

## **Klata, excepción y compromiso**

José Gabriel L. Antuñano

*Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León*

*jgantunano.esadcy@gmail.com*

**Resumen:** Jan Klata aborda en sus escenificaciones temas que se refieren a la vida sociopolítica de su país, Polonia. Cualquier cuestión del debate ciudadano es objeto de análisis y, si es posible, de una propuesta escénica, donde siempre toma partido, provocando a un público que se divide con una fuerte polarización que, a veces, se traslada al propio elenco de intérpretes. Su núcleo de convicción dramática se apoya en textos teatrales clásicos o bien en novelas o poemas conocidos, para modelarlos en función de una visión fuertemente crítica con la sociedad de su época y de sus inmediatos antecesores, durante la época comunista. Alterna junto a estas escenificaciones otras, con textos propios, que giran en torno a conflictos sociales, políticos o étnicos de Polonia y en estos casos ha recurrido a actores no profesionales, para proponer un teatro de excepción.

**Palabras clave:** Provocación; retroalimentación espectadores/actores; horizonte expectativa; teatro político; interpretación; colectivos marginales; signos; terapia.

---

**Abstract:** Jan Klata's stage productions deal with topics related to his country's (Poland) socio-political life. Whatever subject of a public debate becomes a subject-matter of an analysis and, if possible, of a staging proposal, where he takes sides. Provoking the audience, he makes it polarize sharply and this polarization often involves the proper cast members. His objective as a director relies on classical dramatic texts or on well known novels or poems which he shapes according to a deeply critical vision of the society of his time or of the period which immediately preceded it, under the communist regime. Together with these staging proposals, he alternates other ones based on his own texts, which revolve around Polish social, political or ethnic conflicts. In these cases he chooses non-professional actors in order to propose a theatre of exception.

**Keywords:** Provocation; feedback between actors and audience; horizon of expectations; political theatre; theatre; marginalized groups; signs; therapy.

» L. Antuñano, José Gabriel. 2014. "Klata, excepción y compromiso". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XIX: 173-188.



El teatro polaco siempre ha permanecido atento a la realidad sociopolítica del país y ha acertado a subir a las tablas tanto cuestiones palpitantes como aspectos de la intrahistoria, temas tabúes, presentes en conversaciones reducidas pero ausentes en los foros de debate, por motivos diversos. Hasta 1989, la censura comunista ejercía ese papel represor, aunque muchos se atrevían a transgredirla con insinuaciones, metáforas u otras artimañas. Desde ese año, con las libertades restablecidas, el teatro sin temores plantea preguntas o afronta temas sobre traumas no superados, relacionados con la memoria colectiva y el sentido de culpa por colaboración u omisión con los alemanes en la segunda guerra o con los comunistas durante el periodo de ocupación; se sumerge en la insatisfacción por el modelo de sociedad donde pesan arraigadas tradiciones socioculturales, enraizadas en el pueblo, y donde el estado de bienestar no termina de llegar; o se cuestiona acerca de la identidad perdida. Estos asuntos se proponen de forma indirecta, bajo alegorías, no por temor a vulnerar lo prohibido o herir sensibilidades, sino como modo de escapar a un teatro testimonio o de denuncia directa que, en su proliferación, resultaría reiterativo.

Otro rasgo, perceptible en el teatro polaco desde el inicio del milenio, se concreta en el alejamiento progresivo del teatro naturalista. El aprendizaje en el método stanislawskiano está en la base del sistema interpretativo de cualquier actor polaco, pero directores como Klata, Jarzyna, Warlikowski, Liber o Demirski, entre otros, buscan una renovación de formas performativas o se aproximan al expresionismo alemán tanto en planteamientos escénicos como en propuestas interpretativas. También se aprecia una evolución en el diseño del espacio escénico y de luces: con huída del decorado hiperrealista, ahora acuden a elementos más abstractos o copiados de la realidad, colocados referencialmente; estructuras más terminadas y con el escenario más limpio. En todo caso en una búsqueda de teatralidad como procedimiento artístico, que no pretende representar sino presentar una serie de acontecimientos. Sería injusto no mencionar en esta introducción la aportación de dos importantes maestros, Krystian Lupa y Jerzy Jarocki, que han dictado un incuestionable magisterio que aprovechan los directores arriba mencionados y otros.

