

La aldea de Refasí: el teatro infantil rionegrino en la reapertura democrática

Mauricio Tossi

CONICET

**Universidad Nacional de Río Negro
Argentina**

1. Introducción:

Este artículo es el resultado parcial de una de las líneas de investigación seleccionadas sobre la dramaturgia de la Patagonia Argentina en la postdictadura. En esta delimitación, formulamos como objeto/problema las siguientes cuestiones: ¿Qué experiencias estéticas propuso el teatro infantil de la provincia de Río Negro en los primeros años de la reapertura democrática (1983 - 1987)? De manera puntual, ¿qué imaginarios sociales se proyectaron en las dramaturgias infantiles emergentes en dicho período y, además, cuáles fueron sus correlativos procedimientos poético-teatrales?

Para indagar en estos cuestionamientos, hemos acotado nuestro estudio a un caso específico, la obra teatral *La aldea de Refasí* del dramaturgo y director rionegrino Juan Raúl Rithner.

2. Los imaginarios sociales: breves presupuestos teóricos

Interrogarse sobre las experiencias estéticas en la dramaturgia infantil de la postdictadura implica, entre otras muchas posibles lecturas, reconocer la función lúdica y cognitiva asumida en el teatro desde la apertura democrática, por esto, creemos pertinente orientar dicha indagación a la esfera conceptual de los “imaginarios sociales”.

Esta categoría de análisis socio-antropológico alcanzó un extenso desarrollo disciplinar durante el siglo XX y, a su vez, generó múltiples debates respecto de su impacto en la tradición científico-racional. Sin embargo, al mismo tiempo, su tratamiento permitió un importante avance epistémico, por

ejemplo, al aportar en la ruptura de los “tabiques” planteados por García Canclini para el progreso de la sociología del arte contemporánea, dice:

Se requiere abolir los tabiques entre lo instrumental y lo placentero, lo ilusorio y lo real, la forma y la función, la fantasía y la praxis. Muchas experiencias con lo imaginario son también investigaciones sobre lo real, ensayos de relaciones sociales posibles, exploración de los códigos vigentes para abrirlos a conductas creadoras (20).

Al superar ciertos obstáculos epistemológicos y al definir a lo imaginario como una perspectiva de la acción social con notorios efectos simbólico-institucionales, su estudio ha contribuido a la comprensión “compleja” (Morin) de las realidades geoculturales; así lo demuestran los trabajos de Cornelius Castoriadis, Gilbert Durand, Bronislaw Baczko, Paul Ricoeur, Manuel Antonio Baeza, José Luis Pintos, entre otros muchos investigadores abocados a los desafíos teórico-metodológicos que los imaginarios sociales promueven.

Por razones de economía argumentativa, en este ensayo tomaremos como base conceptual los aportes de Jean-Jacques Wunenburger, quien define lo imaginario diciendo:

Entonces, acordemos denominar “imaginario” a un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadros, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados. (15)

A partir de esta definición operativa, entenderemos a lo imaginario como una lógica específica de la acción social, expresada en contenidos, estructuras y figuraciones, con competencias simbólicas y –de especial interés para nuestro estudio– con función poiética, lo que le permite a los sujetos actuantes elaborar categorías de adscripción y/o marcos de referencia dinámicos e históricamente anclados. Asimismo, tal como expone Paul Ricoeur, imaginar es reestructurar campos de significación, esto último, para dar lugar a “conflictos semánticos” (201-202) que movilizan ciertos estamentos del tejido social.

Por consiguiente, los sujetos inventan, organizan, desarrollan y legitiman sus prácticas y creencias a través de imaginarios, los que reconocen funciones subjetivas y objetivas difíciles de compilar o predeterminar. Sin embargo, en

términos generales, Wunenburger plantea algunas perspectivas útiles para reflexionar sobre las representaciones imaginarias en el teatro infantil del período histórico aquí delimitado. A saber:

- Perspectiva estético-lúdica: en los juegos de diversa naturaleza y en las prácticas artísticas, lo imaginario –con base trascendental en el *homo aestheticus*– es un espacio de concreción y expansión de la intersubjetividad, por ejemplo, al crear lo posible de un mundo otro que contraste con lo empírico-cotidiano y, desde allí, permitir una emancipación simbólica. Desde esta mirada, el arte logra volver inteligibles las configuraciones de imágenes dominantes y subalternas; vale decir, colabora con los procesos de “comprensión” y de reinterpretación del sentido, tal como Paul Ricoeur lo ha estudiado en relación con la “utopía” o Hans-Georg Gadamer lo ha analizado desde el arte como juego, símbolo y fiesta.
- Perspectiva cognitiva: en correlación con lo anterior, Wunenburger señala que “lo imaginario puede aparecer, así, como una vía que permite pensar allí donde el saber desfallece” (49-51) o, decimos desde el marco reflexivo del arte en la postdictadura, pensar allí donde lo ominoso obtura. De este modo, las representaciones imaginarias promueven pensamientos simbólicos, referenciales y analógicos, pero caracterizados por su condición plástica o dúctil, que obliga al analista a remitirse a sus fuentes intratextuales, infratextuales y supratextuales.

