

do y sobre todo completar lo no dicho mediante sus acciones, relaciones y distancias con los otros, con el espacio y con los objetos de la escena.

Así considerado, el personaje escénico es la resultante de un material literario preexistente y en mayor medida de la contribución que el actor le proporciona. A ello hay que añadir el marco referencial de la escenificación lo cual implica un sentido global que se pretende construir. Las características de la indumentaria que lo completan escénicamente. La disposición del espacio escénico escenográfico que determina el lugar por el que deambula el personaje para hacerse ostensible en el relato. La iluminación que por un lado define unas áreas en donde las acciones se desarrollan y por otra, subraya aspectos dramáticos de los personajes y sus relaciones. A ello hay que añadir los otros elementos expresivos como muebles, objetos, sonoridad, etc. que con frecuencia complementan su entorno y su dimensión personal.

II

EL PERSONAJE ESCÉNICO COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN

Lo que confiere especificidad al hecho teatral respecto a otras formas de expresión artística, es la coincidencia temporal y espacial entre quienes construyen la representación y quienes participan en ella como espectadores. Igualmente a la existencia del sujeto-actor, que enuncia y construye imágenes y discursos referidos al contexto social, y centrifuga y confiere su estatuto específico en la comunicación escénica al conjunto de los sistemas de significación no actorales. La existencia del actor presupone el personaje en el sentido más amplio del término.

La puesta en escena como proceso productivo que posibilita la representación para ser mostrada e instituida en un sistema de comunicación, incluye en consecuencia la construcción de los personajes. El director juega a este respecto un papel substancial en la medida que desde la concepción inicial hasta el momento en que la representación se realice y haga ostensible, aparece como elemento impulsor y dinamizador de quien nacen las opciones estéticas globales, la conjunción de las diferentes prácticas significantes que integran la teatralidad, las propuestas y métodos, etc. Su aportación es por tanto decisiva a la hora de configurar el sentido de cada personaje, sus relaciones, la elección de los procedimientos expresivos para su construcción, su invención y desarrollo, finalmente, junto al actor.

Todo ello implica la elección de un procedimiento y transitar un proceso que conduzca de la enunciación literaria a la concreción escénica. Pero igualmente permite eludir una serie de tópicos manidos que rodean las relaciones entre el actor y el personaje y las funciones que éste lleva a cabo.

La primera de ellas es la confusión que confluencia se establece entre el personaje literariodramático y el personaje escénico. Se considera

al primero como poseedor de sus atributos completos, que existe plenamente desde su dimensión literaria siendo en consecuencia el actor, según quienes esto dicen, un mero intermediario en su relación con los espectadores.

Señalaré por ejemplo, porque me parecen relevantes, la confusión que se establece entre un personaje histórico y el personaje escénico. Este siempre habla de aquel, pero no es aquel. En muchos casos es evidente y en otros se pretende crear la ilusión contraria. En este caso el personaje se erige en síntesis y expresión valorativa, aunque sea hagiográfica, del modelo histórico al que se refiere.

III

LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE ESCÉNICO

El personaje escénico, lo he dicho ya, es una entidad ficcional que se construye y existe en el espacio/tiempo de la representación. Existen diferentes propuestas metodológicas que proponen las pautas a seguir para llevar a cabo la construcción. No voy a entrar en ello aunque señalaré que existe bastante bibliografía al respecto incluso en nuestro idioma. En general todas ellas se formulan como trabajo específico del actor⁸. Yo por mi parte trataré la cuestión una vez más desde el plano del personaje.

En primer lugar, éste en su condición escénica disfruta de los procesos psicológicos que el actor, como entidad viva, le presta y aporta. Tienen fundamentalmente a mostrar sus cambios de actitud, implementan la técnica que precisa el comediante, así como establecen la propuesta de sentido respecto a su ejecución. Su existencia está circunscrita a su presencia visible en el territorio espacial y temporal de la representación y se desvanece cuando esta concluye. Pavis señala la práctica del personaje como «punto de anclaje en que se unifican la diversidad de signos»⁹. El personaje ausente no existe como tal, es una invocación motivadora en el imaginario del espectador, aunque su dimensión y funcionalidad narrativas sean en ocasiones de enorme importancia y entidad.

Por todo ello el personaje escénico cifra su entidad en su apariencia, en lo que es capaz de mostrar y transmitir en el marco del sentido global y de los códigos escénicos asumidos resultantes de la estética y estilística adoptadas en una escenificación. En ningún caso reside en las turbulencias que puedan agitar u obnubilar la mente del actor.

