

Diego Aramburo

DE SHAKESPEARE

Sucedió, de una forma u otra, que los últimos trabajos escénicos que anduve realizando en Bolivia y el mundo, fueron encontrándose con este grande del teatro y la literatura una y otra y otra vez.

Seguramente no es casualidad, pues desde hace mucho me sentía fascinado por su obra y es así que en mi estadía en Canadá en 2006, visitando el magnífico Theatre du Trident de Quebec, había hablado con el director artístico de esa institución, Gill Champagne, sobre mi fascinación sobre este autor y particularmente su *Macbeth*, que es algo que me hubiera gustado montar, muchas veces, pero que en Bolivia aún no me atreví a hacerlo, principalmente por la dificultad que encontraba yo en aquel momento para conformar un elenco que cumpliera con las características que me hubieran hecho falta.

Es así que al retorno a Bolivia, el año 2007, me metí de lleno a la creación de una versión escénica de *Romeo y Julieta*. La escogí principalmente por la división de bandos que se da en esa historia, cosa que sucedía muy visiblemente en Bolivia en ese instante –y continúa vigente–; pero también por algo que me golpea cada vez más y más profundamente: cómo la juventud, y a medida que avanzamos sucede a más temprana edad, se

entrega más fácilmente a adolecer los excesos de sus pasiones y los de nuestra civilización, excesos cada vez más extremos y más al alcance de cualquiera, y cómo el amor y los sentimientos se han ido convirtiendo en nihilismo y cinismo y somos formados para ser cada vez menos sensibles y menos afectables emocionalmente.

Esta creación iba a dar arranque a todo un período de reflexión sobre cómo apropiarse –y por redundante que suene, cómo hacerlo de forma muy personal–, de arquetipos tan bien diseñados como los que salieron de la pluma de Shakespeare y que han sido tomados tantas veces por los grandes de la escena universal.

Paralelamente, no como parte de mi creación en Bolivia, pero sí haciendo un simultáneo perfecto en este período “shakesperiano”, en 2009 el propio Gill Champagne de Theatre du Trident me encomendó crear para esa institución –que resulta ser el Teatro Nacional de Quebec–, un *Macbeth*, no precisamente del inglés, sino el de Ionesco –por eso escribo *Macbett* con doble “t” al final, pues la versión del franco-rumano se titula así, a diferencia de la otra. Fue un regalo maravilloso el que se me hizo con esa oportunidad, y aprovechando la ironía y mordacidad de ese genio del absurdo, desplegado además en una de sus obras más negras y



HACIA UNO MISMO

sobrias, hice una creación muy particular de lo que serían la guerras y la política, ambas hiper-mediatisadas en nuestros tiempos.

Y a esto se sumó el encuentro con Teatro de Los Andes, que cerró su ciclo con quien fuera su fundador, director e ideólogo, César Brie, para iniciar una fase ya realmente como grupo teatral, sin cabeza separada del cuerpo, sino como unidad igualitaria al interno. Precisamente, estando Teatro de Los Andes en el período de transición en el que obviamente se planteaban las dudas y fragilidades de cualquier etapa de cambio, coincidimos en la ciudad de Sucre varias veces y esto nos llevó a charlar cada vez más cercanamente, y luego a proponernos hacer algo juntos, inicialmente solo un taller, pero pronto, los ejercicios de lectura de esa experimentación, que se basaron en *Hamlet* a pedido mío, llevaron a concientizar el deseo de hacer una creación, un *Hamlet* propio.

En ese momento los motivos que yo encontré eran bastante claros y contundentes: la tragedia del Príncipe de Dinamarca es una obra que me había tocado a nivel íntimo desde siempre, pues la temática de la pérdida del padre refleja mi historia personal, pero además, el período y características que Bolivia atraviesa tienen todo que ver con esa duda. Estamos en la coyuntura