A través de las perspectivas lúdico-estéticas y cognitivas, podemos acercarnos a otro plano o dimensión de lo imaginario entendido como una lógica estructural de las significaciones sociales, nos referimos a la relación entre lo instituido e instituyente que Castoriadis propone en sus estudios.

Para el mencionado autor, lo imaginario es una de las formas ontológicas de lo social, expresado por él en la noción de “magma”, esto es, una metáfora geológica que alude a una corteza o superficie indefinida por la riqueza de su composición, y potente por su condición energética; vale decir, el magma implica “el conjunto de lo que es representable en una lengua, o la totalidad de las representaciones posibles” (Cristiano 70). Así, esta condición magmática de lo social se expresa en un imaginario instituyente y otro instituido. La primera categoría es “un río abierto del colectivo anónimo” (Castoriadis, 2013: 571), es posición, creación y dar existencia en lo histórico-social; la segunda categoría es, por el contrario, la sedimentación de las significaciones imaginarias sociales. De este modo, por imaginario social instituyente debemos entender a:

(...) un poder de creación *vis formandi*, que da lugar a la emergencia de lo nuevo radical en las colectividades humanas. Permite dominar, canalizar la imaginación radical, haciéndola apta para la vida en sociedad. Esto se lleva a cabo mediante su socialización, en el curso de la cual el individuo absorbe la institución de la sociedad y sus significaciones, las interioriza, aprende el lenguaje, la categorización de las cosas, lo que es justo e injusto, lo que se puede hacer y lo que no se puede hacer. (Banchs 57)

A su vez, este poder de creación y socialización deviene en el imaginario social instituido. Al respecto, Castoriadis dice:

Una vez creadas, tanto las significaciones imaginarias sociales como las instituciones, se cristalizan o se solidifican, y esto es lo que yo llamo el imaginario social instituido. Este último asegura la continuidad de la sociedad, la reproducción y la repetición de las mismas formas, que desde ahora en más regulan la vida de los hombres y permanecen allí hasta un cambio histórico lento o una nueva creación masiva venga a modificarlas o a reemplazarlas radicalmente por otras formas. (2001: 96)

En función de estos conceptos operativos, reelaboramos los ejes problemáticos enunciados en la introducción diciendo: desde las perspectivas lúdico-estéticas y cognitivas antes indicadas, ¿qué estructuras (nivel sintáctico) y contenidos (nivel semántico) conformaron a las representaciones imaginarias del teatro infantil patagónico (1983 - 1987)? ¿Cómo operaron sus significaciones imaginarias desde una lógica instituyente y/o instituida en el marco postdictatorial?

3. *La aldea de Refasí* de J. R. Rithner: el imaginario social de la refundación colectiva

En un paratexto autoral editado junto con la obra en estudio, el dramaturgo Juan Raúl Rithner declara haber escrito *La aldea de Refasí* durante los años de censura y represión de la última dictadura militar. Por estas condiciones históricas, el texto fue estrenado recién en la reapertura democrática, puntualmente, en el año 1984, en la ciudad de General Roca, provincia de Río Negro, bajo la dirección y puesta en escena de Cristina

Blanco, y con las actuaciones de Luisa Calcumil, Claudio Vaucheret, Carol Yordanoff, Marcelo Mobarac, entre otros intérpretes y músicos.