Su proceso de construcción se inicia, claro está, con la definición del reparto. El director adjudica a un actor concreto un personaje y con ello lo está definiendo físicamente, le otorga un peso, una voz, un color de ojos, una complejión, etc., pero también un determinado tipo de reflejos, de

⁸ Puede verse a este respecto mi ensayo «El oficio del actor», incluido como introducción al libro de Don Richardson *Interpretar sin dolor*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 1999.

⁹ Pavis, obr. cit. p. 250.

sensibilidad, de capacidad de razonar, una concepción del mundo, unas creencias, etc. Desde este momento podrá optar por el cliché tópico, por la adopción de modelos convencionales que indican que todos los galanes son altos y guapos, los cocineros gordos, los campesinos toscos y los nobles de rostro equilibrado, o por el contrario buscar un físico que sea capaz de traslucir elementos desveladores de lo que el personaje representa en el macrocosmos de la fábula. Incluso si entran en contradicción con la idea preconcebida que las convenciones o la rutina teatral conceden a uno, y que por ello puede ser todavía más enriquecedor.

La herencia del romanticismo ha hecho que la configuración física de Hamlet sea la de un mozo de tez muy pálida, preferentemente rubio y vestido de negro. Podemos asegurar que este es el tópico, pero lecturas diferentes pueden proponernos tipologías distintas. Brecht decía, por ejemplo, que se trataba de «un hombre joven, aunque ya un poco entrado en carnes, (que) hace un uso en extremo ineficaz del nuevo enfoque de la razón, que ha asimilado en la Universidad de Wittemberg»¹⁰. Es una actitud esta decididamente contraria al cliché, fruto de una noción más compleja y socializada del personaje, que propone una línea de lectura estrechamente vinculada a sus acciones y las contradicciones que desencadena.

En ocasiones, el deseo de aproximarse a la verdad histórica puede igualmente subvertir los hábitos consuetudinarios sobre la concreción física del personaje. Cuando montamos el *Julio César* de Shakespeare en una adaptación realizada por mí, leímos la descripción que Plutarco hacía de Marco Antonio como un «hombre grueso y fofo por los excesos del vino y las hetairas», que llevaba además barba, signo de luto en la Roma de los amenes republicanos. En consecuencia, escogimos un actor de esas características para incorporar dicho personaje, trasgrediendo la visión popularizada por Marlon Brando en la película de Mankiewicz, cuya imagen se había convertido en suplantaciónseudocientífica de la verdad histórica. El rechazo de nuestro punto de vista fue casi unánime, sobre todo por parte de aquellos que confundían con vacua suficiencia las fuentes históricas con la tradición escénica o fílmica.

El actor con el personaje atribuido, inicia el proceso de construcción a lo largo de un periodo de indagaciones y apropiaciones que denominamos ensayos, siempre en el marco de un proceso de escenificación. En una primera fase, el director de escena debe descubrir y comprender el sentido que el autor dio a su discurso literariodramático y al de cada uno de sus personajes. Por qué escogió una temática, una fábula, una forma dialógico-estructural concretas. Por qué puso en boca de sus personajes determinadas palabras, utilizó ciertos adjetivos, estructuró sintáctica o formalmente el discurso de un modo específico. Pero también debe conocer las razones que le condujeron a la escritura de ese texto, a

¹⁰ Brecht, Bertolt. «Pequeño Organon para el Teatro». *Escritos sobre el teatro*, tomo III, Buenos Aires: Nueva Visión, 1970, pág. 137.

qué conflictos respondía, qué tensiones ideológicas explicitaba, quienes eran sus principales destinatarios, etc. En mi opinión éste es un punto de partida ineludible en la comprensión de los móviles que inducen las palabras y acciones de los personajes, y que nos permitirán adentrarnos coherentemente en la búsqueda de una lectura contemporánea de la obra teatral. Deberá transmitir este bagaje al actor y este se apropiará de todo ello y confrontarlo con sus propios conocimientos y criterios.

En la segunda, se avanza una definición más precisa del sentido de la fábula y de los diferentes personajes. Primero mediante el estudio sincrónico del texto, después con el establecimiento de su lectura concreta y contemporánea. Dicha lectura cultiva y desarrolla preferentemente las analogías, para proyectar los elementos temáticos o estructurales del texto sobre la realidad contemporánea circundante. Lectura que supone el primer paso en la búsqueda del sentido de la puesta en escena y de la articulación de significantes que se propondrá a los espectadores.

