EL ACTOR ICONOGRAFICO

Desde que a partir de los años sesenta los actores occidentales comenzaron a realizar ejercicios y a entrenar su cuerpo para romper los automatismos de la vida cotidiana y crear así un nuevo cuerpo ficticio o "reconstruido", que es el que está presente en toda representación teatral, tres han sido las vías fundamentales de este aprendizaje:

1) Aprendizaje de técnicas orientales de uso del cuerpo en situación de representación.
2) Aprendizaje de técnicas de danza contemporánea o de ballet clásico.
3) Aprendizaje de técnicas de mimo clásico.

Estas tres maneras de aprender a romper la aculturación del cuerpo cotidiano y de enseñar al actor a construir un nuevo cuerpo, tienen todas ellas principios comunes. Dichos principios han sido perfectamente estudiados y objetivados por la Antropología Teatral, y son:
El principio del equilibrio, el principio de la oposición y el principio de la simplificación. Son unos principios comunes, que están en la base de formas teatrales muy diferentes en sus resultados.

Pero a estas tres maneras de construir un nuevo cuerpo, de construir signos corporales para la actuación, podemos añadir una nueva forma que hemos denominado el Aprendizaje Iconográfico, y que participa también de los principios comunes de la Antropología Teatral.

El actor reconstruye su nuevo cuerpo espectacular a partir de las diferentes iconografías del cuerpo humano en los diversos soportes iconográficos: pintura, fotografía, etc. Tras un trabajo de estudio, de imitación y equivalencia, el actor incorpora a su propio cuerpo
La forma de la figura humana pintada, y consigue así un repertorio corporal que se aleja tanto del cuerpo cotidiano como de la figura pictórica de donde partió.

Voy a poner un ejemplo con 16 figuras extraídas de varios grabados de Goya.

(Nombra cada grabado y luego hace la figura correspondiente)

Ahora voy a hacer todas las posiciones seguidas en una secuencia.

Día tras día repito esta secuencia siendo muy preciso en no perder los puntos de tensión de cada posición, las alteraciones del equilibrio, las oposiciones entre tronco y extremidades, los detalles de manos, cuello, etc.

Puedo repetirla con diferente ritmo e intensidad, por ejemplo lenta y suave o rápida y fuerte. Utilizo una música que me marca el ritmo en cada caso y una máscara neutra para que destaquen las diferentes posiciones corporales.

(Lo hace con una máscara neutra, primero lento y luego rápido)

Puedo incluso hacerla con un objeto muy ajeno a la imaginería goyesca, en esta caso, un balón, y automáticamente estos usos del cuerpo extraídos de los grabados de Goya adquieren otra dimensión, otro significado.

(Repite la secuencia con el balón)

Finalmente puedo desestructurarla y utilizar aleatoriamente las diferentes posiciones corporales dentro de una danza que hago con un fondo musical de tango, convirtiéndose así en un material espectacular muy diferente al esperable con este tipo de música.

(Lo hace)

Finalmente puedo concentrarme solo en alguna parte de las figuras, por ejemplo los brazos y las manos, lo que me generará una especie de *mudras* (el lenguaje de las manos que utilizan los bailarines y actores de la India), un nuevo lenguaje de brazos y manos muy diferente al del uso cotidiano. Voy a hacerlo sentado en una silla.

(Lo hace)

A esta secuencia de brazos y manos voy a añadirle un pequeño texto del personaje de La Tía de **Doña Rosita la Soltera** de Federico García Lorca:

Yo ya estoy entregada, pero cuando pienso en Rosita, cuando pienso en la mala acción que le han hecho, quisiera tener veinte años para tomar un vapor y llegar a Tucumán y ¡coger un látigo...! Que pagara con sangre lo que sangre ha costado; y después... resucitarlo y traerlo con Rosita. ¡Ocho años lleva de matrimonio!, y hasta el mes pasado no me escribió el canalla la verdad. Yo notaba algo en las cartas; los poderes que no venían, un aire dudoso... No se atrevía, pero al fin lo hizo, lo hizo...

