



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

¿SER O NO SER LADY HAMLET? LECTURA DEL PERSONAJE
HAMLET, EN EL MONTAJE DE TOMAZ PANDUR

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A :

KAREN MONTSERRAT DE LA CRUZ CÁRDENAS

A S E S O R :

MTRO. OSCAR MARTÍNEZ AGISS

CIUDAD UNIVERSITARIA, Cd. Mx., 2019



Facultad de
Filosofía y
Letras



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

¿Ser o no Ser Lady Hamlet? Lectura del Personaje Hamlet, en el montaje de
Tomaz Pandur

Agradecimientos

“Siempre estaré en deuda con todos mis maestros por extender mis conocimientos, ayudarme a crecer como artista y por ende como persona”

Karen M. De la Cruz Cárdenas

Gracias a mi madre, Mónica Cárdenas por todo su amor incondicional y por nunca dejar de creer en que puedo lograr cualquier meta que me proponga. A mi padre, Juan Carlos De la Cruz por todo su apoyo al ayudarme a conseguir el material necesario de investigación que requería.

Un sentido agradecimiento al extraordinario equipo de sinodales que me han hecho crecer con cada aportación. A Natalia Traven, por todo su cariño, pasión y dedicación a mi crecimiento actoral, artístico y personal. –Gracias por ser la primera maestra en decirme, SÍ-. Por confrontarme de una manera en la que me ha enseñado a trabajar con mis resistencias. Pero, sobre todo, por enseñarme a valorar mi trabajo y ayudarme a ser una gran actriz.

A Guillermina Fuentes, por ser la primera maestra que me enseñó el mundo del *Performance Art* y con él un profundo interés de investigación teatral. Por desafiarne y arriesgarme hasta mis límites –Gracias por tu sorprendente intuición y sinceridad en cada trabajo en el que me has guiado-.

A Juan Pablo Villaseñor, por hacerme ver que dentro del mundo del teatro existen muchos elementos que hacen referencia al cine, por enseñarme que lo importante de hacer cualquier manifestación de arte es la calidad de manifestación de la cultura que es parte del artista. –Gracias por tu increíble bondad y comprensión en cada paso que doy al ir descubriendo cosas nuevas en el proceso creativo-.

A Jesús Perulles, por compartir ese gran amor a la literatura (el cual fraternizo). Por todas las horas dedicadas a enseñarme con notas extraordinarias las cuales me hacían crecer en todo trabajo de investigación y análisis. –Gracias, especialmente por las risas que compartíamos en cada clase y asesoría que hacían que me relajara y viera todo más fácil-.

A mi maestro, asesor y amigo Oscar Agiss. Por todo el apoyo incondicional que me ha brindado desde la primera clase, por toda la paciencia para explicarme lo que no

entendía y ayudarme a organizar mis ideas, por todo el conocimiento compartido que me abrió las puertas a otro mundo. –Gracias porque sin ti no hubiera conocido el trabajo del director y dramaturgo Tomaz Pandur, entre otros. Y, por ende, este trabajo no existiría-. Gracias por tu increíble generosidad al brindarme las herramientas necesarias para completar toda esta investigación.

Y en especial gracias a Livia Pandur, por su gran humildad, simpatía y confianza al darme acceso al material necesario y que me era indispensable para esta investigación. –Toda mi admiración a tu trabajo a través de los años, a lo largo y ancho del mundo.

DEDICADO A TOMAZ PANDUR

“El narcisismo artístico es sólo una forma natural y la única manera posible de tratar con el mundo a través del yo”

Darko Lukic

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. EL POSMODERNISMO.....	1
1.1 ¿Qué define al posmodernismo en el arte?.....	2
1.2 Elementos del posmodernismo aplicados al teatro.....	9
2. TOMAZ PANDUR.....	15
2.1 El inicio de Pandur	15
2.2 Creaciones vivas de Pandur	18
2.3 El Teatro como herramienta intercultural para la participación del espectador.....	31
2.4 El Universo de Pandur	34
3. LA HAMLET DEL 2009.....	37
3.1 La re-escenificación de Shakespeare por Pandur, 2009	39
3.2 Las Mujeres Hamlet.....	43
3.3 El nacimiento de Ella, Hamlet.....	46
3.4 Trayectoria a la liberación.....	51
4. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES.....	55
BIBLIOGRAFÍA	57

INTRODUCCIÓN

A lo largo de mi formación actoral, me he encontrado en una lucha racional por elegir una definición del posmodernismo. Por un lado, conozco las herramientas prácticas de este –ismo por medio de aportaciones multimedia adquiridas en mis clases; también al contemplar obras artísticas que considero pertenecientes al posmodernismo. Por otro lado, tengo las definiciones interpretativas de mis maestros y los autores electos para dicho tema. Por lo tanto, como egresada universitaria, entiendo que dicha discusión se crea paralela a uno de los aspectos clave de las formas del posmodernismo.

De la misma forma, llega a mí el montaje *Hamlet* del año 2009, dirigido por Tomaz Pandur en España, sobre el cual indago en el presente trabajo ya que –como estudiante y actriz– me interesa investigar la forma como se lleva a cabo la creación del personaje Hamlet desde el trabajo del director y actor. Quiero expandir mi curiosidad más allá de la singularidad con que el personaje se interpreta por una actriz, sino todo el recorrido simbólico y social por el que atraviesa su realidad, lo cual dilucido como estímulo para las acciones del personaje.

El resultado es esta tesina donde recopiló los antecedentes de esta puesta en escena. Asimismo, reviso la trayectoria del trabajo del director, en quien he visto características del arte posmoderno adecuadas a las necesidades del teatro, en sus obras más representativas. Este proceso da origen a una reflexión del uso de elementos teatrales como un conjunto hasta cierto punto independiente y la traducción de éstos para la comprensión del público. Lo anterior, con un estilo y lenguaje muy precisos, mediante referentes simbólicos –tanto a nivel artístico como cultural– lo que forma un sincretismo que capta mi atención e interés por el modo de aproximación, que surge como medio de comunicación sobre las funciones y papel de nuestros sentidos como lo propone Pandur.

1. El Posmodernismo

Sería bueno comenzar con una definición directa del posmodernismo, una que lo resuma y abarque toda su esencia. Esta definición podría ser la base en la cual se ubica el fenómeno de la posmodernidad desde una visión general de la idea de cultura y proporcionar caminos que podamos estudiar, por ejemplo, las estructuras narrativas de las novelas, las implicaciones políticas del arte o la arquitectura, y comprensión para las teorías sociales y políticas de un mundo que cambia rápidamente. Desafortunadamente, encontrar un significado tan simple e incontrovertido para el término posmodernismo es casi imposible. De hecho, este tipo de proceso de identificación y definición concisa es uno de los elementos clave de la racionalidad que el posmodernismo se propone desafiar. El posmodernismo en contraste busca captar lo que escapa de las perspectivas de razón científica o de la lógica filosófica, la claridad y precisión del objeto en cuestión, así pues, no sólo evita estos métodos, sino que celebra lo que los resiste o los altera. Por lo tanto, una definición tan simple no sólo pasaría por alto las complejidades de la posmodernidad, sino que podría poner en peligro los principios básicos de lo que la convierte en un ismo radical y emocionante del pensamiento crítico contemporáneo como práctica artística. A evidencia de esto, definir el posmodernismo puede parecer un problema intratable. Pero es aún más complejo que esto. Puesto que, si se quiere comenzar a entender, a captar su carácter multifacético como adjetivo propio de su comprensión, se habilitan los caminos para explorar las decisiones de cada lector sobre su significado, validez e importancia.¹

(Simon Malpas, 3)

¹ Todas las traducciones de este trabajo fueron hechas por la sustentante, excepto cuando se especifique.

1.1 ¿Qué define al posmodernismo en el arte?

“En el campo de los estudios literarios, el término posmodernismo ha recibido el uso más amplio y ha provocado el debate más intenso. Ha habido muchos intentos de teorizar las consecuencias y manifestaciones del posmodernismo para la literatura, que generalmente encuentra problemas de definición histórica y formal”

Andreas Hysen

En cuestiones prácticas, la definición del posmodernismo se delimita a todas esas obras artísticas que no entran en el formato canónico de creaciones estructuradas, con límites. Lo que me interesa principalmente –y como punto de partida– es esa grandiosidad que afecta al espectador, así como las inquietudes del público. Sin embargo, es sólo una de las múltiples características que identifico en el arte posmoderno.

El objetivo de este capítulo es introducir algunos de los principales rasgos que se han manifestado recientemente en prácticas como la arquitectura, pintura, literatura, fotografía, escultura, teatro, entre otras.

A menudo el posmodernismo se describe como un estilo o un género dotado de elementos surgidos de la posmodernidad, periodo ubicado entre los cincuenta a sesenta, por lo que, para los años setenta, adquirió una serie de variantes.

En su compilación *Posmodernism and Art*, Collin Trodd afirma que el posmodernismo viene en diferentes versiones como:

- 1.- El dominio sobre los medios de comunicación.
- 2.- Escape del elitismo de la alta cultura al involucrarse con los nuevos recursos de los medios de comunicación.
- 3.- Adopta los deseos y las aspiraciones de grupos sociales y culturales que la alta cultura ha marginado e ignorado.
- 4.- Viene en forma de las prácticas contradictorias e irónicas que se encuentran en la naturaleza de la experiencia contemporánea.

5.- Define al consumo como vacío infinito, pero como proceso estructural en nuestro entorno social.

6.- Forma de demótica representativa del arte como resolución antimodernista en sus intereses y valores.

(Trodd, 89)

Como consecuencia, ello deja la puerta abierta a las preguntas ¿cómo se conectan estas diversas versiones y/o estilos posmodernos? ¿cómo llegan a presentarse? Toda serie de acciones termina dejando huellas, pistas donde los observadores llegan a descubrir algo o no, pero ya se empiezan a involucrar en el proceso de descifrar aquello que captó su atención, influidos por sus propios deseos y su propia creatividad, siendo éste otro aspecto crucial de una obra de arte. Se trata de un sentimiento de armonía y atracción entre el sujeto y la obra, lo sublime indicativo del placer y dolor: atracción y repulsión simultáneas. El terror perturba y desafía al sujeto a responder sin dar por hecho, de antemano, la forma que debe adoptar su respuesta. Es decir, el arte se vuelve cada vez más transgresor. Las fotografías de Robert Mapplethorpe son altamente identificables con este suceso. Esta noción de lo sublime como una perturbación de la vida cotidiana se toma como modo particular de entender algo, de percibir su posición en el espacio.

El posmodernismo confronta al lector o espectador con una obra que desafía tanto los términos de forma y de contenido. Puedo destacar a W. G. Sebald como uno de los escritores que emplean juegos de palabras, imágenes, citas y otras herramientas para interrumpir las percepciones de los lectores. No se sabe si es un texto autobiográfico, narrativo y por lo tanto lo carga de referencias interculturales. Cada texto explota la forma tradicional de la novela, lo que perturba al lector pero sin interrumpir ningún proceso de comprensión, por medio de su contenido y de su estructura, pues presentan formas dinámicas que funcionan para alterar las expectativas de una cultura. La cultura se transforma: los lectores y espectadores esperan recibirla. Aquí es cuando empieza el acercamiento y la participación del público, estas oportunidades de juego se convierten en los elementos del nuevo -ismo.

Según Lyotard: “el posmodernismo rompe las reglas de la forma y del contenido, y pide una transformación de los supuestos críticos cuando una cultura intenta responder a la crítica inminentemente de esas categorías y leyes” (1992, 15).

El posmodernismo es el estado naciente de una serie de referentes, no un reglamento; éste puede cambiar de rumbo conforme la sociedad, puesto que las nociones de cultura e identidad son cambiantes junto con los estímulos que provocan la participación y respuesta del público. “*¿Cómo es ser posmoderno?*” Se pregunta Simon Malpas (1). Pues a medida que el tiempo avanza, parece que se pierden cada vez más los detalles. La globalización hace que las personas se muevan a una velocidad casi incomprensible; yo, a pesar de formar parte de la sociedad, a veces no logro entenderlas. Las viejas tendencias regresan para mezclarse con las nuevas tan pronto como le sea posible; duran el tiempo que al ser humano le sean de interés. Pero apenas salga una idea nueva, termina extinguiéndose la anterior, sin importar su duración; si la primera dura lo suficiente como para que se le preste atención y tiempo, entonces se convierte en “algo” que la sociedad adopta para producir una identidad.

Pero ¿cómo siguen vigentes estas nuevas ideas? ¿es porque se le da al público lo que necesita para captar su atención? Al brindarles nuevas tecnologías y modas, las convertirían en parte de una mercadotecnia que, en realidad, siempre ha estado presente en el arte. Por ejemplo, cuando el arte conceptual fue también una reacción al arte visto como una mercancía y, aun así, seguía siendo arte.

Linda Hutcheon sostiene que: “la ficción posmoderna describe al pasado como una serie de textos, acontecimientos y artefactos problemáticos y a menudo contradictorios que confronta al lector, dando así una serie de preguntas completas sobre identidad y subjetividad” (117).

Como en la fotografía –donde la imagen se convierte en el presente del fotógrafo– que, sin proporcionar una ventana mirando hacia fuera del mundo, refleja un proceso que delata las técnicas propias y convencionalizadas del ojo con el que el fotógrafo encuadra al mundo, como los nuevos enfoques perceptivos de lo real. El posmodernismo es también conocido como un concepto periodístico cuya función es correlacionar la cultura y la vida, ¿qué es lo que pasa cuando ésta cambia? Y ¿cómo cambia la vida conforme al orden económico? Si visualizamos todo esto como un ciclo donde la respuesta realmente trata de encontrar la forma de captar la atención del espectador mediante los recursos y/o herramientas que nos da este nuevo orden económico. Podríamos decir que el arte posmoderno emerge de las redes del ocio y su consumo en la sociedad contemporánea; un

ejemplo es que en la década de 1980 los artistas empezaron a recurrir al vídeo y al entretenimiento popular en busca de material: Laurie Anderson es la prueba viviente de ello ya que, en 1981, se hizo famosa por una obra que combinaba el aspecto visual del *performance* con los multimedia.