Hay que subrayar que el personaje es siempre contemporáneo de quienes participan, como actores o espectadores, en la representación. La metodología que articula conceptualización y técnica expresiva, pertenece al tiempo en que el personaje se construye por parte del actor y del director de escena. La tipificación del personaje se genera en este momento. La materia literaria leída por el director y los actores para esa escenificación, caracteriza a los personajes tanto desde el punto de vista icónico como de su condición, desarrollo y significado.

La tercera fase supone la actividad práctica propiamente dicha en el proceso de construcción del personaje. Es un periodo de aplicación y búsqueda, de confrontación también. Aplicación de los análisis y conclusiones que previamente se han elaborado. Búsqueda de la mayor eficacia en su concreción, pero también en el descubrimiento de nuevos matices que den un perfil más nítido y complejo al personaje. Confrontación en la medida en que este tiempo de trabajo que se corresponde con el de los ensayos, propicia el diálogo creativo entre el director de escena y el actor, el afán de convencer, el intercambio de opciones, y debe saldarse con la síntesis aparentemente resolutoria.

Este proceso concluye con la presencia del personaje ante el público. El personaje que emerge como realidad en el espacio y tiempo de la representación. La presencia del espectador y su capacidad de establecer significados concretos, evidencia dos aspectos sustantivos:

1. El espectador sólo capta del personaje lo que de él ve y oye o dicen de él los otros. Fuera de esto el personaje no existe como entidad significativa en el proceso de comunicación teatral y es el espectador quien prolonga su existencia conceptual al instituir sus propios significados.
2. El espectador construye significados más complejos, imaginativos, de mayor espesor conceptual, sensitivo o emotivo, en la medida en que conoce mejor el contexto del discurso y el código que se utiliza. Esto

se traduce en el reconocimiento del espectador como individuo inmerso en su propio devenir histórico personal y en el de la colectividad a que pertenece, sujeto a constantes transformaciones y susceptible de adquirir conocimientos.

En el momento en que la representación se inicia, es decir cuando la existencia escénica del personaje se instaura y hace ostensible, el director pierde toda capacidad de intervención y pasa al actor la absoluta responsabilidad en su construcción en cada caso y cada circunstancia. Quizá la paradoja resida en el hecho de que las posibilidades de actuación del director se detienen en el instante en que el personaje se manifiesta como parte constitutiva del discurso escénico, justamente cuando se establece el proceso de comunicación.

Sin embargo, a pesar de esta condición omnisciente del director respecto al personaje, sus posibilidades de intervenir no han concluido. En líneas generales, aunque en ocasiones pretenda envolverse de fantasmas elucubraciones, un director de escena sabe que todo personaje teatral es montable y desmontable, materia flexible, entidad susceptible de cambios y variaciones. También sabe, y eso se lo ha demostrado desde siempre la experiencia empírica de la práctica teatral, que entre personajes y público se establece una comunicación cómplice. Nosotros hablamos hoy de un emisor/personaje que convierte su discurso en mensaje, que es captado por el receptor/público dentro de un contexto y mediante la utilización de unos códigos. Hoy está igualmente establecido que es el espectador quien instaura su propia semiología y determina el sentido que confiere al espectáculo como discurso significante.

Es fácil deducir por tanto que el proceso de construcción del personaje no queda nunca detenido, en la medida en que las circunstancias que contextualizan cada representación son diferentes y las relaciones emisor/personaje-receptor/espectador, se modifican igualmente en cada caso. El director de escena tiene en sus manos la posibilidad de comprobar y estudiar con los actores el impacto receptivo de un personaje o del «interpersonaje» colectivo, y proceder a modificaciones y cambios que hagan más eficaz la emisión del mensaje propuesto y el sentido que se le ha querido dar.

IV

EL PERSONAJE ESCÉNICO COMO TRABAJO DEL ACTOR

En el espacio de la escena con sus características propias y sus alusiones referenciales, vemos a uno o varios seres humanos que deambulan, hablan, adoptan escorzos y gestualidades diversas. Tienen nombre y apellidos, gustos e inquietudes diferentes. En no pocos casos sus conocimientos genéricos son dispares, como también su edad, sus señas físicas, el timbre de la voz, la potencia de su mirada. Son ciudadanos a los que une

básicamente un rasgo común a todos ellos: son actores ejerciendo su profesión, haciéndose ostensibles ante el auditorio para mostrar a otros, a los personajes que interpretan y que siendo entidades de ficción juegan con la verosimilitud escénica hasta llegar en ocasiones a confundir al espectador con su ambivalencia: ser ellos y mostrar a otros al mismo tiempo.