3.1. Estructura ficcional y textual

La obra está estructurada en un acto único, dividido –desde nuestra perspectiva hermenéutica– en cuatro macrosecuencias de acción. Cada macrosecuencia tiene distintos niveles de desarrollo dramático, a saber: primero, lo que podríamos asociar con el “llamado a la aventura” (Campbell 54) a través de una canción/carta, una acción que convierte a Blanquita en la heroína que inicia un periplo hacia una meta puntual: el retorno de la luz solar a la aldea de Refasí. Segundo, el encuentro con las figuras protectoras y el “cruce del primer umbral” (Campbell 70-77), vale decir, la conciliación de Blanquita con el músico Refasí, la Muchacha y el titiritero para lograr dicho propósito y, a su vez, comprender por qué el sol desapareció de la aldea. En esta secuencia, aparece el personaje opositor, el tirano gobernador del pueblo, llamado Don Joscurro Nuncarrón, quien –a través de una parodia a las arengas de los dictadores– expone los fundamentos de ese mundo gris y sin luz, dice:

Y desde este oscuro e histórico día, comienza un nuevo proceso en la historia de esta aldea a la que, respetuosos de su cultura y de su tradición, no le cambiaremos el nombre y le seguiremos llamando “la aldea de Refasí” aunque desde hoy, oscuro e histórico día, las notas las ponen nuestros protectores, los Campos Adheridos de América Mojada. Desde hoy, vuestros actos, vuestros pensamientos, vuestros sentimientos, los decidiremos desde aquí ya que no estáis vosotros preparados para ello. Desde hoy, en la aldea de Refasí, nunca más aparecerá el sol.... Porque no lo queremos... porque no lo necesitamos. ¿Estáis de acuerdo?... Gracias... Gracias por vuestro silencio que significa vuestra aprobación. De los Refasí sólo quedará el nombre de la aldea. Desde hoy, oscuro e histórico día, éste es el país de ¡Don Joscurro Nuncarrón! Gracias... Gracias... (Se retira). ¡Y que siga lloviendo para siempre! (Rithner, 2007: 241)

De este modo, Blanquita comprende las razones de la censura, pero también sus fundamentos económicos, pues Don Joscurro Nuncarrón es el único y privilegiado vendedor de paraguas en toda la aldea, un acuerdo comercial ratificado durante muchas generaciones y realizado con extranjeros

de banderas azules y rojas con estrellas que proveen al gobernador de esa imprescindible mercancía para los pobladores. Así, el mundo ante los ojos de los niños/espectadores es un espacio lúgubre, sin magia y déspota que necesita ser modificado.

Frente a estas arbitrariedades, la protagonista propone una conciencia de cambio sostenido en el poder de la imaginación, el juego y la música, por ejemplo, esta toma de conciencia se expone en la acción de “vender sueños” en un ámbito especialmente construido para tal fin.

La tercera macrosecuencia que estructura el relato es –lo que siguiendo con la teoría de Campbell denominamos– el “camino de las pruebas” (64), un eje de acción subdividido en distintos momentos, con un desarrollo dramático desigual pero en el que se profundiza la lógica lúdico-musical propuesta desde el inicio. Por consiguiente, Blanquita guía a sus aliados –subsumidos en un miedo naturalizado– hacia la superación de los obstáculos, esto último mediante una clara referencia a la libertad interior y colectiva. Al respecto, dice:

En los pies tenemos alas
y pájaros en el pelo.
En las manos, crecen luces.
Pueden ser verdad los sueños
si usted es capaz de soñar
y un sueño quiere alcanzar
únanse al canto de todos
y lo va a hacer realidad. (Rithner, 2007: 244)

Asimismo, para alcanzar la resolución del conflicto, los personajes confrontan con otro recurso clásico en el mítico periplo del héroe: el enigma. En este caso, el juego/adivinanza es presentado por el personaje Pelusín, un gnomo del tamaño de un dedo pulgar que, a su vez, recrea la tradición de los “tinguiritas”, es decir, ciertos seres legendarios de la cultura mapuche. En efecto, a través del enigma dado, este personaje mágico les recuerda a los protagonistas la fuerza heurística y renovadora de la imaginación y la música, incluso, les permite conmemorar un acto de resistencia del pionero o fundador, manifestado en la canción que operaba como símbolo identitario de la aldea, una canción que los pobladores por el temor instaurado han olvidado:

Refasí (Pensativo):- Decía mi abuelo... que mi bisabuelo le contaba que decían que mi tataratatarabuelo, antes, decía lo mismo que vos, pero que nadie lo acompañaba...

Blanca:- ¿Nadie lo acompañaba a qué?

Refasí:- ¡A cantar! A cantar su canción. A cantar la canción de los Refasí... Pero él siguió cantándola. Siguió cantándola solito hasta morirse cantando junto al río... Ése fue el único día en el que el sol, por un ratito, vino a la aldea...

Blanca:- ¿Cómo era la canción? Cantala, Refasí... cantala...