Los nuevos artistas se abren paso haciendo uso de diferentes elementos que la sociedad misma les proporciona. Creo firmemente que el capitalismo multinacional se adecua al comprador pues al considerarlo como público, humanizan los ambientes sociales en lugar de transformar a sus habitantes para que se ajusten a esquemas racionales predefinidos; al mismo tiempo, se aprovechan los materiales modernos y los avances en las técnicas de construcción; con ello surge la instalación artística. Ésta ha evolucionado hasta convertirse en una manifestación artística tridimensional que convierte el espacio de exposición en un entorno envolvente. Los artistas clave que han evolucionado esta técnica son Allan Krapow cuando creó *Penny Arcade* (uno de los primeros ambientes), Michael Fried en *Art and Objecthood* donde critica la tendencia de las prácticas artísticas a teatralizar su relación con el observador, pues el movimiento *performance art* adopta la idea de estos artistas en cuanto a eliminar la barrera entre el creador y su público mediante la interacción. Este último se relaciona mucho con las prácticas de Joseph Beuys quien mezcla el *performance* con la instalación para crear *Me gusta América y a América le gusto yo* el cual es ejemplo de la mixtura de elementos teatrales puestos en escena por los artistas futuristas, dadaístas y surrealistas. Tomaz Pandur retoma algunos elementos de estas instalaciones en sus escenografías para abordar cuestiones específicas de los tipos de cuerpos representados.

El artista de *performance art* creó obras multimedia a las que bautizó con el nombre de ambientes; éstos tienen cada vez más un componente sensorial y además visual, pues involucra al espectador por todos sus canales perceptuales. Como vemos, la cultura tiene formas particulares de representar al mundo. Está abierta al desafío de la transformación naciente del mundo en donde se produce, relaciona y visualiza; ésta misma aprende, desecha y conversa con corrientes artísticas de otras épocas y estilos. Es importante destacar que estos modos son el estado naciente de un referente, por lo tanto, sus variantes predominantes son tomadas como parámetros.

Según Colín Trodd:

Es pues, la fuerza y la debilidad simultánea del arte que se genera a partir de la experiencia del alejamiento del mundo; y es a través de esta naturaleza contradictoria, que cambia la esperanza utópica de un mundo, al mismo tiempo que confirma la separación de la inmediatez; sea cual sea su denominación, siempre hay una dimensión positiva de las obras de arte más complejas. En una época en la que los museos y las galerías de arte empiezan a parecerse a los centros comerciales procesando y comercializando el consumo y el ocio como experiencias, quizás son esas formas de arte las que alcanzan la utopía a través de la melancolía que merecen nuestra mayor atención (100).

Este concepto es esencial para testimoniar la ruptura de la idea de alta cultura frente a la adopción a la nueva cultura que hace el posmodernismo. Asimismo, es importante porque el posmodernismo no crea ni espera verdades absolutas, está tan lleno de posibilidades como la teoría del caos; no hay realidad en sí. Una de las características más importantes para este trabajo. En este sentido: ¿Qué es un caballo? Y ¿cómo hemos llegado a identificarlo como tal? Así lo plantea la obra *Hamlet* de Pandur. Lo sitúa como una fuente estética, de información y de ideas. Esto hace cuestionar cómo las representaciones –por las variantes de un objeto– hacen referencia al objeto en sí: o sea, la relación de la característica donde cada elemento teatral se mantiene como un actor independiente, si en las relaciones, una forma tiene más valor que otra. Invita a los espectadores a cuestionarse cómo se constituye el arte y la cultura a través del lenguaje y su significado, no mediante la belleza y el estilo.

La expresión está en la idea, no en la forma: ésta es sólo un mecanismo al servicio de aquélla; el autor obedece a lógicas múltiples y contradictorias entre sí porque ya no hay una fuerza hegemónica. Es decir, ahora hay que traducir la forma para entender la idea e identificar que camino decidió tomar el director.

Todos los conceptos anteriores son el conjunto de características del arte posmoderno que identifico en los montajes de Tomáz Pandur, algunas se acercan más que otras, pero están presentes al final del montaje; unas más complejas que otras. Como cualquier ser viviente e independiente, en todos los casos, el director toma el rol central como teórico responsable de crear el lenguaje de una nueva producción. Simon Malpas plantea: “estamos en una época en

la que no podemos rechazar este nuevo ismo: es demasiado omnipresente para cualquiera de los enfoques” (Jencks: 6). De este modo, expresado en idea o concepto puede ser notorio, comerciable y necesario para el espectador, algo que vive entre nosotros, en lo que se refiere al cambio radical de la medida del tiempo y transformaciones humanas, como una catástrofe de los sentidos.

A principios del siglo veinte, la mayoría del público se motivaba a ir a los espectáculos por la mera curiosidad de efectos visuales, ya que el espectador se vuelve cada día más visual y empieza a exigir métodos nuevos para su entretenimiento debido a los avances científicos y tecnológicos. El público empieza a asistir a la exhibición de escenografía, efectos especiales o, más adelante, proyecciones, con lo cual da vida y emoción a las grandes obras de autores como Julio Verne, Bram Stoker, Dante Alighieri, etc.

El posmodernismo puede verse como algo más que un fenómeno contemporáneo. Una compañía famosamente conocida por todo el mundo es la prueba viviente de ello *Cirque Du Soleil*, ya que elabora una mezcla funcional en donde se usan los mitos, obras, y elementos culturales de diferentes partes del mundo, para mezclarlos con las técnicas renovadas por los nuevos artistas, lo que crea un planteamiento con nuevos enfoques que captan todas las características base de los elementos a usar y los conecta con el espectador lo que lo impresiona y, por lo tanto, forma un enlace con las practicas escénicas.

Creemos el mundo que es nuestra realidad –dice el Dr. Lukic acerca del posmodernismo–, ya no se cuestiona la naturaleza del arte, preguntando ¿qué es el arte? Sino la coexistencia simultánea de los términos realismo, modernismo y posmodernismo. Para entender uno, tenemos que conocer irremediamente el otro, ya que como todo nuevo –ismo uno surge de la renovación del otro, al alegar que se trata de un arte sobre arte, del Ser y No Ser.

Para Lyotard, esto se refiere:

acerca la crítica inminente de las estructuras cotidianas del realismo. Lo que significa es (dentro del contexto realista de una cultura dada) romper sus normas y cuestionar sus supuestos, no con un nuevo conjunto de criterios

extraídos de fuera de esa cultura, sino más bien mostrando las contradicciones que la cultura contiene, lo que reprime, se niega a reconocer o se hace irrepresentable (5-6).

En consecuencia, entiendo que el posmodernismo abre la puerta a una serie de parámetros los cuales pueden moverse con libertad; asimismo, éste debate las prácticas artísticas y abarca más oportunidades porque las adecua a la sociedad, a sus demandas y objetos. En resumen, cada movimiento desestructura –sin base– al anterior y, a veces, inclusive sin parámetros. En el libro de Simon Malpas, se muestra una lista esquemática de elementos que ha sido de las más respetadas al considerarla el crítico literario Haban Hassan para confrontar el modernismo y posmodernismo; por lo tanto, expongo las partes principales que relaciono con el ámbito teatral.

Modernismo	Posmodernismo
Romanticismo	Dadaísmo
Forma (conjuntiva, cerrada)	Antiforma (disyuntiva, abierta)
Diseño	Oportunidad
Distancia	Participación
Creación/totalización	Decreación/ construcción
Género/limite	Texto/intertexto
Metáfora	Metonimia
Selección	Combinación
Tipo	Mutante
Genital/ fálico	Polimorfo/andrógino

1.2 Elementos del posmodernismo aplicados al teatro

“El posmodernismo se describe a menudo como un estilo o un género, el cual está dotado de elementos que surgen de la posmodernidad; periodo que se define entre los cincuenta a sesenta; llegando así una serie de variantes para los años setenta”

Woods

¿Qué es lo que esperamos encontrar al ir a una obra de teatro? ¿encontrar un pequeño mundo? Y si es un mundo, entonces ¿qué es un mundo? O la pregunta puede ser ¿cuántos tipos de mundo pueden caber en una obra? ¿cómo se relacionan o cómo difieren? A lo largo del período denominado posmoderno se han encontrado una serie de elementos que aportan “algo” (lo cual es variable, incluso puede variar de persona a persona) que ayuda a conectar con el público. Así, estos elementos empiezan a formar parte de diferentes caminos que pueden dirigir al espectador a diferentes universos interpretativos puesto que tienen muchas opciones de conexión con las que el público quiera entender y relacionarse más. Los elementos no tienen que estar necesariamente relacionados o pertenecer al mismo universo, pueden mantenerse independientes a lo largo de toda su participación o conectarse en algún momento de la puesta en escena, según la decisión del director. Así también se puede presentar un nuevo personaje, basado en la idea de los grandes autores, alterando su forma y conservando su esencia, o viceversa. Por ejemplo, alguien podría tomar un clásico de Shakespeare pero cambiar a Hamlet en su esencia. Como espectadora, reconozco la figura del personaje y aun así identifico que no se trata de la idea fiel de su autor, aunque no por ello deja de ser interesante o llamativo como en el montaje que hace Peter Brook con Adrian Lester como el príncipe Hamlet.

De igual modo, puedo tomar como referente al personaje histórico de Pocahontas, el cual ha tenido diferentes representaciones en la historia visual; no obstante, puedo diferenciar fácilmente los elementos que cada nuevo autor aporta para revivir al protagonista. Sé distinguir a la Pocahontas de Disney de la que trae Danièle Suissa; a la de Terrence Malick

contra la reconstrucción de James Cameron con Avatar. Y, por supuesto, es inconfundible la versión que crea *Cirque Du Soleil*. Todas con una diferente visión al personaje histórico, pero sin dejar de tener su esencia, así que yo como espectador tengo conciencia que Pocahontas sigue viviendo en tanto que se modifique su estructura y sea reconocible para el público.

Esto como ejemplo de la multiplicidad que se genera en el teatro posmoderno, el personaje deja de existir como figura inamovible, ahora la lectura comienza a partir de cómo lo ve el actor y director. Es decir, el creativo toma los valores que vuelven símbolo a éste, para originar algo dentro de los parámetros establecidos por el poder de este mismo símbolo; de ahí, el espectador llega a otra conclusión. Sin embargo, no deja de reconocer la obra principal donde reconoce que nació el impulso de toda la creación. El protagonista es sólo un elemento de los muchos o pocos que el director crea en escena y está dispuesto a que el público le preste atención, puede que sea alrededor de toda la puesta, en momentos, o quizá se arriesgue a que nunca sea visto y pase inadvertido.

La multidimensionalidad puede presentarse en algún elemento o no, y pasar a la simultaneidad, lo cual da opciones al espectador para que elija libremente los elementos a los que quiera ponerles atención; éstos son reconocibles y, por lo tanto, los lleva o no a una idea en particular. Aquí es cuando se crea en ellos el efecto naciente del interés por saber más; cuando el director plantea una nueva idea hay en la mente de su público un infinito ¿por qué? Como si tratara de armar los colores de un cubo de Rubick. En ese sentido, Lyotard dice:

Hay belleza sí, en ocasión del “caso” (la obra de arte), da en principio por la sensibilidad sin ninguna determinación conceptual, el sentimiento de placer independiente de cualquier interés que suscite que esta obra atraiga hacia ella un consenso universal de principio (que quizá no se conseguirá nunca) (2008: 20).

Así Lyotard atestigua que el placer –un concepto sin forma determinada– puede encontrarse en una situación o lugar que, sin ser necesario, tiene que estar catalogado; es decir, no regulado.

Como punto inicial en el camino del arte, la cultura es la principal herramienta para dar con el conocimiento. El momento en que la sociedad acepta y respeta las diferencias que se tiene con otra cultura es cuando se puede dar un mejor diálogo entre territorios, al reconocer la autonomía de cada sociedad, lo cual hace más enriquecedor y único los aportes que se puedan dar. La multiculturalidad ofrece una posibilidad de visión muy amplia para la respuesta del teatro posmoderno dentro de diferentes grupos de espectadores. La globalización y la cultura producen choques culturales que complican las percepciones básicas de la otredad; el artista tiene que ser capaz de nivelarlas. Este contexto refleja el desafío de dirigir y gestionar el rendimiento intercultural, para dar nuevas interpretaciones posibles de los textos. Incluso se podría decir que el encuentro performativo intercultural pivota sobre diferentes formas de explorar la tensión del yo y del otro. Es, en definitiva, una sociedad más compleja que la anterior, en la cual todo forman parte del todo final y requieren necesariamente complementarse e interactuar, desde luego, sobre la base de enfoques y procedimientos descritos. Éstos son los métodos para expresar las inspiraciones esenciales de las grandes tradiciones y comprender sus profundas leyes naturales.

El significado de la obra entra a un juego de interpretaciones, lo cual confronta directamente a la sociedad lo que da una sensación de sublimidad. En ese momento entran los textos hegemónicos como Shakespeare, que ocupan la globalización para hacer de ellos una creación intercultural la cual se pueda comercializar. Ya que estas interpretaciones buscan reproducir lo irrepresentable de maneras exóticas para la sociedad. La interculturalidad es parte de la necesidad del teatro de la puesta en escena. Así también se abusa de este recurso como antídoto contra el veneno cronológico, al querer romper la tradición realista. El resultado es la mezcla de los aspectos sagrados y ritualísticos mediante los cuerpos de los actores y las palabras de los escritores que juntas se convierten en la visión del director; esto permite expresar los momentos extraordinarios de la poesía de los textos de hegemónicos, al mismo tiempo que escuchamos la voz del director.

La interculturalidad como la antropología presenta a la cultura como entidad continuamente mutante. Lo que se conoce como posmodernismo cambiará a medida que una cultura se adapte a las provocaciones que producen las obras de arte. Incluso las obras posmodernas para una comunidad pueden ser modernas; para otras, realistas.

En contraste con lo bello –dice Kant respecto a lo sublime (17)– según cada cultura, lo sublime indica un sentimiento mixto de placer y dolor, atracción y repulsión simultáneas, terror que perturba y desafía al público a responder sin determinar de antemano la respuesta que debe adoptar. El espectador del teatro posmoderno necesita la distancia para encontrar el sentimiento de lo sublime a cambio de la belleza convencional que fracasa cuando la imaginación no consigue presentar un objeto que sea establecido por un concepto. En la posmodernidad, estos conceptos establecidos empiezan a romperse; los creadores escénicos están lejos de hacer algún tipo de “escuela” propia. No buscan impartir algún canon o teoría a seguir, ya que al querer hacer algo igual. Esta creación, por lo tanto, empieza a hacer copia y deja de lado al proceso creativo.

Algunos directores como Peter Brook, Bob Wilson, Sam Shepard, Pina Bauch y Tomaz Pandur, son creadores teatrales pertenecientes al periodo de la posmodernidad caracterizado por romper las formas convencionales en el teatro; con ello, cautivan gran parte de audiencia en el mundo. Forman sus propias compañías teatrales incluyendo actores de diferentes nacionalidades. Estos creadores creen que cualquier tipo de reunión de seguidores o de sus propios epígonos traicionaría a la escena misma de la idea de autenticidad de los universos personales que han construido en su visión teatral.