Jan Klata (Varsovia, 1973) comenzó su trayectoria teatral como actor, hecho recurrente en Polonia, pues los Conservatorios de Teatro forman en Interpretación, de la palabra, gestual o de objetos, a un reducido

número de alumnos y en Dirección de Escena a un par o tres en cada promoción (la Escenografía depende de la Escuela de Bellas Artes). Pasando o no por el Conservatorio, lo cierto es que muchos con sólido bagaje actoral saltan a la dirección de escena y la dramaturgia.

El comienzo de Klata en la dirección de escena se produce en 2003, con *El inspector*, y en este espectáculo ya presenta sus señas de identidad, la realización de un teatro crítico ante la realidad social y política de su país. En la comedia de *Gogol* censuraba la hipocresía y la doble moral de los dirigentes o de los comisarios políticos durante el régimen comunista: unas veces, mediante la ironía; otras, a través de la sátira descarnada. Y siempre, como telón de fondo, la puesta en solfa de un sistema político que cercenaba libertades, atemorizaba o torturaba a los ciudadanos, olvidándose del bien común, porque solo existía la fascinación por el medro personal. *El inspector* reflejaba su visión de la ocupación soviética y la implantación del comunismo, pero también definía otras bases sobre las que asienta su teatro, a las que no ha renunciado: el compromiso político-social; el apoyo en obras o temas clásicos; la retroalimentación en el plano de la recepción, a veces con el acompañamiento de la transgresión, y la utilización de nuevos lenguajes teatrales.

Un somero recorrido por las escenificaciones de Klata permite deducir que no se trata de un director espectador pasivo ante diferentes acontecimientos políticos o sociales, o ajeno a estos, sino que suministra sensaciones, impulsos e ideas para movilizar al espectador, porque el “teatro debe adoptar y estimular pensamientos y sentimientos que intervengan activamente en ese campo de las relaciones humanas” (Brecht III, 1983: 21). Así en la segunda propuesta escénica, *Hamlet* (2004), estrenada en los astilleros de Gdansk, centraba su personal mirada en la importancia del sindicato Solidaridad en la lucha por restablecer las libertades en su país y el progresivo acomodamiento, cuando evolucionan hacia posiciones próximas al poder<sup>1</sup>. ... *córka Fizdejki* (... hija de Fizdejko) (2004) propondrá una crítica ácida a la adhesión de Polonia a la Unión Europea, con la colaboración de unos intérpretes que pisaban las tablas de un escenario por vez primera; *La Orestiada* (2005) refleja su mirada perpleja ante el mundo global después del 11S; *Fanta S* (2005) muestra su extrañeza por la colaboración del ejército polaco en la guerra de Irak; las deportaciones serán el eje de *Transfer* (2007),

---

<sup>1</sup> Este espectáculo se repuso en 2011 en Düsseldorf.

segundo montaje realizado con actores no profesionales; *La naranja mecánica* aprovecha la novela de Burgess para censurar cómo la sociedad amolda o destruye al individuo en aras de lo políticamente correcto; *El caso de Danton* (2008) manifiesta su estupefacción por cómo dos hombres depravados construyen un modelo de sociedad que sustenta el sistema sociopolítico presente; y *Utwór o matce i ojczyźnie* (Canción de la madre y patria) (2011) aborda una doble problemática: las existentes entre la generación que participó en la Segunda Guerra Mundial y la de los que sufrieron la postguerra; y entre los admitidos por la sociedad polaca actual, formando parte del sistema social, y los marginados.

En estas y otras obras no solo existe el documento, sino también la denuncia, derivada de su *weltanschauung*<sup>2</sup>, concepción de la vida y posición frente a la sociedad, presentando y criticando el lado más oscuro, es decir, aquellos elementos o cuestiones que suscitan más controversia, crítica o rechazo social, ante los que el director tiene una opinión formada, compartida o no por los espectadores, y una posición. Sin embargo de este tronco de teatro político, se desgaja una línea de trabajo, en la que aborda cuestiones palpitantes de la vida de su país en el marco de lo que se podría denominar “teatro de la excepción”, tanto por su artesanal elaboración como por la forma de concebir la estética de la recepción en un intento de sacar al espectador de su habitual pasividad. Aquí encajan ... *córka Fizdejki* (... hija de Fizdejko) y *Transfer*.

