

# RITOS DE PASO EN EL TEATRO VANGUARDISTA/ALTERNATIVO ESPAÑOL Y POLACO DE LAS TRANSICIONES DEMOCRÁTICAS

*KATARZYNA KACPRZAK*

Vistula University Varsovia

**Resumen:** La autora sostiene que el teatro, como muchos otros fenómenos sociales, políticos o culturales ha desempeñado un papel en las transiciones democráticas en Polonia y en España. Estudia las similitudes y las diferencias entre las estrategias de unas compañías de teatro españolas y polacas: La Fura dels Baus, Els Joglars, Teatr 8 Dnia y Teatr Biuro Podróży. Concluye que el teatro, tenga tal intención o no, termina, o bien reflejando los cambios sociales, o bien condicionándolos, o bien siendo parte de ellos. Sigue las nociones de Arnold van Gennep y Victor Turner interpretando la transición como un rito de paso de una forma de estructura social a otra. Mantiene que las compañías mencionadas han desarrollado varias estrategias artísticas que se pueden entender como los ritos de paso que han jugado algún papel notable en los respectivos periodos de cambios sociales. Ilustra la tesis con ejemplos de diferentes espectáculos de los grupos polacos y españoles.

**Palabras clave:** ritos de paso, liminalidad, transiciones democráticas, teatro alternativo, teatro de vanguardia

**Abstract:** The author argues that theater, like many social, political or cultural phenomena, contributed to democratic transitions in both Poland and Spain. She investigates similarities and differences between the strategies of selected Spanish and Polish theater companies: La Fura dels Baus, Els Joglars, Teatr Biuro Podróży and Teatr 8 Dnia. She demonstrates that even when the reflection of political change had not been an intended message, this message is there and sometimes it itself triggers a political change. She operates within the conceptual framework of Arnold van Gennep and Victor Turner, mapping the democratic transition on a rite of

passage between the varying formulae of social structure. She maintains that the theatre companies under consideration developed various artistic stratagems that can be construed as rites of passage that have affected the social change in these countries. The conclusions have been illustrated with the analysis of specific shows of the said theatre troupes.

**Keywords:** rites of passage, liminality, democratic transitions, alternative theatre, avant-garde theatre

El teatro, como cualquier fenómeno social, político o cultural, ha desempeñado un papel en las transiciones democráticas europeas. Estudiaremos aquí las similitudes y las diferencias entre las estrategias de algunas compañías de teatro españolas y polacas: La Fura dels Baus, Els Joglars, Teatr 8 Dnia (Teatro del Octavo Día) y Teatr Biuro Podrózy (Teatro Agencia de Viajes). El teatro, tenga tal intención o no, termina o bien reflejando los cambios sociales, o bien condicionándolos, o bien siendo parte de ellos. Una de las posibles interpretaciones de una transición político-social es la que sigue las nociones de Arnold van Gennep y Victor Turner, es decir, transición como rito de paso de una estructura social a otra. Los seguidores de los dos estudiosos interpretan las formas artísticas de periodos de transición en términos de *liminalidad* o *liminoide*.

Decía Víctor Turner que, en una cultura desarrollada, todo el repertorio de géneros “espectaculares” (performativos) y narrativos se podría comparar a un gabinete de espejos que reflejan problemas y crisis sociales. Estos reflejos se someten, a continuación, a una serie de transformaciones y mutaciones propias de cada género, hasta que un análisis exhaustivo de todos los aspectos del problema, o drama social, “permita buscar, de forma consciente, unas medidas o remedios para solucionar la crisis”. Además, según el famoso antropólogo, los dramas sociales y los dramas escénicos se condicionan mutuamente (Turner, 1988:99). Los dramas sociales, sugiere, son la materia cruda a partir de la cual surge el teatro (Turner, 2009:48).

El concepto de *liminalidad*, introducido por Gennep en las ciencias etnográficas, en la reelaboración de Turner se desdobra en lo *liminal* y lo *liminoid*: lo primero serían las áreas de actividades humanas desarrolladas en las sociedades más tradicionales, como mitos, ritos, prácticas de tipo religioso, masonerías, etc., es decir, lo que todavía unía el trabajo con la obligación social; mientras que lo *liminoid* aparecería con la industrialización, la urbanización, la profesionalización, las migraciones laborales, etc., o sea, todos los elementos que surgen desde el momento en que el trabajo y el ocio se separan. El arte, el deporte, los juegos y otras formas de ocio constituirían fenómenos *liminoides* (Korver, 1991:34-35).