En el espacio/tiempo de la representación, el personaje escénico es fruto por completo del trabajo del actor. Todo lo que lo ha precedido constituye un periodo de apropiación, de indagaciones, de tanteos, de interrelaciones con los otros, de dominio de todos los elementos y objetos que manipula o le rodean. Pero el personaje sólo aparece en su plenitud cuando se hace ostensible ante el espectador.

¿Qué sucede en este trabajo específico de creación del personaje en cada representación? Podemos aseverar sin riesgo que poco o muy poco se sabe sobre la materia. Me refiero claro está a estudios o testimonios que profundicen en la cuestión y no se queden en la anécdota superficial. Las vías que tenemos para llegar al conocimiento de lo que sucede son dos: la primera corresponde a los testimonios que puedan ofrecer los propios actores; la segunda a la observación objetiva que se obtenga mediante controles bioquímicos y fisiológicos. Veamos ambas cuestiones.

Por lo que toca a las reflexiones subjetivas expuestas por los actores, observamos una escasa información al respecto. En las memorias y diarios de los cómicos a partir del siglo XVIII que es cuando comienzan a publicarse, podemos encontrar relatos de las vicisitudes de la vida teatral, de las obras representadas, de las formas escénicas, etc. En ciertos casos se habla del oficio del actor, de la vocación, la preparación, el aprendizaje y utilización de sus medios expresivos, etc. Incluso varios de ellos escriben tratados de interpretación, desde los dos primeros debidos a Rémond de Sainte-Albine y Francesco Riccoboni, hasta otros más que se han ido sucediendo. Sin embargo la narración de lo que le sucede al actor en el acto creativo de su personaje, poco se cuenta. Apenas frases sueltas, incluso por parte de actores de notable maestría y excelente formación.

Me he preguntado en numerosas ocasiones por las causas de que esto sea así. Por qué una cuestión que pasa por el actor en el plano físico y mental, encuentra tantas dificultades para ser narrado. Es evidente que lo sabe pero no logra encontrar los términos adecuados para transmitirlo. En la cuestión que nos ocupa la contribución actoral no es casi nunca fuente de información.

V

RISGOS Y CIRCUNSTANCIAS DEL TRABAJO DEL ACTOR EN LA REALIZACIÓN DEL PERSONAJE

Por lo que respecta al segundo de los aspectos antes reseñados, podemos afirmar que el trabajo del actor en la creación del personaje escénico, es factible hacerlo extensivo al periodo de preparación, implica tanto aspectos físicos como mentales. No es muy diferente en esto a cual-

quier otro tipo de trabajo humano en donde se dan igualmente ambos elementos. Lo que le confiere su tipicidad es que el objeto que produce, el personaje inmerso en el hecho escénico, se adereza en un tiempo corto y acotado, con una enorme intensidad y esfuerzo, con unas exigencias personales muy altas y tiene como finalidad ser contemplado por un tercero: el espectador. Todas estas circunstancias definen sus características extremadamente particularizadas respecto a otras muchas profesiones.

Todo ello nos permite asegurar que el actor se encuentra sometido a una situación de estrés, cuyas características y consecuencias son muy variadas. Denominamos estrés a toda demanda física o psicológica que se le haga al organismo como respuesta a un estímulo exterior que perturba el equilibrio de la persona. Se refiere a cualquier exigencia más o menos notoria que produzca un estado de tensión y que pida un cambio o una adaptación. En 1950 Hans Selye en su libro *Stress, un estudio sobre la ansiedad*, enunció este síndrome. El estrés o Síndrome General de Adaptación (SGA), pasó a resumir todo un conjunto de síntomas psicofisiológicos.

Los estímulos capaces de desencadenar el estrés pueden ser de cualquier tipo, en la medida que sean considerados por el individuo como amenazantes y provoquen tensión: un examen, un casamiento, una separación matrimonial, un viaje, etc. Su origen puede ser exterior, provenir del propio cuerpo o emanar de nuestros pensamientos. La representación teatral tiene también intensidad sobrada para provocarlo a su vez en el actor.

