

## 5. Códigos gráficos y códigos ideológicos

Para terminar se hacen precisas algunas observaciones sobre los códigos gráficos e ideológicos que están también presentes en los signos visuales.

Al considerar modelos perceptivos e imágenes en general hemos obviado la existencia de sistemas visuales diversos. Es decir, el problema técnico y teórico de construcción de la imagen según reglas determinadas del género o medio de comunicación. Signos visuales se producen a través del dibujo, el *comic*, la televisión, el cine o el teatro. Así pues, en la creación de imágenes intervienen, por lo menos, dos códigos, el código perceptivo institucionalizado y el código de transcripción gráfico. En cada uno de los códigos gráficos se dan evidentemente subcódigos y, entre ellos, una interrelación de hecho que sería necesario analizar.

La creación de un modelo perceptivo nuevo exige, a menudo, la revisión de las convenciones gráficas asociadas a él.

Además de los códigos perceptivos y gráficos, los ideológicos configuran el significado total de la imagen. Reconocer en el material visual capacidad semántica implica reconocer su posible manipulación tanto estética como ideológica.

Las imágenes, como los signos lingüísticos o el espacio urbano, están claramente semiotizadas. El encubrimiento de este hecho bajo la pretensión de su completa accesibilidad por todos los individuos es ideológico. En cuanto que los mensajes visuales reproducen o varían los esquemas perceptivos vigentes, su análisis ideológico es insustituible.

Francisca Pérez Carreño

## Joven teatro español

Como ya se sabe, toda generalización y clasificación llevan implícito el riesgo de la parcialidad y la simplificación, cuando no el del error. Y cabría decir que todavía más en literatura. Ahí están esas rancias, inacabadas e inacabables polémicas en torno a conceptos como «generación», «grupo», «vanguardia», «movimiento», etc., para recordárnoslo. Quiero decir que esto de los laberintos definatorios siempre es complejo y delicado. Y, además, sucede que descreo de etiquetas y clasificaciones. Más aún si, como ahora, se trata de manejar un concepto como «joven» que sólo cobra pleno contenido cuando

se opone a otro, y que, por si fuera poco, nos remite a cuestiones de cronología y actas de nacimiento, cosas —como también sabemos— engañosas en su correspondencia con la realidad, la vida y el pensamiento. Y todo esto por no hablar de esa falsa imagen —parcial, simplificadora y errónea— a que puede inducirnos concebir el desarrollo de la literatura dramática y del teatro como una yuxtaposición de cortes sin relación ni implicación entre ellos. No creo, en fin, que sea preciso insistir más en que, como la naturaleza, la historia —y ese componente de la historia que es la cultura y sus manifestaciones— no actúa a saltos y que no hay espontánea generación salvo que sea la propia generación espontánea.

Así que tras la denominación de Joven Teatro Español que encabeza estas líneas nadie quiera ver la pretensión de establecer parcelas perfectamente acotadas dentro de nuestro teatro más inmediato. Ni siquiera pretendo referirme a un grupo homogéneo, un movimiento definido o —mucho menos— a una generación de autores con propósitos y estéticas coincidentes. No me mueve ningún impulso clasificador. Avisado queda. Simplemente pretendo dejar constancia de un fenómeno que se viene produciendo en el teatro español desde hace unas cuatro o cinco temporadas y que se traduce en una suerte de explosión creativa protagonizada por autores que rondan la treintena de edad. Y de nuevo hay que avisar de la necesidad de ser generosos y flexibles con límites y fechas. Tendremos ocasión de comprobarlo.

Lo cierto es que, como acabo de apuntar, desde las últimas temporadas se puede advertir que algo está cambiando en el panorama escénico español. Como rasgo dominante —con las excepciones de rigor— podemos señalar que las propuestas teatrales elaboradas durante la transición parecen haber entrado en vías de agotamiento, al igual que el llamado teatro independiente y los espectáculos alternativos, reduciéndose la oferta en la actualidad a vestigios de alta comedia, musicales y al teatro de repertorio. En esta situación, una serie de autores nuevos, con poéticas y proyectos muy diferentes, con orígenes igualmente dispares, han ido cobrando presencia sobre los escenarios, hasta el extremo de hacer posible la afirmación de algunos críticos de que «la hora del relevo ha llegado». Afirmación probablemente demasiado optimista; con seguridad, prematura. En cualquier caso los síntomas, los indicios de ese cambio posible, sí son constatables y para ello basta con repasar las últimas carteleras.