Junto con el teatro posmoderno, el *performance* se separa del objeto literario como texto dramático; sin embargo, la carga de éste –en sí mismo– sigue en pie. Es decir, conserva lo que es material vivo para el creador. Por ejemplo: Las obras de Shakespeare en su génesis no fueron para ser publicadas, ya que se escribieron para “hacer” más no para “leer”, se basaron en el rendimiento de la actuación, específicamente en las primeras etapas de la puesta en escena. Así, el texto comienza a puntualizar la escritura de la materialidad vista en los escenarios de este nuevo teatro, lo que posibilita escenificar lo que parece inmaterial. Todo esto debido al avance de la tecnología y las nuevas técnicas de un trabajo creativo que vuelve palpable lo que los espectadores o creadores conciben en su imaginación. Al final puedo decir que hay una adaptación en los intereses de la sociedad, como creadores o como espectadores. Por lo tanto, el rendimiento del texto pasa a priorizar el trabajo de la puesta en escena.

En el teatro posmoderno, la idea no es estar encerrado en un modelo único sino deformarlo, liberarlo, no en algo feo sino en su propia belleza, estando muy conscientes de que pueden cambiar las formas interculturales pero la esencia siempre va a estar presente. Por ejemplo: las obras de Shakespeare se adaptan a lo que el público necesita. Las producidas después del fallecimiento de William Shakespeare, cuando el teatro reabrió después de la Guerra Civil inglesa en 1670, fueron escritas y adaptadas extensamente para los gustos y deseos de las audiencias contemporáneas. Así el teatro siempre se adapta para sobrevivir, siempre ha sido así y lo seguirá siendo. Otro ejemplo son las técnicas usadas en la actuación, en las cuales hay una alteración –como resultado de la reconstrucción del teatro influido por la tecnología y nuevas maneras de comunicación– porque al incluir avances tecnológicos puede que se haga un cambio radical en la visión de cómo conectar éstas con el espectador.

Guy Debord plantea: “la sociedad del espectáculo, imponiéndose como realidad masiva, sirve para probar la frialdad del sueño estructuralista” (121). En este sentido, el teatro posmoderno deja de ser estructurado porque no impone reglas al espectador, sino que lo deja ser el protagonista al permitirle participar sin tener una necesidad de cumplir con las expectativas:

- Lo deja hablar de sus problemas o lo que le inquieta (reflejándose en los personajes,).
- Le permite participar (lo que lo mantiene en paradigmas).
- Le da libertad (no le da pie a criticar correcta o erróneamente) así que no le obliga a gustarle o quedarse.

Por lo tanto, en el teatro posmoderno ya no hay parámetros en cuanto a la conceptualización de una verdad absoluta, las obras de arte se ven a sí mismas como proceso de evolución constante; como la vida de la sociedad actual. ¿Cómo funciona una obra de arte en la práctica y en la historia? El teatro posmoderno puede responder a esa pregunta. Una obra juega y transmite, sigue una parte de su propia historia y la actual, como proceso cultural que vuelve a interesar al espectador, lo hace sentir. No importa que estas nuevas propuestas sean autorizadas o no por los críticos del canon. Es preciso dejar claro que el teatro posmoderno no toca la realidad, prefiere inventar alusiones a lo concebible que no puede ser representado sin esperar que haya una correspondencia total en el lenguaje. Aspira

a crear una abstracción, no hay un seguimiento de cronología ni verdades absolutas y, desde esta perspectiva, la relación entre el realismo, el modernismo y el posmodernismo se hace ver como la liberación de los –ismos estructurados, lo que aporta juegos, símbolos y prácticas culturales, entre el límite de una realidad convencional y el mundo a experimentar del director, quien participa con sus preocupaciones artísticas fundamentales y establece su propio estilo, sin importar si se encuentran dentro de los parámetros de los críticos convencionales del teatro o no, ya que la tecnología digital permite la propagación del estudio y conocimiento de formas artísticas, ya sean teóricas o prácticas; con ello, se produce un conducto relativo de comprensión, rendimiento e interpretación con el arte.

El director principia la formación de un proceso creativo de imágenes con vida. Como puntualiza Bacon en su libro *The advancement of learning*: “las palabras no son más que imágenes de la materia” (17). Éstas no tendrían el mismo efecto sin el trabajo del actor quien tiene una mayor identificación con los procesos dramáticos, que con las interpretaciones del director, que no por ello se menosprecia sino que –en el momento de la reescritura conformada principalmente por el director– esta creación de personaje puede lograr un buen nivel escénico. Mientras el autor de ésta (director, dramaturgo y actor) sea un experto en el manejo de la base creativa que se está utilizando, para poder moldear esta nueva creación en algo nuevo y funcional.

2. Tomaz Pandur

2.1 El inicio de Pandur

“El contexto de la obra de Pandur está esencialmente marcado por cambios sociales que también han influido esencialmente mi propia vida, los cambios de carrera y el desarrollo evolutivo”

Darko Lukić

Tomaz Pandur nació en Maribor, Yugoslavia,² el 19 de febrero de 1963. A los dieciséis años, Pandur desarrolló una pasión única por el arte, el Renacimiento Italiano y el Manierismo del siglo XVI; entonces montó textos europeos expresionistas, tragedias clásicas y obras de Kafka en sótanos y desvanes. Más tarde se graduó como director en la *Academia de Teatro, Cine y Televisión* (MDA) de la Universidad de Ljubljana, Eslovenia, en 1988. Posteriormente llegaron sus viajes a Asia. En su carrera, la consecuencia sería fusionar a los clásicos con el *kabuki*, al teatro ruso con la danza balinesa, el romanticismo tardío con tradiciones milenarias. De esos encuentros entre opuestos emergieron, como de una caja de Pandora, sus imágenes inquietantes, casi terroríficas, misteriosas, de una estética que mezcla Oriente y Occidente.

Pandur siempre decía que en su teatro había numerosas influencias. Podían ir desde el surrealismo a los libros tibetanos, de la mitología griega a Artaud. Cabe mencionar que su mayor y permanente influencia fue la pérdida de su país, pues para Tomaz y su hermana, la dramaturga Livia Pandur, la experiencia de los conflictos bélicos en su país de origen fue un impacto; de tal manera que para ambos hermanos Eslovenia nunca dejó de ser Yugoslavia. Marcado por este conflicto, Pandur decidió verlo como una pesadilla que terminaría en unos días, pero no fue así. Reconocía el estar marcado, pero también que el teatro sirve de elemento catártico y unificador para la sociedad. En el 2002, fundó con su hermana Livia la compañía

² Hoy Eslovenia

Pandur Theaters, (en la cual ella fungiría como dramaturga y asistente de dirección) una organización que produce proyectos internacionales en cooperación con teatros, festivales de teatro y otros socios. Al poco tiempo de haber desempeñado su labor por toda Europa, Pandur autodenomina sus creaciones Teatro del Tercer Milenio.

A sus 25 años, Pandur llegó a España como director de uno de los montajes que mejores críticas ha tenido en la historia del Festival de Otoño de Madrid: *Sheherezada*, una adaptación de *Las mil y una noches*, en el año de 1989. Por aquella época Pandur vivía en Nueva York y al mismo tiempo en Hamburgo³ y en Ljubljana⁴, donde residía al frente de su compañía internacional *Company Pandur-Theaters*. Dirigió por primera vez una producción española invitado en 2005 por el Centro Dramático Nacional (CDN). La crítica europea y americana no paraba de aclamarle como impulsor de un nuevo lenguaje teatral. En España puso su turbadora visión del dantesco *Infierno* de la *Divina Comedia*. El espectáculo, en versión española de Luis García Montero, usa una introducción que Pandur hizo a modo de viaje iniciático a lo más recóndito del ser humano. Más tarde realizó *Medea*, *La caída de los dioses*, *Hamlet* y *Alas* (con la Compañía Nacional de Danza y Nacho Duato).

Su último trabajo en España fue, también con la CDN, *Fausto*, que acababa de presentar al Festival de Teatro de Bogotá. Años después llevaría *Fausto* a México para presentarla en el Festival Internacional Cervantino del año 2015.

Pandur recibió numerosos premios internacionales por su trabajo de dirección teatral, tales como: *La Orden de Isabel la Católica*, por su excepcional logro en el campo del arte (España 2011); *The Best Overall Production, 2nd Grand Festival Ciudad de Mexico*; *The Grand Prix, mess Festival, Sarajevo*; *The Golden Mask, mess Festival, Sarajevo*; *The Best Foreign Production, Buenos Aires*; *The Golden Laurel Wreath for Direction, mess Festival, Sarajevo*; *The Golden Mask for Best Overall Production, mess Festival, Sarajevo*; *The Korenić Award for Direction, mess Festival, Sarajevo*; *Grand Prix, bitef Festival, Belgrade*; *The Borštnik Festival Award for Best Overall Production, Maribor*; *The Borštnik Festival Award for Best Direction, Maribor*; *The Best Foreign Production Award in Mexico*; *The*

³ Alemania.

⁴ Eslovenia.

Yugoslav Critics Award for Best Production; The Prešeren Foundation Award for the direction, Slovenia; The Bojan Stupica Award for life work, Belgrade; The Glazer Award, Maribor.

El 12 de abril del 2016 Pandur falleció a los 53 años de edad tras sufrir un infarto mientras ensayaba la producción: *El Rey Lear*, de Shakespeare, en el Teatro Nacional de Skopje en Macedonia. La productora teatral Pentacion confirmó: "Pandur se ha sentido mal esta mañana mientras ensayaba, le ha dado un infarto y ha muerto" (E. Alvarado, Web). Los informes de la Prensa declaran que los actores que estaban a su lado al momento del infarto le prestaron los primeros auxilios, aunque sin éxito. El director murió literalmente en brazos de sus compañeros. Según el relato de los actores, en los últimos días el dramaturgo se había quejado de dolores en el pecho. Pandur, considerado uno de los directores más vanguardistas en los escenarios europeos, acababa de iniciar un día antes los ensayos para esta nueva puesta en escena. De hecho, tenía pendiente un proyecto para el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida 2017, una versión de *Cien años de soledad*.

2.2 Creaciones Vivas de Pandur

“Creo en el Teatro de manera sagrada y toda mi obra es el modelo de un ritual”

Tomaz, Pandur.

A través de su trayectoria teatral, Tomaz Pandur hizo uso del ritual y la magia en el escenario, comprendido como una estructura sistemática, planeada y consistente. Este camino de trabajo se divide en tres fases.

Darko Lukic, crítico y dramaturgo que siguió a Pandur desde sus presentaciones en la universidad, se convirtió en su colaborador durante poco más de treinta años. El Dr. Lukic se dedicó a estudiar las creaciones de Pandur y dividió su teatro en tres etapas: la etapa Ljubljana de 1980 a 1989; la etapa Maribor de 1989 a 1996; y, finalmente, la etapa europea que inició en 1996.

La etapa Ljubljana de 1980 a 1989: fue de sus primeros proyectos de teatro profesional, la aparición y configuración de la poética y la escritura creativa por medio de proyectos experimentales y la expresión exploratoria de teatro. En primer lugar, encontramos *Macbeth* de Shakespeare, la cual se estrenó en 1982. Posteriormente sigue *Curriculum Vitae*, *Kafka* en 1985, que recibió considerable atención en los medios de comunicación por uno de sus principales temas: la soledad, la cual predominaría en el personaje que escribió Ibsen: *Hedda Gabler* su siguiente montaje para el año de 1986.

Tres años después, Pandur cerró esta etapa con la producción que lo convertiría, de un día a otro, del primer director yugoslavo con talento y futuro para el teatro en una estrella internacional. Escenificado en el Teatro Mladinsko en Ljubljana, *Scheherazade*, su versión de *Las mil y una noches árabes* 1989; su primer proyecto profesional realmente significativo que llevó al festival teatral más prestigioso de la antigua Yugoslavia en Sarajevo: *MES*, donde se presentó en competencia con los artistas de teatro más destacados de Europa y del país. Ganó todos los primeros premios, coronas de laurel, recibió las mejores críticas y fue recibido con cariño eufórico por parte de la audiencia. La producción recorrió otros festivales y

provocó la misma respuesta dondequiera que fuera, tanto que permaneció en el repertorio durante más de diez temporadas, ya que su propuesta de vida y existencia es igual a un cuento del cual cada espectador quería ser cómplice, soñar con una red de historias del antiguo Oriente. En esta producción, Pandur mezcló su propia visión de la civilización como nuestro manantial común e indivisible de toda esencia humana. El teatro es la clave con la que él intenta romper el código del signo del mundo para abrir la puerta al laberinto de preguntas. Este es el código básico en donde se refleja el universo por medio del texto dramático de su director; sin embargo, inmediatamente se puso a trabajar en su siguiente proyecto. Los críticos no tardaron en acuñarle un nuevo término: *Pandurtheater* que se convirtió en un sello distintivo generalmente aceptable para su trabajo. *Sheherazade* prueba las invenciones escénicas de la ópera de Pekín, Kathakali, a veces incluso kabuki, así como el uso de coturnos y máscaras, herencia del teatro griego antiguo en el cual se basa la experiencia teatral europea. En México, el periódico *Excelsior*, en relación con el espectáculo cuando se presentó en el festival Cervantino, publicó: “Nosotros, los espectadores no teníamos tiempo de respirar, entramos a un mundo de sueños sin resistencias” (*Excelsior*, 1990).

Como mencioné, la segunda fase es Maribor de 1989 a 1996. El período de Pandur como Director General y Director Artístico del Teatro Nacional de Eslovenia en Maribor, ocurre cuando consiguió un teatro marginal y provincial en el extremo occidental de la entonces Yugoslavia y, en muy poco tiempo, la convirtió en un lugar en el mapa de teatro europeo y mundial, pues continuó con el desarrollo de temas e ideas de la primera fase en forma de mega espectáculo y proyectos lujosos de profesionalidad de una producción superior. Este periodo también se caracteriza por traer a plena reflexión el enfoque auténtico y totalmente creativo para la reescritura o reescenificación de textos escritos por Shakespeare, Wolfgang Goethe, Dante, Dostoievski, entre otros.

Este periodo inició con *Fausto* en el año de 1990.

Un líquido amniótico, magma y esmeralda, la quimera linfática; Alquimia, un discurso alucinante. Treinta actores eslovenos dan cuerpo, magia, volumen, habitación, humo y aire a la actuación. Una completa tragedia humana, un milagro espiritual, un gran estado de alerta, un intento de encontrar la verdad,

un tema filosófico candente, un delirio poético, todos cobran vida en uno de los monumentales textos occidentales. Pandur abre el espacio de la magia, la música y los paisajes íntimos regidos por criaturas fantásticas, ninfas, sirenas, esfinges y apariciones

(*La Jornada*, 1991).