El estrés provoca en el sujeto una reacción de fuga o huida para eludirlo, o de enfrentamiento y combate para afrontarlo. Selye identificó tres etapas en la respuesta. En la primera, la de alarma, el cuerpo reconoce el estrés y se prepara para la acción, ya sea de agresión o de fuga. El cerebro envía órdenes a las glándulas endocrinas suprarrenales que liberan hormonas (catecolaminas, adrenalina en particular) que aumentan los latidos del corazón para bombear más sangre al cerebro y favorecer los procesos mentales; se acrecienta el ritmo respiratorio, se elevan la presión arterial, el nivel de glucosa en la sangre y las tasas de insulina; se incrementa la transpiración, se dilatan las pupilas, se agudiza el sistema auditivo y se hace más lenta la digestión. En la segunda etapa, denominada de resistencia, el cuerpo repara cualquier daño causado por la reacción de alarma. Sin embargo, si el estrés prosigue, el cuerpo sigue permaneciendo alerta y no puede reparar los daños. Si la resistencia se prolonga, se inicia la tercera etapa, de agotamiento, cuya consecuencia es una alteración patológica de dimensiones más o menos severas. La exposición prolongada al estrés agota las reservas de energía del cuerpo, y puede conducir en situaciones muy extremas incluso a la muerte.

En 1980 Selye propuso una nómina de aseveraciones que propician una mejor comprensión del proceso al que se exponen las personas que sufren de estrés¹¹.

- Es de carácter inespecífico, es decir, no todas las situaciones de estrés son idénticas.
- Entendemos por estresante todo aquello que produce estrés y provoca un efecto sobre el sistema hormonal o nervioso.
- Un estresante psicológico sólo lo es si el individuo lo reconoce como tal.
- Toda situación estresante es diferente y tiene que ver con factores condicionantes que predisponen o inmunizan la respuesta en cada individuo. Estos pueden ser internos: herencia, exposición previa al estrés; o externos: contaminación ambiental, educación, variaciones estacionales, etc.
- Hay dos tipos de estrés, el bueno (eustrés) y el malo (distrés). El primero prepara al organismo para enfrentar con éxito los cambios y el segundo provoca daños.
- El estrés puede encontrarse en grados diversos.

La respuesta fisiológica y psicosomática al estrés es bastante amplia. Cuando la persona se halla en una situación tensional, su cuerpo está padeciendo estrés. Ello implica cambios fisiológicos y motores, nos movemos más rápido, aumenta la tensión arterial, estos cambios también se relacionan con otros emocionales y conductuales. Obviamente a más estrés más padece nuestro cuerpo. Sin embargo las características individuales y el hecho de cómo la persona percibe la situación determinada por el estímulo, tienen una importancia decisiva en su desencadenamiento.

Quando se produce el agotamiento de la respuesta restauradora frente al estrés y entramos en lo que Selye denominó "agotamiento", los riesgos psicosomáticos son notorios e incluso alcanzan notable gravedad. Toda una serie de afecciones diversas se instauran: depresión o ansiedad, cefaleas, insomnio, disfunción sexual, sarpullidos, nerviosismo, palpitaciones, diarrea, estreñimiento, etc. Si el estímulo estresante, sea cual sea su naturaleza, se prolonga en el tiempo, llegamos a la cronificación del estrés. Puede ser que su instauración incida negativamente produciendo trastornos en la vida cotidiana del individuo. Abre igualmente los riesgos de que se desencadene una catástrofe cardiovascular. También que se produzca una paulatina destrucción de neuronas en determinadas estructuras cerebrales, particularmente en el hipocampo, debida a los niveles altos de adrenalina. Esta circunvalación situada en la superficie de ambos lóbulos temporales, es la que regula la memoria y el aprendizaje.

Por lo que se refiere al trabajo del actor en el periodo específico de creación del personaje durante la representación, ya he señalado que lo hace en una situación de estrés. Esta sin embargo es diferente según se trate de la primera ocasión, el estreno, u otra cualquiera. No hay que olvidar que este se produce tras un periodo de preparación /ensayos que ha ido acumulando

¹¹ Selyes, Hans: *Guide to Stress Research*. New York: Van Nonstrand Rembold Co; 1980.

do esfuerzo, fatiga y tensión en aumento. En la medida en que el momento preciso se aproxima, la alarma se hace presente con claridad. Por mi experiencia personal puedo decir que algunos actores modifican su conducta de forma notable en el momento en que asumen que el estreno es inminente, lo que puede suceder un par de días antes. Aquella persona agradable, locuaz, encantadora se muta repentinamente en alguien hosco, retraído y dispuesto a adoptar actitudes maximalistas ante cualquier incidencia trivial.