El teatro, en el conocido esquema de Turner, interpretado por

Schechner (2006:88), pertenece a los fenómenos *liminoides* por definición, fenómenos producidos por una sociedad industrial que ya no vive en un mundo donde el trabajo y los ritos eran parte del mismo universo. Pero, dentro de esa condición *liminoide*, el teatro reproduce el esquema básico de van Gennep, pues al realizar una separación del público y de los actores del resto del cuerpo social, los introduce en un estado *liminal* para, al final, volver a reunirse con la vida y la estructura sociales cotidianas. La estructura gennepiana Turner la enriquece con una etapa más.

Las cuatro fases de cada ciclo de dramas sociales, en la óptica de Turner, serían: una separación (una infracción al orden establecido), un margen (*limen*) equivalente a una crisis, una devolución del equilibrio y una agregación (una remediación<sup>1</sup>) que se realizaría o bien mediante una vuelta al orden, o bien mediante un cisma (Turner, 1994:4, MacAllon, 2009:14-15).

Además, todos los *cultural performances* son, por definición del antropólogo americano, géneros liminales o *liminoid*, puesto que, o siempre ocurren en fase de crisis, o representan un aspecto de crisis permanente en las sociedades, una válvula por donde las pequeñas y grandes crisis se van escapando, o solucionando. En este sentido, son lo que queda de la liminalidad primitiva. Y como un estado liminal o *liminoide* es, necesariamente, transitorio, una transición en el seno de una sociedad también cumple las características de un estado liminal. Lo afirman, por ejemplo, Abellán y Sánchez: “La Movida ha sido preferentemente interpretada como el rito de paso de la cultura española en pos de su normalización, pero habría que precisar que el sujeto fue más el cuerpo social que la minoría de agentes que se vieron involucrados en ella” (2006:47).

El objetivo de este corto ensayo es concluir que las actividades artísticas de los grupos del teatro llamado vanguardista, experimental, o alternativo de los años 70, 80 y 90, en Polonia y España, conllevan rasgos de estados liminales en el sentido de Turner-Schechner, y también, revelan estrategias, a veces no plenamente conscientes para las compañías, que ayudaron a ciertos grupos sociales a realizar de forma más plena las transiciones democráticas.

En este orden, sería posible adoptar dos perspectivas para interpretar el caso de las transiciones democráticas y el teatro alternativo/vanguardista. La primera consistiría en considerar que las compañías de teatro alternativo tienen solamente dos estados: o bien están en la liminalidad en un primer periodo de su existencia, y luego se “agregan” a una estructura social nueva (o antigua, si no ha habido cambios); o bien están en la liminalidad toda su

---

<sup>1</sup> Usamos aquí diferentes traducciones de: Korver (1991) y nuestras propias, a partir de MacAloon, Turner (2009) y Turner (1994).

existencia, y dejan de existir si su condición de liminalidad deja de poderse mantener.

La segunda perspectiva, más turneriana, nos llevaría a especificar las cuatro fases de un drama social en una sociedad en vías de transición desde un sistema autoritario a una democracia. Se presentarían en la forma siguiente:

1. una separación: p.ej. obras de las compañías que ponen en duda y socavan los fundamentos de sus estructuras sociales correspondientes [p.ej. *Ajenjo* (1985) y anteriores obras del Teatro 8 Dnia (en adelante, T8D), y las obras de Els Joglars anteriores a *La Torna* (1977)];
2. un margen equivalente a una crisis: p.ej. *La Torna* y su proceso, la emigración del T8D;
3. una devolución del equilibrio: p.ej. los emigrados vuelven (Albert Boadella, T8D), todos pueden crear con plena libertad de expresión;
4. una agregación: en ambos casos, español y polaco, es un orden que conserva algunos rasgos del anterior, pero básicamente se propone evolucionar rápidamente hacia la democracia. De allí que un largo proceso de transición política, económica y social involucra también muchos fenómenos *liminoid* en el mundo del teatro, entre ellos lo que llamaremos aquí los “ritos de paso” de la transición.

Adoptaremos esta denominación para designar diferentes estructuras y construcciones artísticas que, a nuestro entender, o bien preparan, o bien llevan a cabo, o bien finalizan cierto tipo de prácticas que hacen a las compañías teatrales partícipes y actores del drama social. Incluiremos entre ellas: nuevos lenguajes teatrales que surgen como consecuencia de los excesivos desordenes sociales (p.ej. los primeros espectáculos de la Fura dels Baus, o *Giordano*, del Teatro Biuro Podrózy, TBP en adelante), obras que suponen un ajuste de cuentas con el pasado reciente (*Ziemia niczyja*, *Réquiem*, *Teczki* del T8D) o con las consecuencias inmediatas de los cambios sociales (*Portiernia* del T8D o *Carmen Fúnebre* del TBP), obras provocadoras, imposibles en estructuras previas (*Teledium* de Els Joglars), obras que proponen repensar los antiguos y nuevos valores (*Nie wszyscy są z nas* del TBP), u ofrecen nuevos paradigmas (*Noun*, *MTM* y el teatro digital de la Fura), y más formas que vamos a ir enumerando en el presente texto. No podremos, por falta de espacio, analizar todas las etapas que acabamos de enumerar, aquí traemos solo algún ejemplo, empezando por la fase de la separación.

