

## APROXIMACIONES POÉTICAS AL TEATRO DE HUGO ARISTIMUÑO

Mauricio Tossi

CONICET – Universidad Argentina de la Empresa  
mauriciotossi@gmail.com

**Resumen:** En este artículo proponemos un estudio introductorio y provisorio de las fases productivas y los lineamientos artísticos del teatro de Hugo Aristimuño. Para avanzar en este objetivo, organizamos la exposición en tres ejes: a) una periodización tentativa de las prácticas escénicas de Aristimuño, puntualmente, desde el año 1985 hasta 2010; b) sus correlativos postulados estéticos sobre la función del actor, el espacio y del texto en el proceso dramático; c) el análisis de un caso teatral: el montaje de la obra *Dibaxu*. Este recorrido nos permitirá visibilizar algunos tópicos del sólido quehacer poético e intelectual de Aristimuño, quien opera como un agente cultural con notable impacto artístico en la región.

**Palabras clave:** Hugo Aristimuño; Ejes poéticos; Dramaturgia; Espacio.

**Abstract:** This article studies the artistic contributions of Hugo Aristimuño's theater. To advance in this objective, we organized the exhibition in three axes: a) a provisional or approximate periodization on Aristimuño's performing practices, punctually, from the year 1985 to 2010; b) his aesthetic postulates on the role of the actor, space and text in the dramaturgical process; c) the analysis of a theatrical case: the montage of the play *Dibaxu*. This tour will allow us to make visible some topics of the solid poetic and intellectual production of Aristimuño, who operates as a cultural agent with notable artistic impact in the region.

**Key words:** Hugo Aristimuño; Poetic axes; Dramaturgy; Space.

## INTRODUCCIÓN

El arquitecto, escenógrafo, dramaturgo y director teatral Hugo Aristimuño,<sup>1</sup> radicado en la provincia de Río Negro desde finales de la década de 1970, ha desarrollado una profusa carrera artística, con una demostrada productividad poética en la Patagonia. Desde su rol de coordinador/director ha concebido decenas de montajes escénicos y textos dramáticos, los que responden a la noción de “dramaturgia de grupo” y/o “dramaturgia del director”, es decir, un modo de gestación de los obras teatrales que posee aires de familia con la tradición latinoamericana de la “creación colectiva” y, además, se inscribe en los territorializados posicionamientos estéticos e ideológicos de los grupos norpatagónicos: “Purogrupo” (1985), “Teatro Libres” (1986), “Alquimia” (1999), “Teatro del viento” (2005), entre otros colectivos teatrales dirigidos, codirigidos o coordinados por invitación por el citado teatrista.

Las prácticas artístico-intelectuales de Aristimuño se complementan con ensayos teóricos y múltiples entrevistas periodísticas, en las que se proyectan sus conceptos sobre el montaje y el espacio escénico, el proceso creativo del actor en la construcción del relato, como así también sus nociones sobre el compromiso y la responsabilidad social del teatro en las particulares condiciones de producción regionales, siendo los dilemas sobre lo

---

<sup>1</sup> Hugo Aristimuño (1952, Entre Ríos) es arquitecto egresado de la Universidad de Buenos Aires, director teatral, dramaturgo, escenógrafo y músico, radicado desde hace más de treinta años en la Patagonia, siendo la ciudad de Viedma su actual lugar de residencia. Desde su rol de coordinador/director ha elaborado múltiples obras teatrales que responden al concepto “dramaturgia de director” o “dramaturgia de grupo”, en especial, con “Teatro del viento”, uno de los colectivos escénicos más importantes de la Patagonia, dirigido por Aristimuño desde mediados de 1980. Las creaciones del mencionado teatrista han realizado numerosas giras nacionales (Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Mar del Plata) e internacionales (México, Egipto, Francia, España, Perú y Venezuela), con obras tales como: *Hay cosas que no se dicen*; *Marí Marí Huinca*; *Aqueronte*; *Alma de maíz*; *Amares*; *Siempresombra*; *Un ángel de nariz roja*; *Resuellos del viento... ¿Dónde estás Bairoleto?*; *Conspiración celestial*; *Un ángel extraviado*; *Ananké*; *Un ángel de voz dura... una historia del Che*; entre otras. Al mismo tiempo, estas piezas teatrales han sido objeto de numerosos auspicios, menciones y premios regionales, nacionales e internacionales, por ejemplo: Premio del Festival de Teatro Experimental de El Cairo, Egipto; Premio del Festival de Teatro de Guadalajara, México; Distinción del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) y de la Legislatura y el Poder Ejecutivo de la Provincia de Río Negro, entre otros.

culto/popular o la posibilidad de fortalecer un nuevo sujeto democrático algunos de sus tópicos centrales, esto último, generalmente, al incorporar a sus principios estéticos el patrimonio identitario e historiográfico patagónico en combinación con poéticas subjetivistas u otras tendencias modernas del teatro en siglo XX.

De este modo, las indagaciones de Aristimuño forman un efectivo tejido de ideas sobre el teatro patagónico que, a pesar de sus relevantes aportes artísticos, no ha sido –hasta nuestros días– estudiado con exhaustividad y rigurosidad.