Lo que pretendo señalar es que este estado de cosas incide sobre el actor de forma decisiva cuando se enfrenta al acto de mostrar su personaje. En este sentido, permítaseme la insistencia, lo que determina que la alarma se acreciente de modo radical es la presencia de los espectadores. El actor debe instaurar de inmediato una respuesta. A título personal y de forma no sistemática, he buscado testimonios referentes a dicha reacción. He sabido de varios casos de actores que quisieron fugarse o intentaron hacerlo para eludir el estreno. Un colega me contó el caso de otro que se autolesionó por idéntica razón. Lo habitual y lógico sin embargo es que se produzca la reacción combativa y que el actor ponga todo su empeño en el control y dominio de la alarma. Prueba tangible del combate es la sensación de agotamiento y cierto ánimo depresivo que invade en ocasiones al actor tras el estreno, al margen de razones artísticas.

El cuadro de estrés al que nos referimos no es muy diferente al que se da en otras esferas laborales. El estrés de trabajo se define como un conjunto de reacciones nocivas, tanto físicas como emocionales, que concurren cuando las exigencias planteadas superan las capacidades, los recursos o las necesidades del trabajador. El estrés de trabajo puede conducir a la enfermedad psíquica y hasta física. La actividad del actor debemos incluirla en este contexto siempre que tengamos en cuenta su especificidad. Por muchas que sean las ocasiones en que el actor haga ostensible su personaje en el marco concreto de una escenificación, siempre que su probidad artística subsista aunque no es imprescindible, se producirá un grado de alarma manifiesto aunque inferior al inicial. No obstante la intensidad puede modificarse por cualquier acontecimiento que se produzca y que adquiera la condición de estímulo. Puede fundamentarse tanto en hechos negativos que afecten al actor, como a la presencia conocida entre los espectadores de alguien que provoque un grado de ansiedad renovada en el intérprete.

Tampoco debemos olvidar que el actor difícilmente puede aislarse de las condiciones en que efectúa su trabajo, las cuales actúan en ocasiones como estímulos estresantes. Hay métodos interpretativos que son inductores de estrés. La falta de perspectiva en cuanto a la continuidad de su trabajo, el futuro incierto, el impago de salarios o la condición empresarial compartida por determinados actores, son algunos de estos elementos perniciosos que acentúan las tensiones estresantes. Este hecho es perceptible cuando lo comparamos con la situación de sus colegas en otras latitudes, cuya labor se desarrolla en contextos estables y seguros lo que les permite concentrarse en su trabajo.

Es evidente que los actores que poseen una técnica apropiada y aceptable, consiguen responder adecuadamente a la reacción de huida y adoptar la de combate. También logran mantener el control y la concentración. Cuando se carece de ella o no está realmente integrada y asumida, el actor recurre para evitarla a subterfugios que van desde la arrogante y fatua sublimación de la autoestima hasta el consumo de estimulantes de la más variada especie o tipología. Paradójicamente en apariencia, el sentimiento de huida puede acentuarse con el transcurso de los años. Sin duda la asunción de un grado de responsabilidad mayor genera más tensiones y exige constantes respuestas que generan el agotamiento. Muchas carreras se han visto cercenadas por estas cuestiones.

En España, la instauración de un estrés crónico en numerosos actores puede que sea más frecuente de lo que se puede percibir a simple vista. Desafortunadamente carecemos de datos constatables fruto de análisis bioquímicos, o de un balance de incidencia de ciertas patologías en este segmento profesional. Una vez más la observación directa nos ofrece algunas pistas. A lo largo de la historia podemos comprobar que las cardiopatías han sido afecciones frecuentes en los intérpretes, el caso de Molière, que sufrió un infarto en escena y murió poco después, es el más notorio. Detrás puede ser que haya en todos los casos un estrés crónico determinado de dicha patología, pero como es lógico no podemos olvidar que no pocas veces coincide con otros hábitos alimenticios o higiénicos que facilitan igualmente su instauración.

A título de ejemplo recordaré el caso de un actor, excelente profesional, con el que trabajé en varias ocasiones. No diré su nombre para evitar que se torne en desdoro lo que planteo en términos objetivos. Este buen amigo mío, generó una cardiopatía severa. Una de sus agudizaciones se produjo al inicio de un estreno en el que yo me encontraba. Pidieron por los altavoces la presencia de un médico tras dos intentos fallidos para comenzar. Nos presentamos cuatro, y mientras un colega que trabajaba en la UVI lo atendía, yo me dediqué, como dije con cierto humor, a la psicoterapia. No vino mal porque ya entonces me convencí que el desencadenante era un acceso de estrés, provocado por la amenaza de la representación, sobre un cuerpo castigado. La cronicidad hizo que su situación fuera irreversible y acabó a la postre con su vida. En alguna ocasión en que trabajamos juntos pude observar como durante el ensayo general, aparecían manifestaciones evidentes denotadoras de un estrés que le incitaba a la huida, cosa que su honradez y experiencia le impedían, sustituyéndola por interrupciones extemporáneas e innecesarias fruto de una tensión que no lograba controlar y que le consumía.