Pandur trabajó sobre los tiempos turbulentos y circunstancias inciertas, lo que permite, a primera vista, saltos ilógicos en el tiempo y el espacio, cuyos elementos se unifican sólo mediante toda la obra. Donde el mismo Mefisto desencadena una avalancha de alucinaciones de su mundo como participantes activos en la historia, reflejados en el laberinto escénico elemento fundamental que empieza a ser utilizado para sus puestas en escena, al igual que las cortinas o espejos de agua que separan a los espectadores de los actores. *Fausto*, considerado un éxito aún mayor, seguido por su primer *Hamlet* de 1990, donde retoma el entrañable tema de la soledad con personajes y situaciones extraordinarias. Al encontrar su mundo en los cuentos, Pandur se abrió con una gran escena de *Hamlet* inmóvil, vacilante e inactivo al lado de un caballo blanco real, un requisito necesario para todos los príncipes de cuento de hadas. A medida que la inacción de la escena se prolonga, alguien más, el héroe activo de la historia, está a punto de montar el caballo mientras que Hamlet está obligado a permanecer como un personaje que ha dejado sin opción de escapar, lo deja fuera de su alcance. En *Hamlet*, una ratonera es puesta en escena en la tradición de la Época de Oro española. El lenguaje teatral de Pandur sugiere claramente el uso de los elementos del *Total Theater*, el cual entiendo como un espacio escénico donde se ponen en juego elementos que afecten sensorialmente al público, junto con herramientas tecnológicas que apoyen la escenificación de los símbolos a tratar y el principal elemento: tener actores conectados con la emoción y energía que requieren los personajes para que puedan dar vida al texto. En conjunto, esto crea una brecha que diferencia todos los otros dispositivos conocidos de representación escénica.

Posteriormente Pandur formó proyectos que fueron sumamente híbridos en el espíritu del teatro post dramático, como *Carmen* del año 1992. Esta obra se originó en el mundo narrativo de los gitanos; sin dejar de sorprendernos, Salvador Dalí aparece como un fantasma transparente de una época y espiritualidad, en una bicicleta que aparenta haber sido diseñada

por Picasso. Además, *Carmen* se diferencia de las otras puestas de Pandur por la sequedad ardiente del cénit español gritando por la humedad que bien marca la ausencia de agua, al igual que la fuerte presencia del símbolo tierra, el sublime y condensado erotismo femenino; todo ocurre en la tierra sobre cuya superficie se dibujan signos y surcos en el comienzo de la civilización, un surco que representa órganos sexuales femeninos. También está presente el ballet barroco, la danza ritual, el tango y el flamenco, así como Nijinski, Martha Graham, y el lenguaje de la música que, mientras se utilizan en actuaciones individuales, son un aspecto esencial de *Carmen*. Su contenido se une a ambas culturas, Oriente y Occidente, que no pertenece exclusivamente a uno u otro porque contiene las cualidades distintivas de ambos. *Carmen* finaliza hasta que, como en el caso del suicidio de Ana Karenina, todo se derrumba bajo las ruedas de un tren.

En solo unos minutos el escenario se transforma y nos encontramos frente al Muro del Deseo: la nostalgia y la pasión ... "*Una tarde al borde de las historias europeas*" une dramas y mitos de diferentes versiones cinematográficas, artísticas y musicales, incluyendo Bizet, Borges, Brando, Buñuel, Callas, Camus, Caravaggio, Caruso, Cervantes, Dalí, Davis, De Mille, Goya, Halevy, Lorca, Lumière, Márquez, Meilhac, Mérimée, Milton, Negri y Valentino. Sin embargo, no es un plagio sino una inspiración; una manera de encontrar nuevas formas, nuevas interpretaciones y patrones históricos relacionados con una personalidad tan compleja, contradictoria, real e irreal...

(*El Universal*, 1993).

En el año de 1993, llegó una de las más prometedoras propuestas de Pandur. *La Divina Comedia* de Dante.

Mientras miran la pintoresca plaga de Pandur, los espectadores pueden sentir claramente que las imágenes distorsionadas del sueño reflejan la soledad, el miedo y la ilusión del mundo. ¡Respira hondo y profundamente! Ve y mira *La Divina Comedia*, ese viaje por la vida, preñado de pensamientos. Puede embarcarse en él como turista o filósofo, artista o hereje, religioso o anárquico;

todo lo que realmente importa es tomar una buena y profunda respiración. El resto vendrá naturalmente; incluso después de racionalizar. Es una expedición que aborda los objetivos más lejanos que la humanidad jamás haya aventurado. Solo pueden ser alcanzados por los más persistentes, los más duros y los más valientes. Fue agradable ser uno de ustedes

(M'zin, 1993).

Pandur combinó todo el tiempo y todo el espacio. Como un tríptico teatral que habla del mundo escatológico donde las apariciones y entidades del más allá forman lo real. Cada uno de los montajes *Inferno*, *Purgatorio* y *Paraíso* en los cuales se presenta a los ángeles como simbolismo cargado con apariciones del otro mundo, que llegan a la realidad del aquí y ahora. La situación es típica de la obra de Pandur, una vez que se ha cruzado al otro lado y dejado atrás la realidad cotidiana del mundo de los fenómenos materiales, se altera todo el sistema de relaciones. Los ángeles en el paraíso son una ocurrencia diaria desnuda, mientras que un mortal vivo parece ser una aparición extraña de otro mundo. Sin embargo, su visión es teatral; es un reflejo de la metáfora de la realidad terrenal de su propia teatralidad. Los jardines barrocos de Luis XIV, la progresiva corriente del tiempo en la infinitud de Edén, el movimiento lento flotante de la no acción teatral, donde la escena está preparada para la metamorfosis del amor de Dante y Beatrice. Desde la loca pasión de la Tierra y la búsqueda desesperada a través de *Inferno* se despliega a la anticipación de la esperanza en el *Purgatorio*, para ser finalmente transformado en una conversación victoriana cristalina de una pareja humana dichosa y, por lo tanto, sin sentido en *Paraíso*, en la perfección melancólica de la fría pureza del Amor que ha sido purificada de todo lo humano, del amor que ha dejado así los huecos del corazón humano y se ha convertido en un símbolo perfecto: la poesía misma. El poder de la tristeza humana se acentúa 100 veces con la presencia de ángeles, la trivialidad de su minueto interminable, su sutil flotar; ángeles de oro y anillos azules, barrocos y sin sentido en la escena con Dante y Beatrice. *La Divina Comedia* literalmente habita la realidad de la narración. En resumen, ésta muestra la progresión mediante la estructura dramática y direccional de Pandur que trasciende el nivel visual, escenográfico y escénico, en un movimiento a través del laberinto. Por medio de la lectura gradual, el reconocimiento y la comprensión de cada símbolo en particular, encontramos

direcciones para un mayor desarrollo del movimiento en el que tenemos que cumplir una nueva tarea. Y esto continúa hasta el final de la obra.

Posteriormente en el año 1994, Pandur estrena *La misión Rusa*, de Dostoievski, en la cual creó un importante destino teatral en el mapa de Europa desde un anónimo e irrelevante teatro de repertorio burgués, ya que hábilmente reunió directores, escritores, escenógrafos, coreógrafos, actores de entornos y generaciones totalmente diferentes, con estética conceptos y estilos disímiles. Dostoievski está rodeado de la iconografía y el simbolismo de viejos cuentos populares rusos. El paraíso conduce a la reconciliación de todos los partidos que pelean, al perdón a todos los intrusos y, en consecuencia, el estado de absoluta inocencia infantil que le sucede al príncipe Myshkin como el resultado de la purificación. Una extensión blanca y helada, donde el tiempo mismo se ha congelado en cámara lenta, literalmente se detiene, en forma de intervención escénica, la corriente del tiempo para indicar el estado subjetivo de dicha, en el cual el tiempo no tiene duración, sólo existencia. Los ángeles se mezclan con mortales cuya vida terrenal los califica para el paraíso porque la última despedida del príncipe Myshkin, una glorificación casi teológica de la idea de misericordia, ha liberado a los pecadores de los lazos de la debilidad humana a través de la gracia infinita, poseída únicamente por Cristo y Myshkin, quien es la pieza central del edén en cuya superficie los melancólicos son liberados de la pasión humana, el dolor, la desgracia, pero también los despoja de la alegría, la cual se reanuda al final de la obra, cuando es transportado al cielo. La tierra simboliza el suelo y el hogar; el suelo bajo los pies, en el sentido del lugar de descanso de los muertos amados, que en realidad estaban vivos en la primera parte de la representación.

Tal vez todo sea sólo un ataque de epilepsia. Tal vez sea sólo teatro: un sueño de cuatro horas y media, fascinación o energía, una magia escénica o una agitación pictórica, un alivio repentino en la cabeza del joven alto y de ojos grandes, que en el comienzo y en el final de la presentación se ve afectado por repentinas sacudidas que lo hacen caer al suelo de manera penetrante y brillante. Teatro: un ataque visionario. Sus partes más fuertes, sus episodios pictóricos más fuertes son siempre aquellos que reflejan su esfuerzo por encontrar la trascendencia: en ese momento, el teatro de imágenes de Pandur se transforma en película; en esa representación, él está soñando como un

Tarkovsky del teatro; en ese espacio, él es capaz de crear los rompecabezas más misteriosos

(Süddeutsche Zeitung, 1994).

Esta etapa de Maribor cerró con el montaje de *Babilonia*, estrenada en el año 1996.

Babilonia, con un gran parecido a *Scheherazade*, busca el acto de cruzar al otro mundo cuyo espacio, civilización y dimensión espiritual son distantes y desconocidos, lo que materializa los fantasmas del tiempo, así como los de la cultura y las religiones de Oriente, como una realidad casi exclusiva de los personajes. El lugar en el entorno escénico es el de una torre (un conjunto de la torre de Babel, Peep show), donde el espectador observa la representación desde abajo. La estructura de la escenografía revela claramente los sitios arqueológicos dentro del laberinto el cual intenta convencer que el ambiente es menos complicado de movimiento y orientación, ya que lo facilita, controla y hace más confiable que en el vacío de una superficie plana en comparación con lo que no es un desierto sin rastro. El laberinto ofrece la opción de un movimiento altamente organizado y deliberado, independientemente de lo que pueda retener en su centro y sin importar dónde se encuentre su salida (si la hay) ya que se necesita una llave. También encontramos una piscina llena de agua, leche o sangre que ocupa el punto focal de la solución escenográfica del espacio de actuación. Un fuerte torrente de lluvia lava y purifica el escenario rojo que, después de un diluvio bíblico, lo transforma en barro. En cambio, la tierra roja (derramada en todo el piso del escenario), de la cual creció la civilización entre los dos grandes ríos, que más tarde sería el Nilo. El suelo que produce los tallos y frutos verdes, el piso de los ladrillos quemados construye palacios y torres, la tierra vuelta fértil por las inundaciones donde se encuentran las huellas de los caballos y los vientos; la tierra que es literalmente la madre de toda una civilización y también está representada como una, con un exquisito enfoque de dirección. Otro elemento que usa Pandur son: los seis jinetes de oro, que suben en caballos sobredimensionados (aunque no reales) y bailan en sus espaldas como poseídos sin moverse en absoluto, pues los equinos resultan solamente ser modelos de animales verdaderos, en los cuales hay la posibilidad de escapar, pero el personaje central no puede moverse ni un solo centímetro de donde se encuentra.

En la cultura occidental, el símbolo de la paloma blanca está asociado con el Espíritu Santo y con las interpretaciones bíblicas. Hasta hoy, su calidad femenina y el color relacionado han conservado el significado de la conciencia espiritual, la pureza, la serenidad, el amor apacible, el alma, la nueva vida y el pensamiento, especialmente en su forma más suave y pura. Sin embargo, es algo menos conocido que en las civilizaciones antiguas de Sumeria a la India y en el lejano Oriente, el ave blanca era considerada un símbolo puramente erótico, asociado con el placer carnal y el orgasmo. Al final, Pandur une ambos significados simbólicos aparentemente incompatibles e irreconciliables de la paloma alba, en el acto final de una reconciliación entre el simbolismo de Oriente y Occidente, realizado en Babilonia, que ya había sido el hábitat del halcón y los pavorreales, pero esta ave es, sin embargo, el símbolo dominante y el cierre de Babilonia, así como de toda la obra de Pandur.

Por último, su fase europea que inició en el año de 1996. Después de salir de Maribor, Pandur participó en proyectos de diversos teatros europeos y continuó con sus preocupaciones artísticas fundamentales al establecer un estilo nuevo, diferente de lenguaje y de expresión. Esta etapa conocida por sus giras en Alemania, Grecia, España, Croacia, Serbia e Italia. En cada uno de los países mencionados, desde las primeras producciones hasta el final, Pandur cultivó una relación aparentemente despreocupada y atrevida hacia los originales literarios y los grandes nombres artísticos. Desde la perspectiva del teatro dramático clásico, las intervenciones que realiza en obras que representan valores casi teológicos de la herencia literaria mundial, pueden parecer tanto radicales como herejes.

Pandur remontó la obra de Dante en los años, 2001, 2002 y 2005. Aquí también, el director hace una creación colectiva con su hermana Livia Pandur, guiados por el texto literario, como lo ha hecho con otros autores, para usarlo como una inspiración modelo a lo largo de los caminos de sus propias investigaciones de la etapa.

Por otra parte, Pandur ha dirigido formas enteramente puras según el género, como su ópera de *La casa de los muertos* del año 2003; esta puesta muestra una profunda introspección y el reconocimiento de los conflictos internos.

Se sirvió una gran cantidad de aperitivos en el Festival de Beethoven en la Ópera de Bonn: *La Casa de los Muertos* de Janacek en una actuación tan atrevida como exitosa. El director Tomaz Pandur dibuja la situación desesperada de los prisioneros de manera abstracta: mediante un espectáculo sado masoquista estético, presenta a cada prisionero en su propio pensamiento, celebrando que los protagonistas confiesen vivir en el masoquismo placentero. Esto crea un aura de poder, multiplicado por el diseño de escenario simple (Sadar Vuga Arhitekti) y proyecciones de video. La convincente conducción musical de Roman Kofman trae a la Orquesta de Beethoven Bonn brillantemente a través de la delicada partitura, presentando a una cantante, bailarina que no plantea diferencias entre los participantes. Tanto en el aspecto musical como en el contenido brillante están los cantantes de los papeles principales, entre ellos: M. Tzonev, V. Grishko, M. Rosenthal, P. Danailov y K. Thurman. Extremadamente fascinante para el espectador de mundo

(The magazine for classical music and lifestyle, 2004).

En el año 2006, llegó al escenario *Cien Minutos* inspirada en la novela *Los hermanos Karamazov*. Son cien minutos de exaltación, cien minutos de trabajo de Dostoievski destilado y su pensamiento finalmente revelado en un agonizante y excitante alivio para los entusiastas del Gran Ruso. El texto dramático de *Cien Minutos* está compuesto de pasajes imponentes seleccionados de la novela; esos fragmentos, expresiones, motivos, exponen a los personajes al núcleo, revelan sus impulsos más íntimos. Ello no empobrece a las personas, sino que las eleva al reino de lo poético. La puesta se convierte en un espectáculo alta y emocionalmente cargado, la revelación del ser humano en vulnerabilidad, intercambio emocionante entre los dos extremos equivalentes, la complicidad de los dos lados del todo, el bien y el mal.