En función de este asimétrico estado actual del tema, en este artículo nos proponemos acotar y delimitar el estudio de sus creaciones escénicas al siguiente objeto/problema: ¿Qué fundamentos poéticos tienen las producciones dramatúrgicas de Aristimuño? ¿Mediante qué conceptos o procedimientos concibe la escritura teatral y su vínculo con el espacio escénico y el actor? Para lograr este fin, organizaremos esta indagación en tres apartados: 1) una periodización “provisoria” sobre sus prácticas teatrales desde 1985 hasta 2010; 2) los postulados estéticos sobre la función del actor, el espacio y del texto en el proceso dramatúrgico; 3) el análisis de un caso teatral: el montaje de la obra *Dibaxu*.

#### *HACIA UNA PERIODIZACIÓN DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS DE HUGO ARISTIMUÑO*

Al reconocer la vasta producción artística de Hugo Aristimuño, la tarea de periodizar sus creaciones requiere asumir la “complejidad” –esto último, en términos de Edgar Morín (1994)– de sus aspectos empíricos, recursos y procedimientos técnicos, matrices discursivas y mecanismos de gestión. Por ello, subrayamos enfáticamente el carácter provisorio de este primer intento de estructuración histórica, el cual deberá complementarse con nuevas investigaciones sobre sus trabajos, con el fin de evitar reduccionismos o simplificaciones. Para avanzar en este sentido, utilizamos como herramienta teórica la noción de “fundamento de valor” propuesta por Jorge Dubatti, esto implica, hallar el “...centro en el que se asienta una manera de estar en el mundo, de construir la realidad y habitarla”, vale decir, reconocer el teatro como una “... máquina estética de traducción de la experiencia de la cultura con la que se vincula el sujeto de producción” (2002: 65-66).

De este modo, en este primer bosquejo de periodización, proponemos dos fases “macropoéticas” (59) para las creaciones escénicas de Aristimuño, a saber:

a) Relatos escénicos estructurados a partir de tópicos de la cultura popular regional y latinoamericana:

Esta fase poética incluye obras tales como: *Hay cosas que no se dicen* (1985), *Mari Mari Huinca* (1986), *Aqueronte* (1988), *Siempresombra* (1994/95), *Resuellos del viento... ¿Dónde estás Bairoletto?* (1997/98), *Un ángel de la voz dura... (Una historia del Che)* (2003), entre otras.

El fundamento de valor de estas producciones –según nuestro punto de vista– radica en la puesta en diálogo de la acción escénica con un determinado discurso identitario, al cual entendemos como un “universo simbólico de referencia” capaz de reconocer y buscar respuestas a las contradicciones entre cultura popular y cultura de elite, entre la tradición oral y la legitimación de una historia oficial. En este sentido, las dramaturgias mencionadas apelan a núcleos de sentido provenientes de la cultura mapuche, de las leyendas urbanas y rurales de la Patagonia, con recursos poéticos provenientes del realismo épico brechtiano y del realismo mágico latinoamericano.

Por ejemplo, para el estreno de una de las obras claves de esta fase, *Marí Marí Huinca* de 1986, el directo señala:

Estamos trabajando sobre un relato mítico zonal que es la leyenda del bajo del Gualicho. Un relato relacionado con el mito de la Salamanca: con la historia de un personaje de la zona que era Bernabé Lucero [...] y que fue a refugiarse en el bajo del Gualicho y aparentemente hizo una suerte de pacto demoníaco, y se transformó en un excelente guitarrero. Lo que estamos investigando y construyendo entre todos es el rescate del fundamento de este relato: si es el poder, la inmortalidad, la trascendencia o la marginación. (Aristimuño, Diario *Río Negro*, 15/09/1987, s/p)

En esta etapa, Aristimuño inicia el desarrollo de un concepto técnico y estético que lo acompañará en todas sus producciones posteriores, nos referimos a la “creación teatral en equipo”, una modalidad de trabajo escénico que forja sus bases en la creación colectiva latinoamericana pero diferenciándose de las versiones colombianas por la preconfiguración de roles determinados, con un coordinador de grupo a cargo y sin oposición a la figura del autor como un “dramaturgista” de la experiencia generada en el acontecimiento grupal. En esta etapa, y por medio de esta metodología de trabajo, el actor comienza a ocupar un lugar específico en la construcción del relato.

Esta fase macropoética se ha desarrollado en distintos períodos, sin embargo, su elaboración sistemática la observamos entre los años 1985 y 1992, luego, estos fundamentos se articulan con otros procedimientos estéticos e intereses ideológicos, permitiéndole al artista en estudio indagar en nuevos horizontes poéticos, pero sin abandonar estos postulados-motores.

**b)** Relatos escénicos estructurados a partir del tópico “cuerpo/espacio” como matriz simbólica:

Esta fase incluye obras tales como: *Alma de maíz* (1991), *Amores* (1993), *Paxurus* (1996), *Dibaxu* (1998 y 2010), *Vientos voraces* (1996), *Un ángel de la nariz roja* (1998), *Reflejos* (1999), *Salitre... Una danza migratoria* (2006), entre otras.

El fundamento de valor constante en esta segunda fase macropoética es la recuperación escénica de la poesía y el misterio a través del cuerpo/espacio. En este lineamiento estético se inscriben los estudios exhaustivos de Aristimuño sobre la antropología teatral de Eugenio Barba y su reapropiación estilística, las bases ritualistas de las acciones dramáticas abordadas desde procedimientos simbolistas y expresionistas, como así también los evidentes recursos del clown, la danza contemporánea y la escena postmoderna, puntualmente, respecto de esto último, el

creador en estudio apela a las estrategias de la fragmentación, la repetición y el collage como constructos del “tejido” dramático.