A este “teatro de la excepción” dedicaré unos párrafos, pero antes prosigo con las notas distintivas del teatro de Klata, los textos, punto de partida de sus escenificaciones. Como se deduce de los títulos mencionados, el director polaco utiliza textos consagrados en la dramaturgia universal (Esquilo, Shakespeare, Gorki, Schiller –*Asesinos* (2010)–, Przybyszewska, Strindberg –*El camino de Damasco* (2013), novelas (Burgess, Kafka –*América* (2011)–, Conrad –*Bajo la mirada de occidente* y *Agente secreto*, con las que construye la propuesta escénica *Ko-profagy, czyli znienawdzeni, ale niezbedni* (2011)–, Philip K. Dick –*Los tres estigmas de Palmer Eldrich* (2006)–), poemas como el utilizado de Bożena Keff para *Canción de la madre y patria*, u obras concebidas más a pie de escenario, como las escenificadas en el “teatro de excep-

---

<sup>2</sup> La *weltanschauung* es un término alemán de difícil traducción al castellano. Por aproximación, puede decirse que la *weltanschauung* consiste en una aprehensión global del mundo y de la existencia por parte de un escritor, adoptada al mismo tiempo desde la inteligencia, la afectividad y la acción.

ción”, aunque en ... *córka Fizdejki* (... hija de Fizdejko) se percibe la presencia de Witkiewicz. Pero, si algo caracteriza al conjunto de puestas en escena, es la fuerte intervención dramaturgística operada, de modo que “lo fundamental es representar estas antiguas obras con un enfoque histórico, es decir, en marcado contraste con los tiempos actuales. Porque su forma solo se puede distinguir recortada contra el fondo de nuestro tiempo y dudo que sin ese fondo se vea como forma” (Brecht I, 1983: 188).

Sin embargo los procedimientos de acercamiento al texto fuente resultan muy diferentes y merece la pena detenerse unos instantes para enumerarlos. Con las obras de teatro canónicas, respeta la estructura para actuar sobre el texto, alterar el orden de las escenas o suprimir otras, pero en estas intervenciones se reconoce la trama central de la fábula y se mantienen las relaciones entre los personajes, sin traspasar los límites de la intervención agresiva, para adentrarse en el ámbito de la deconstrucción, donde “el texto (está) hecho de una tela que no se parecerá ya al modelo de la representación clásica” (Derrida, 2012: 328).

La traslación de las novelas al teatro la realiza obviando la figura del narrador, recurso, a veces, que manifiesta la insuficiencia del adaptador para convertir un texto narrativo con potencialidad dramática en una obra teatral, y consiguiendo que los actores se cuenten la fábula entre sí. Sanchís Sinesterra concreta en su libro *Narraturgia* las condiciones previas para la transformación de un texto narrativo en dramático: “una propuesta de dramatización de un texto narrativo surge, primero, de esa impresión de teatralidad inmanente en el texto, y luego, de la percepción de una determinada anomalía narrativa, de una peculiaridad que parece conculcar alguna de las leyes del relato, y que es lo que hace que ese texto produzca determinados sentimientos de extrañeza” (Sanchís Sinesterra, 2012: 38). De este modo, los dramaturgistas de Klata, inducidos por el director, acostumbran a fijarse en la sucesión de conflictos implícitos en la narrativa, que constituyen la acción dramática, para trasladarlos al escenario con todo su sentido pero de forma dialogada, aprovechando o no los diálogos de la novela. Existe fragmentación de escenas, hiladas por el soporte de la escenificación, por la acción dramática que es la palabra convertida en acción, operándose esa doble transformación que exige Sanchís Sinesterra en el libro arriba mencionado: “lo que en los relatos llamamos historia, es decir, la cadena de acontecimientos que el texto nos permite evocar, sería la fábula en una

obra dramática; y el equivalente al discurso, o sea, de las estrategias narrativas que organizan la recepción particular de dichos acontecimientos en un relato concreto, constituiría la acción dramática de un texto teatral determinado” (Sanchis Sinisterra, 2012: 51).

Por último, en *Canción de la madre y patria*, ante la imposibilidad de confeccionar un esquema dramático, abstrae la significación del poema, lo descompone en diferentes unidades de sentido que serán dichas y actuadas por actantes, más que por personajes, que hablan, se interpelan, se mueven por el espacio, juegan con objetos o con los armarios que se deslizan sobre el escenario, muestran algunas de las escenas que comentan, etc. Suenan las palabras con su musicalidad, al tiempo que consiguen la teatralidad mediante la interpelación –entre las actrices o de estas con el público–, el juego con objetos en el espacio de representación, la creación de imágenes con fuerte plasticidad y la variedad en la creación de situaciones, corales, en dúos o individuales. Todo cohesionado para actuar sobre el imaginario del espectador.

