica que no se puede fabricar, pero sí habitar.

Y, al final, comprendo que el actor que lee con rigor, con humildad, con deseo, ya está actuando. Ya está preparando el camino para que el espectador no vea una actuación, sino una vivencia. Una vivencia que, por ser única, por ser honesta, deja huella. Porque no es lo perfecto.