A pesar de la heterogeneidad y la fusión de componentes estéticos, podemos reconocer en esta fase una invariable: su tendencia a concebir a la escena como un “espacio sagrado” –cercano al pensamiento de Peter Brook (1995)–, en tanto el cuerpo del actor y sus correlativas construcciones espaciales están enfocadas en hacer visible lo invisible, en trabajar con lo inefable y lo imaginario, esto último, sin abandonar la producción de referentes identitarios con altos grados de politización. Respecto de este sentido, en el tercer apartado de este artículo, abordaremos las alusiones a la poesía de Juan Gelman en su montaje escénico de *Dibaxu*, referencias que operan como puentes dramáticos para la creación de esquemas físico-actorales, secuencias coreográficas, imágenes escenográficas, diseños de iluminación u otros componentes focalizados en un tópico social: el exilio.

Es pertinente aclarar que, si bien distinguimos dos fases macropoéticas con horizontes de significación particulares, ambos lineamientos se articulan entre sí, en un desarrollo gradual o progresivo, producto de las propias experimentaciones realizadas por Aristimuño. En consecuencia, no establecemos dos períodos poéticos cerrados, por el contrario, ambos fundamentos de valor logran desarrollos continuos y dialécticos.

Para comprender estas condiciones de creación, expondremos a continuación las formas de trabajo actoral y su vinculación con lo proxémico propuestas por el artista en estudio.

## *EL TRABAJO CON EL ACTOR Y EL ESPACIO ESCÉNICO DURANTE EL PROCESO DRAMÁTICO*

A partir de nuestro trabajo de campo, en el que hemos recopilado decenas de notas periodísticas y entrevistas, así como tres ensayos teóricos escritos por el propio Aristimuño, podemos inferir una determinada concepción del teatro y consecuentemente del actor/dramaturgo.

Desde este punto de vista, la noción de teatro registrada afianza una estimulante intertextualidad con los postulados de los intelectuales de la creación colectiva latinoamericana, específicamente, con los ensayos estéticos del director teatral y dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura, para quien el teatro –al igual que para Aristimuño– se define como un “acontecimiento” entre el actor y el público a través de un espectáculo; un acontecer “situado” e interdiscursivo por su vinculación con otras praxis sociales, políticas, culturales y artísticas. Este entretejido escénico forja determinados modos de producción, los que –a su vez– implican determinados modos de percepción, dando privilegio a una percepción participativa y transformadora por encima de una percepción convencional, esto último según las premisas de Buenaventura (Cfr. Rizk, 2008).

De este modo, ingresa al proceso creativo gestado por Aristimuño la noción de “percepción”, una herramienta conceptual y técnica que se extenderá a su visión del actor y del espacio en el devenir dramático.

En efecto, desde sus creaciones escénicas en los años ‘80, Aristimuño ha entendido al actor como un sujeto “situado” en un determinado contexto sociocultural y con competencias diegéticas, es decir, no se concibe al actor como un mediador o reproductor mimético de una idea, sino como un *scriptor*.<sup>2</sup> Al respecto, en un artículo de 1987, señala:

Estamos trabajando mucho con la improvisación, que dentro de la dialéctica del juego del director-actor es la antítesis de los planes del director. Esto es importante porque antes el actor estaba sometido a la tiranía de un texto, después a la tiranía del

---

<sup>2</sup> Si bien Aristimuño no utiliza esta noción para describir las instancias narrativas del actor, optamos por este término para diferenciar estos postulados de otras cualidades diegéticas.

director. Nosotros tratamos de revertir esto porque yo soy uno más trabajando como coordinador. Y los actores tienen la improvisación como elemento de oposición a mi composición. (Aristimuño, Diario *Río Negro*, 15/09/1987, s/p)

Estas proposiciones enunciadas a mediados de los años '80 logran sistematizarse en la década posterior, especialmente, a través de una obra teatral bisagra de las fases macropoéticas antes mencionadas, nos referimos al espectáculo *Alma de maíz* (1991), un montaje escrito conjuntamente por Aristimuño y Luisa Calcumil, dirigido por él y actuado por ella, en la que se articulan distintos componentes identitarios de la cultura mapuche con los basamentos técnico-estéticos de la antropología teatral.

Así, durante los primeros años de la década de 1990, Aristimuño escribe un ensayo titulado "La esencia creativa del actor", un texto reflexivo sobre estas experimentaciones, logros y bisagras.

En el citado ensayo, Aristimuño ratifica su ideal de un actor "situado" en un contexto geocultural y con competencias narrativas, pero avanza en su sistematización metodológica al focalizar el trabajo del actor en un "saber sensorial-integral". Aquí retomamos su estudio sobre la "percepción" como un vector central del acontecer teatral.

Según Aristimuño, el "saber sensorial-integral" del actor debe privilegiarse frente a los saberes acumulativos o estructurales que cercenan su capacidad estética, esto último, sin negar la rigurosidad en la formación intelectual del teatrista. Es decir, el saber sensorial-integral "... está allí, latente, guardado en nuestra memoria genética o biosomática, a la espera del estímulo que rompa los límites que cada actor, que cada historia individual le ha puesto." (Aristimuño, 2008: 41). Por ende, la conducta del actor no debe remitirse a una cadena de reacciones provocadas por estímulos sensoriales diversos, sino propiciar –y aquí radica el fundamento del entrenamiento del actor– una lucha orgánica que le permita desarticular una realidad fragmentada entre lo mágico y lo cotidiano, como así también lograr un discernimiento que se



traduzca en comportamientos sígnicos potentes, expuestos en un espacio determinado (41).