Els Joglars empieza como compañía de pantomima pura, pero poco a poco va dejando los *maillots* blancos, y empieza a provocar cada vez más a la clase política y a la Iglesia. En *El joc*, uno de los “números” cuenta un fragmento del Génesis: Dios toma forma, a la vez, de serpiente y de ángel,

para finalmente suicidarse. Otra escena, un juego de fusilamientos, se refería a los famosos “procesos de Burgos”<sup>2</sup>. Una crítica política inequívoca se contenía también en *Cruel Ubris. Mary d'Ous*, a su vez, fue el espectáculo más vanguardista de la historia del grupo. Albert Boadella examinó unos métodos de trabajo musical dentro del teatro y compuso una obra de forma cercana a la de una fuga: un preludeo y dos temas que se juntan en un *crescendo* final. Los temas son los motivos de encuentros y saludos entre tres Johnes y tres Marys, cada uno de ellos acabado con un batir de huevos imaginario, y otro motivo de una figura enigmática apodada “ísimo”, aludiendo al dictador y al ambiente de miedo en su entorno (Kacprzak, 2001:57).

*Ajenjo* no fue el primer espectáculo del T8D en socavar los cimientos de la dictadura. El grupo se hizo famoso en Polonia desde principios de los años 70 con espectáculos basados, p. ej., en la poesía de sus jóvenes poetas coetáneos, criticando la falta de libertades básicas y el absurdo cotidiano del sistema político del real socialismo tardío. Los miembros del T8D fueron objeto de persecución política: hasta los años 80, no se les dejaba viajar al extranjero, y durante los 80 el gobierno comunista dejó salir al extranjero solo a la mitad del grupo, con pasaportes válidos para un viaje de ida. Antes de que se encontraran en el exilio, el último espectáculo hecho en Polonia por todos ellos, *Ajenjo*, contaba la vida de un país sumido en el llamado “estado de guerra” (ley marcial). Imágenes y escenas memorables, muy fuertes, de persecución de un opositor, de peregrinos autoflagelándose, alternaban con otras alegres o muy cómicas. T8D tenía un don para encarnar la tragicomedia de una “dictablanda” que, antes de expirar, todavía alcanzó a matar y a horrorizar. Uno de los ritos de paso en Polonia, después del golpe militar, era asistir a eventos culturales clandestinos: es así como un grupo teatral básicamente de ateos acabó actuando sobre todo en iglesias, patrocinado por los que, 20 o 30 años después, serían sus opositores o detractores. A veces, antes del espectáculo, los actores le decían al público que les esperaba una hora de libertad y que tenían que aprovecharla juntos. Recordarlo 30 años después evidencia cuán lejos estamos de la época de la transición: en los años 80, T8D apostaba por unir entornos y mundos que trabajaban juntos dentro de la oposición al régimen comunista, a pesar de presentar visiones del mundo a veces completamente opuestas. Esos mundos, una vez en democracia, pronto se opondrían unos a otros, llegando a ser incluso enemigos feroces.

*Ajenjo* es un íntimo fresco de la sociedad polaca en un estado de radical separación de los ciudadanos y del poder y en un periodo de pérdida casi

---

<sup>2</sup> En diciembre de 1970, tuvieron lugar unos juicios de miembros de ETA. Los acusados fueron condenados a la pena de muerte pero, gracias a numerosas manifestaciones y protestas sociales, sus penas fueron conmutadas por las de cárcel. Todo el asunto demostró la desmoralización y el debilitamiento del régimen.

completa de ilusiones para el futuro. Formalmente, T8D dispone de un método propio de creación colectiva, pero en aquella época también tiene un director de escena. La obra es un collage típico usado por los teatros experimentales desde los años 60: con un espacio único compartido entre el público y los actores, un “guion” o partitura de acciones que no forman una narración cronológica, o meramente lógica, desde el punto de vista tradicional aristotélico. Los actores en cada escena hacen otro papel. Pueden ser cualquier protagonista, personajes grises de la masa o miembros de las élites. Pueden ser un objeto, como en Shakespeare o en el teatro popular (Morawiec, 1996:193). Es un montaje por imágenes, por escenas creadas a partir de improvisaciones (método parcialmente prestado al Teatro Laboratorio de Grotowski), sin obra literaria de base.