Tampoco debemos olvidar que en España no son muchos los actores que llegan a una edad provecita. Este dato contrasta de manera contundente con lo que sucede en otros lugares como centroeuropa, Rusia, los países escandinavos o Gran Bretaña. A ello hay que añadir bastantes casos en que el actor pierde de forma rápida la memoria al llegar a cierta edad, no tan elevada para nuestra esperanza de vida. Pérdida grave, me

refiero, no descender algo en la agilidad memorística que entra dentro de lo normal. También aquí sospecho que la destrucción neuronal que el estrés provoca, a la par que otras incidencias sobre las neuronas cerebrales, puede ser el determinante.

Nada de lo dicho hasta aquí debe confundirse con lo que se denomina "desafío" y la capacidad de encararlo. En nuestro caso, un actor con formación adecuada y responsabilidad asumida se enfrenta al reto si aborda un personaje que por su dimensión y su calado está lejos de lo hecho hasta ahora. En eso consiste el desafío, en responder con sus capacidades, experiencia y esfuerzo a este empeño; en afrontarlo y poner su empeño en sacarlo adelante.

VI

EVALUACIÓN DEL ESFUERZO ACTORAL

Existen diferentes técnicas para tasar el estrés, tales como la medición de las variaciones de la frecuencia cardíaca, la monitorización de la presión sanguínea o la frecuencia respiratoria, la evaluación del gasto energético, de la productividad, del registro estadístico, de la fatiga, del electroencefalograma, de los niveles sanguíneos de catecolaminas, así como mediante la cuantificación de otros neurotransmisores por espectrofotometría, fluorometría, cromatografía, radioisótopos o procedimientos enzimáticos.

Sin embargo, algunas de estas técnicas por su sofisticación y alto costo son de imposible uso para medir el estrés laboral, actoral en nuestro caso. Sí son utilizadas por el contrario en el deporte de élite, en donde la medición tanto de la incidencia del estrés como de las variaciones de numerosas constantes ante el esfuerzo, son controladas escrupulosamente. A partir de dichos controles se orienta con criterios objetivos tanto la alimentación como el entrenamiento, sin olvidar la ayuda psicológica que reciben los deportistas para incrementar su competitividad. Existe una amplia bibliografía sobre la materia, así como una especialidad de medicina deportiva.

No obstante no debemos por ello renunciar a que se pueda acometer un estudio amplio y competente de las variaciones que se producen en el actor, el bailarín o el cantante en el desempeño de su trabajo. No olvidemos que incluso si su respuesta a la alarma estresante es correcta, su trabajo implica unos niveles de esfuerzo, gasto y concentración muy especiales, cuyo conocimiento redundaría en una mejor y más adecuada formación, una higiene correcta en su forma de vida que favoreciera un rendimiento más eficaz y prolongado, una adecuada respuesta para el control y canalización del estrés, así como en una mayor garantía para el mantenimiento de la salud del actor preservándolo de riesgos innecesarios e inútiles. Resulta algo sorprendente que no existan estudios de este tipo, yo al menos no los conozco, lo cual indica el territorio ambiguo en que se mueve este oficio.

A este respecto sin embargo, podemos establecer algunas puntuaciones aunque sea de forma empírica. Las relaciones entre el actor y el personaje que interpreta para hacerlo ostensible ante quienes le contemplan, suponen un trabajo tanto físico como intelectual. Abarca una amplia gama de procesos de memorización, alerta, concentración, una amplia gama de procesos de memorización, precisión quinésica y gestualidad según un diseño pautado, etc. Todo ello supone un gasto energético notable, secreción abundante de hormonas, la adrenalina en particular, así como de ciertas capacidades sensoriales. Este conjunto de reacciones y como de ciertas capacidades sensoriales. Este conjunto de reacciones y estímulos atraviesan el cuerpo del actor cuando trata de hacer ostensible el personaje, pero no mantiene una situación constante, sino que sufre el ascenso y caídas según sean las circunstancias que se suceden en la representación. Cuanto mayor sea su capacidad de respuesta, es decir de control y dominio de lo que hace, mejor tolerará ese torbellino de incidencias vegetativas y podrá canalizarlas provechosamente.