Por consiguiente, Aristimuño (45) propone dos instancias metodológicas en sus procesos creativos, a saber:<sup>3</sup>

- a) Una instancia técnica, pre-expresiva, de incorporación orgánica de herramientas teatrales, con el fin de redescubrir y luego combinar en el “espacio” diversos recursos.
- b) Una instancia expresiva, de profunda creación y con un alto grado de emotividad en la relación actor/coordinador, provocada por las numerosas tácticas sensoriales investigadas en la fase anterior.

Entonces, el actor asume y consolida una función diegética en la escritura escénica, que rápidamente se diferencia de los dispositivos diegéticos de la literatura dramática tradicional.

En función de estos avances técnicos y poéticos, Aristimuño –en sus distintos períodos creativos– ha experimentado sobre la escritura del actor en el espacio, siendo este particular sistema sígnico el “nudo” de la urdimbre textual sobre la que trabaja el actor y el director/coordinador.

En este sentido, y siguiendo las premisas de Eugenio Barba (1997), lo dramático es entendido como un “texto-tejido”, recuperando la etimología de los términos “drama/ergon”, es decir, trabajo de las acciones. Por lo tanto, la dramaturgia es el entramado de acciones, una labor que no le compete de forma exclusiva a un autor/escritor, sino que es resultado de un proceso creativo y diegético grupal, a través de la experimentación técnica y estética de la voz, el cuerpo, la palabra, la luz, la música y otros sistemas, articulados –según la visión estética de Aristimuño– en un “espacio”.

---

<sup>3</sup> A través de las denominaciones de lo “expresivo” y lo “pre-expresivo” se sustentan, lógicamente, otras intertextualidades productivas con la teoría antropológica de Eugenio Barba. Por esto, en las páginas siguientes, avanzaremos sobre la utilización de estas intertextualidades en las reflexiones de Aristimuño.

De este modo, los ejes actor/texto/espacio, son los lineamientos poéticos sobre los que se estructuran las obras de este creador rionegrino.

Tomando como referencia las huellas discursivas de sus ensayos y montajes teatrales recopilados, podemos inferir que la puesta en diálogo de los ejes actor/texto/espacio en la obra de Aristimuño se sostienen, por un lado, en la noción de “proxemia”, por otro lado, en el uso de dos procedimientos narrativos específicos.

En relación con el primer aspecto, lo proxémico ha sido entendido por Aristimuño –quien además de director teatral es arquitecto– como el desarrollo de una conciencia orgánica de los flujos espaciales, sus volumetrías y direcciones, sus fuerzas y dinámicas, esto último, con el fin de construir “partituras corporales” que proyectan entes ficcionales alternativos. Así, el actor “escribe” en el espacio mediante sus partituras físicas y promueve nuevos imaginarios.

En relación con el segundo aspecto, hallamos otra intertextualidad con la Antropología Teatral, puesto que, para Eugenio Barba (1997), las acciones dramáticas del tejido escénico pueden organizarse a partir de dos procedimientos específicos, los que logran reconocerse en los montajes teatrales de Aristimuño, a saber:

-Tejido por “concatenación”: es el desarrollo de las acciones en el tiempo, a través de una cadena de causas y efectos o a través de una alternancia de acciones que representan dos desarrollos paralelos (Barba, 1997: 76).

-Tejido por “simultaneidad”: es el desarrollo de las acciones en la coexistencia de tiempos y espacios (77).

Para Barba, al igual que para Aristimuño, estos procedimientos de entramado no constituyen alternativas estéticas ni métodos diferenciados, “... son dos polos que a través de su tensión o de su dialéctica determinan el espectáculo y su vida: las acciones operantes, la dramaturgia” (77).

En síntesis, los ejes actor/texto/espacio, trabajados desde las premisas y recursos antes enunciados, conforman una plataforma técnica y estética operativa a los fines artísticos de Hugo Aristimuño. Con base en estos fundamentos, a continuación analizaremos los procedimientos dramático-espaciales evidenciados en su obra *Dibaxu*.

## DIBAXU: EL EXILIO COMO SUBJETIVACIÓN DRAMATÚRGICO-ESPACIAL<sup>4</sup>

El montaje escénico titulado *Dibaxu* fue estrenado en el año 1998, en la ciudad de Luis Beltrán (Río Negro), con la dirección general y la coordinación dramática de Hugo Aristimuño, las actuaciones de Eguer Puerto, Gabriela Ottogalli y Mauricio Jorquera. En el año 2009, este espectáculo se reestrenó en la ciudad de Viedma, con los/as intérpretes Edith “Coty” Irusta, Carlos Irazusta y Guillermo Riegelhaupt.



Imagen 1: Carlos Irazusta en una escena de *Dibaxu*. Fuente: Tossi, M. (Comp.). *La Quila. Cuaderno de historia del teatro, n°2*, Universidad Nacional de Río Negro. Imagen cedida por Hugo Aristimuño.