El espectáculo empieza con un poema inspirado en el libro 8º del Apocalipsis de San Juan, sobre la gran estrella Ajenjo:

“En aquel tiempo nos visitó la Estrella Ajenjo  
 Y amargos se hicieron nuestro pan y nuestro amor  
 y todo ser  
 El día se hizo semejante a la noche,  
 La vida, semejante a la muerte  
 Si seguíamos todavía, no era más que por  
 habernos conjurado con los muertos  
 Si amábamos todavía, lo hacíamos  
 sólo en sueños” (Morawiec, 1996:192).

Elżbieta Morawiec (1996:192) dice que la obra podría llamarse “Viajes polacos”, “Destinos polacos”, o bien “Gólgota polaco”. La unidad narrativa es asegurada por el motivo del viaje y del *homo viator*. Varios tipos humanos viajan por la Polonia del estado de guerra. Vida cotidiana, sueños, pesadillas. Es también un viaje hacia la esperanza, hacia la alegría, hacia una vida digna, porque la imagen que presenta T8D de la sociedad polaca no es blanca y negra. No se habla de unos malvados y unos ángeles en todo opuestos, sino que la barrera entre el bien y el mal transcurre dentro de cada uno de nosotros.

Desde nuestra perspectiva, el espectáculo constituye un rito de paso: son los tiempos del Apocalipsis, en los cuales y por los cuales el teatro debe de ayudar a pasar a su público. Propone aplacar heridas, pero no dejar olvidar las injusticias. Pudimos ser testigos de la poderosa influencia que, en albores de la caída del comunismo, ejercía T8D, a través de *Ajenjo* y también de la enorme importancia de su retorno a Polonia desde Moscú, de su simbología<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> La compañía formó parte de una gran iniciativa teatral, *Mir Caravane* que, en 1989, unió a

Como ejemplo de obra creada en fase de crisis del drama social turneriano, citaremos *La Torna*, de Els Joglars. El montaje constituyó un caso fronterizo en la transición española, y en el teatro español. Teóricamente estrenada en una España nueva, en 1977, se representó 40 veces y a continuación empezó un procedimiento judicial contra la compañía y su director, Albert Boadella, fue encarcelado. El espectáculo contaba la historia de un perfecto desconocido, un inmigrante sin techo cuya nacionalidad, a la sazón, fue objeto de malentendido: “un polaco [luego se averiguaría que fue un alemán - K. K.] que había matado a un guardia civil [...], Heinz Chez, un delincuente común, era la torna de la ejecución de Salvador Puig Antich<sup>4</sup>, para quitarle protagonismo. A partir de ahí (Boadella) se monta un espectáculo de máscaras ya que se imagina a Heinz Chez en un mundo del que no conocía la lengua, los ritos ni las formas, únicamente se reconoce su propia cara, todos los demás son un tenebroso juego de máscaras. Es la primera vez que Els Joglars hacen un espectáculo que se puede leer, que tiene texto” (Página web de Els Joglars, 16-12-2015). La obra, en tono esperpéntico, retrataba a los “componentes de las fuerzas armadas” (nota de la Capitanía General de la Guardia Civil) como gallinas en un gallinero, que hablan de forma casi ininteligible, seres de muy corta inteligencia, rudos, primitivos, insensibles. Por medio de contrastes constantes entre la seriedad y la profunda gravedad de los hechos y las actitudes, insoportablemente grotescas e inhumanas a la vez, el grupo lograba un efecto de trastorno, de turbación y de conmoción en el público. Una de las escenas producía un efecto fortísimo: un niño casi moría por casualidad cuando un verdugo experimentado le explicaba cómo funcionaba el garrote vil a un novato (padre del niño), pero la escena se desarrollaba de forma comiquísima hasta este último momento.

La obra resulta ser un rito de paso: provoca primero comportamientos de las autoridades militares muy en la línea del antiguo régimen, pero luego acaba por ceder a la presión de las nuevas instituciones, de las prácticas democráticas nacientes. Excomulga temas “intocables” y ajusta cuentas con un crimen impune. El interesantísimo apéndice de la historia se escribe casi treinta años después: se publica un libro en alemán sobre “la verdadera historia de Heinz Chez”, se estrena un documental, y Albert Boadella, en el Institut de Teatre de Barcelona, monta una segunda versión de *La Torna*, introduciendo nuevos personajes (de los militares, que serían los mismos representados en la versión de 1977, pero ahora jubilados).