El último espectáculo de uno de los directores de teatro más aclamados de Eslovenia se ha ganado el jurado del XVIII festival de la Ciudad del Teatro en la ciudad Montenegrina de Budva. *100 Minutes* de Tomaz Pandur recibió el premio por: contribuir al avance del teatro.

(Slovenia Business Week núm. 35, 2004).

Barroco, inspirado en la novela del siglo XVIII *Las amistades peligrosas*, de Pierre Choderlos de Laclos, y el texto *Cuarteto*, del dramaturgo Heiner Müller, contienen todo el esteticismo transgresor del director esloveno, junto con el talento interpretativo de Blanca Portillo. En ambas se enfrenta la imposibilidad de categorización completa y lo que parece ser un residuo demasiado grande de ese otro, diferente y completamente desigual, por lo que se hace obvio que tenemos que ampliar el círculo conocido de los cronotopos.

Tenemos la correlación de tiempo y espacio que se vuelve completamente no lineal, que se desliza fuera de la posibilidad de dibujar las relaciones y medidas usando el aparato de la física y la mecánica de Newton y su absolutismo. En cualquier caso, aquí tenemos una ruptura muy radical y completa con la linealidad y modelos duales del pensamiento occidental, surgidos del reino del antiguo testamento de Israel y de la Grecia antigua y que, hasta mediados del siglo XX, se presentó como un pico absoluto del pensamiento y de la clave de la comprensión. Eso es lo que ofrece *Barroco*, la puesta fue presentada en el 2007.

En la visión teatral de uno de los directores más atrevidos e innovadores del escenario europeo, Tomaz Pandur, logró combinar y presentar la realización del sueño *Calígula* del imperio de lo imposible. Con numerosos colaboradores destacados logró presentar una actuación impresionante que contiene todos los elementos del teatro Panduriano, que tiene, con las palabras Rade Šerbedžija, momentos cinematográficos. Pero la corona de la actuación son sin duda los actores. Una alianza intuitiva de todo el elenco, junto con la armoniosa creación de un nuevo futuro teatral. El concepto occidental del teatro del siglo XX es demasiado estrecho e insuficiente para comprender o esclarecer el Universo infinitamente excitante y complejo. Pandur sintió lo mismo y es por eso que lee y decodifica las relaciones de tiempo y espacio en sus actuaciones, arrojando luz sobre el pasado y prediciendo el futuro.

(Primorske novice, 2008)

Calígula llegó a los escenarios del Teatro Guimerá en el 2008. Pandur contó la historia de un hombre que creía que lo imposible era posible. Sólo que los demás no compartían su visión. No sólo no la compartían, sino que ni siquiera entendían tal posibilidad.

Lo que sus personajes tan especiales y extraordinarios hacen en situaciones cotidianas, sencillas y humanamente reconocibles, es permanecer absolutamente especiales y consecuentes a su particularidad, así como a su destino, maldición o su gran sueño. Son fundamentalmente diferentes y especiales incluso en circunstancias y situaciones en lo absoluto ordinarias; precisamente por eso logran incitar al espectador a reflexionar sobre por qué son importantes para nosotros aquí y ahora.

La *Medea* de Pandur recibe una ovación de cinco minutos de larga duración. Esta *Medea* seguirá viva en nuestra memoria. Para contar su historia, el Sr. Pandur elige viajar a través de dos niveles diferentes: el consciente y el subconsciente. Utiliza el pasaje interminable del escenario del teatro romano como si estuviera dirigiendo una película en cinemascopio.

(Público, 2009)

En el año 2009, Pandur estrena *Medea*, con los temas y preocupaciones fundamentales y esencialmente idénticos y, a la vez, diferentes de Eurípides. Espectáculo con el que se clausuró la 55ª edición del Festival de Mérida. Medea y Jasón son las figuras centrales en uno de los mitos fundamentales del mundo. Esta obra presenta el final de una historia. Una noche de refugiados. Todo repleto con preguntas no dichas que no tienen otro sentido que el de cuestionarse a uno mismo y el silencio. Pandur, con la versión de su autor de cabecera, Darko Lukic junto con su colaboradora más fiel, Livia Pandur, ha querido que su *Medea* sea una suerte errante, desplazada, exiliada, emigrante, que lleva tres mil años y un día vagando, siempre adolorida, siempre extranjera, siempre extraña, como tantas mujeres que hoy habitan en nuestra sociedad y se confunden entre las demás.

Finalmente, llega Shakespeare. La puesta que cautivó a miles de espectadores con la que cerró su etapa europea. *Hamlet*, que estrenó en el año 2009, se presentó en Matadero, Madrid.

Porque nunca antes el texto de Shakespeare se sintió tan cerca, tan mío, tan contemporáneo. Porque Pandur apuesta por la inteligencia, por sus pensamientos, sacudiendo sin piedad el mundo de la razón, estimulándolo, sin importar el género o la edad del cuerpo transmisor. Porque este cuerpo transmisor se las arregla para entregar el texto más allá de su propia realidad, casi banal. Tan inmenso es el poder de lo que se dice. Por su coraje, profundamente considerado y desarrollado, expresado como la necesidad de extraer lo que es relevante para nosotros ahora, parar y escuchar nuevamente lo que realmente somos...

(*El Mundo*, 2009)

La *Hamlet* de Pandur, interpretada por Blanca Portillo, transmite al espectador una perfecta sensación de soledad que Pandur precisa. La soledad por necesidad, indeseada, impuesta y destructiva y, al mismo tiempo, hay una por elección, deseo y creatividad: la soledad amistosa. A lo largo de la obra, los personajes van destacando cuál es la que les pertenece. En *Hamlet*, los fantasmas son muy comunes y frecuentes como en las producciones de Pandur, al igual que los ángeles; porque en el mundo de la nueva realidad, es el director quien decide lo que sería real cuando crea su propia realidad. Los espíritus son legítimos, criaturas y fenómenos reales. En todas sus actuaciones el tema de la muerte y la muerte como tal en el escenario son la fuente de la fascinación de Pandur y la inspiración mística profunda. La poetización de la muerte de Shakespeare en la contemplación de *Hamlet*, así como su examen filosófico, es una obsesión constante y continua en cada una de las soluciones de muerte. A cada escena relacionada con la muerte se le ha asignado un lugar especial en cada una de las producciones de Pandur, que establece de tal manera que él mismo participó en el proceso de muerte. Sin embargo, la muerte es también el punto de renacimiento en el que realmente comienza el teatro de Pandur. El director necesita que *Hamlet* responda a las preguntas relativas a los temas que dejan tal herencia al patrimonio contemporáneo. La generación de Peter Brook tiene, sin duda, razón al afirmar que, en lo que respecta a Shakespeare, la manera más fácil de descubrir algo nuevo es leer sus obras sin prejuicios. Por lo tanto, Pandur toma sólo algunos motivos de la historia de Hamlet: la superioridad intelectual y espíritu del príncipe, su disgusto presumido de lo que realmente sucede y la banalidad del acontecimiento mismo, tan brutal en comparación con su

razonamiento sofisticado. Su dúo erótico se da dentro del triángulo emocional de Hamlet, Ofelia y Horacio, a lo que el director agrega un cansancio de su propia generación luego de haber esperado la respuesta a la pregunta "¿Ser o no ser?" Durante dos milenios.

[...] Cuatro horas que nunca son demasiado pesadas, suficiente material para escribir varias reseñas. Es un éxito enorme y merecido; es maravilloso ver el cartel de *Sold Out* cada noche en la taquilla del teatro El Matadero en Madrid. La audiencia está atrapada, seducida, entusiasta, con muy pocas excepciones. En el centro de todo esto, siempre muy arriba, en el cielo mismo, la gran Blanca Portillo, ofrece una de las mejores interpretaciones completas del Gran Danés que he visto...

(*El país*, 2009)

2.3 El Teatro como herramienta intercultural para la participación del espectador

“En el agua del lago se refleja la corta vida imperial. Pandur expone los reflejos de Calígula, que perversa, celosa y visionariamente es confrontada por la luna con una mirada desilusionada de cara al suelo. Sobrevivirá hasta hoy. Los espectadores de Mittelfest estuvieron visiblemente sorprendidos por la visión de Calígula por Pandur. Pegados a sus asientos, hechizados por imágenes de sorprendente belleza y una partitura profundamente conmovedora, ninguno de los espectadores siquiera recordó abrir sus paraguas, cuando comenzó a llover en varios intervalos. Siguieron el "juego" de Calígula con la luna sin aliento, así como su juego físico con su amado cuerpo celestial que de repente, traicioneramente, regresó al cielo... dejándolo a sus verdugos”

Svjetlana Hribar

Uno de los grandes conflictos que presenta el teatro hoy en día es el ruido en el canal de comunicación entre la representación escénica y el espectador, esto debido a las formas inmediatas que el ser humano tiene para comunicarse con el otro. ¿Cómo volver a captar la atención del público? El director esloveno encontró un camino: mostrarle al espectador lo que parecía imposible de representar. Explora los canales perceptores de comunicación de un individuo con respecto al otro y sus formas de establecer conexiones con su mundo, pero ¿cómo llegará a una masa? Si dejamos fuera las normas sociales y los sistemas de valores

afectados, nos quedamos con la esencia⁵ del ser humano, la cual es reconocible por sus iguales.

El teatro siempre visto como parte de las demás bellas artes: las letras, la música, los movimientos, los signos. ¿por qué limitarse a desasociar estos recursos? La posmodernidad permite usar estas artes en conjunto, sólo que más avanzadas al igual que nuestro tiempo, al igual que nosotros. Al replantear el idealismo del significado de las cosas, se llega a un interfaz entre el público y el espectáculo teatral, donde consigue una participación activa por parte del primero (el público), el cual comienza a maquinarse en su cabeza, lo que estimula los procedimientos de memoria para buscar diferentes herramientas sensoriales o simplemente algebraicos signos ya conocidos.

La respuesta a estas interrogantes está en la recepción del público y su inminente propagación. El teatro de Pandur es un claro ejemplo, ya que la recepción de sus producciones en giras y festivales en: Argentina, Austria, Alemania, Colombia, Venezuela, México, Rusia, Italia, Bélgica, Bosnia, Montenegro, Macedonia, Japón, Corea del sur, Australia, Francia, España, Israel, República Checa, Serbia y Hungría, han sido positivas en el sentido de que sus espectadores siguen la trayectoria del director para no perderse ni una puesta; tanto que muchos críticos lo denominan el nuevo teatro. La dirección de Tomaz Pandur se convierte en excedente de limitaciones, pero luego se convertirá en una experiencia que va más allá de las representaciones convencionales, mediante un lenguaje híbrido en el que entran los signos de monoculturalidad. Y es que, al creer las verdades de cada cultura y ser humano, se dejan expuestos los sentidos de éste al rojo vivo. Otro elemento que propone es encontrar un equilibrio de los procesos cognoscitivos de sus espectadores. Desde el inicio de cada montaje se ha planteado que su audiencia sea diversa; siempre pensando en grande, del mismo modo que en un público intercultural, en personas que están acostumbradas a los mega *reality shows*. Justamente comienza a trabajar en sus herramientas, pero ¿cuáles son estas herramientas? Su continúa vocación de realidades objetivas, espacios íntimos, el tratamiento palpable de vida real, de la verdad que encuentra en sus sueños y recuerdos ¿qué cosa es más atrayente que la sensación onírica y la sorpresa de la realidad en un escenario? Recientemente, una de las labores de la tecnología se compone del estudio entre la captura

⁵ Esencia: como los deseos más profundos del alma humana, sus necesidades.

de atención del público y como ésta es intervenida por las nuevas tecnologías. Es ahí donde entra el teatro del tercer milenio, que evoca desencadenantes emocionales por medio de todos los canales perceptuales del ser humano. El teatro cognitivo de Pandur pasa de ser experimental a un teatro vivo, funcional; puede llegar a ser tan personal o puede estar, al mismo tiempo, en el otro extremo.

¿Cuáles son los límites que Pandur disuelve? Él denomina que son meramente internos; el ver un fragmento de sus puestas, es como el primer choque para bajar la guardia, pues deja nuestro ser más expuesto y entra por los diferentes sentidos que estimula, ya sea por imagen, por sonido o por los otros tantos elementos que incitan a las personas kinestésicas. Para así dejar de lado, por unos momentos la vida cotidiana, el teatro de Pandur nos quiere sumergidos en el sueño, que dejemos fluir las emociones, los recuerdos, y los anhelos; no exige el entendimiento racional, sólo vivo. ¡Qué mejor forma de hacer que participe el espectador que con los textos más profundo del ser humano! los cuales han sido explotados miles de veces a lo largo de la historia y seguirán haciéndose por la búsqueda de liberación que atrae al alma humana.

El teatro de Tomás Pandur hace una limpieza de los precedentes de textos hegemónicos para crear una traducción de los elementos que ya no funcionan para el acercamiento con los espectadores de esta era. Aunque respeta el estricto sentido de las palabras originales del autor, lo vuelve comunicable. ¿Cuándo un texto se convierte en acción? cuando los agentes teatrales intervienen y hacen palpables —y de manera extravagante (con la ayuda de referentes de todo el mundo)— escenarios y personajes extraordinarios. Lo que es tan atractivo del teatro posmoderno, es el “cómo”, las formas de presentación del “qué”. Este nuevo teatro busca recuperar a los individuos aislados, con mensajes espectaculares que estén acostumbrados a recibir para recuperar su atención; lo cual lo vuelve un teatro comunicable para su mundo, lejos de educar a la humanidad con el estereotipo de alta cultura, es incapaz de forzarla a las ideas de los nuevos valores. El teatro de Pandur busca sensibilizar y favorecer la identificación del espectador y, al mismo tiempo, diferenciar la singularidad para exaltar la belleza. Se trata de persuadir al público con vocabulario sincrético artístico y cultural junto con la poesía de los grandes autores como Shakespeare, Dante, Goethe, entre otros.

2.4 El Universo de Pandur

“Tomaz Pandur arrojó el guante tanto a los teóricos y críticos cuando tenía sólo 20 años de edad, y un nuevo estilo teatral fue nombrado en todo el territorio del antiguo estado yugoslavo”

Dr. Darko Lukic

Lo que hace diferente a Pandur de otros directores es que en lugar de reproducir lo que es inmediatamente reconocible, desafía las prácticas difíciles y perturbadoras de escenificar contra las ya aceptadas y convencionales formas de presentación y comprensión. El nuevo teatro de la posmodernidad es un espejo para el sentido de nuestra propia identidad cultural. La respuesta a esto han sido las salas completamente agotadas y ovaciones en cada estreno. Encuentro un público altamente devoto y fiel a Pandur, de todas partes del mundo y pertenecientes a diferentes generaciones. Así tenemos un teatro lleno de personas de diferentes edades, espacios, lenguas, culturas, historias y razas.