Como se desprende de los breves comentarios a su repertorio teatral, Klata expone los problemas, se posiciona, proyectando recuerdos, pensamiento y visión de la vida, y se propone que el espectador no quede indiferente. Al director polaco que, en ocasiones, se le ha aproximado a Brecht por su teatro político, le separan de este tanto su ideología, en polos opuestos, como el modo de afrontar lo didáctico, pues el director alemán busca la presentación de acontecimientos sobre el escenario con base histórica o no, para que el espectador, con la distancia impuesta por la escenificación, reflexione y realice un proceso diacrónico una vez finalizada la representación teatral (cfr. Brecht I, 1983: 44); en el caso del polaco se observa un posicionamiento, un deseo de comunión con los hechos narrados escénicamente, actuando sobre las emociones vivenciales o sociales, nunca psicológicas de los espectadores, intentando un proceso sincrónico con la escena. La fuerza plástica de sus propuestas y el sistema sígnico empleado tienen mucho que ver con esta intención.

El teatro de Klata es, por tanto, eminentemente participativo y transgresor, incómodo para el espectador bienpensante, al que insisto intenta remover, impidiéndole la pasividad habitual. Entre sus premisas, entiende que la presencia del público produce una relación de cosujetos, “donde los espectadores son considerados parte activa en la creación de la realización escénica por su participación en el juego, es decir, por su

presencia física, por su percepción y sus reacciones” (Fischer-Lichte, 2011: 65). Interesa fijarse en el empleo, por parte de Fischer-Lichte de la palabra juego y no representación, porque lo que subraya la alemana es la supremacía del acontecimiento sobre la repetición: en el primero, se exige al espectador participación activa, el que requiere un juego sobre la actitud contemplativa y pasiva de la repetición de hechos ya vistos, segundo caso. De esta teoría participa Klata en sus espectáculos, no recrea o reproduce, sino que inventa para sobrepasar los límites del pensamiento racional y plantear una subversión de valores, una vez que percibe que lo real racional constriñe, produce situaciones injustas, frente a las que se revela, intentando que los espectadores sean cosujetos de esa actitud.

Las puestas en escena buscan contagio emocional del espectador conseguido por diferentes vías, desde la sorpresa hasta la presencia de situaciones que rompen la línea de lógico comportamiento, o bien de unas formas contenidas en un código de buenas prácticas; en definitiva, situaciones que el espectador no contempla en su vida ordinaria, pero que gusta de conocer como un voyeur, porque se produce “una confrontación con una imagen extrema que es a la vez liberadora e inhibidora, y que causa un regocijo traumático” (Ardenne, 2002: 54). Pero da un paso más en esta relación escena público, pues se propone que los espectadores se contagien entre sí a consecuencia del hecho escénico y que desde la platea se produzca un aleteo continuo y variado que retroalimente el escenario, influyendo en el juego de los actores en el acontecimiento teatral. Una aclaración final, este proceso de retroalimentación, de intercambio, no se produce nunca por un intercambio de roles entre intérpretes y espectadores, o bien mediante la participación activa de los espectadores en el espectáculo, es consecuencia de un flujo de emociones o experiencias vivenciales que deben producirse en el juego escénico y que se traduce en un lenguaje teatral innovador y expresivo.

Las propuestas escénicas de Klata se asientan en los fundamentos sólidos de una técnica teatral bien aprendida y desarrollada, pero sobre la que ha construido su propio sistema teatral basado en una pujante imaginación y en una búsqueda de procedimientos artísticos para encauzar su *weltanschauung* y su personal modo de entender la estética de la recepción, donde la retroalimentación, con adhesión o repulsa, es necesaria y donde nunca falta la indiferencia. Para conseguir este objetivo, “la tarea de la dirección consiste en desarrollar estrategias de

escenificación con las que se pueda componer y producir una disposición experimental de los elementos con perspectivas de éxito” (Fischer-Lichte, 2011: 81) y estas pasan por transformación del cuerpo del actor en un cuerpo semiótico, donde los signos tanto proxémicos, que en ocasiones incorporan movimientos coreográficos, como cinéticos sean abundantes, variados y cambiantes a lo largo del juego escénico, porque solo un cuerpo semiótico, no reconocible identitariamente, está capacitado para provocar un posicionamiento del espectador en relación con acontecimientos sociopolíticos que la escena propone. Este modo de interpretar, ajeno a la verdad stanislavskiana del personaje y a la transferencia de emociones, y más próximo por los resultados, que no por los procedimientos o sostén estético, al expresionismo, característico del teatro centro europeo, define el teatro de Klata.