Como la fase de la devolución del orden del esquema turneriano, en nuestro caso, ocupa un lugar menos expuesto, pasaremos directamente a

---

varios grupos de teatro europeos: las compañías efectuaron una gira por Europa, desde Moscú a París, con motivo del bicentenario de la Revolución Francesa, acompañando los cambios políticos en el bloque del Este y anticipando la caída del comunismo.

<sup>4</sup> Político opositor, anarquista catalán, condenado a muerte en 1974.

tratar ejemplos de la fase de agregación, también limitándonos a lo más esencial del tema. Sobre el significado de los primeros espectáculos de la Fura dels Baus para la transición democrática española escribimos en otro sitio (Kacprzak, 2016)<sup>5</sup>, aquí lo resumiremos en muy pocas palabras. El lenguaje furero, propuesto con la llamada trilogía (1983-88), consistía en una agresión brutal al espacio del público, una violencia contenida, pero auténtica, que podría recaer sobre el público, un maltrato del cuerpo de los actores, actuaciones en espacios postindustriales, aspectos de un ritual urbano y atávico y, en general, en una tendencia a amenazar a los espectadores y sacarlos de su burbuja de seguridad.

“Parece como si estuvieran aplicando métodos de cualquier dictadura, pero voluntariamente y en democracia. [...] era un poco tratarlo como había hecho el sistema político anterior: mantenerle en vilo, en peligro, inseguro. Borrar a las figuras humanas de un paredón, con golpes de pintura que salían de vistosas mangueras, se parecía a un fusilamiento [...]. El propósito parecía ser liberar al público de miedos y tensiones por medio de aprensiones y sustos. Darle una oportunidad de desahogarse, de correr, saltar y gritar [...]. El público salía aturdido, impresionado, declaraba haber sentido un miedo real [...]. Los fureros buscaban una catarsis colectiva a través de una locura de cuerpos sin barreras que los paren. Buscaban una fiesta mítica, una *orgía* de sentidos, no tanto sexual, como primaria, orgánica, ritual, atávica. A nuestro entender, sus primeras obras eran también un antídoto –aun sin que el grupo lo afirmara conscientemente– contra los traumas de una sociedad escindida en dos bandos, sociedad bañada en sangre de las víctimas del franquismo, víctimas del terrorismo, víctimas de la Guardia Civil en transición, etc. Los ritos de la iniciación, motivos repetidos en varios espectáculos fureros, pueden ser interpretados como iniciación a un nuevo tipo de sociedad” (Kacprzak, 2016).

Turner distingue varios tipos de ritos que se podrían discriminar también en el teatro: ritos de (contra) desgracias y ritos profilácticos (Turner, 1988:104). Nos atreveríamos a afirmar que se podrían identificar elementos de algunos de estos ritos en las prácticas de las compañías que nos interesan, en los respectivos periodos de transición, p. ej. la trilogía de la Fura la identificaríamos con un rito profiláctico, *La Torna*, *Giordano* y *Tierra de nadie*, todas a la vez, con un rito, a la vez, de desgracia y profiláctico.

Desgraciadamente, no disponemos de espacio para analizar profundamente la estructura del rito en cuestión en cada pieza. Para describir brevemente en que consiste la unión de un rito de desgracias y otro, profiláctico, hemos seleccionado el espectáculo de T8D, *Ziemia niczyja*

---

<sup>5</sup> En el artículo sostenemos que el nuevo lenguaje teatral que propuso la Fura dels Baus en España de los años 80 contribuyó para liberar a la sociedad española de los traumas de la época franquista y posfranquista.

(*Tierra de nadie*): Elżbieta Morawiec (1996:251) sugiere que la obra se podría llamar *Nuestra Europa* (o *Mi Europa*, como la traducción al castellano de una de las obras de Czeslaw Milosz). Si *Ajenjo* fue un sueño sobre viajes y fuga que se soñaba en una casa llena de pesadillas, *Tierra de nadie*, dice Morawiec, es un sueño sobre la vuelta a casa. Y esa casa significa muchas cosas, no solo Polonia, no solo la Europa actual (1991) aunque hay mucho de ambas. Es un viaje histórico: resume los tiempos del terror rojo y llega hasta las fuentes de la locura europea. Habla del “mordisco de Hegel” en Europa y de sus resultados: la tierra de nadie, tierra de emigrantes, refugiados locos por volver a casa y al mundo de los valores. Representa las famosas fugas fantásticas por el muro de Berlín y las fugas hacia la locura: Nietzsche, Van Gogh, Artaud, Camille Claudel, todos de la misma familia humana. La familia de los nostálgicos de la libertad. Y nostálgicos de la imagen de casa con sus corolarios: amor, ternura, calor, belleza.