entre mirar atrás y a las tradiciones (en el caso isabelino las creencias, los espíritus, etc.; en el caso boliviano nuestras culturas milenarias, pero también una historia predeterminada por caudillos o líderes que decidían por los demás a capricho y gusto propio), o convertirnos en el “nuevo hombre” (lo que se comenzaba a plantear como “el hombre ilustrado” en época de Shakespeare, y para la Bolivia de hoy sería el puente entre lo ancestral y lo actual, con la ciencia y la tecnología incorporados, y una posible forma de gobierno en la que nos veamos más reflejados todos los habitantes de este país, pero la que también nos deja entender que somos parte fundamentalmente responsable del destino que nos forjamos). Estamos en la duda de quien pasa a la edad adulta y, cerrando el ciclo con el padre, deberá hacerse cargo de su ser y sus acciones. Todo esto, decía que era el momento oportuno para tocar lo que considero como la obra cúspide del teatro mismo. Y, si con ello no bastaba, estaba la situación del propio Teatro de Los Andes, en pleno duelo por su “pérdida de padre” y tratando aún de entender su etapa “adulta”, situación que, siendo *Hamlet* una obra meta-teatral, pedía que no se dejara pasar la oportunidad de relacionarse con ese maravilloso texto.

Así, entre una cosa y otra, luego me daría cuenta de que la mesa estaba servida y Shakespeare era el plato principal a ser devorado y digerido, a ser apropiado...

ROMEO Y JULIETA DE ARAMBURO

Este fue en realidad el primer plato del “banquete”.

El trabajo comenzó con la hipótesis mencionada. ¿Cómo es el amor de los jóvenes ahora, cómo se da en Bolivia?

Y la visión adoptada llegó luego de indagar algunas historias, casos y estadísticas respecto a la juventud y la juventud-en-la-calle en Bolivia y los sorprendentes puentes y lazos que hay entre ambas. Por ejemplo, los datos de causas para comenzar a consumir estupefacientes, que tanto en los jóvenes en la calle, como en círculos más acomodados, se centran en padres permisivos, conflictivos y ausencia de la figura paterna. O el dato de la edad para iniciar, que está alrededor de los trece años en ambos casos. Y la tasa de embarazos juveniles que se sitúa hacia los catorce años...

Entonces la obra se convirtió en un reflejo de lo que sucede en la Bolivia urbana, la juventud de las urbes bolivianas; que seguramente también toca a la realidad de otras urbes al menos latinoamericanas, quizás aun más allá. Y este sentimiento de correspondencia entre la urbe boliviana y la de cualquier otro lugar, respetando particularidades, claro, se vio constatado al re-descubrir la obra de Harmony Korine, el cineasta norteamericano que escribió la famosa *Kids* que golpeó al mundo –y a mí, claro–, a inicio de los 90, y del que luego se conoció films como *Gummo* o *Trash Bumpers* para continuar su genial carrera; en él encontré otra influencia y fuente de inspiración para lo que sería mi *Romeo y Julieta*.

Comprensiblemente, a partir de todo esto, la escenificación trabaja la intimidad del conflicto de los jóvenes amantes, desde el pragmatismo, relativismo y hasta nihilismo de nuestros tiempos.

Basados en este concepto y en el texto –que resulta una traducción y adaptación propia del original al español, centrándose además en tan solo los dos personajes, *Romeo y Julieta*–, comenzamos a generar escenas e imágenes que hablaran del trasfondo que nos ofrecían los desoladores datos estadísticos. Esta etapa se realizó en La Paz, el 2007, con la participación de Jorge Alaniz y Lía Michel, ambos actores de varias obras de Kiknteatr.

Salieron imágenes tristemente hermosas o inocentemente crueles. A las más duras imágenes que

nos mostraban las adicciones que comienzan en esa edad, procuramos dotarlas del contrapunto que ofrece el romanticismo de la obra original. A los cuerpos de los actores se les pidió que temblaran suavemente y se mostraran frágiles como muñecos que podrían en cualquier momento caer al suelo y resquebrajarse.

Todo pedía además intimidad, todo pedía ser resuelto en una especie de “almuerzo familiar imposible”. Por eso el espacio escénico terminó siendo precisamente una larga mesa de banquete en el que Romeo y Julieta se conocen, donde hubieran comido juntos si sus bandos encontrados alguna vez se hubieran sentado a resolver sus conflictos, pero sobre todo donde son sacrificados y devorados por los pleitos que los rodean y por los desequilibrios de una sociedad de la que son fruto y víctimas circunstanciales y, entonces, nuestra mesa de comida termina siendo más bien el frío mesón mortuorio del nosocomio al que dirigimos a nuestra orgullosa e irrefrenable civilización occidental.