Refasí (Temeroso primero, luego entusiasmado, canta:)

Yo soy Refasí Manzana
Musicador, músico,
Un corazón de campanas,
Y ojos de valle y cielo (...)
La estrella que vos más quieras
La podemos conseguir
Si entre todos construimos
Una canción y un país. (242-243)

En consecuencia, el enigma del personaje mágico y la rememoración de la canción fundadora ayudan a los personajes a salir de la inacción y, a través de este recurso, enfrentar de manera lúdica el autoritarismo de Don Joscuro Nuncarrón. En este nivel del relato hallamos la cuarta y última macrosecuencia, escenificada con un viaje hasta el sol para solicitar el retorno de su luz y, posteriormente, la resolución definitiva del conflicto, eso es, la construcción de un astro luminoso, de papel y pintado por los propios protagonistas que ilumina a todo el pueblo y, de ese modo, finaliza aquella etapa sombría e inicia un nuevo período en la aldea.

3.2. Mitogénesis de una refundación colectiva

A partir de esta organización textual y ficcional, podemos seguir indagando en las proyecciones imaginarias que la obra de Rithner propone. Para avanzar en este propósito, tomaremos como ejes de lectura su estructura mítica subyacente (nivel sintáctico) y las representaciones sociales e imaginarias emergentes (nivel del contenido).

Tal como hemos señalado, la reapertura democrática en la República Argentina en 1983/84 operó como un particular marco histórico de enunciación

para esta obra. Así, su textualidad devela una notoria connotación sociopolítica, abordada desde elementos simbólico-alegóricos que responden –desde nuestro punto de vista– a una determinada lógica imaginaria: la mitogénesis de una refundación colectiva.

Según Wunenburger, las funciones lúdico-estéticas y cognitivas expuestas anteriormente se articulan con una tercera perspectiva: “la instituyente práctica” (51). En esta modalidad funcional, lo imaginario provee a la comunidad de sentidos dinámicos y móviles que tienden a una acción. En este orden específico, hallamos el prototipo de la “fundación urbana” como una estructura imaginaria invariable que, independientemente de sus diversos relatos geoculturales, puede leerse a partir de tres componentes mitogenéticos:

- a) La filiación del espacio comunitario con un mundo invisible y/o sagrado. De este modo, la fundación o refundación de la ciudad requiere de un héroe intermediario entre lo cotidiano y lo mágico (Wunenburger 52).
- b) Por sus matrices imaginarias, la fundación sólo puede instaurarse a través de un rito o acto simbólico que, a su vez, inaugura un cambio ontológico en el cuerpo social.
- c) El nuevo orden está asociado a una violencia exógena, una violencia asumida y luego superada entre “los iguales” (parientes, hermanos, mellizos, etc.). Entonces, se establece una dialéctica entre ley/transgresión o naturaleza/cultura, sin la cual no habría dinámica social e institucional y, al mismo tiempo, “... permite comprender que la paz civil, inherente al proyecto urbano, no puede ser obtenida más que al precio de una violencia nueva, paradójicamente fundadora” (Wunenburger 52). Por ende, luego de esa violencia instituyente, la ciudad está en condiciones de configurar un pacto identitario y expulsar de sí misma aquellos factores perjudiciales, por ejemplo asociados al *pharmakos* de la cultura griega antigua. A partir de esta fase, el cambio ontológico emergente se proyecta en particulares interrelaciones sociales y subjetivas.

Así, la mitogénesis de una refundación urbana y política nos permite interrogar a la obra teatral en estudio mediante su vinculación histórico-imaginaria con la reapertura democrática, pues, como lo han estudiado numerosos investigadores, lo mítico puede hacerse literatura a través de diversos mecanismos, los que contribuyen a la consolidación de las identidades estéticas y a las diversificaciones geoculturales.

Por consiguiente, a partir de la teoría de Wunenburger (35-38), podemos releer la estructura ficcional de *La aldea de Refasí* de Rithner desde una dinámica “intratextual” (esto es, la organización poética del texto teatral ya enunciada), “infratextual” (la fuente imaginaria subyacente) y “extratextual” (los factores sociopolíticos determinantes en el contexto de recepción); dado que, según nuestro análisis, en el marco de la postdictadura argentina, este referente mítico-imaginario alcanza una función instituyente. Dos procedimientos de literalización intervienen en esta lectura: la reanimación hermenéutica y el bricolage histórico-mítico.