Los procesos de reconstrucción iconográfica no son ajenos a la historia del teatro y así, por ejemplo, lo que hoy entendemos por Comedia del Arte no es sino una reconstrucción a partir de la iconografía existente, y lo mismo podríamos decir de la Tragedia Griega. Partimos, pues, del cuerpo humano en la pintura o la fotografía para realizar una equivalencia de dicho cuerpo.

Voy a mostrar dos utilizaciones muy diferentes de la secuencia iconográfica que les he mostrado. Una primero sin palabras y de carácter cómico. La segunda, de carácter dramático y con texto de Ángel González, el poema *Dato Biográfico.*

Las cucarachas de mi casa, protestan porque leo por las noches. La luz no las anima a salir de sus escondrijos, y pierden de ese modo la oportunidad de pasearse por mi dormitorio, lugar hacia el que, por oscuras razones, se sienten irresistiblemente atraídas.
Ahora hablan de presentar un escrito de queja al presidente de la República. Y yo me pregunto: ¿en qué país se pensarán que viven? Estas cucarachas no leen los periódicos. Lo que a ellas les gusta es que yo me emborrache y que baile tangos hasta la madrugada, para así practicar sin riesgo alguno su merodeo incesante y sin sentido, a ciegas por las anchas baldosas de mi alcoba. A veces, las complazco; no porque tenga en cuenta sus deseos, sino porque me siento irresistiblemente atraído, por oscuras razones, hacia ciertos lugares muy mal iluminados, en los que me demoro, sin plan preconcebido, hasta que el sol naciente anuncia un nuevo día.
Ya de regreso en casa, cuando me cruzo por el pasillo con sus pequeños cuerpos que se evaden con torpeza y con miedo hacia las grietas sombrías donde moran, les deseo buenas noches a destiempo, pero de corazón, sinceramente, reconociendo en mí su incertidumbre, su inoportunidad, su fotofobia, y otras muchas tendencias y actitudes que, lamento decirlo, hablan poco a favor de esos ortópteros.

Finalmente voy a interpretar al loco Fuso Negro en una escena de la Comedia Bárbara **Cara de Plata** de Valle-Inclán. Para componer la gestualidad de este personaje he utilizado toda esta iconografía goyesca.

El mundo está para acabarse. ¡Talmente finalizado!
¿Para qué mudar de costumbres y echarse nuevos cargos?

Pero ¡me hacían obispo! Hay pocos teólogos, y los pocos que hay, amancebados.
Todo anda mal. El mundo está descaminado. Yo sé el remedio, y otros lo saben. Ninguno lo declara. Al primero que hable, cuatro tiros, mandamiento del cabrón gobierno.
Todo anda mal.
Satanás podía gobernar el mundo a satisfacción de unos y de otros.
Siendo, como es, tan lagarto, podía darse con todos la lengua.
Reinando Satanás, las mujeres andarían en cueros.
Mal gobernado, el mundo sería algo de mérito.
¡Pichona!
¿Pichona, quieres que te caliente las piernas?
Tengo para ti una bolsa de amarillas redondas.
¡Óyelas cómo suenan!
*Óyel*as *cantar.*
¡Touporroutou!
¡Alegría, alegrote, el rabo del puerco a bailar en el pote!
Esta bolsa es para ti, Puta de caballeros.
Oye el grito que pasa la noche.
¡El gallo turqués está a piteirar sobre la pita blanca!
¡Ya el virgo de la sobrina se lo llevó el ladrón vinculero!
¡Touporroutou!
¡El gallo turqués está a piteirar sobre la pita blanca!
¡Touporroutou!

Quiero terminar con un pequeño texto de Max Estrella, el protagonista de **Luces de Bohemia** de Valle-Inclán.

Max: El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo son absurdas. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.