---

<sup>4</sup> Este análisis dramático integra otro estudio sobre el teatro patagónico, el cual puede leerse en: Tossi (2012).

## ESTRUCTURA FICCIONAL Y TEXTUAL<sup>5</sup>

Mediante diversos recursos de fragmentación y sin unidad de acción convencional, la obra recrea la relación del poeta Juan Gelman con sus miedos, fantasmas y deseos de muerte en una específica situación de enunciación: el dolor frente al exilio y, fundamentalmente, la desaparición de su hijo y de su nuera, como así también el secuestro y tortura de su hija Nora por parte de los genocidas de la última dictadura cívico-militar argentina. Entonces, el montaje toma como punto de enlace diversos textos del citado escritor, pero haciendo foco en su poemario *Dibaxu*<sup>6</sup> de 1983, el que notoriamente se inscribe como título del espectáculo.

Por lo tanto, para la construcción de este calidoscopio de imágenes escénicas, Aristimuño y las/os intérpretes mencionados indagan en las múltiples líneas estéticas de Gelman, entendiendo a su poesía como “... una lección vital de la expresión poética y un visceral grito de alerta sobre la imprescindible presencia de la creación como una manera de vencer a la muerte” (Programa de mano de la obra, 2011).

En efecto, a partir de este “fundamento de valor” (Dubatti, 2002: 65) que sostiene ideológica y artísticamente el discurso de la obra, su estructura textual y ficcional se expresa –desde nuestra propia visión hermenéutica– en doce secuencias de acción, interrelacionadas entre sí, pero con relativa autonomía. Entendemos por secuencias de acción a determinadas “constelaciones de fuerzas dramáticas” (García Barrientos, 2003: 73) que definen, organizan y combinan los ejes actanciales del relato. De manera sucinta y con el fin de proponer una “descripción operativa” o “sintáctica” que aporte a la comprensión de nuestro análisis, detallamos a continuación las siguientes secuencias de acción:

1º) Por una escalera que divide lo de arriba con lo de abajo, Juan ingresa a un espacio indefinido y subterráneo, en el cual sobresalen visualmente dos cuerpos jóvenes, uno

---

<sup>5</sup> Esta lectura hermenéutica y sintáctica del montaje fue pauta en el año 2012, cuando aún no contábamos con una versión textual de la citada dramaturgia. A partir de año 2015, Aristimuño publica el primer texto de la mencionada obra (Cfr. Aristimuño, 2015). Por lo tanto, el lector podría contrastar estas secuenciaciones analíticas con la nueva edición de la obra.

<sup>6</sup> Este libro está compuesto por 29 poemas, escritos en el dialecto judeoespañol (sefaradí) y traducidos en el mismo texto al castellano moderno. Por ello, “dibaxu” o “debajo” indaga en lo más profundo de la relación del sujeto con la lengua, en aquella palabra que arde debajo de la voz.

masculino y otro femenino. Ellos están semidesnudos y atravesados por imágenes difusas que los condicionan. Luego, un grito de desesperación desencadena la acción de los cuerpos arrinconados.

2º) El triángulo de cuerpos inicia una danza abstracta, con aperturas, giros y desplazamientos parciales que proyectan un sentido de desolación. Asume su fuerza atancial un objeto/signo que será central en la estructuración del relato: la valija. El Joven carga sobre sus espaldas el cuerpo de Juan, quien a su vez intenta resguardarse en la valija. Una luz cenital marca el impulso simbólico de la escalera como espacio latente.

3º) Juan se muestra prácticamente desnudo frente a un espacio vacío. El Joven trae ropas blancas. Lo viste. Le duele vestirse, las prendas le resultan extrañas, impropias. Inicia una “partitura física” de manos/golpes/cabeza/rodilla que connota incompreensión, angustia y establece nuevos vínculos entre ellos. El Joven aparece crucificado en la escalera, con vendas negras en los ojos. La joven se coloca un pañuelo blanco en la cabeza y retira el cuerpo de la escalera/cruz para comenzar una lenta procesión. Esta primera configuración semántica del Cristo/hijo/desaparecido y una María/Madre de Plaza de Mayo establece una intertextualidad explícita con la iconografía de “La Piedad” de Miguel Ángel. Al mismo tiempo, en un cuadro paralelo, Juan danza con signos de impotencia.

4º) La palabra poética irrumpe en la escena. Juan, con su máquina de escribir, enlaza recuerdos, fantasías y angustias, dice: “... Todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre... mis versos, rostros oscuros los escriben”. En esta instancia del relato, la obra aborda también los poemas 15 y 29 del libro *Dibaxu* de Gelman, en los que un beso olvidado y muerto pervive “debajo” del pasado, convirtiendo a la noche en polvo de aquel exilio (Gelman, 2012a: 41).

5º) En directa alusión al tango como una retórica de lo popular e impugnación de ciertos valores nacionales,<sup>7</sup> Juan y la Joven recrean un encuentro fugaz, cargado de cierto humorismo grotesco, dicen: “... este amor es más difícil que cagar en un frasquito/te amo con todas mis fuerzas sin comprender la verdad/voy de la furia a la dulzura de la dulzura a la pena/con cataratas en el ojo del alma...” (Gelman, 2012b: 132).

---

<sup>7</sup> Tópicos ampliamente desarrollados en la obra de Gelman, en textos tales como *Gotán* o *Citas y comentarios*, entre otros.