En relación con el primero, según Wunenburger (42), el discurso imaginario no está consagrado a la recitación pura, por el contrario, como lo han estudiado las teorías estructuralistas, sus componentes logran una reactivación del sentido en distintos contextos culturales, al favorecer nuevas construcciones semánticas con anclajes históricos y geográficos específicos. Desde este procedimiento narrativo, podemos releer *La aldea de Refasí* como un relato escénico que recupera y reanima la imaginaria de la “refundación colectiva”, pero escrita a partir de códigos estéticos de la Patagonia Argentina y –como ya indicamos– en el marco de un ejercicio reflexivo sobre la reconfiguración democrática y la conciencia de libertad del sujeto ciudadano. Así, el dramaturgo apela a un receptor infantil, con el objetivo de incluir al niño (alegoría de un futuro necesario) en la refundación de un nuevo país/aldea, como así también para reivindicar el arte como espacio de resistencia frente al sojuzgamiento y, desde esta visión, promover “conflictos semánticos” ineludibles para el fortalecimiento de una dinámica cultural contemporánea.

En efecto, en esta obra hallamos una reinterpretación del sentido estructural del mito citado, al reconocer en la joven Blanquita a una heroína

portadora de una conciencia de cambio e intermediaria entre “lo real” caracterizado por un despotismo caduco y un ámbito comunitario mágico, siendo la música con impulso performático un puente entre ambos extremos. A través de la canción fundadora del artista Refasí, se origina el acto simbólico o rito de pasaje entre un espacio ominoso y otro utópico, pues en la fuerza ontológica de esta acción se anida –al igual que en las matrices mitogenéticas antes enunciadas– un poder de transformación del cuerpo social. Entonces, en 1984 (o en el año de la llamada “primavera” democrática, otra connotación sobre el renacer) y en un campo intelectual periférico como lo es la Patagonia, este relato escénico y sus correlativas representaciones imaginarias intentan recomponer –desde una perspectiva lúdica y simbólica– los tejidos culturales destruidos luego de la violencia intestinal y endógena en la que estuvo sumergido el país/aldea, pero elaborados desde el punto de vista infantil, convirtiendo al niño en un sujeto activo y comprometido con la “luz” de su ciudad.

En el nivel infratextual, la mitogénesis de una “refundación colectiva” no sólo es vivificada a través de una hermenéutica de sus unidades estructurales, también es reanimada mediante una reescritura híbrida y asociativa, que vincula a determinadas significaciones con componentes culturales de distinta índole. En estas condiciones de literalización hallamos el segundo procedimiento enunciado: el bricolage histórico-mítico.

En el caso que estudiamos, el cariz poético de la imaginería popular patagónica y las variables contextuales funcionan como matrices para el bricolage de elementos disímiles. Así, podemos localizar dos representaciones imaginarias centrales en este proceso, las que a su vez han sido ocupaciones intelectuales del propio Juan Raúl Rithner, con publicaciones específicas sobre estos temas. Nos referimos, por un lado, a la luz como energía renovadora en lo biosocial y, por el otro, al activismo del mundo fantástico en la cultura mapuche.

Rithner –en calidad de profesor e investigador del área comunicación social de la Universidad Nacional del Comahue– ha estudiado las creencias y leyendas de la región en un libro que, desde su título, ya propone una filiación

con la primera de las representaciones imaginarias indicadas, aludimos al ensayo *La Patagonia tiene luces* del año 2004. En este texto teórico, el autor –junto con Ana María Menni– compila y recrea una larga serie de discursos imaginarios e históricos, entre otros, hallamos a “Elal y el primer amanecer”, esto es, la mitogénesis tehuelche sobre el origen de la vida humana. En esta narración encontramos el amor eterno entre el sol y la luna como una estrategia de *Kóoch* (dios supremo) para suprimir hegemonía a la oscuridad reinante. Sin embargo, “... el primer amanecer no fue de amor y plenitud sino de violencia y sangre, aunque también de gestación del nacimiento de Elal” (Rithner y Menni, 2004: 25). De este modo, vuelven a surgir las fuentes infratextuales de una violencia instituyente que puede (y debe) ser superada para constituir un nuevo espacio comunitario, en este caso, descrito mediante las confrontaciones entre personificaciones cósmicas (nubes, trueno, viento, lluvia, etc.) que darán lugar a la luz fundacional, sin la cual la muerte bioespiritual sería inevitable. En correlación con esta idea, los autores dicen:

Los árboles agonizaban en su estéril reclamo de sol. Insectos y aves enloquecían de tanto encierro y caían como alimento de los animales. Puma, lobo, zorro y chacal empezaron a devorarse entre sí, hartos de los indefensos y pequeños.

Todo era trueno, rayo, relámpago y lluvia. El viento apenas lograba agitar las nubes, compacta venda de la luz de Sol y Luna, pero no hacía demasiados esfuerzos en las arrancarlas de su protesta porque intuía que el hecho favorecería el futuro de la vida en la isla grande (25-26).