Fruto de los lugares mencionados se impuso el blanco, como color y sensación protagónica y todo se mantuvo en un tono y apariencia de inmaculada limpieza, una higiene hospitalaria –en el sentido de hospital y no de hospitalidad–, sobre la cual los elementos corren el amor, la inocencia ya los seres mismos que habitan nuestro mundo de apariencias.

Con esta escenificación ganamos el Premio Nacional de Teatro Bertolt Brecht del propio 2007 y casi a continuación la obra quedó tempranamente archivada.

Fue luego, al trabajar *Hamlet* con Los Andes, que me percataría que *Romeo y Julieta* aún estaba vigente en mí y que aún me era necesaria y vital, pues reconocí que no era solo una aproximación de la historia de los amantes de Verona hacia la realidad urbana boliviana, sino hacia mi propia relación con el amor. Me di cuenta que hablar de una comprensión pragmática y hasta incrédula del amor, incluso del amor más pasional y tierno, decía mucho de mí...

En ese instante quedé impactado, sin duda. Revisité la escritura del texto que creamos junto a Claudia Eid en 2002, *Ese cuento del amor* –obra que se basa en una crónica de la época colonial en la Villa Imperial y que luego se convertiría en la poesía y la novela romántica por excelencia en la literatura boliviana–. Reviví y revisé tantas cosas de mi obra y mi vida. Y ahí estaba yo, en ese *Romeo y Julieta* personal, en esa visión del amor, quizás fruto de mis vivencias, quizás también de

una sociedad donde morir es fácil y el valor de la vida no es necesariamente el mayor a ser respetado, y donde el amor se vive cada vez más en sus extremos o si no, se lo mantiene en último plano.

Romeo y Julieta debía mantenerse vigente, era incuestionable, pero debía declararse que era un *Romeo y Julieta* muy personal. Por eso, en 2012, al retomar el proyecto cobró el nombre de *Romeo y Julieta de Aramburo*. Lo que también hacía justicia a las libertades tomadas a nivel estructural en la narrativa de la obra, claro, pues a nivel del texto en sí la traducción es más bien muy cuidadosa de mantenerse muy cercana a las expresiones, fuerza e impacto del original.

En la versión revisada interviene la bailarina y coreógrafa Camila Rocha y, como invitada especial, Ariana Stambuck, que toca el cello en vivo para dar musicalidad a la puesta. Lo demás se mantiene prácticamente en el mismo tenor, pero se fortalece aun más cada imagen y cada elemento presente en la escena, cada posibilidad de contar visualmente lo que en realidad esconden las palabras.

Y, finalmente, una de las imágenes de la obra me es referencial y es el punto negro dentro del gran círculo blanco (o viceversa), que da equilibrio a lo masculino y femenino y que es donde me puedo poner en pie diciendo que estoy en alma, como en toda la obra, pero también en cuerpo –en mi cuerpo masculino en medio de lo femenino de ese todo–; es la única imagen fuera del espacio del mesón blanco, imagen que muchas veces se sitúa en las butacas vacías de los teatros donde presentamos la obra, otras veces en el exterior de la sala, y es la imagen del exilio de Romeo, que, al igual que yo, mi sociedad y los tiempos actuales, siento que estamos exilados o incluso auto-exilados del amor.

“...que el destino siempre encuentra medios para matar al odio, con amor y un poco de tristeza.”

HAMLET DE LOS ANDES

Segundo plato sobre la mesa...

El inicio del proyecto es el relatado al inicio. El encuentro con los amigos de Los Andes, la necesidad de tocar el tema personal de la pérdida del padre, la circunstancia boliviana y la del grupo recientemente en “orfandad”.

El trabajo en sí consistió en una primera parte de dos semanas de lecturas del texto, en las que también se procedió a generar algunas imágenes que surgían muy libremente en base a impresiones generales del texto como totalidad.