Las intervenciones dramaturgísticas, a las que he aludido líneas arriba, eliminan escenas anticlimáticas, transiciones que son necesarias cuando se intenta la evolución de los personajes, y se reemplaza por una sucesión de escenas donde se acomete lo importante con urgencia, creando la sensación de superposición fabular por la acumulación informativa consecuencia de la incapacidad del espectador para asimilar tal abundancia de datos en escaso tiempo, en la línea que apunta Féral para los nuevos textos teatrales: “escrituras que tienden a privilegiar una escritura a trozos, una dramaturgia fragmentada, una dramaturgia del silencio, del escenario, alejado de la causalidad tradicional, donde la lengua se inscribe como un signo fracturado” (Féral, 2011: 343), que necesitan de la cultura de la imagen para la total comprensión. Esta forma de acometer las diferentes tramas se justifica porque Klata concibe la escenificación, filtrada por su pujante imaginación, en una sucesión de imágenes impactantes, construidas con el ensamblaje del cuerpo signico del actor, a veces caracterizado de manera desrealizada, la iluminación y el uso de la utillería, donde el intérprete se sirve de los objetos para el juego escénico y la rápida transformación de la imagen creada. El tempo-ritmo resulta intenso y activo, y la sucesión de imágenes creadas participan de la estética del cine por el encadenamiento, de la del cómic por la estilización, en ocasiones deformada, por su carácter sinestésico y su valor metafórico. Inmerso en la cultura pop, las canciones, junto a los signos paralingüísticos, cobran una especial importancia: suponen una conexión con el hoy ahora de la cultura contemporánea, pero también sirven para marcar el ritmo de los movimien-

tos a los actores e inducir en el espectador estados anímicos acordes con la representación, envuelto por una acumulación desacostumbrada de sensaciones visuales y auditivas.

La búsqueda del impacto, golpeando las conciencias de los espectadores, con temas que, sobre todo, afectan a Polonia, es objetivo prioritario de Jan Klata, sin embargo en un par de ocasiones ha querido dar un paso más para presentar situaciones sociopolíticas concretas, protagonizadas sobre el escenario por intérpretes no actores, intérpretes que eran en esos momentos las personas que sufrían las consecuencias de planteamientos sociales que abocaban a situaciones injustas. En *... córka Fizdejki* (... hija de Fizdejko) y en *Transfer* selecciona a un grupo de mineros parados y de ciudadanos deportados durante la Segunda Guerra Mundial para reforzar su denuncia y acongojar al espectador por el carácter testimonial y directo de esta. Piscator ya convocó a actores obreros en 1919 para presentar en “cervecerías del norte y este de Berlín” algunos espectáculos y en el artículo “Sobre las funciones del teatro obrero” comenta la experiencia: “Muchas cosas eran muy primitivas y poco trabajadas; pero la voluntad que yo veía en esas representaciones las hacía mucho más valiosas que toda esa brillante suciedad del gran arte burgués”. Sin embargo, la novedad de Klata es el trabajo dedicado a estas escenificaciones para elaborar no solo un teatro voluntarista y testimonial, sino con arte y sin restar un ápice de denuncia ante situaciones injustas.

*... córka Fizdejki* se inspira levemente en un texto de Witkiewicz para tejer una fábula elaborada a base de una sucesión de cuadros, que enlazan dos temas cruciales en *Polonia 2004*, de manera más acusada en *Walbrzych*, el paro y la incorporación a la Unión Europea. A fin de enfatizar la propuesta, sitúa la acción en esta pequeña ciudad minera, situada al sureste de Polonia, con una alta tasa de paro por el cierre de las minas en buena medida por la política europea en este sector. Junto al drama humano del paro, situaba el rechazo popular a la adhesión europea, porque en la memoria colectiva polaca se recuerda cómo el país ha sufrido continuas invasiones de pueblos de Oriente u Occidente, impidiendo el normal desarrollo de la identidad nacional. Este sentimiento resulta más acusado, cuando se recuerdan dos países, Rusia por la dominación comunista posterior al final de la Segunda Guerra Mundial y hasta 1989, y Alemania, que practicó su inhumana persecución y asesinatos de judíos durante parte del tercer Reich y en el período de