6º) Con el tango “Volver” de fondo musical y con su valija en la mano, Juan intenta escapar de ese ámbito subterráneo y hosco. El cuerpo amarrado de la Joven/hija lo detiene. Dice: “Un hombre dividido por dos no da dos hombres. Quién carajo se atreve, en estas circunstancias, a multiplicar mi alma por uno.” (Gelman, 2012b: 19). Se establece un conflicto físico-emocional por su intento de salida.

7º) Por la tensión de fuerzas antes indicada, Juan es colocado en el centro de la escena parcializada por los fragmentos de luz. A partir de allí, en un juego de diálogos tripartitos, los intérpretes indagan en el poema “Opiniones” del libro *Gotán*. A través de esta incursión lírica, aparecen los conceptos de “bandera” y “revolución”, los que generan desconcierto y/o desilusión entre los personajes. Con esto, la conflictividad interna o subjetiva del protagonista frente a su propio mundo anímico crece.

8º) Juan retoma su actividad onírica y creativa frente a la máquina de escribir. Con esta acción, una luz azul invade la escena y, a su vez, el Joven se convierte –mediante recursos épicos– en una proyección del yo del escritor, esto último, al asumir la condición de voz parlante de las palabras que el poeta redacta, en este caso puntual, nos referimos al poema “Oración de un desocupado” del libro *Violín y otras cuestiones*.

9º) El protagonista, ebrio, yace en su escritorio. Desde ese estado de alteración, dialoga consigo mismo sobre el dolor de la derrota y devela sus contradicciones frente al poder de la escritura, como así también expone –basándose en los poemas del libro *Bajo la lluvia ajena*– la noción del exilio como el no-estar en un no-lugar y, al mismo tiempo, caracteriza al sujeto exilado como un “actor mudo”, o un “inquilino de la sociedad”, silenciado y condenando a desangrarse en calles indiferentes.

10º) Frente a la desolación y la impotencia de un “corazón poblado de verbos”, los jóvenes/fantasmas ofrecen al protagonista un objeto con reconocibles huellas simbólicas, nos referimos a una calavera con alas de pájaro y cuyo cuerpo lo forma la bandera argentina. Con este objeto, motivo de nuevas tensiones físicas entre los personajes, se compone una alegoría del exilio, la que alcanza una evidente consolidación semántica con la acción dramática de Juan, al encerrar a dicho objeto en su valija.

11º) El joven arrastra una silla. Viste saco negro con torso desnudo, zapatos y sombrero. Nos propone la imagen de una sombra traviesa que, mediante sus juegos, despoja a Juan de

sus pertenencias más íntimas: la valija, sus textos y la máquina de escribir. El poeta, aunque se muestra abatido, logra armar su equipaje. La nostalgia arremete y un silencio extenso, incómodo y desolador nos permite ver a Juan nuevamente frente a su vacío. Caen hojas secas y otoñales sobre su cuerpo.

12º) En su versión sefaradí, la musicalización del poema 29 del libro *Dibaxu* ha funcionado a lo largo del relato como una isotopía temática:

no están muertos los pájaros  
de nuestros besos/  
están muertos los besos/  
los pájaros vuelan en el verde olvidar  
pondré mi espanto lejos/  
debajo del pasado/  
que arde  
callado como el sol (Gelman, 2012a: 69)

En esta secuencia final, el citado recurso recobra su capacidad sígnica y se entreteje con la última acción de Juan, esto es: escribir sobre los cuerpos semidesnudos de los jóvenes/hijos/fantasmas, vale decir, un ejercicio de libertad, esperanza y vitalidad que hace de ese cuerpo/palabra una metáfora de la resistencia estética y política.

Este ordenamiento textual y ficcional, establecido en las doce secuencias descritas, nos permite reconocer determinados procedimientos poético-estructurales a partir de los cuales el relato escénico se organiza. Nos referimos, puntualmente, a los procedimientos con bases expresionistas que Aristimuño utiliza en su trabajo como director y dramaturgo del espectáculo.

Siguiendo los estudios de Jorge Dubatti, el expresionismo teatral puede caracterizarse en los siguientes términos:

[...] poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva. En todos los casos, la visión subjetiva se define por su diferencia y contraste con la percepción objetivista del “común mundo compartido”, es decir, se enfrenta a la visión objetivista y a la concepción del realismo cotidiano. (Dubatti, 2009: 126)

En efecto, por la estructura ficcional antes indicada, podemos observar que el procedimiento central que opera en *Dibaxu* es la objetivación escénica de la visión subjetiva de Juan Gelman sobre su condición de víctima del terrorismo de Estado. Así, en escena se proyecta y materializa el desasosiego anímico del poeta frente a la desaparición física de sus seres queridos y su condición de exilado, pero mediatizados por el impulso vital de la escritura, es decir, por la búsqueda de un lenguaje para lo ominoso. En suma, la organización fragmentada y secuenciada de *Dibaxu* puede asociarse con otro recurso ficcional del expresionismo, aludimos al *stationendrama* (drama de estaciones), en el cual la acción dramática se desarrolla a través de cuadros, en los que el protagonista va enfrentando los principales núcleos conflictivos que configuran su mundo (Dubatti, 2009: 134). En el caso que estudiamos, por ejemplo, se muestran los posicionamientos subjetivos de Juan ante el horror por la desaparición de su hijo, el destierro, el erotismo, las aporías del lenguaje, la noción de patria y de compromiso político, entre otros.