Carteleras de Madrid, hay que aclarar de inmediato. Y es que ese fenómeno de renovación e irrupción de jóvenes autores surge en la capital y cuando no, se da cita en ella. En este sentido hay que subrayar el papel desarrollado por Madrid —y esto es una manera de subrayar las carencias de otras localidades— que ha sabido acoger y aglutinar expectativas y opciones teatrales de procedencia muy diversa. No es ajeno a este hecho la existencia de ciertos locales que, precisamente, se han caracterizado por hacer declaración expresa de posibilitar el estreno de nuevos autores. Pero no anticipemos acontecimientos.

Quizás habría que señalar la sorprendente y sorpresiva aparición de Ignacio García May con su *Alesio* como el detonante que vino a proclamar que, efectivamente, existe una nómina de jóvenes autores que vienen empujando con sus textos teatrales. No olvidemos que García May tenía apenas 21 años cuando obtuvo el premio «Tirso de Molina» en 1986. Este dato y la inmediata puesta en escena de la obra —nada menos

que en el teatro María Guerrero, dependiente del Centro Dramático Nacional, y con dirección de Lluís Pasqual—, actuó de espejo convergente en el que vendría a reflejarse esa nómina de nuevos autores que merodeaban por los escenarios manifestando su pujanza. Autores que aceptaban la herencia dramática —y en ocasiones coincidiendo en la cartelera— de sus mayores: Buero, Gala, Sastre, Olmo, Nieva... Que la aceptaban para experimentar nuevos lenguajes a partir de ella, o que la asumían prolongándola, sobre todo, a través de los modos teatrales de José Luis Alonso de Santos y Fermín Cabal, los más inmediatos antecesores de esos nuevos dramaturgos y en gran medida mentores de algunos de ellos y, en muchas ocasiones, sus cómplices culturales y compañeros. Así, además de García May, empezaron a escucharse o a recordarse —algunos ya estaban antes, otros eran descubrimiento— los nombres de Paloma Pedrero, Ernesto Caballero, Alfonso Plou, Ignacio del Moral, Yolanda García Serrano, Sergio Belbel, Alfonso Armada, Isabel Lázaro, Nancho Novo, Marisa Ares, Leopoldo Alas... que además de publicar textos dramáticos llevaban sus obras al escenario. Todos en torno a la treintena. Junto a ellos, coincidentes, los ecos de otros nombres ya conocidos y de más edad, como Fernando Savater o Lourdes Ortiz, que procedentes de otras disciplinas literarias intentaban también el teatro. Y también Eduardo Ladrón de Guevara, Alvaro del Amo o Javier Maqua, ya en los cuarenta, que se sumaban con sus estrenos a esa explosión creativa que —tiempo al tiempo— ha de sufrir el normal proceso de sedimentación y depuración. ¿Las causas de esa efervescencia? Apuntemos algunas. También ciertos rasgos significativos.

En primer lugar hay que destacar la importancia de locales como la Sala Olimpia, sede del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que con sus ciclos de autores españoles actuales y sus talleres de creación —sin olvidar la ininterrumpida atención dedicada a la danza— se ha convertido en escaparate para muchos de los autores citados. Bien es verdad que la Sala Olimpia ha apostado mayoritariamente por espectáculos próximos a la experimentación formal y a la renovación del lenguaje escénico, pero ahí están, igualmente, los escenarios del Círculo de Bellas Artes y la Sala San Pol para ampliar posibilidades y completar el espectro. En un país donde el acceso a los circuitos de representación es un proceso arduo, complejo y muchas veces frustrante, que autores noveles cuenten con esa posibilidad es, cuando menos, interesante. Seguro que muchos —si no todos— de los autores que han estrenado en alguna de las salas que menciono manifestarían su desacuerdo y renegarían de las condiciones de un sistema que parece conducirlos —condenarlos— a una especie de «ghetto» especializado. Pero eso es ya cuestión de análisis de política e infraestructura teatrales de nuestro país, y nos aparta del motivo de estas líneas. Quede para otra ocasión.