Pandur crea sus personajes extraordinarios de manera que el público pueda reconocerse junto con las situaciones cotidianas que vive; reconoce sus objetivos, maldiciones y sueños a lo largo de la travesía del personaje. Lo menos que demuestra es a los personajes que el espectador ya no ve como igual. Los personajes de Pandur atraen al público de manera que se cuestione el aquí y el ahora, lo que lo convierte en un espectador activo. ¿Hay una forma correcta de presentar teatro? El mundo actual se cuestiona nuevas preguntas que hacen abrumadora la labor del creador. Una gran parte de los críticos occidentales defienden el concepto de representar un teatro “real” que preserva a las tradiciones literarias originales de cómo montar un texto hegemónico, sin tener la certeza absoluta de lo que ellos llaman real, ya que puede entrar en el campo de lo imaginario, mutante o primigenio. Por eso Pandur en su nueva fase no quería más que un teatro de una realidad nueva, diferente, fantasmagórica y onírica. El llamado teatro del tercer milenio se forma mediante la experiencia de Pandur, porque todo desarrollo creativo viene acompañado de uno interno. La estética Panduriana nace por las marcadas etapas en las que Eslovenia se

vio afectada; sin embargo, Pandur busca un significado más allá de lo visible. Ofrece duda y curiosidad desde cada uno de los elementos presentes, tal como texto, etapa, palabra, movimiento, habla, acción, el sonido e imagen, todo esto como un conjunto que precisa el punto focal de atención y, al mismo tiempo, genera contrastes que producen asombro de lo extraordinario. El objetivo del teatro del tercer milenio es mostrar la naturaleza interna del ser humano que determina sus acciones y su destino.

Pandur inicia con un simbolismo muy bien nivelado donde sus temas centrales son la pasión, vida, muerte, amor, el deseo, alegría, destrucción, desaparición, soledad, entre tantos otros. Busca los significados ocultos para darles absoluta libertad en relación con el texto literario original. Crea conforme a sus diferentes planos de existencia, al usar elementos que además de contactar al espectador, tienen un profundo significado para la forma de narrar sus historias; por ejemplo, el agua, como símbolo de vida y muerte, elemento que compone la vida, significante de pureza, donde el espectador puede ver las dos vidas del personaje a través de su reflejo. El director esloveno sumerge al asistente en un sueño, en el cual puede participar, descubrir y transformarse. Las imágenes oníricas constituyen un elemento irregular en las que el simbolismo funciona como dramaturgia. Pandur se niega a aceptar una clara división entre lo ficticio y lo real. Su producción sistemática de ficción distingue diferentes formas del mundo real o imaginario. Para Pandur, el continuo uso de metáforas crea un juego de imágenes interactivas por medio de la estructura del trazo escénico. Éstas buscan evolucionar para llegar a un significado trascendental; un ejemplo son el resultado de los montajes de Shakespeare y Wolfgang Goethe.

Al empezar un nuevo proyecto, Pandur busca el equivalente más preciso de enlazar las características de la cultura fuente sustituyéndolo por metáforas que pueden ser tentadoras sin falsificar su sentido. Asimismo esta experimentación abre el interés de los estudiantes por ser creadores libres de probar la escenificación con referentes transculturales de maneras diferentes, sin perder la intensidad del texto.

El Shakespeare que reinventa Tomaz Pandur puede llevarnos más allá de las formas impuestas por el colonialismo y esto ayuda a pensar sobre los significados múltiples y cambiantes de local y global. El Shakespeare de Pandur ofrece una historia de formas que indican las interacciones del teatro y el mundo, lo cual lo vuelve altamente comercializable.

El teatro de Shakespeare ha pasado a ser una excelente herramienta intercultural con muchas interpretaciones contemporáneas. En la actualidad, en el campo visual de montar, Shakespeare ofrece mucho y nada, puede ser montado en un espacio vacío, o puede ser el Hamlet más extravagante que hemos visto, esto depende del ojo del director y su relación con el mundo, ya que lo que presente en escena no son más que las visiones de su sueño. Pandur escenifica los puntos ciegos de Shakespeare; lo que revela nuevos temas a abordar en su puesta en escena, busca poner en crisis el “cómo” en tanto forma de representación mediante el uso de técnicas de diferentes países para sus producciones.

Otro aspecto de Pandur es utilizar la atemporalidad en sus montajes; la relación tiempo y espacio dejan de ser lineales, puesto que así se plantea la posibilidad de espacios y épocas paralelas a las conocidas. Una de sus obras bien podría pertenecer al pasado cronológico que conocemos como un futuro incierto por descubrir. Finalmente encontramos el toque intangible de Pandur, con una variante fantástica de fuentes mitológicas y clásicas. Estos elementos también ejercen una presión creativa y artística que llena de recursos a lo tangible sin anular o sustituir su realidad, por el contrario, la enriquecen y vuelven más compleja, pues añaden unas piezas más al juego de las posibilidades. La diferencia de Pandur radica en la viabilidad del uso de las nuevas tecnologías aplicadas a su sincretismo artístico y cultural, para así vestir y personificar su poética, mediante recursos sensoriales.

3. La Hamlet del 2009

*“La vida es verdaderamente donada
para la existencia... de repente se para y
surge el tiempo de amor”*

Livia Pandur

Montaje:

WILLIAM SHAKESPEARE: HAMLET

Equipo Creativo:

Dirección: Tomaz Pandur

Traducción: José Ramón Fernández

Dramaturgia y asistente de dirección: Livia Pandur

Asistente de dirección: Pablo Viar

Musicalización: SILENCE (Boris Benko, Primoz Hlasnik)

Diseño de escenografía: NUMEN

Diseño de vestuario: David Delfín

Diseño de iluminación: Juan Gómez Cornejo (AAI)

Diseño Sonoro: Mariano García

Diseño de maquillaje y peinado: Chema Noci

Coreógrafo de combate escénico: Jesús Esperanza

Diseño Gráfico: Juame Plensa

Fotografía: Aljosa Rebolj

Reparto:

Blanca Portillo (Hamlet)

Asier Etxeandia

Hugo Silva

Quim Gutiérrez

Susi Sánchez

Manuel Morón

Félix Gómez

Nur Al Levi

Aitor Luna

Eduardo Mayo

Damiá Plensa

Santi Marín

Manuel Moya

Estreno: Febrero 12, 2009

Producción: Teatro Español, Naves de Español/ Matadero, Madrid

Manager: Francisco Pena

Productor Ejecutivo: Rubén Cano

Director del teatro, Teatro Español: Mario Gas

3.1 La re-escenificación de Shakespeare por Pandur, 2009.

“La pregunta es: ¿Cómo podría desarrollarse un nuevo Shakespeare con nuevas posibilidades interpretativas?”

Barbara Hodgdon

Como dramaturgo que plasma los deseos más profundos del alma humana, Shakespeare logra que sus obras de teatro se encuentren entre las que se consideran con el valor de sobrevivir para entretener al público actual. Sin embargo, a través del tiempo, muchas han tenido que ser reformadas al entendimiento de la audiencia actual.

Algunos académicos como Stanley Wells, John Farndon, Anjna Chouhan, Jane Kingsley, Gillian Day y Nick Walton, sostienen que *Hamlet* es una obra maestra inacabada, que Shakespeare continuó para revisar a lo largo de su carrera. Por lo que esto la convierte en el texto perfecto para hacer una adaptación que engloba a un sincretismo al estilo de Pandur, el cual puede parecer tanto radical como hereje ante la perspectiva del teatro dramático clásico. Visto por Shakespeare y Pandur como patrimonio internacional, *Hamlet* es un escrito que necesita refrescarse a lo largo del tiempo ya que ambos autores lo toman como inspiración para mirar las orillas extranjeras. Otras similitudes entre el teatro de Shakespeare y Pandur es que el lenguaje visual se compone principalmente de las didascalias en el texto las cuales son indispensables para la construcción de lo escénico de un mundo que se comunica a sí mismo e interactúa con el espectador; el lenguaje hablado por los personajes está en parte de la acción, como también en lo que se contienen de hacer. El personaje de Hamlet –tanto en el montaje de Pandur como en el texto de Shakespeare– es una pieza fundamental de un todo; conserva la rigidez y flexibilidad para articular lo que no siente y, al mismo tiempo, quedarse con lo que siente verdaderamente. Hamlet le permite a Pandur expresar momentos ordinarios y extraordinarios.

Gracias a la globalización en la que vivimos, ésta me ha enseñado que *Hamlet* es una obra atemporal puesto que en diferentes países ha sido interpretada y analizada debido a las

interrogantes planteadas por los personajes lo cual lo convierte en un texto interesante. Además de las tantas interpretaciones estéticas que he visto de éste: *Hamlet* en la pantalla grande en blanco y negro, *Hamlet* en dibujos animado, *Hamlet* en cuentos para ilustrar, *Hamlet* en videojuegos. Las interpretaciones no son las mismas que hace 400 años; sin embargo, sigue traspasando la vida de niños, adolescentes y adultos. Pandur se convierte en la nueva voz de Shakespeare ya que al reescribirlo lo vuelve adaptable para las nuevas formas de transmisión. Es un autor que escribe para el espectador del nuevo milenio, pues produce un texto dramático ideal y completo.

¿Pandur destruye a *Hamlet*?

Es terrible cortar totalmente a Shakespeare, pero recrear con lo que Pandur considera funcional en *Hamlet* para su propuesta escénica, es una manera de presentar una dramaturgia nueva que logre identificarse con la joven audiencia y entonces nazca la curiosidad por conocer los textos hegemónicos de Shakespeare. Pandur demuestra que se pueden fusionar las figuras verbales y visuales. Tanto Shakespeare como Pandur confiaban más en las figuras, que condensan la experiencia. Por consiguiente, Pandur se enfrenta con las ansiedades actuales en torno al texto auténtico (la autenticidad vista como elemento mayoritario que ejerce poder autoritario sobre otros), lo cual configura una comprensión tanto textual como teatral. Stephen Orgel argumenta: “el manuscrito de autógrafos fue donde Shakespeare comenzó, no donde terminó, el primer paso, no la versión final” (Hodgdon, 2005, 200). Recordemos que los efectos de Shakespeare no existieron por sí solos; en la actualidad, éstos siguen necesitando de otros elementos teatrales para sobrevivir. Pandur escribió *Hamlet* (en escena) con el objetivo de contradecir y frustrar al espectador, para involucrarlo a lo largo de todas las escenas.

¿Hasta qué punto los espectadores aceptan que la obra que están viendo es Shakespeare? Michael D. Friedman denomina adaptación: “el momento en el que se tenía una traducción e incluso cuando las acciones del actor toman otro camino que no sean el de las acotaciones del texto” (Hodgdon, 2005, 103). El momento cuando hay una interpretación independiente a la del autor original y director, se considera una visión ilegítima, una

adaptación. Los límites de ésta sólo los puede elegir el director. Incluso ahora no hay una edición definitiva de *Hamlet*, ya que el cambio es desde la colocación de una coma, hasta el significado completo de discurso.

Conforme los parámetros que la denominan adaptación, Pandur crea una adaptación de *Hamlet*. Negocia y renegocia con el nuevo *Hamlet* para mantenerlo vivo, pero viendo posibilidades de un nuevo mundo. Al igual que Shakespeare, estudió la literatura mundial desde la época de los griegos hasta las novelas contemporáneas, las cuales usó para formar su repertorio. *Hamlet* se convierte en una obra de teatro contemporánea desde el momento en el que su representación se volvió una experiencia personal, política y social para el espectador, lo que la volvió trascendental. Pandur reescribe el texto de *Hamlet*, en cuanto a esbozar un mapa de actuación que les permita a los actores seguir las directrices con seguridad. Esto viene de un proceso con una profunda lectura y análisis teatral para encontrar pistas textuales.

Hamlet es un texto que nació para ser interpretado, para tomar vida a través de la acción de los actores, el espacio y el tiempo que el director demande y Pandur ofrece juegos mentales, físicos y visuales, ya sea para los estudiantes, espectadores o actores, que lleven a la comprensión de uno mismo y los demás. Al montar un texto hegemónico –con características interculturales– el director se involucra en un camino peligroso en cuanto a delimitar los rasgos elementales para la puesta en escena. El secreto es encontrar las interrelaciones de estos elementos. El lenguaje de Shakespeare juega un papel en significado, y una conciencia de acción de asonancia, consonancia, rima, ritmo y similares que puedan contribuir al conocimiento del texto por parte del actor, según Norrie Epstein. Método mediante el cual Shakespeare usa la escritura para sugerir el carácter. Por consiguiente, Tomaz Pandur, al desglosar *Hamlet*, busca cuidadosamente conservar todos estos elementos que escribió Shakespeare y, en la búsqueda de un lenguaje apropiado para la obra, se va por el camino de: ¿qué necesita la obra para potenciar todos los elementos a la par?

¿Por qué *Hamlet* resulta útil para Pandur?

Las obras de Shakespeare han superado la barrera de idiomas, raza, credo y costumbre, así como el tiempo que la proclama como universalidad. Barbara Hodgdon articula que “la identidad del drama es la relación entre escritura y actuación” (2005, 214). De modo que, si las formas de interpretación del actor han evolucionado, la dramaturgia de Shakespeare puede cambiar conforme a la evolución y exigencia del público. El *Hamlet* del 2009 implica innumerables puntos de interpretación.

El teatro no es totalmente una verdad absoluta o su contrario. Lo que tiene el teatro es un amplio terreno de posibilidades. Es tan fácil como jugar y tan hermoso como entrar a un nuevo mundo de posibilidades. Algunos críticos lo aceptarán y otros lo rechazarán, pero eso siempre ha estado presente. *Hamlet* del 2009 llega a ser la expresión del espíritu, la mente, el lenguaje y el cuerpo humano, del hombre y la mujer de la posmodernidad.

3.2 Las mujeres Hamlet

*“Women actors need not only act
Shakespeare’s women”*

Sara Stanton

Cleopatra, Julieta, lady Macbeth, Rosalinda, Viola y Olivia, etc., junto con aproximadamente 40 roles femeninos nombrados en Shakespeare, fueron escritos como papeles para niños u hombres jóvenes. A principios de siglo XVII, la edad de la pubertad para los varones fue más tarde de lo que es hoy. A menudo, el chico adolescente puede parecer andrógino, su voz no estaba completamente desarrollada, junto con su cuerpo delgado infantil. Esto demuestra que, desde los tiempos de Shakespeare, se hacían adaptaciones de los personajes, conforme a las necesidades de la compañía tal como lo refiere Harold Bloom.