Aunque no podemos aseverar que estas representaciones imaginarias sobre la luz hayan operado como un hipotexto explícito en el proceso escritural de *La aldea de Refasí*, sí podemos establecer –desde nuestra visión hermenéutica– su fuerza heurística y su activa matriz cultural, comprendida desde la propia voz del dramaturgo y desde su vigencia histórica en el marco de la postdictadura, en tanto, dicha representación imaginaria operó como uno de los bienes simbólicos de las “economías ficcionales” (Mons 11) que irrigaron los procesos sociales e intersubjetivos de la región en el período que estudiamos. Por lo tanto, la luz como energía renovadora de lo biosocial es una representación imaginaria con base en la cultura tehuelche que, desde este

nivel de análisis, reinterpreta un sentido histórico y reactualiza un conflicto semántico en un código escénico infantil.

La segunda representación imaginaria, también puesta en diálogo hermenéutico con las propias investigaciones de Rithner sobre la cultura popular regional, alude –tal como indicamos anteriormente– al activismo del mundo fantástico en la cultura mapuche. Este núcleo “mágico”, según el concepto de Castoriadis, se objetiva en *La aldea de Refasí* a través de un “fundamento de valor” (Dubatti 65-66) específico del texto dramático, nos referimos a la entidad de los “tinguiritas” y al rito musical como puentes entre lo mágico/utópico y lo real/ominoso.

Así, veinte años después de la escritura de la obra teatral, el dramaturgo retoma en sus estudios teóricos la figura del tinguirita mapuche, descrito como un duende que vive en las cuevas o en los huecos de los árboles, que es travieso y vivaracho con los humanos pero –al mismo tiempo– solidario y atento con los distintos registros de la naturaleza (Rithner y Menni, 2004: 147). Estas últimas características son las que se destacan en *La aldea de Refasí*, pues sin el juego del enigma planteado por Pelusín y su correlativa función transformadora de aquella comunidad “gris”, la acción dramática de la pieza no tendría desarrollo ni resolución. Por esto, la conciencia de cambio del personaje Blanquita sólo encuentra su cauce por la inscripción en una determinada lógica imaginaria, precisamente, la que el “tinguirita” le ofrece como un mundo alternativo, lúdico y utópico; un mundo anclado en la biosensibilidad de la música. Vale decir, ante el autoritarismo y la esclerosis social, la performatividad musical con bases en la imaginería popular genera un intersticio cultural para los sujetos de la acción.

En relación con la segunda fuente para el bricolage narrativo, encontramos en la obra una serie de representaciones sociales con evidentes contenidos políticos que se articulan con las figuraciones imaginarias ya descritas, las que –a su vez– garantizan el funcionamiento simbólico-alegórico del texto. De este modo, son múltiples los objetos sociales figurados en la obra, entre otros: el miedo, los arraigos identitarios, el valor de la memoria

histórica, la burocracia, el imperialismo económico y/o la extranjerización de lo local, entre otros.

En este compendio de representaciones sobre la historicidad de aquellos años, destacamos la confrontación de dos unidades de sentido: por un lado, el rol del censor y, por el otro, la función comunitaria del ciudadano libre, en especial, la participación del “joven” en el establecimiento de un nuevo orden social y expuesto a la mirada de un espectador “niño”. La oposición entre ambas unidades de sentido puede observarse en la emergencia de acciones contrastantes, por ejemplo, en la relación de los jóvenes (Blanquita, Muchacha, Refasí) con los adultos (Joscurro Nuncarrón, Vecina, Diputado). De este modo, ante el reconocimiento de los intereses financieros del dictador del pueblo, la protagonista dice: “Si Joscurro Nuncarrón vende paraguas, yo venderé... sueños” (Rithner, 2007: 242). La venta de sueños es una respuesta idealizada y juvenil frente a un materialismo liberal y adulto que, además, se articula con otro efecto de sentido: la divergencia de colores como estructura de distinción. Por un lado, hallamos la opacidad de “Joscurro” y, por otro, la noble transparencia de “Blanquita”. Sin embargo, es pertinente indicar que los niños espectadores de 1984 conocieron a Blanquita mediante la personificación de la actriz mapuche Luisa Calcumil, esto implica una interesante resignificación de las connotaciones de los colores por la identidad étnica de la protagonista. Entonces, mediante este contrasentido actoral, se intenta romper con ciertos prejuicios culturales sobre el cuerpo mapuche, al otorgarle los valores cándidos que –de manera conservadora y despectiva– sólo se ofrecían a los “niños-blancos”.