la guerra, situando en las proximidades de Cracovia, el campo de exterminio de Auschwitz. Con estos dos temas de elevada sensibilización en Polonia, construye con una elaboración a pie de escenario, tanto en el texto como en la organización estructural de las escenas, una escenificación que se inicia con muchos cuerpos en el suelo; son los parados, que esperan adormilados e inactivos la llegada de los europeos para solventarles los problemas. Durante las primeras escenas se suceden divertidas parodias de los protocolos de adhesión y pomposas fiestas laicas con un marcado carácter ritual. Siguen la llegada de los alemanes, la concreción en Alemania es llamativa y de alto valor simbólico, porque lejos de ayudar a los polacos, los invaden con productos y marcas, y buscan la mano de obra barata, aprovechándose de la situación social o de las mujeres polacas que sufren las consecuencias de la pobreza. Se enuncia el problema de modo suficiente para abundar en la sensibilidad de los espectadores, pero la propuesta escénica da un giro para centrarse en las políticas para la erradicación del paro, de un modo tan sádico como contundente, elevando la parodia a límites insoportables: se eliminan los parados, considerados parásitos, se impone la ley del más fuerte y la selección de los mejor cualificados, que reaviva el recuerdo de la selección de la raza. En la tercera parte, Klata da un paso más porque parte de la acción transcurre en un campo de exterminio; las referencias a Auschwitz son evidentes mediante una escenografía metonímica; allí los parados se transforman en prisioneros que mueren en una cámara de gas. El denso humo, simulador del gas, cubre el escenario, se traslada a la sala y molesta al espectador, como una cruel imagen cargada de significado, las consecuencias las sufren al unísono los prisioneros y el público. Las luces, con una predominante tonalidad rojiza, y los actores, desvalidos deambulando por el escenario, refuerzan un significado estremecedor.

La historia resulta patética e impresionante a un tiempo, aliviada con dosis de ironía y parodia contra los europeos: la primera suaviza el tratamiento de la fábula, cuando el dolor se vuelve insoportable; la segunda pone el punto de mira en los causantes de esa nueva situación que para muchos allega pésimos augurios. Klata da un paso más al realizar esta puesta en escena con algunos actores profesionales, tres o cuatro, que sujetan el espectáculo, y con un elevado número de intérpretes, que ni siquiera tienen el estatuto de actor aficionado. En el casting, realizado en Walbrzych, se fijó en aquellos hombres y mujeres

que respondieran a la tipología exigida por la escenificación. El proceso de ensayos se articuló en torno a los actores profesionales, que dirigían a los ciudadanos voluntarios en sus movimientos y colocación sobre la escena; esta colaboración escénica, poco perceptible en el transcurso de la representación, permitía componer imágenes que se cargaban de significación por el dibujo escénico, compensaban fuerzas y volúmenes sobre el escenario, y enhebraban mediante algunos parlamentos el discurso de la propuesta escénica. La ductilidad de Klata en ... *córka Fizdejki* le llevó a modificar su sistema arriba descrito, sin traicionar sus principios, porque como ya se deducirá seguir el sistema de Klata exige una cualificación profesional con un alto grado de especialización. Los puntos más sobresalientes de la labor del director consistieron en el valor terapéutico para los trabajadores en paro que ocuparon su tiempo y blandieron su bandera reivindicativa en Polonia, con un comprometido mensaje político en su protesta. Un segundo punto de interés se infirió del trabajo con los ciudadanos en lo que podríamos denominar la dirección de actores: no les pidió interpretar, sino naturalidad en sus acciones por el escenario y comprensión de cada una de las situaciones, para que cada “actor” la expresara con gestos y leves movimientos como si se tratara de la vida misma. Este trabajo logró que sobre la escena hubiera verdad, no actuada por estos ciudadanos, pero sí recepcionada por ellos y trasladada a actitudes, reforzadas sobre el dibujo previo del trabajador. Por último, la caracterización ocupó un lugar importante, tanto la facial como la confección de un discreto vestuario reforzaron los mensajes de los actores. Ver, por ejemplo, a los mineros en paro, vestidos con unos llamativos trajes de presos producía, sin duda, una conmoción especial. Asimismo buscó una interacción entre una escenografía, sencilla y elemental, con estos intérpretes, diálogo consistente en el contraste de los objetos escenográficos con las escenas representadas (por ejemplo, un panel de salidas de aeropuerto, cuando los personajes quedaban encarcelados en su propio país, sin más salida que su traslado al campo de concentración).