Imagen 2: Guillermo Riegelhaupt, Carlos Irazusta y Edith “Coty” Irusta, en el montaje *Dibaxu*, dirigido por Hugo Aristimuño. Foto: Axel Lloret. Fuente: <https://www.sitioandino.com.ar/n/192828-dibaxu-el-arte-como-trinchera-de-la-memoria/>



## LA CONFIGURACIÓN SUBJETIVA DEL PERSONAJE: EL EXILADO

Por las características estéticas antes enunciadas, podemos profundizar en la configuración expresionista de los personajes en *Dibaxu*. Desde un punto de vista general, Abirached señala:

[...] rebelde a toda racionalidad y cuidadosamente depurado de todos los índices que podrían caracterizarlo, el personaje expresionista escapa a la actualidad; anónimo, la mayor parte del tiempo, siempre desconocido para sí mismo y extraño a las cosas, avanza por un mundo entregado a la ininteligibilidad; fragmentado, desdoblado, a menudo está condenado al monólogo, frente a este universo del cual se ha separado. (Abirached, 1994: 202)

Siguiendo esta definición, comprendemos la conflictividad del relato, en tanto, los tres personajes patentes (Juan, El Joven y La Joven) y sus proyecciones en roles y funciones diversas durante el desarrollo de la acción, expresan un doble combate brumoso: por un lado, el intento tenaz de enfrentar a las imágenes fantasmagóricas que los rodean e invaden, esto último, con el firme propósito de salir, escapar o “emerger”; por otro lado, la impotencia para regresar a lo real y superar el vacío que se esconde “debajo” del lenguaje. Por esto, cuerpo y palabra se encuentran –durante gran parte de la obra– en una extraña dicotomía, sólo reconciliable hacia el final del espectáculo, donde ambos se funden en una acción redentora.

Al igual que la imagen pictórica de *El grito* de Eduard Munch, los personajes de *Dibaxu* exponen con fuerza vital y desgarradora el insoportable dolor del exilio. Prisioneros de un lenguaje abstracto –evidenciado en la danza como recurso permanente del montaje– buscan un anclaje en la palabra, puntualmente, en la poesía. Se dice: “La soledad de la palabra. La lluvia barre los países del alma. Una palabra va por el camino, aterida, temblando, no sabe a dónde. Sólo sabe de dónde: tanta sangre camina ahora bajo la lluvia nueva, limpia, fresca, ignorante” (Gelman, 2012b: 15).

Sin embargo, estos sujetos escindidos o “multiplicados por dos”, desconfían del pasado y de sus certezas, las dudas embisten sin conciliación y, por ello, los personajes negocian con sus cuerpos para tramitar lo incomprensible:

El viento que entra en la cocina sacude el cartelón con el rostro de alguna actriz del cine mudo. Mary Pickford tal vez. Es bella, sus ojos brillan suavemente y con la boca construyen una semisonrisa tiernísima, callada. También nosotros, aquí, somos actores mudos. Tenemos brillos suaves, ternuras sucias de sangre seca como niños, mucho silencio alrededor. (Gelman, 2012b: 27)

Como un “actor mudo”, el exilado encuentra su verdad subjetiva en las confusas demarcaciones de un espacio acallado, por ejemplo, al interrogarse sobre los “límites” de ese no-lugar, dice:

¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí la sed, hasta aquí el agua?  
¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el aire, hasta aquí el fuego?  
¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el amor, hasta aquí el odio?  
¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el hombre, hasta aquí no?  
Sólo la esperanza tiene las rodillas nítidas.  
Sangran. (Gelman, poema “Limites”).

### *EL ESPACIO SUBJETIVO*

Desde estas proyecciones oníricas, fantasmagóricas e imaginarias del poeta como protagonista, el relato dramaturgico de *Dibaxu* se sostiene en un rico y minucioso trabajo con el espacio escénico y la iluminación. Ambos campos de creación remiten a tres núcleos de tensión permanentes, los cuales configuran metáforas operativas. A saber:

a) Claridad/Oscuridad:

La iluminación fragmentaria y sostenida en los claroscuros es un procedimiento base de la escena expresionista. En *Dibaxu* este recurso es trabajado con solvencia por su director, con el fin de otorgar un determinado ritmo teatral y, a su vez, generar estados o momentos dialécticos, que dan cuenta de la conflictividad anímica e interna de los sujetos de la acción; por ejemplo, las tensiones entre ver y dejar ver, verse y dejarse ver. En esa atmósfera de contradicciones, ambigua e inestable, los cuerpos exponen sus ausencias. Sin embargo, cuando la luz aparece, instauro un espacio alternativo y propicio para el surgimiento de la palabra poética como un “haz” de resistencia. Entonces, dicho núcleo de tensión puede ser interpretado como: claridad/palabra y oscuridad/grito.

b) Entrar/Salir:

Múltiples fuerzas actanciales del relato escénico se establecen a partir del conflicto entrar/salir. Esta tensión se evidencia en diversas acciones, entre otras, por el ingreso de Juan a ese mundo-otro y sus permanentes intentos de fuga, o por la presencia tenaz e invariable de la escalera como metáfora de dicha tensión, o también por los juegos de cubrirse o escaparse con la valija, estos últimos, inscriptos en las repeticiones en serie de las partituras físicas. En suma, por el procedimiento del *stationendrama* antes indicado, el único personaje que nunca sale del espacio dramático es Juan, permitiendo una interrelación móvil con los otros roles y personajes. Desde este punto de vista, una acción metafórica central en el relato es la “entrada” flameante del objeto bandera/calavera/pájaro y su posterior resolución escénica, cuando ésta es encerrada en la valija, generando –como ya dijimos– distintas connotaciones respecto del exilio como experiencia subjetiva; connotaciones que, quizás, puedan ser puestas en diálogo con otra poesía del propio autor:

Hacemos cola ante el país, al descampado, llueve, se alzan lenguas de fuego que lamen a los santos, las calaveras pasan pajareando, senos de una mujer arrastran cielo, la cola de 14.000 kilómetros viborea, hierven los argenguayos, urulenos, chilentinos, paraguayos, están tirando de la noche sudamericana, rechinan de almas en silencio, su verdadero trabajar (Gelman, 2012b: 18).

c) Encima/Debajo:

Por los mecanismos de interiorización y conflictividad del yo que la imagen expresionista devela, los tópicos encima/debajo pueden comprenderse como una resolución interna que el sujeto ha creado para dar cuenta de su mundo exterior. Así, el espacio subjetivo que la obra plantea está fundado en la visión poética de Gelman respecto de un particular universo inferior (*dibaxu*), en el que se rechazan e impugnan sus falsos límites y, paradójicamente, se concibe como un “umbral” para el reencuentro con lo vital, aquí metaforizado en la luz del sol como fuente de la palabra, en un beso extraviado, o en una tierra sin memoria:

tu voz está oscura  
de besos que no me diste/  
de besos que no me das/  
la noche es polvo de este exilio/  
tus besos cuelgan lunas  
que hielan mi camino/y  
tiemblo  
debajo del sol (Gelman, 2012a: 41).

En síntesis, por todo lo desarrollado hasta aquí, podemos afirmar que la obra *Dibaxu*, con dramaturgia y dirección de Hugo Aristimuño, se inscribe en las lógicas del “giro subjetivo” (Sarlo, 2005:22), esto es, la búsqueda de un reordenamiento ideológico y conceptual de las experiencias del pasado, pero haciendo del testimonio, la poesía y la escena un asidero para debatir sobre el dolor ominoso y, al mismo tiempo, comprender –desde lo íntimo y no desde lo estructural o macroconceptual– la formación de nuevas identidad sociales en el marco de la posdictadura. En la sensible y estimulante creación de Aristimuño, el teatro es un refugio para la memoria, pero sin plantear tesis o preconceptos tajantes; por el contrario, se propone un intenso juego estético para apropiarse de la pesadilla, enfrentarla con fuerza y poder continuar.

### *IDEAS FINALES*

Las aproximaciones poéticas a la obra de Hugo Aristimuño que hemos elaborado, plasmadas en una introductoria y provisoria periodización, junto con el análisis de determinados lineamientos artísticos y un estudio de caso –el montaje de *Dibaxu*– nos permiten visibilizar y consolidar los niveles de productividad escénica de este agente en el campo artístico de la Norpatagonia y de otras solidarias subregiones teatrales. De este modo, delimitamos y reconocimos discursos político-identitarios y geoculturales, como así también atributos estéticos y procedimientos dramatúrgicos, actores y espaciales que caracterizan a los trabajos escénicos del citado teatrista. A través de estos recursos y fundamentos de valor, Aristimuño opera como un “artista orgánico” en aquellas territorialidades que contienen a sus prácticas, pues sus creaciones generan diversos efectos

de sentidos sociales e intersubjetivos. En función de esta organicidad artístico-intelectual es factible reconocer un futuro eje de análisis: la interrelación y multiplicación de los tópicos temáticos y técnico-escénicos de este agente con otros grupos teatrales, formaciones independientes e instituciones culturales de la región, esto último con el fin de establecer nuevos nodos y puentes cartográficos sobre la compleja producción artística de la Patagonia.

\*\*\*

### BIBLIOGRAFÍA

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Aristimuño, H. (1987). "Estética teatral", en: Diario *Río Negro*, 15 de septiembre. General Roca.
- Aristimuño, H. (2008). "La esencia creativa del actor", en Revista *El camarote*, nº 14, Viedma.
- Aristimuño, H. (2015). "Dibaxu", en: Tossi, M. (Comp.). *Antología de teatro rionegrino en la postdictadura*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.
- Barba, E. (1997). *Anatomía del actor*. México: Escenología/La Gaceta.
- Brook, P. (1995). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Dubatti, J. (2002). *Teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- Gelman, J. (2012a). *Dibaxu*. Buenos Aires: Seix Barral/Página 12.
- Gelman, J. (2012b). *Interrupciones 2*. Buenos Aires: Seix Barral/Página 12.
- Gelman, J. (2012c). *Interrupciones 1*. Buenos Aires: Seix Barral/Página 12.
- Morin, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Rizk, B. (2008). *Creación colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tossi, M. (2012). "Escena y exilio: una aproximación a la dramaturgia patagónica de la postdictadura", en Tossi, M. (Comp.). *La Quila. Cuaderno de historia del teatro, nº 2*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.
- Tossi, M. (2013). "La producción dramática de Hugo Aristimuño: el actor y el texto", en: Garrido M. (Dir.). *Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.