Prosigamos señalando el papel igualmente decisivo desempeñado por la publicación de textos de estos jóvenes dramaturgos. La existencia de una, si no abundante, al menos no raquílica literatura dramática, ha posibilitado el conocimiento de sus autores y la puesta en escena de varios de ellos. También el proceso inverso: la publicación después del estreno. Quiere esto decir que si se publican textos dramáticos de noveles es porque hay demanda de ese tipo de obras, bien sea por parte de centros culturales que necesitan autores para cubrir sus necesidades de programación, bien por grupos para ponerlas en escena, bien por personas que buscan un texto capaz de atraer al público y propiciar,

así, el éxito comercial. Al menos eso afirman los responsables de la librería-editorial La Avispa, que junto a la colección del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, algunos volúmenes de la editorial Fundamentos y, en ocasiones, las páginas de las revistas *Primer Acto* y *Pipirijaina*, dedican su interés a autores aún por estrenar.

Paralelo la capítulo de publicaciones está el de los premios, la mayoría de los cuales implica la edición de la pieza ganadora. El «Tirso de Molina», que concede el Instituto de Cooperación Iberoamericana, es sin duda el más significativo y ha servido para la revelación de autores como García May y para acicate de otros como Paloma Pedrero. Y con él, el «Marqués de Bradomín» convocado expresamente para jóvenes autores —menores de 26 años— y que cuenta ya en el haber de Sergio Belbel y Alfonso Plou, por ejemplo o, en menor medida, el «Calderón de la Barca» que obtuvo Isabel Lázaro. Ya se sabe que, a fin de cuentas, los premios para noveles no son más que un estímulo para no desfallecer y una palmadita en la callada vanidad, pero en el caso del joven teatro español ha sido, igualmente, un sonido añadido en una caja de resonancia, no importa lo pequeña que ésta sea o parezca.

Sin la urgencia de las motivaciones políticas que caracterizaba al penúltimo teatro español, los jóvenes autores parecen acceder a la creación dramática por causas más ligadas a la estética, el arte en sí y a la profesionalidad escénica. Todo parece indicar que un ciclo está a punto de concluir y nos adentramos en otro que, tras una etapa de predominio de lo visual y el teatro no-literario, se empiezan a recuperar el texto dramático y la importancia del actor. No es ajeno a ello la circunstancia de que buena parte de estos jóvenes autores de los que hablo proceden de la Escuela de Arte Dramático o cuenta con experiencias como actores en distintos grupos y compañías. Hay, pues, una mayor complicidad con los gustos del público basada en la confrontación directa. Esa formación y el haber contrastado los gustos del espectador —también nuevo y cambiante y desconcertante en ocasiones— hace que estos autores últimos conciban el teatro no sólo desde el punto de vista actoral, sino que lo entiendan de una manera totalizadora, atendiendo a aspectos de dirección, montaje, escenografía e, incluso, intentando muchas veces la propia producción. (Un fenómeno aparte que merecería un estudio más particularizado, pero que también se engloba en el auge del joven teatro español, es representan grupos como La Fura dels Baus, o los espectáculos de Teatro-Danza, de inusitada vitalidad en Valencia, con ejemplos como *Ananda Dansa* o *Vianants Dansa*). La mayoría de estos nuevos dramaturgos acceden al teatro desde el propio hecho teatral y lo convierten en una actitud cultural. Evidentemente —y de nuevo insisto en ello— no se trata de un movimiento homogéneo, sino de la coincidencia —al albur de determinadas circunstancias aquí apuntadas— de una serie de autores con propuestas poéticas muy diferentes entre sí, que pugnan por establecerse —cada uno a su manera y con sus materiales propios— en el discurso escénico contemporáneo español. Aquí no hay más grupo ni más voluntad generacional que la que pueden dar la coetaneidad y las aspiraciones profesionales comunes. No hay más movimiento unitario que el que determinados críticos intentan consagrar *a posteriori*, en función de ciertas exigencias e intereses de la moda.

Señalemos aún, antes de concluir, un par de rasgos significativos. Por una parte, la abundancia de mujeres en esta nómina de jóvenes autores, hecho singular y sin prece-