Luego, en un segundo encuentro también de dos semanas, ya nos reunimos a hacer imágenes sobre temáticas y conceptos precisos que yo propuse, pues los entendía como eje de lo que aborda la parte que me interesaba de la aproximación de Hamlet a una realidad como la boliviana. Así, la duda, la muerte, la ausencia, el agua, la inocencia y el propio teatro eran temas fundamentales, claro, y a partir de estos y otros, comenzaron a salir imágenes que Alice Guimaraes, Gonzalo Callejas y Lucas Achirico bien saben construir, pues ellos fueron y son el núcleo creativo detrás de todas las obras que hemos visto de Los Andes.

Pero el corazón de la obra comenzó a latir cuando percibí que nuestro Hamlet bien podía inspirarse en el personaje que cuestiona su



propia identidad por excelencia en la cultura boliviana, que es “el aparapita”, una suerte de “ser desterrado” que surge de las migraciones del campo hacia la ciudad pues, cuando uno deja la propia comunidad, en ciertos rincones andinos, pierde el derecho de regresar a esta, y en muchos casos se da que la persona que va en busca de un mejor destino, luego no consigue insertarse en el movimiento socioeconómico de las urbes. Entonces quedan seres prácticamente sin identidad, o con una identidad en cuestión, que ya no son lo que eran al no estar amparados por su comunidad ni consiguen ser el individuo competitivo exigido por las sociedades occidentales; estas personas se dedican a ejercer una especie de “locura social”, dedicándose completamente al alcohol, al extremo de trabajar de como cargadores o en otra labor física durante seis jornadas a la semana, tan solo para ahorrar el suficiente dinero que les permita en el séptimo día encerrarse a beber todo lo que alcancen a pagar, en el intento de morir; y así semana tras semana hasta lograr su cometido...

Sí, el Hamlet de una sociedad como la boliviana, sería alcohólico, como lo es nuestra sociedad. Y, sí, nuestro Hamlet cargaría con su historia y su duda, pero lo haría físicamente. Y la duda sería el gran fantasma que está detrás de todo pero del que se habla poco, de hecho mucho menos que en la obra original, pero que en nuestra versión está tan presente como en aquella, o incluso más, pues tiñe el todo. El famoso “ser o no ser” se dispersa entre si ser Hamlet-Hamlet o ser Hamlet-Andes; entre tambalear por cualquier rincón de mundo –Elsinor mismo–, o hacerlo exclusivamente en las estrechas

calles de cualquier área marginal de una ciudad boliviana, periferia entre la realidad urbana y la rural. Y, fundamentalmente, “ser o no ser” aterriza en un grupo que se pregunta sobre su identidad, su individualidad, su pertinencia y futuro...

Las directrices estaban dadas.

El tercer bloque de trabajo fue el más grueso, eran casi dos meses en los que debíamos conseguir dar cuerpo a la obra. Por ello, paralelamente a una última instancia de búsqueda de imágenes yo escribía el texto de nuestra versión –trabajo exigente demás, como se puede adivinar, pues había que traducir el texto original a un castellano-boliviano y condensar el Hamlet en una versión más corta en tiempo, pero sobretodo más cercana a la “idiosincrasia nacional” y “grupal”, todo ello más la adaptación requerida para que la obra sea sostenida por tan solo tres intérpretes en escena–.

A medida que avanzábamos con el texto, también lo hacíamos con una estructura de base, que surgía a partir de una selección que yo hacía de las imágenes creadas, asociándolas a los distintos momentos del texto y a posibles interpretaciones y significaciones de cada escena y cada personaje. Dichos materiales eran procesados por los actores haciendo funcionales las coyunturas y transiciones de una imagen a otra, de una escena a otra. Semanalmente debíamos cubrir lo correspondiente a un acto de la obra original.

En medio de ese proceso, asistido por Lola Joulin y Giulia d’Amico, decidimos incorporar un músico que también diera su apoyo en escena y se invitó a Helder Rivera, eso nos permitía aceitar mejor algunos engranajes. La obra incorporó músicas que habían sido propuestas por los propios actores el momento de lanzar ideas e imágenes y luego esto fue procesado por Lucas, que es “el músico” dentro del grupo.