*Transfer* es un espectáculo que participa de idéntica filosofía, pero realizado con procedimientos diferentes y donde se aprecia una reducción de la germanofobia de Klata, ya que la desventura de las deportaciones la protagonizan al igual alemanes y polacos, reforzando la tragedia universal sobre la particularidad de las nacionalidades. En *Transfer*, una decena de ancianos, alemanes y polacos, narran de manera frag-

mentaría las espeluznantes historias supuestamente personales de las deportaciones o estancias en campos de prisioneros. La fuerza de este espectáculo reside en la verdad de las historias y la fragilidad de los personajes, subrayada por la edad y la no condición de actores, que contrastan con tres personajes, Stalin, Churchill y Roosevelt –actores profesionales–, que, instalados sobre una plataforma, viven ajenos a estas tragedias mientras manejan a su antojo un mundo que Klata recrea con un suelo de tierra grisácea que semeja un territorio calcinado.

En este montaje cobra una especial importancia el espacio escénico, diferente a otros diseños escenográficos de Klata. La plataforma del escenario se encuentra despojada de objetos, solo el suelo alcanza una significación con el significante tierra calcinada: ni una brizna de hierba crece sobre una tierra asolada por los artífices de la Segunda Guerra Mundial, por donde caminan los ancianos hundiendo su pobre calzado. La iluminación, atenuada, refuerza la grisura, la sensación de territorio inhóspito que permanece sin cambio alguno durante toda la representación, golpeando la conciencia del espectador. Una tela negra en el foro, unas humildes sillas donde los ancianos permanecen sentados a lo largo del espectáculo y un micrófono en la embocadura conforman el espacio de los deportados, contrastando con la plataforma central, elevada bastantes metros del suelo, donde se sitúa una pequeña orquesta pop, compuesta por los tres cantantes-intérpretes que incorporan los personajes de Stalin, Churchill y Roosevelt. Sobre esta plataforma sí se proyectan, cuando cantan o actúan, las luces características de los conciertos de música pop, quedando en penumbra cuando los ancianos narran sus peripecias al público. Otros dos elementos de significación por el contraste en el dispositivo escenográfico son: la absoluta desconexión entre ambos espacios en clara alusión a la nula importancia que los políticos conceden a unos ciudadanos que sufren –ni los actores bajan, ni los ancianos se aproximan a esta peculiar torre de vigilancia–; y el carácter espectacular y festivo de la plataforma, acentuando la desconexión con un mundo real, que permanece a oscuras mientras se escuchan las historias. En este plano de signos, con duración durante todo el espectáculo, según la clasificación de Fischer-Lichte, el vestuario adquiere una relevancia de primer orden: como se podrá deducir, los uniformes militares, según naciones, y una leve caracterización física, distinguen a Stalin, Churchill y Roosevelt; pero su mayor significación la alcanza con los ancianos: todos visten sin lujo, marcando así la característica de

la condición social, pero las tonalidades de los trajes, el mayor cuidado o no de la vestimenta, el “vestirse para la ocasión” o el no cambiar de atuendo, dan a entender su identidad individual, su mayor o menor presencia de ánimo ante los hechos relatados (cfr. Fischer-Lichte, 1999: 181).

El plano textual refuerza la falta de diálogo entre vencedores y vencidos. Los dirigentes, da igual cuál sea su ideología, se reparten el territorio mientras permanecen ajenos a las penalidades de los moradores en un ambiente festivo, reforzado por las canciones con muchos decibelios, que inciden en ese carácter dominador de los detentadores del poder. Los ancianos que antes han reconstruido y literalizado sus penosas historias de deportaciones o estancias en campos de concentración, leen sus folios a los espectadores en sus lenguas, acusando su temperamento, sensibilidad y emociones en ese momento. Las historias resultan sobrecogedoras y la formulación conmovedora, ya que la inseguridad de una persona no acostumbrada a enfrentarse a un auditorio acrecienta la fragilidad y acentúa la tragedia del desvalimiento. Un asistente de dirección se encarga de acompañar al anciano de la silla al proscenio, convirtiendo la necesidad en virtud: la compañía en el trazado del movimiento escénico y la ayuda del asistente, convertido en lazarillo, contrasta con la pasividad y despreocupación de quienes deberían mostrarla, aquellos que permanecen encima de la plataforma. Klata, además de componer el dispositivo escénico, cuida el ritmo pausado de la dicción, la claridad en la enunciación, sin preocuparse de entonaciones, ni concitar la presencia de signos lingüísticos o paralingüísticos.