Es un psicodrama *sui generis* de los actores y, a la vez, un enorme rito de paso: a través de su experiencia del exilio, los actores filtran vivencias de miles de gentes sin casa y de miles de locos por la libertad. Y la cotidianeidad de las fugas por el muro de Berlín, al final, es igual a la más alta creatividad de los poetas (la imaginación de los huidos en máquinas imposibles). La escena del *Happy birthday* confronta el oficial optimismo y la superficialidad occidental que aquejaban a todo refugiado del bloque del Este, la insoportable levedad del ser, se diría, frente a la incomprendible, para el Occidente, vivencia del que había sufrido huidas y persecuciones, muertes, maltratos y expulsiones. La obra quiere recordar y concluir las desgracias pasadas, pero también prevenir las posibles desgracias futuras (rito profiláctico).

Otro tipo de rito de paso que distinguiríamos en la producción de los grupos en cuestión son algunas escenas parecidas en espectáculos estrenados antes y después de la transición, que seguramente hacen alusión conscientemente unas a otras. Es como si la compañía hiciera un ajuste de cuentas entre la vieja y la nueva realidad.

En *Ajenjo* tiene lugar un particular juicio sobre Polonia: los actores representan a miembros de las élites del *ancien régime* comunista y sus secuaces (p. ej. un juez ataviado con traje de colegiala y una bufanda de zorro, un individuo que parece alguien entre agente secreto y asesino) y con gran agudeza y sentido de humor, reproducen sus vistas: la primera parte de la escena empieza con exclamaciones: “¡Polonia!”, “¡Polonia!”, de cuatro personajes raros, fantasmas medio locos, medio borrachos, describiendo al país de los tiempos de la estrella Ajenjo: “las mujeres jóvenes dejan de poder diferenciarse de las viejas, las hijas de las jóvenes, niñas pequeñas, están sentadas en sus sillas, inmóviles, con bolsos colgando inútilmente”, “Polonia: mal menor, fusilar, hundir en el cieno, matar a golpes de estaca o porra, ahogar con mordaza, piedrecillas a los pies y hundir”, “Polonia: amo

viajar por Polonia, por prisiones, por salas de espera, con mano en la maleta, Polonia que se pierde con sus ansias: casa sin cuidados, mujer sin marido, el marido bebe, madre sin hijo, el hijo, en el talego, novia sola, el novio, en el ejército, hace tres meses que no escribe”. Una mujer tumbada, borracha, medio puta, pero elegante, con gafas oscuras, grita: “Polonia, atravesada por una red de ríos envenenados, envuelta con un sudario de humos industriales, clavada con cubos de hormigón, en silencio, a veces parece que caen las estrellas, *demonios polacos*, este sueño es viscoso como el vodka, ¿usted permite que acabe su chupito?” (*Ziemia niczyja*, 01:02:07-01:04:40).

A su vez, en *Portiernia* (*Portería*) (2003), vemos a unos políticos de la nueva Polonia. Empiezan con risibles fórmulas de cortesía usadas por los gobernantes ataviados y tocados con ridículas pelucas, o disfrazados de personajes de otro sexo. “Excelentísimo señor diputado”, “Excelentísima miembro de la comisión”, “Respetadísimo señor presidente”, “Eminencia”, todos se van maquillando y presentando como si estuvieran ante las cámaras de la televisión, “Señor Presidente, la imparable actividad legisladora...”, “cláusula de máximos privilegios”, “estrategia de la coalición”, van recitando los actores, tomando ridículas poses y muecas, y haciendo que el público reviente de risa. Con mueca rara y problemas de pronunciación: “Presupuesto, subvención, behaviorismo”. Van bailando una danza idiota, añadiendo: “compromiso y consenso”, “coalición interna del gobierno, minoritaria”; va creciendo un vals loco con fórmulas insensatas, poniendo en evidencia lo insignificante del lenguaje oficial de la clase política. “Nota a mano confidencial, creativa”, van sumando inventos que no difieren mucho del absurdo de la jerga burocrática. “Corrupción, protección directas y no reembolsables”. Al final, ya no pronuncian palabras, sino profieren gritos y ladridos, vistiéndose a la vez con largas servilletas blancas en el cuello, como para comer. Acaban babeando sangre (*Portiernia*, 9:24-11:29).

Los paralelismos que encontramos entre las dos escenas son: la sátira contra las autoridades, la ridiculización de sus gestos, actitudes y discursos; estructura de escenas colectivas que intentan reflejar la esencia del régimen reinante, disfraces exagerados y cómicos, comportamientos rituales y discursos insensatos, independientemente del sistema. El artista efectúa el rito de paso, escenificando las respectivas conductas simbólicas de ambos regímenes.