Este vínculo contrastante se evidencia además en el corte escénico (fáctico y discursivo) del personaje Vecina, cuyo nombre es Aguja Gruesa de Santa Clara Crochet. Su función actancial expresa una parodia a la complicidad civil frente al autoritarismo y, a su vez, implica una respuesta inmediata ante un posible desbloqueo del miedo imperante:

Blanca:- Refasí... Si vos cantarás de vuela la canción... Si todos los habitantes de la aldea volvieran a cantarla... tal vez, el sol...

Refasí:- No. Sería peligroso. Si eso ocurriera, capaz que él hasta le cambia el nombre a la aldea...

(Irrumpe una vecina con un vestido brillante, suntuoso, de mal gusto.
Viene tejiendo y cantando)
Vecina:- Medio punto a la izquierda,
dos puntos a la derecha.
Que nadie venga a cambiarnos
la forma de la madeja (243).

Efectivamente, toda vez que la acción dramática avanza hacia el cumplimiento del objetivo de los jóvenes, la Vecina interrumpe la escena con la isotopía textual antes citada, en la que se connota una visión conservadora, con “puntos” de ventaja para la “derecha” que compone su “madeja” comunitaria. Este personaje, al igual que los otros pobladores latentes en la ficción, ha naturalizado el control social a través del miedo y el silencio, por lo tanto, deviene en una portavoz de la censura paternalista. En suma, la función comunitaria del joven libre aparece como una representación social contrastante con el *statu quo* y la complicidad de otros sectores.

A las fuentes intratextuales e infratextuales ya declaradas, se añaden con mayor nitidez las fuentes supratextuales, es decir, los condicionamientos sociopolíticos de “lo juvenil” en su contexto de recepción.

Para comprender la representación social del “joven libre” en esta obra teatral, debemos recuperar el valor cultural de esta configuración durante los golpes de Estado en Argentina. Diversos investigadores (Pujol; Proaño-Gómez,) han demostrado la escisión entre el sistema de poder y las fracciones jóvenes durante el período de la autodenominada “Revolución Argentina” (1966-1973), una fase dictatorial que se ocupó metódicamente de reprimir a la contracultura juvenil por cuestionar la moral sexual, las estructuras familiares y el rol de la mujer, la participación política, la experimentación estética, entre otras variables no compatibles con el ser nacional cristiano, paternalista y aséptico que los gobernantes de facto promovían. La represión a la emergencia del cuerpo-joven se intensificó y sistematizó en la última dictadura cívico-militar (1976-1983), hasta el punto de “infantilizar” a gran parte de la población, cuando no fuera directamente desaparecida, torturada o exiliada. Así, la censura y la autocensura generaron –especialmente en las fracciones jóvenes que sobrevivieron y permanecieron en el país– un proceso

intersubjetivo y cultural que, en 1979, María Elena Walsh denominó: “Desventuras en el País Jardín-de-Infantes”. En este breve ensayo, publicado en plena dictadura militar, la autora con mayor legitimidad intelectual en la literatura y la música infantil propone una metáfora sagaz sobre el desasosiego y el hartazgo frente al autoritarismo y la represión, dice:

Hace tiempo que somos como niños y no podemos decir lo que pensamos o imaginamos. Cuando el censor desaparezca, ¡porque alguna vez sucumbirá demolido por una autopista!, estaremos decrepitos y sin saber ya qué decir. (...) El ubicuo y diligente censor transforma uno de los más lúcidos centros culturales del mundo en un Jardín-de-Infantes fabricante de embelecos que sólo pueden abordar lo pueril, lo procaz, lo frívolo o lo histórico pasado por agua bendita. Ha convertido nuestro llamado ambiente cultural en un pestilente hervidero de sospechas, denuncias, intrigas, presunciones y anatemas. Es, en definitiva, un estafador de energías, un ladrón de nuestro derecho a la imaginación, que debería ser constitucional (Walsh 14-15).