En muchas ocasiones, el público sabía que se trataba de un hombre interpretando el rol de una mujer, pero también el espectador llegaba a considerar el personaje como un ser andrógino; ello causó revuelo y burlas en muchas comedias de Shakespeare. Los niños actores con 18 años de edad pudieron ser lo bastante capaces de comprender y encarnar las complicidades emocionales de una Isabela, Julieta, Rosalinda o Cleopatra. Entonces ¿por qué una mujer no podría ser capaz de entender y sentir lo que un príncipe de Dinamarca en el s. XXI? Al retomar el papel de Cleopatra, en su mayoría interpretado por un hombre, en las escenas de mayor denigración respecto al personaje en “la postración de una puta”, representada alrededor del siglo XVII, demuestra un acercamiento de las tendencias sexuales envueltas en un juego por el espectáculo que provocaban los niños al representar mujeres. Este *performance* ofreció una imagen de esperanza para el nuevo milenio, un concepto de género lejos de los roles predeterminados por la sociedad entre hombres y mujeres ya sea en el escenario o fuera de él.

En 1660 las mujeres comenzaron a retomar los roles femeninos; ellas aportan delicia inofensiva como representaciones útiles e instructivas de la vida humana, lo que convierte sus personajes en apasionadas heroínas y trágicas. Con excepción en *Hamlet* por sus mujeres victimizadas. Las interpretaciones femeninas establecieron modelos dominantes en el siglo

siguiente para las tragedias, era perfecto que apareciera la ingeniosa heroína virtuosa del drama sentimental.

Sarah Siddons fue la primera actriz que interpretó a Hamlet en el año de 1778; fue pionera de un estilo de tragedia clásico para las mujeres, pues leía tanto los roles masculinos como femeninos; práctica que fue continuada por su sobrina Fanny Kemble y muchas otras féminas en la era victoriana. Las mujeres y críticos empezaron a optar por roles masculinos debido a su ilimitada energía y su capacidad de decir palabras y oraciones simples que tocaban el corazón del público.

En 1899, cuando tenía 59 años, Sarah Bernhardt llevó a Londres su producción de *Hamlet*, donde ella era el príncipe de Dinamarca. Además, dibujó a Hamlet con una pierna de madera y a un príncipe creativo, vivo, ardiente y humano, pero también vale la pena señalar que Bernhardt estaba decidida a mover el juego teatral más allá de los clichés románticos; por ello, mostró, al mismo tiempo, a un príncipe varonil y decidido, pero reflexivo a pesar de todo. Un Hamlet que piensa antes de actuar, rasgo indicativo de gran fortaleza y gran poder espiritual. Cabe mencionar que, en su proceso, ella reinventó varios roles, en lugar de reproducir o variar ligeramente las interpretaciones tradicionales.

En 1920, el director Suend Gade llevó a España la película muda *Hamlet*, interpretada por Asta Nielsen como la joven príncipe. La niña Hamlet que construye Suend Gade es ocultada como mujer, obligada por su Madre Gertrudis a crecer y estudiar como hombre. Pero como mujer se enamora de su condiscípulo Horacio, viéndolo con desgarró pues, en lugar de corresponder a su amor secreto, ama a otra mujer fuera de la nobleza, Ofelia, que a su vez sólo piensa en el falso hombre Hamlet.

Posteriormente en 1960 llegó a Barcelona *Hamlet Espectros*, protagonizada por Nuria Espert como protagonista. En dicho montaje, la actriz afirmó que todos los actores podemos hacer el personaje que sea, si se crea la complicidad necesaria. Esta puesta en escena demuestra que el sexo de la criatura a encarnar es apenas un rasgo de lo que puede llegar a conformar al personaje.

En 1967, la actriz alemana Angela Winkler retomó el desafío desde Hamlet en una producción de Peter Zadek, que estuvo de gira en el festival de Edimburgo en el 2000.

Poco después, en el 2009, llegó *Hamlet* de Tomaz Pandur en el que profundizaré los próximos capítulos. Posteriormente, en el 2010, llegó a Buenos Aires, Argentina, *Hamlet, la metamorfosis* interpretado por Gabriela Toscano quien construye la asamblea mediante las características femeninas que el personaje posee; su Hamlet tiende a metamorfosearse, deja esa naturaleza femenina para convertirse en masculina. Tiene como necesidad el despojarse de todo lo que él es, para cumplir con el mandato de su padre.

Todas estas actrices y directores insisten en renovar el “hacer teatro” porque las necesidades del público en relación con el texto han cambiado, así como la caracterización del actor. La feminidad en Shakespeare va más allá de estar sólo en los roles femeninos, lo que sigue inspirando a directores en invertir los roles masculino y femenino en sus puestas en escena.

3.3 El nacimiento de Ella, Hamlet

“No me gusta imitar la realidad, el teatro está aquí para crear un mejor mundo, uno que podemos amar, en el que podamos ser felices donde habita nuestro canon de belleza”

Tomaz Pandur

En Hamlet tenemos dos imágenes, una dentro de la otra. Por dentro está la pura e inocente imagen; por fuera, el emblema de la villanía y el engaño. Hamlet hace lo que descubre y reconoce a la actriz en la exploración de la travesía.

El Hamlet de Pandur retoma las costumbres de los hombres isabelinos en cuanto que el amor a los niños, a menudo se consideraba menos peligroso que a las mujeres, cuya sexualidad se pensaba abruptamente avasallante, al grado que afeminaba a los hombres. Esto hace más compleja la relación que tiene Hamlet con Ofelia y Horacio.

Pandur muestra en escena con Ofelia y Hamlet, cómo el príncipe ve a los demás individuos como hijos pecadores por naturaleza como maldición, lo cual complejiza la relación que se presenta con ésta. En cuanto a la relación con Horacio, Hamlet descubre sentimientos más allegados al amor al besarlo y, posteriormente en la misma escena, terminar con una vasija llena de manzanas derramadas, símbolo del pecado y sabiduría. Hamlet pasa por cambios en los que se da el lujo de satisfacer sus deseos, pero de la misma forma; presenta estos cambios como nueva sabiduría que llega a Hamlet a través del pecado. Como joven ser humano, se encuentra en un triángulo conformado por Ofelia, él mismo y Horacio. Figuras en las cuales se reflejan las cualidades de Mujer, Dios, y Hombre. Cada uno representando un papel y, al mismo tiempo, Hamlet en los tres papeles al mostrar superioridad intelectual, espiritual y con problemas de identidad.

Hamlet –como ser sobre humano capaz de deambular tanto por el plano de existencia terrenal como el espiritual de la eternidad, esto propuesto por Shakespeare desde el texto y complementado por Pandur en la escena– se convierte en la única juez que percibe la realidad

y verdad de lo que pasa en Dinamarca en la que, como el ojo de Dios, ve a todos. El fantasma del rey de Hamlet le comunica a Hamlet hijo su superioridad a niveles divinos ya que le revela su existencia sólo a él y no a los demás oídos humanos. Al igual que le confirma a su hijo sus sospechas acerca el pecado que ha cometido su tío, de lo cual Hamlet ya tenía presentimiento.

Hamlet reconoce como maliciosa su existencia en Dinamarca, ya que tiene que enderezar su entorno como prisionera, merecedora de su castigo; pero al mismo tiempo víctima de su destino en Dinamarca, el cual toma como cárcel y cáncer que se extiende de sus gobernantes. Pandur muestra a una Hamlet perdida a nivel emocional y psicológico, pero jerárquicamente sabe muy bien que ocupa la corona del príncipe de Dinamarca. Hamlet se ve a sí mismo en el reflejo del agua (tal cual como la imagen de narciso), como ser supremo que presagia el acercamiento del juicio final al charlar con sus amigos, tan poco humilde para darles las gracias. Hamlet como sabio del orden que ocupan las cosas en Dinamarca, el orden cósmico.

¿Qué hace Tomaz Pandur para que su Hamlet sea diferente?

La Hamlet de Pandur hace visibles las palabras que pone Shakespeare en el texto y que tiempos atrás sólo se podían escuchar, mas no ver. Pandur toma la esencia del alma humana sobre la que Shakespeare escribe y la transmite al público actual, que se conecta rápidamente. Hamlet como puerta a los grandes simbolismos de la obra; una de ellas es cuando se encuentra leyendo el libro donde trata de llegar a un acuerdo consigo mismo, el problema es el “ser”, por eso nace la duda.

Otro simbolismo que Hamlet explota es la relación que puede tener con el agua en el escenario, lo que le da al espectador vías simbólicas y poéticas de armar una historia. El agua como pozo de purificación para limpiar toda la porquería que hay en Dinamarca.

Pandur al crear a Hamlet como una mujer educada y vista socialmente como un hombre, crea un símbolo de la mujer como un peligro emocionante, un erotismo seductor, una bestia mágica y ritualista ¿dónde empieza su libertad? ¿a través de la muerte? Ya que

Pandur ve a la muerte como punto de renacimiento. Hamlet exalta su parte femenina en los sueños, la realidad existe al dormir y morir. La parte femenina aporta lo telúrico, lo intuitivo, el contacto con la tierra, con la materia prima humana. Le añade mayor grado de sensibilidad ante ciertos aspectos que, en la mayoría, el hombre suele reprimir como el tener más contacto con sus emociones que expresa libremente, con su gusto por las artes como la escritura en cartas, libros, poesía, filosofía, artes visuales lo cual la convierte en un sabio intocable para los súbditos. Escénicamente, Pandur muestra a un Hamlet femenino, en tanto que expresa más su parte creativa y emocional que se interesa más por la literatura en lugar de la prensa. Como lo afirma Polonio, Hamlet no es como la gente común.

El príncipe de Dinamarca funciona como espejo de su padre, imagen que no cambia la vida intelectual de Hamlet, sino que se convierte en un estímulo para maximizar su melancolía la cual termina con un terrible estado mental. Ella (Hamlet) como construcción de un ser muy emocional y pasional que sufre, que se hunde en el dolor pero que por esta misma fuerza se levanta. Mantiene el luto de su padre junto con la soledad que esto conlleva, una soledad por necesidad, destructiva, por elección y, al mismo tiempo, impuesta. Así también se pueden percibir las direcciones que toma el príncipe conforme a los vínculos que se presentan con los demás personajes representando, a la vez, los grandes temas que Pandur aborda. A lo largo de la puesta, Hamlet se encuentra con los mil rostros de la soledad; desde la soledad como mártir, hasta como verdugo. La soledad a la que ella Hamlet accede por elección, al preferir estar rodeado de galerías, libros, con los cuales se cultiva continuamente, escribiendo poesía en las cartas, hablando de filosofía con el fantasma en su padre. Todo esto mostrado por Pandur escénicamente.

Pandur introduce, mediante vías desafiantes, ideas de cultura, sociedad, política y filosofía. Las características de vestuario, maquillaje, peinado, diálogo, interacción con otro personaje y trazo, son las herramientas con las que los actores le hablan a la audiencia. Todo lo terrenal no sólo refleja el exterior de los personajes, sino que pueden darnos una idea de lo que son por dentro. La Hamlet del tercer milenio no se trata sólo de Shakespeare; se trata de Shakespeare en nuestras vidas. Hamlet como obstáculo para la experimentación de un acercamiento con el público; ella Hamlet, como confrontación al espectador y potenciador para consolidar la conexión del personaje con el espectador, lo que vuelve a Shakespeare un

elemento que sigue vivo en nuestra actualidad y la Hamlet de Blanca Portillo intercala una realidad contra otra. En una escena el público es el acompañante del fiel sirviente que todo lo ve; en la siguiente, el ojo espectador desde un plano más alejado al reino. Ella Hamlet nos hace sentir una desorientación y sublimidad en algunas escenas; en unas más que otras encontramos un camino de sangre, agallas, pasión, y política.

Hamlet, ¿mujer u hombre?, ¿ser o no ser?

La verdadera problemática está en el ser. Si no, no existiría la pregunta. Hamlet es un ser que está descubriendo qué alternativa le da más placer, cuál más sufrimiento, qué acción castiga menos su conciencia, qué acción le ofrece mayor libertad. Ella Hamlet se descubre al fin en el espejo de narciso y reconoce a la única persona de importancia para él: su igual, el rey de Dinamarca. Ella decide tomar el camino de tormento y dolor para al final aceptar su destino; el camino hacia la liberación terrenal. Ella Hamlet se convierte en una exquisita mezcla de arquetipos y prototipo sociales. El fantasma del padre de Hamlet no es el origen del camino que Hamlet hijo toma, sino es un estímulo más para potenciar lo que Hamlet está sintiendo.

El personaje Hamlet de Tomaz Pandur está dotado de los dos aspectos del ser humano, el femenino y el masculino. Esta Hamlet es una mujer cuyo aspecto externo es masculino, incluida su educación. Así es como ha desarrollado su vida, poniendo en juego sus dos mitades. Se ve a sí misma como una máquina; Pandur muestra seis caras de ella Hamlet, como productora de diferentes Hamlets hasta llegar al plano espiritual donde en una escena escuchó con completa sinceridad y presencia el nombre de: Hamlet. Y justamente a través de las escenas se vuelve mucho más obvia al enfatizar su búsqueda de identidad; ella busca una salida de los laberintos que Pandur presenta, lo que ofrece a la actriz trazos altamente organizados, independientes y deliberados para encontrar la llave de salida. Tomaz Pandur pone en escena diferentes pistas en las que se demuestra el conflicto de ser.

Hamlet —con la bastante sabiduría proveniente de sus estudios universitarios y carácter del deber ser— es lo suficientemente astuto para confrontar a su tío Claudio de forma respetable pero altiva al mismo tiempo. Hamlet pelea, durante casi toda la puesta, con el conflicto del deber ser, ya que no puede elegir libremente por sí mismo, puesto que de su

elección depende la salud y prosperidad de un reino, sujeto a obrar según su nacimiento. Hamlet, en su apariencia masculina, se identifica totalmente con su padre (haciéndolos uno) tanto que el mismo príncipe de Dinamarca no será libre hasta que se hayan purificado del mundo las culpas que lo asesinaron.

En una escena, cuando Hamlet se reconoce como igual ante la reina (en posición y ser), tiene un duelo de confrontamiento para hacer que su madre se arrepienta de sus ofensas a su difunto marido. Ya que es Hamlet el hijo legítimo heredero al trono y, por lo tanto, tiene la responsabilidad de castigar la conciencia de su tío y los demás. Hamlet es una máquina inteligente y planeadora para vengar al inocente. Ella Hamlet se describe como pecador, pero con suficiente honestidad para convertirse en un vengador y no en un criminal. Puesto que a ella no le importa ser juzgado mientras sea por las razones adecuadas. Hamlet es un personaje que pone en su lugar a los demás personajes, deja en claro su poder ante ellos y les recuerda que es un ser astuto e inteligente. El príncipe de Dinamarca es una heroína trágica de un cuento de hadas, con sus dos fieles mosqueteros, Horacio y el sirviente con el que Hamlet interactúa desde la segunda aparición del fantasma. Pandur pone en escena éstas y muchas otras imágenes famosas de la literatura, cultura, modernidad para volver a la obra en general y al mismo personaje un objeto más interesante.