Hay más ejemplos de este tipo de “remake alusivo” en T8D: la actriz Ewa Wójciak es objeto de unos cuidados “cosméticos”, se la maquilla como para hacer de ella una figura de un cuadro, tanto en *Ajenjo*, como en *Tierra de nadie*. Otras escenas que aluden unas a otras son las que representan fiestas y descanso, o bien escenas de esfuerzo continuado e inagotable (repetición múltiple de una acción) en *Ajenjo* y *Baila mientras puedas*.

Ewa Wójciak se refirió a otro paralelismo entre *Portiernia* y, esta vez, *Ziemia niczyja*, comentando que este último espectáculo (de la recién estrenada transición polaca) hablaba del muro de Berlín que separaba al bloque del Este del “mundo feliz”. Mientras que los primeros ensayos e improvisaciones para *Portiernia* partieron del motivo irónicamente invertido del nuevo muro que se había trasladado de Berlín a la frontera este de Polonia, y que ahora iba a separar el resto de la Europa oriental de nuestros países que habían “felizmente” realizado el proceso de la transición (Skorupska, 2009:39).

Estas reminiscencias de espectáculos propios (probablemente, no siempre realizadas a propósito) hacen de puente entre los tiempos de antes y de después, entre los tiempos cuando el teatro encarnaba los sueños imposibles sobre una vida bella, justa, entre amores y amigos, y los nuevos tiempos, donde resulta que también las alegrías del vivir cotidiano son lo poco, o lo mucho, que queda de nuestras luchas, nuestros ritos y nuestras transiciones. La muerte, sin embargo, sigue siendo la muerte: en *Ajenjo*, el personaje encarnado por Tadeusz Janiszewski muere asesinado por los sicarios del régimen, pero en *Baila mientras puedas*, los actores llevan a costas el ataúd de un amigo, ¿muerto en un accidente, suicidado, sucumbido a la inexorable fuerza del paso del tiempo?

Es especialmente interesante la inversión de las nuevas formas escénicas respecto al viejo régimen: en España, Els Joglars y la Fura crean nuevos ritos laicos, provocadores, blasfematorios, claramente distanciadores de todo elemento religioso y cristiano (aún recurriendo a la imaginería cristiana, como en la figura medio Cristo de *Suz-o-Suz*), incluso sirviéndose de la liturgia cristiana *à rebours* (*Teledium*). En Polonia, TBP, a su vez, recurre al universo cristiano, tomando prestado de allí sus protagonistas e iconos (Giordano Bruno ataviado y “crucificado” como Cristo, con alusiones transparentes al *Príncipe Constante* de Grotowski, la Muerte y los Ángeles luchando por el alma de Giordano, en *Nie wszyscy są z nas* [No eran de los nuestros, título cita prestada de la Primera epístola de San Juan], toda la historia contada se inspira en un caso de robo de la figura de Cristo de una iglesia polaca, y el espectáculo revisa la espiritualidad contemporánea, preguntándose por si es posible vivir sin valores cristianos, aún aislados de su sistema principal, la religión). Y un grupo tan radicalmente de izquierdas, de bohemios y gente antisistema como es T8D no deja de recrear ciertos ritos parareligiosos como marco de escenas relacionadas con la mentalidad y la espiritualidad de mucha parte del pueblo polaco y del ruso. T8D, odiando el sistema político soviético, admira la cultura y la espiritualidad de los maestros rusos: Marina Tsvetaeva en *Tierra de nadie*, cuando vuelve a Rusia, es tratada como icono, en el doble sentido: “¡Qué bella es!”, exclaman los pequeños ciudadanos rusos al verla, a la vez preparándola y maquillando, como si fuera una figura santa, y como si la fueran metiendo

directamente en el lecho de muerte. Los *tableaux vivants* en *Ajenjo* evocan evidentes reminiscencias de pinturas sagradas.

De lo anteriormente expuesto podemos concluir la existencia de varias similitudes entre las estrategias de las compañías españolas y polacas: a casi todas de las que nos acabamos de ocupar (quizá menos a Els Joglars), en los nuevos tiempos, les queda mucho de una actitud utopista del teatro experimental de los años 60 y 70. Si, primero, representaron una oposición radical al sistema anterior, a veces la siguen representando frente al sistema nuevo, aunque sus críticas resulten alguna vez menos convincentes. Varias obras, de un periodo de transición que comprenderíamos entre unos años antes de los cambios políticos hasta varios años después de la fecha clave, se propusieron provocar también otro tipo de cambios: ya introduciendo nuevos lenguajes escénicos, ya ajustando cuentas con el pasado para abrir caminos al futuro, ya resumiendo las consecuencias inmediatas de las transiciones, provocan, proponen nuevos paradigmas o valores, reflexionan sobre sistemas de valores antiguos.