Una constante en mi trabajo, desde siempre, es el lugar preponderante de los roles femeninos, incluso por encima de los masculinos, que se genera en mis obras, y *Hamlet* no es la excepción. Esto tiene que ver con la sociedad que me rodea, claro, en cuyo centro se encuentra la mujer, siempre, nucleando la familia y todas las actividades relativas a la misma, empezando por su economía, por su puesto. Es así que el rol de Ofelia adquirió una fuerza preponderante en esta versión. Pero es que Ofelia no solo es el lado femenino, sensible y la inocencia de Hamlet, sino que además es su elemento de equilibrio que cuando ya no da más, se quiebra y desencadena el final de la tragedia de este ser que, al costo de su vida

misma, descubre que sí puede ser responsable de sí, heredero del sol y no solo su hijo.

Y la última fase consistió en una apropiación de todas estas directrices por parte del grupo en sí, que compactaron algo más el todo y que propusieron, a partir de Gonzalo Callejas, una escenografía que, respetando el concepto de que la obra se dé en un espacio de sombras, aportó el marco final a un todo lleno de fantasmas, sombras y desdoblamientos que terminan por reflejar a cabalidad al ser que se cuestiona a sí mismo. Restaba apenas cuidar que no se pierdan la esencia shakesperiana y la esencia del drama del príncipe heredero de la quintaesencia de la filosofía del ser humano, el ser que se pregunta por las razones y fundamentos de su existencia misma y su devenir.

“...Y el resto, es silencio.”

UNA TRILOGÍA

Para completar el menú.

A partir de esa experiencia, y ya habiendo tocado una adaptación de Shakespeare a dos de las principales realidades bolivianas (la urbana en *Romeo y Julieta*, y en *Hamlet* la marginal o de los límites entre lo urbano y lo rural, las de las periferias andinas), queda el pendiente obvio de tocar al menos una tercera cara de este territorio: el aspecto rural de este país.

El proyecto se perfila para inicio de 2014 y sería una versión en la que el texto es aun más libremente tomado como punto de partida para

una apropiación ya total de uno de los tantos arquetipos tocados por el inglés.

Y es coherente que paso a paso, este viaje de la mano de Shakespeare, aproxime cada vez más su materia hacia la mía, hacia mi entorno y mis vivencias, pues cuando me propongo hacer una obra sucede siempre que termino regresando a mis orígenes. Siempre.

Siempre mis obras se nutren de mi experiencia de Bolivia y de la comprensión y visión ineludiblemente “boliviana” que tengo del universo y la vida misma. Claro que esto que denomino “boliviano” es un espectro inmenso y rico, pues no existe “una bolivianidad”, pero entre las muchas variables existentes dentro de ese nebuloso concepto, también se sitúa la mía, quizás de forma algo más consciente o más conceptualizada que la de otros, pero definitivamente tan boliviana como la de todos los que vivimos esta realidad día a día y, más aun, la de quienes hemos sido formados en nuestra comprensión del mundo en estas latitudes y por ello la llevamos afincada hasta en los huesos.

Y, una vez que uno se sabe en ese lugar, uno puede relajarse en cuanto a la pregunta de “¿cuán local o cuán no global es el producto artístico que voy a ofrecer?”. Pregunta muy pertinente a los mercados de consumo de arte, claro, pero no sé si tan pertinente a la hora de crear, pues el artista, desde mi punto de vista, se debe a sus necesidades expresivas más que a las de un mercado de consumo. Solo así se puede generar obras que realmente “digan” y no solo se acomoden para poder sustentar económicamente a su creador –cosa



necesaria y no despreciable, pero ojalá secundaria en el instante de crear-.

Entonces, el viaje de lo que serán estas tres escenificaciones de Shakespeare en Bolivia, resulta siendo básicamente un retorno hacia mí –como el de todo artista, reiteraría-. Y es que soy un convencido de que no tengo derecho de decir nada, nada a nadie, que no sea lo que realmente me ha atravesado a mí, solo puedo hablar de mi experiencia y mi comprensión de las cosas y no soy poseedor de ninguna verdad ni “enseñanza”, y solo en la medida en que quizás mis vivencias hayan sido suficientemente sensibles para coincidir con la percepción de otros sobre situaciones similares, solo en esa medida, crearemos puntos de contacto, sensibilidad, coincidencia y empatía entre mi obra, yo detrás de ella, y quien la recibe –que finalmente es quien termina construyendo el concepto de “obra de arte” y hasta el contenido de la misma, en su percepción-.