Hasta ahora sabemos poco de todo ello. Formulamos hipótesis empíricas respecto a los cambios que produce en el organismo actoral durante su trabajo interpretativo, de hacer ostensible el personaje, pero carecemos de estudios precisos como ya dije, respecto a las cuestiones que le expuesto. A título de balance deberíamos encontrar valoración científica de los apartados siguientes:

- ¿Qué gasto energético se produce en el actor durante una representación según sean las características de ésta y su desempeño? No es una cuestión accidental. Con frecuencia el actor padece una sudoración abundante que no es fruto del calor ambiental sino del que él mismo provoca y emana. En los cálculos realizados en teatros alemanes, no sé si también en otros, un actor que interpreta un personaje de entidad en una producción de entre tres o cuatro horas de duración, puede caminar varios kilómetros. Ello conduce al diseño y utilización de un tipo de calzado que permite una deambulación equilibrada y con un amplio asentamiento de la planta del pie. Pero puede orientarnos igualmente hacia la alimentación más adecuada, no sólo en este plano sino también en el de otras circunstancias que rodean el acto interpretativo. Los bailarines suelen tener presente esta cuestión aunque deben abordarla igualmente de forma empírica.

- ¿Cuál es la curva de glucosa circulante y qué particularidades ofrece? Es de suponer que en un primer periodo de la representación se produzca en el actor un incremento, fruto de la respuesta fisiológica a la situación de alarma. Después, si el control se instaura, irá descendiendo en la medida en que el esfuerzo implique un aumento del consumo. Un descenso excesivo de glucosa circulante determina pérdida de energía, desánimo, pero también, confusión o descenso de capacidad cerebral dado que este órgano es el más sensible a los cambios glucémicos.

- ¿Qué modificaciones sufre el ritmo cardíaco y el electrocardiograma en relación a las secreciones hormonales de glucocorticoides y otras catecolaminas, adrenalina en particular, tanto ante el esfuerzo como ante los diferentes lances de la representación? Podrían establecerse tipologías dramáticas o momentos determinados que tienen respuestas parecidas. La toma de una muestra al concluir la representación para conocer las tasas de adrenalina, sería una prueba importante que ofrecería datos objetivos.

- ¿Cuáles son las variaciones que se producen en la presión arterial?

- ¿Qué cambios se dan respecto a la frecuencia respiratoria y a la capacidad de ventilación?

- Es preciso indagar los niveles de fatiga resultantes del acto interpretativo. El trabajo actoral supone un esfuerzo, no muy alto en ocasiones pero muy intenso en otras. Todo esfuerzo físico supone la generación de cambios metabólicos en el organismo. Además de la glucosa de la que ya he hablado, se producen aumentos de los fosfatos, el hierro, el ácido láctico y los ácidos cetónicos. Si el esfuerzo tiene una intensidad mayor y más prolongada, aumentan igualmente los leucocitos polinucleares y los linfocitos y descenden la glucosa, el hierro y los fosfatos. También disminuye el filtrado glomerular y la diuresis.

El análisis de sangre nos aportará datos precisos sobre la situación del sujeto. Caso de que exista una anemia de cualquier tipo, nos encontraremos con una fatiga que se instaura con mayor rapidez y que condiciona gravemente el trabajo escénico. Son casos más frecuentes de lo que parece. El análisis de orina nos permitirá saber si la eliminación de catabolitos excede las tasas normales.

- No es posible medir las modificaciones en la alerta, la concentración y el afinamiento sensorial a lo largo de la representación. Creo que el único medio sería la realización de tests a los actores en condiciones de fiabilidad suficiente. Quizá un electroencefalograma al concluir la representación pudiera ofrecer datos respecto al funcionamiento cerebral, pero no me atrevo a aventurar nada en este sentido.

Lejos de valoraciones simplemente literarias, el conocimiento de estos diferentes apartados nos permitiría saber qué le sucede al actor en escena desde el punto de vista fisiológico y psíquico. El personaje escénico en definitiva es fruto en buena medida de lo que el actor le aporta, como he dicho, y conocer su situación implica aproximarse de modo más preciso a su condición.



Retrato de Adrienne Lecouvreur (1692-1730) como Cornelia, en *La muerte de Pompeyo* (*La mort de Pompée*), realizado por Charles Antonine Coppel y grabado por Pierre Imbert Drevet. Biblioteca Nacional de París.