Turner opina que si tienen lugar una separación y una crisis dentro de una sociedad, el drama social nunca encontrará una solución definitiva; el armisticio será temporal y sus condiciones serán causa del siguiente conflicto. Lo más probable es que las causas directas de los dramas sociales residan en un conflicto inherente a la estructura social: parece que a nuestra especie le acaban aburriendo hasta las soluciones más favorables, y puede que, detrás de esta cualidad inherente, esté una inquietud de índole evolutiva (Turner, 1988:105). Es una tesis provocadora, pero Turner sugiere que los dramas sociales nos mantienen con vida, proporcionándonos siempre nuevos problemas que solucionar.

En Polonia se ha concluido varias veces que el teatro de los tiempos de la dictadura fue un arte de verdad, y todo lo posterior no ha sido, muchas veces, digno del nombre de arte. ¿Será así hasta el momento en que las nuevas formas de *cultural performances* sepan, de nuevo, representar (¿y proponer resoluciones de?) los dramas sociales? En el siglo XXI el teatro desempeña un papel menor, lo han sustituido el cine, los macroconciertos y el deporte. Tadeusz Janiszewski dijo en 2009 en una entrevista: “Nadie puede decir que los artistas hemos derribado el comunismo. Pero creo que fuimos parte de aquella historia, y nuestra parte es algo de lo que estoy muy orgulloso” (Página web de Teatr Ósmego Dnia, 16-12-2015). Creemos que Els Joglars compartirían esta opinión respecto al franquismo. A su vez, La Fura dels Baus y Teatr Biuro Podrózy podrán estar orgullosos de haber propuesto nuevos lenguajes y nuevas soluciones que articularon las ansias y los procesos mentales o espirituales de algunos de sus compatriotas durante y después de las transiciones democráticas.

## BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, Joan, SÁNCHEZ, José Antonio (et al.) (2006), *ARTES de la escena y de la acción en España, 1978-2002*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

KACPRZAK, Katarzyna (2001), “Els Joglars: Kuglarze XX wieku”, *Didaskalia*, 46, Kraków, 57-62.

Kacprzak, Katarzyna (2016), “Cambios sociales en España de los años 80 desde la perspectiva teatral: violencia, género y sentido de la *communitas* en las obras de la Fura dels Baus”, bajo edición: *Actas del XV Congreso del Instituto Internacional de Sociocrítica* (Varsovia, abril 2015).

KORVER, Mariët de. (1991), *¡Truenos y relámpagos!: Mito y ritual en la trilogía de La Fura dels Baus*, Utrecht, Universidad de Utrecht.

MacALOON, John J. (2009), “Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury”, en John J. MacAloon (ed.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 11-35.

MORAWIEC, Elżbieta (1996), *Seans pamięci. Szkice o dramacie i teatrze*, Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński.

Página web de *Els Joglars*: [www.elsjoglars.com](http://www.elsjoglars.com), fecha de consulta: 16 de diciembre de 2015.

Página web de Teatr Ósmego Dnia: <http://osmego.art.pl/>, fecha de consulta: 16 de diciembre de 2015.

SCHECHNER, Richard (2006), “Rytuał”, en Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, Wrocław, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 74-107.

SKORUPSKA, Paulina (ed.) (2009), *Teatr Ósmego Dnia 1964-2009*, Warszawa, Ośrodek Karta, Dom Spotkań z Historią, Agora S.A.

TURNER, Victor (1988), “Teatr w codzienności, codzienność w teatrze”, trad. Piotr Skurowski, *Dialog*, 9, Warszawa, 97-115.

TURNER, Victor (1994), “Betwixt and Between: The Luminal Period in Rites of Passage”, en L. Carus Mahdi, *Betwixt and Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, Illinois, Open Court Publishing Company, 3-19.

TURNER, Victor (2009), “Liminalność i gatunki performatywne”, en MacAloon, J. (ed.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 39-74.

## Espectáculos citados

Espectáculos de La Fura dels Baus y de Els Joglars (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques): *M.T.M.*, *Fausto 3.0*, *OBS*, *Boris Godunov*, *Metamorfosis*, *La Torna*, *La Torna 2*.

## DE LA DICTADURA A LA DEMOCRACIA

Espectáculos de Teatr Ósmego Dnia (Portiernia, 2004, Ziemia niczyja, TVP Poznań, 1993) y de Teatr Biuro Podróży: archivos de ambas compañías.