Fidelidad a uno mismo. Creo que de eso se trata esa búsqueda del artista sobre qué decir, cuándo y cómo.

Fidelidad en el sentido cercano a lealtad, claro, pero incluso en el sentido de una maquinaria que debe producir o reproducir algo con alta fidelidad, es decir recibiendo correctamente lo que hay, para luego transmitir.

Así deberá ser ese tercer Shakespeare en Bolivia y veremos lo que sucede con él...

EL ETERNO RETORNO

A la postre, y reflexionando sobre otra colaboración artística que tuve en los últimos años, la colaboración con el excelente cineasta boliviano Juan Carlos Valdivia, llegué a ciertos puntos que creo que esclarecen mi forma de abordar una creación y a un autor como Shakespeare. Y, como ya dije, el periplo, definitivamente, es hacia uno mismo.

El arte ya no es solo un producto estético a ser admirado por la precisión de sus formas, es un evento que confronta a la sociedad. De Duchamp para acá, todas las artes se modificaron, ampliaron sus márgenes.

La comprensión del hecho artístico pasó de ser esa evocación apolínea e idealizada de la realidad, a un producto conceptualizado y concretizado por el intelecto y la creatividad humana, producto o hecho estético, sí, pero no limitado a un solo canon ni a una comprensión unívoca de belleza, producto o hecho que despierta emociones y que se completa y solo existe –como obra y como arte-, en la percepción e intelecto de quien

lo recibe. Y, si frente a una obra el espectador no atraviesa un proceso de impacto, quiere decir que la obra no llegó a acontecer.

El actuar/representar se convierte, para mí, en acontecimiento, en arte activo, en acción de activar; el propio actor es el contenido y contenedor de la posible obra, pues se entiende que en todo arte el artista es el contenido detrás de la obra.

Así puede asociarse al arte escénico a una comprensión próxima de la del performance, entendido como en las artes visuales.

El trabajo de un performer es exigente, debe revisar lo que hay de sí mismo en el discurso de la obra, leerlo y no censurarlo, sino darle cabida, darle buen curso hasta el destinatario. La creación va determinando su propio devenir, de-la-mano-del-artista y no en-manos-del-artista. El creador es el proponente, claro, pero una vez desencadenado el proceso creativo, se convierte en el primer lector y su habilidad principal será la de ir administrando lo que surge entre líneas, abrirle camino a lo que surge y de escoger lo más valioso y prioritario a transmitir a medida que surge, dramaturgizarlo al tiempo que sucede. Dar espacio a la luz que aparece cuando una posibilidad se oscurece. Porque la luminosidad y los destellos de la vida aparecen cuando algo entra en duda y deja de ser certeza, cuando lo que era una respuesta dada de antemano se convierte en una chispeante pregunta con miles de posibilidades llenas de brillo y de la efervescencia de las sinapsis al encontrar nuevos caminos en un cerebro activo.

El arte ha dejado de lado los cánones, las respuestas y los modelos a seguir. Los artistas de la actualidad son aventureros en busca de sí mismos, se nutren del vértigo del riesgo, del paisaje nuevo y del territorio desconocido. El artista crea universos para que sean habitados/experimentados por otros, pero también por sí mismo. Y cuando el creador está en su propia búsqueda, el universo propuesto está ahí inicialmente para que la experiencia de ese mundo le sea crucial y lo lleve a él mismo a un lugar distinto, más profundo, más exigente y más desafiante.

Entonces la obra es un viaje iniciático hacia uno mismo, es el crucial, definitivo y eterno retorno.

Y, al igual que sucede con Dante en su *Divina Comedia*, al abrir esta experiencia y jornada íntima, y al abrirla de forma personal, pero fiel, honesta y plenamente personal, entonces se da paso a que lo individual se convierta en universal y que el viaje y el proceso de creación, crecimiento y reinención de uno, sea también de muchos, ojalá, de todos... ■