Hamlet ejerce un estado de libertad en correspondencia al mostrar la visión que tiene de la vida, con quien no corre peligro; es fuerte, inteligente, astuta, prepotente. La Hamlet de Pandur enfrenta una lucha entre el bien y el mal que es resultado de la creación de un espacio romántico, infernal y no civilizado en cualquier dimensión, especialmente tecnológica. Ella Hamlet es diferente a los demás porque cada lugar en el que pasa es un estado mental que descubre.

3.4 Trayectoria a la liberación

“Ese es uno de los problemas con los genios: cuando nos dejan se llevan lo que no alcanzaron a realizar y quedamos con la emoción soñada”

Blanca Portillo

¿Por qué la Hamlet de Tomaz Pandur se siente tan cercana?

Además de usar elementos para todos los canales perceptuales, este Hamlet es más cercano a un ser andrógino, lo cual me hace pensar por mi contexto social de inmediato en la soledad, duelos, dudas, miedo, vacío; sensaciones que actualmente en mi sociedad y en mi generación son muy frecuente, se presentan casi todos los días. Ella Hamlet es un personaje extraordinario, ya que es una fusión que crea contraste entre el encuentro de lo opuesto. Pandur desarrolla las palabras del idioma de Shakespeare al satisfacer sus necesidades de crear un Hamlet que se acerque a la sociedad.

Blanca Portillo muestra a su Hamlet con diferentes matices, un Hamlet que siente amor, dolor, angustia, apoyándose del libreto como su guía para accionar, ya que cada oración que sale por su boca contiene una emoción distinta. Cada palabra que está en el montaje de Hamlet ha sido escrita por Shakespeare. Pero el discurso no sólo se basa en eso, sino en todas las profundidades emocionales y simbólicas que se le da a cada diálogo. La Hamlet de Blanca Portillo expone sus colores pues impone sus propias formaciones en el mundo que vemos. Las mismas palabras de Hamlet suenan con una velocidad impresionante que me conduce a un vasto sistema de signos.

Tanto en las obras del Bardo como las de Tomaz Pandur, se exhibe una profundidad y alcance extraordinario de aprendizaje en disciplinas especializadas como filosofía, literatura, música, derecho, estrategia militar, historia de arte, lenguas antiguas y extranjeras, historia antigua, tierras extranjeras, gobierno, política, retórica y medicina. Pandur hace muestra de estos elementos con una estética muy precisa.

El lenguaje es una de las características principales que conforman al ser humano, por lo tanto, la característica de uno verdadero se puede decir que es la creación de emociones que no se pueden fingir. Por ejemplo, Colin Trood argumenta: “[...] son esas formas de arte las que alcanzan la idealización a través de la melancolía las que merecen nuestra mayor atención” (Sim Stuart, 100). La transmisión de sensaciones será a partir de la actuación de la actriz y los otros componentes que Tomaz Pandur aporta para hacer un Shakespeare vivo. La actuación de Blanca Portillo se vuelve un elemento esencial para la comunicación al espectador, ya que los otros elementos teatrales no cobrarían fuerza, si el trabajo actoral no llegara al rendimiento requerido que necesita el personaje.

¿Cómo actuar a Shakespeare?

Indiscutiblemente cualquier diálogo sonará vacío si el intérprete que lo dice no tiene ninguna emoción interna. La voz verdadera del escritor inglés se conforma desde el momento en el que nace le necesidad de expresar algo que está persistiendo en el interior. La voz es cuerpo; lo mismo pasa con el cuerpo de Blanca Portillo. Al decir un diálogo, todo su organismo se involucra totalmente en cada una en las secciones y movimientos que hace. En cuanto al trabajo con el diálogo, Tomaz Pandur explora las múltiples vías de interpretación que aporta Portillo, para guiarla por el camino que más funciona y requiere para el montaje. Esta actriz hace ver a Hamlet como un poeta sensible, indecisa por actuar; sin embargo, maneja todas sus piezas a la perfección para encargarse de matar a casi todos en la obra. El corazón de la obra está en Hamlet, y Hamlet está solo.

En toda la obra puedo sentir el desamparo de Hamlet por vivir y morir completamente solo. El trabajo de Portillo muestra que hay un personaje dentro de otro personaje que juega a ser Hamlet como en una *matrushka*, una de esas muñecas rusas que se abren para revelar en su interior otras secuencialmente más pequeñas, la *psique* del personaje se despliega continuamente; Blanca Portillo se mantiene explorando los diferentes niveles por los que pasa el personaje. Ella Hamlet descubre en escena el poder honrar su deber filial mientras pertenece fiel a sí mismo.

¿Qué pasa con la parte masculina de Hamlet?

Portillo hace un estudio de los valores, sentidos y acciones masculinas que en ella viven, tomando de referencia éstas para crear a un Hamlet tanto femenino como masculino; a un ser humano. Así como Hamlet toma decisiones concretas, el actor es responsable de buscar y encontrar la necesidad del personaje por crear. Identificó como emoción de arranque el dolor que Hamlet siente para accionar y de ahí desprender otras emociones secundarias. Hamlet no es un esclavo de una técnica de actuación; cada Hamlet es diferente; sin embargo, cada uno de ellos requiere un nivel muy específico de energía y emoción para llegar a los objetivos deseados, con la forma que decida el director. El texto de Hamlet le permite al director y a la actriz hacer una adaptación para la modernidad, puesto que en él se puede jugar libremente.

Al crear a un Hamlet femenino, la actriz enseña la múltiple confusión del personaje por saben en quién puede confiar ¿debería creer en el fantasma? ¿está su madre implicada en el asesinato de su padre? ¿es inocente Ofelia? ¿en quién puede confiar? A lo largo de toda la puesta en escena, veo al cuerpo de Portillo contraerse y escuchar su voz quebrarse ante la ira y la impotencia que todas estas preguntas le causan a Hamlet. Es la perfecta mezcla entre lo masculino y lo femenino. Ella dibuja la locura y la lucidez que Hamlet vive; en esta interpretación, puedo ver el miedo del personaje a actuar ante los sucesos que pasan por su vida y radicalmente en la siguiente escena puedo ver su seguridad dando órdenes a todos. O donde está tristemente hablando con el fantasma de su Padre y, al otro momento, organizando felizmente a los actores para el entretenimiento del público.

Blanca Portillo presenta a un Hamlet que al final de su soliloquio decide no morir, pero tampoco se abraza a la vida exactamente. ¿qué hace que Hamlet tenga el poder de confrontar a su madre? Considerando la naturaleza de Hamlet, creo que desde mujer se puede llegar a una identificación y por lo tanto a una reprobación de sus actos lo que ocurre en las palabras del personaje.

Tomaz Pandur no ha sido el único en mostrar una naturaleza dividida dentro de Hamlet; no obstante, en su búsqueda hace que Hamlet esté unificado, por las acciones que realizan y sus diálogos muy bien escogidos, muestran a un ser humano completo. Mel Gibson dice: “cada vez que vuelves al texto hay algo más allí, que niega completamente lo que

estabas pensando antes” (Epstein, 366). Lo interesante del personaje que construye Portillo no es cómo lo entiende, sino cómo acciona lo que siente en torno a las emociones creadas. Al ser mujer, Hamlet muestra sus instintos animales sin importar el miedo, lo que lo lleva a exaltar sus pulsiones tanáticas.

Hamlet es un enigma, pero la verdadera sorpresa llega al final, cuando todo el acto (aparentemente inútil) contó con las escenas históricas y los retrasos que revelan un drama más grande y coherente. Por ejemplo, en la escena donde Hamlet enseña sus seis caras, lo que expone a la última como verdadera, se repiten dos veces más; la primera al reconocerse en el espejo de narciso; la segunda al alcanzar la inmortalidad el momento donde a través de la confusión, vacilación o disfraz, él actúa. El Hamlet que veo en el montaje de Tomaz Pandur es impulsivo, fuerte, tanático, radical y creativo al mismo tiempo; al final no le importan los medios que deben tomarse para conseguir sus objetivos y convertirlo en un personaje predominantemente elloico.

Hamlet expresa con sus diálogos y movimientos la represión y la culpa que siente, trata de ajustarse a las reglas, pero termina por hacer todo lo contrario al rebelarse ante los reyes de Dinamarca, esto demostrado en características morales culpígenas, que se desatan en disciplinas laxas y punitivas al mismo tiempo; Hamlet se va a los extremos todo el tiempo. Y muestra escenas de trastorno por tener problemas para tener relaciones interpersonales, esto se refleja en su personalidad por sus acciones y emociones radicales, en cuanto a lo que muestra sentir por Ofelia y en otra escena cambiar esos sentimientos por Horacio.

Hamlet, como mujer, muestra una constante lucha con su principio del deber ser, se siente con la autoridad de discriminar lo que es apropiado y lo que no, al hacer referencia a la identificación que tiene con su padre. Tomaz Pandur deja en claro la fijación fálica del personaje por su complejo narcisista desde la imagen en la que se ve a partir de su reflejo en el agua; al mismo tiempo demuestra tener una imagen inflada de sí mismo, que va más allá de ser el príncipe de Dinamarca. Ella Hamlet muestra necesidad por ser adulado por sus súbditos. Si las nubes tienen una forma, será la forma que Hamlet elija.

4. Últimas consideraciones

El teatro refleja la cara de la humanidad y sus más profundas pasiones y deseos, desgraciadamente, en los últimos días, han sido presentadas de una forma hegemónica y opresiva, tal respuesta parece inadecuada para explicar la intensidad y la extensión de los diálogos de Shakespeare, y su relación con el mundo. La cual podemos identificar desde las numerosas alusiones que se dan a partir de los medios de entretenimiento en versiones diferentes, que se encuentran al alcance de un mayor rango de público diferente a los seguidores del autor original. Por estas aproximaciones, el estudiante llega a experimentar una idea en particular con su propio conjunto de herramientas, las cuales desarrollan una mayor comprensión para él, sus compañeros, e incluso su público. Esta apertura de interpretación es muy liberadora para los estudiantes, ya que permite expandir nuevas posibilidades de su potencial creativo.

Los resultados de esta autonomía pueden funcionar o no, pero la búsqueda en sí misma, es la que llega a tener un significado mayor por la búsqueda de lo verdadero. Y eso es lo que más me entusiasma del teatro del tercer milenio de Tomaz Pandur, hace que Shakespeare sea vivo, es decir con un extremo sentido de verdad en escena, aunque no sea un Shakespeare puro, este incide en la sensibilidad de la gente. Su Hamlet, la Hamlet de Blanca Portillo deja de ser un príncipe inmaduro e irresponsable incapaz de dirigir un reino, y pasa a ser la voz y el cuerpo de un discurso que forma parte de las necesidades más primitivas del alma humana, hasta llegar a las máscaras mejores construidas en los últimos 2 siglos.

Al inicio de este trabajo, creía que Shakespeare necesitaba de la posmodernidad, casi al final del trabajo pensaba que la posmodernidad era la que necesitaba de los grandes textos hegemónicos. Ahora, entiendo y creo firmemente que es un poco de ambas problemáticas, como dos elementos navegando de la mano en un mar de posibilidades.

Siempre he sido una defensora del enfoque de hacer sentir al espectador, y sobre todo al usar textos hegemónicos como los de Shakespeare, no deseo ser dogmática al respecto en cuanto a las múltiples formas de uso del arte posmoderno. Pero espero que cualquiera que lea esta recopilación monográfica se inspire para desarrollar nuevas formas de acercamiento, que

desafíen su capacidad creativa para contribuir con la enseñanza que deja el gran teatro de Shakespeare al siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, E. "Muere el director esloveno Tomaz Pandur." *El mundo*, 12 de abril (2016): Web, consultado el 2 de febrero 2018

Bacon, Francis. *The Advancement of Learning*, London: Henry Morley, 2014. *E-book*. Web. 26 febrero 2018.

Epstein, Norrie. *The Friendly Shakespeare*. New York: Penguin Books/Viking, 1993.

Garcia de Mesa, Roberto. *Anotaciones al teatro de Tomaz Pandur en España (1991-2009) en Hamlet*. Madrid, Teatro Español, 2009.

Hodgdon, Barbara, and W. B. Worthen. *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, ed. Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

_____, *The Cambridge Companion to Shakespeare On Stage*, ed. Stanley Wells and Sara Stanton, Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Print.

_____, *Companion to Shakespeare and Performance*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005. Print.

Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge. 1998. Print.

Jencks, Charles. *What is in Post-Modernism*, 4th edition, London: Academy Editions. 1996. Print.

Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime/ Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. 3^a. Edición, México: Grupo Editorial Tomo, S.A de C.V. 2016, imp.

Lyotard, Jean-Francois. *The postmodern Explained*, translated Don Barry, Bernadette Maher, Julian Pefanis, Virginia Spate and Morgan Thormas, Minneapolis. University of Minnesota Press. 1992, Print.

_____, *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, Barcelona: editorial Gedisa, S.A. 2008, imp.

Lukic, Darko. *Mapping Pandurtheaters*. Croatia: University of Zagreb, n.d. Pandur Theaters. Web. 15 Junio 2017, 19:00hrs.

_____, *Memory of a Possible Future/ Time and Space in Tomaz Pandur's Theater*. Pandur Theaters, n.d. Web. 17 Junio 2017, 11:33 hrs.

Malpas, Simon. *The Postmodern*. UK: The Routledge Taylor and Francis Group, 2005. Print.

Pandur, Livia, et al. "The drama of the Slovene national theatre Maribor" *The Drama Magazin 1990/91* (1990-24 Enero): 1-16. Imp.

Pandur, Livia. *Pandur Theaters*. Pandur Theaters. 2011. Web. Nov. 2018.
<http://www1.10pandurtheaters.com/#!/pandur-theaters>

Radman, Vivijana. *Divine Transgression*. Pandurtheaters, n.d. Web, consultada el 1 Junio 2017, 17:00 hrs.

Sebald, W.G. *Campo Santo*, Barcelona: Anagrama, 2007, imp.

Sim, Stuart. *The Routledge Companion to Postmodernism*. United Kingdom: The Routledge Taylor and Francis Group, 2001. Print.

Shakespeare, William. *Teatro Completo*. Trad. Plensa, Jaume. Barcelona: Círculo de Lectores, S.A. (Sociedad Unipersonal) /Galaxia Gutenberg, 2006. Imp.

Woods, Tim. *Beginning Postmodernism*, Manchester: Manchester University Press, 1999. Print.