Los espectadores, ante esta propuesta, no quedan insensibles, porque la oposición entre la frivolidad de los poderosos que juegan inmisericordemente con los más desvalidos, testigos de excepción de las atrocidades de la guerra, resulta palmaria. Klata denuncia una situación que, por desgracia, se ha practicado mucho en la Europa central u oriental, cuyas heridas no han cicatrizado, pues rara es la familia que no cuenta entre sus antepasados queridos, alguno en paradero desconocido o muerto, si no fue capaz de sobrevivir ante el trato inhumano, o bien en soledad por causas naturales. *Transfer* es la respuesta adecuada a situaciones de emergencia que, por desgracia, no ha cesado, en lugares geográficos más alejados, Siria por ejemplo en estos momentos. El teatro aporta su granito de arena con esta propuesta escénica que

conmociona en el instante mismo de la recepción, pero que deja poso al remover las entrañas de los espectadores.

El acercamiento a estos dos espectáculos permite extraer una consecuencia más, de carácter general, del teatro de Klata que se agrega a las enunciadas en la primera parte de este artículo, lo que Marinis llama “el principio de oposición que actúa por eliminaciones, esencializaciones, descontextualizaciones: las tensiones que se revelan –haciendo así viva y enérgica la presencia del actor– porque han sido sacadas de su contexto normal, en contraste con lo que ocurre en el comportamiento cotidiano, en el que todo tiende a superponerse con ahorro de tiempo y energía” (De Marinis, 1997: 87). Este principio de oposición se da en ambas representaciones, pero por concretar me remito a dos de los ejemplos puestos, el de los parados, vestidos de presidiarios a la espera de la cámara de gas en contraste con el panel de vuelos, y el de la tragedia de los desplazados frente a la despreocupación desaprensiva de los estadistas. Las eliminaciones de referencias más precisas, la concreción de los hechos escenificados y la descontextualización –presos en aeropuerto o concierto pop en la narración catártica de las tribulaciones–, contrastan, extrañan, impactan, realizándose el proceso natural del teatro político y comprometido, desde el actor al espectador: “percepción, interpretación, emoción, valoración, actividad de la memoria” (De Marinis, 1997: 77).

Además de subrayar el compromiso, desde un punto de vista artístico, Klata en estas dos escenificaciones acierta por la verdad y testimonio que aportan unas personas que se prestan a subir al escenario a contar sin aspavientos, ni proclamas panfletarias, su propia tribulación, que es la de muchos otros. La gran acogida de estas dos propuestas radica en tres elementos: el primero, el postulado por Piscator en el artículo mencionado, “los actores proletarios se entregaban a la representación de procesos que ellos mismos sufrían –y ahí– residía la fuerza creadora que hace posible la existencia del arte” (Piscator, 2013: 91); los dos restantes, en las aportaciones de Klata, la concepción de ambas puestas en escena y el trabajo de dirección de “actores”, sacándoles el dolor que llevan dentro, pero con la contención necesaria para no deslizarse hacia propuestas quizás terapéuticas pero no artísticas. *...córka Fizdejki* y *Transfer* son teatro político, social, de denuncia, para la reflexión y realizado con el ingenio del director al concebirlos con intérpretes de excepción.

## Bibliografía

- Ardenne, P. 2002. *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. París: Flammarion.
- Brecht, B. 1983. *Escritos sobre teatro* (tomos I y III). Buenos Aires: Nueva Visión.
- De Marinis, M. 1997. *Comprender el teatro, lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- Derrida, J. 2012. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Féral, J. 2011. *Théorie et pratique du théâtre*. Montpellier: L'entretemps.
- Fischer-Lichte, E. 1999. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros.
- Fischer-Lichte, E. 2011. *La estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Piscator, E. 2013. *Teatro, política y sociedad*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Sanchis Sinisterra, J. 2012. *Narraturgia*. México: Paso de Gato.