De este modo, la escritora “faro” de la ficción infantil denuncia –con suprema valentía– la condena a vivir en una comunidad infantilizada, subsumida en la ignorancia y cercenada por el paternalismo de los dictadores, quienes ven a la Nación como una fémina inmadura, enfermera y vulnerable al virus del pensamiento comunista (Proaño-Gómez). Esta representación social sobre lo infantil y lo juvenil justificó durante los largos años de dictadura la censura y la feroz violencia ejercida en términos de protección o “seguridad nacional”. Por consiguiente, con la reapertura democrática, la imagen del joven libre y comprometido con las transformaciones político-comunitarias es, desde la perspectiva de las significaciones imaginarias instituyentes, una respuesta histórica a la tradición dictatorial dominante. A través de este conflicto semántico-representacional, la sociedad infantilizada por la represión avanza en su “madurez” e intenta superar aquella imagen con la que María Elena Wash finalizaba su icónico ensayo:

Nosotros, pobres niños, a qué justicia apelaremos para desenmascarar a nuestros encapuchados y fascistas espontáneos (...) Todos tenemos el lápiz roto y una descomunal goma de borrar ya incrustada en el cerebro. Pataleamos y lloramos hasta formar un inmenso río de mocos que van a dar a la mar de lágrimas y sangre que supimos conseguir en esta castigadora tierra (18).

En consecuencia, desde nuestra perspectiva de análisis, la mitogénesis de una refundación colectiva expresada en el nivel infratextual de *La aldea de Refasí*, responde a una reanimación histórico-hermenéutica, también evidenciada en el nivel supratextual, a través de estos singulares factores sociopolíticos. Así, el ímpetu y la acción de los personajes jóvenes (Blanquita, Muchacha y Refasí) para restituir la luz a su comunidad es un recurso lúdico-estético que confronta con aquel niño que pataleaba, lloraba y se ahogaba en mocos por la impotencia y el castigo impuestos. En este punto, las representaciones míticas descritas se articulan con estas representaciones socioculturales, conformando un bricolage literario y escénico que actuó como una plataforma simbólica operativa en los centros artísticos de la norpatagonia.

4. Ideas finales

El análisis de *La aldea de Refasí* nos permitió aproximarnos –de manera inductiva– a ciertas características de la experiencia estética en el teatro infantil rionegrino en el año 1984 y, a su vez, rastrear algunas representaciones imaginarias, organizadas en tres niveles estructurales del relato dramaturgico (intratextual, infratextual y supratextual). En efecto, a partir de esta organización ficcional, reconocimos los aspectos mitogenéticos de una “refundación colectiva”, reelaborados en la obra mediante dos procedimientos: la reanimación hermenéutica de las matrices imaginarias y el bricolage de elementos mítico-históricos locales.

De este modo, inferimos que el teatro patagónico (incluso en sus formas poéticas asociadas con la cultura infantil) participó activamente en los procesos de socialización e institucionalización de los fundamentos democráticos, esto último, a través de, primero, la circulación de representaciones imaginarias específicas que operaron como bienes simbólicos en la “economía ficcional” (Mons) de la región; segundo, la promoción de debates sobre “conflictos semánticos” (Ricoeur) vinculados con objetos sociales de la nueva fase histórica instituyente; tercero, la activación de los mecanismos de reacción/resistencia/memoria del arte en el Patagonia Argentina.



Finalmente, este estudio permitió ampliar y reorientar nuestra investigación hacia nuevos análisis de casos, con el fin de comprender y teorizar los mecanismos poéticos e ideológicos del teatro regional durante los primeros años de la postdictadura.

© **Mauricio Tossi**

Bibliografía

- Banchs, María A. "Imaginarios, representaciones y memoria social". Arruda, Ángela y de Alba, Marta (Coords). *Espacios imaginarios y representaciones sociales*. Barcelona: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 2007. Impreso.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- Castoriadis, Cornelius. *Figuras de lo pensable*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.
- . *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Fábula/Tusquets, 2013. Impreso.
- Cristiano, Javier. *Lo social como institución imaginaria. Castoriadis y la teoría sociológica*. Villa María: Editorial Universitaria Villa María, 2009. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2002. Impreso.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires: Paidós, 1998. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI, 1998. Impreso.
- Mons, Alan. *La metáfora social*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994. Impreso.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1994. Impreso.
- Proaño-Gómez, Lola. *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973. Teatro e identidad*. Buenos Aires: Atuel, 2002. Impreso.
- Pujol, Sergio. "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes". James, Daniel (Director). Nueva historia argentina. *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007. Impreso.



- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- Rithner, Juan Raúl y Menni, Ana María. *La Patagonia tiene luces*. Neuquén: Manuscritos/Limay, 2004. Impreso.
- . "La aldea de Refasí". *Dramaturgos de la Patagonia Argentina*. Buenos Aires: Editorial Argentores, 2007. Impreso.
- Walsh, María Elena. *Desventuras en el País Jardín-de-Infantes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993. Impreso.
- Wunenburger, Jean-Jacques. *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008. Impreso.

Argus-a
Artes & Humanidades

