

La mirada en el agua (2011) de Jorge Ricci: intratextualidad y diferencias en la trilogía de “actores de provincia”

Jorge Dubatti | Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
| jorgeadubatti@hotmail.com

› RESUMEN

Este artículo propone una caracterización de la poética dramática de *La mirada en el agua* (2011), del teatrino santafesino Jorge Ricci (1946-2021). A partir de la teoría de la intratextualidad de José Enrique Martínez Fernández, se establecen sus relaciones con otros textos del mismo autor: el ensayo *El teatro salvaje* (1986) y las piezas teatrales *Actores de provincia* (1991) y *Café de lobos* (2001), con las que *La mirada en el agua* integra una trilogía. En primer lugar se señalan procedimientos poéticos de unidad en la trilogía; luego, se describen las políticas de la diferencia y de la revelación que *La mirada en el agua* diseña respecto de los textos precedentes.

Palabras clave: dramaturgia argentina, poética, Santa Fe

***La mirada en el agua* (2011) by Jorge Ricci: intratextuality and differences in the trilogy of “provincial actors”**

› ABSTRACT

This article proposes a characterization of the dramatic poetics of *La mirada en el agua* (2011), by Jorge Ricci (Santa Fe, Argentina, 1946-2021). Based on the theory of intratextuality by José Enrique Martínez Fernández, this analysis focuses on its relationships with other texts by the same author: the essay *El teatro salvaje* (1986) and the plays *Actores de provincia* (1991) and *Café de lobos* (2001), with which *La mirada en el agua* integrates a trilogy. First, poetic procedures of unity in the trilogy are pointed out; then, the politics of difference and revelation that *La mirada en el agua* designs with respect to the preceding texts.

Keywords: Argentine dramaturgy, poetics, Santa Fe

A Jorge Ricci, Maestro teatrista y poeta, in memoriam

Nuestro objetivo es caracterizar algunos procedimientos destacables de la poética dramática de *La mirada en el agua* (2011), de Jorge Ricci. Nos centraremos en sus relaciones intratextuales (Martínez Fernández, 2001: 151-152) con el ensayo *El teatro salvaje* (1986) y los textos dramáticos anteriores de la trilogía que integra con las piezas *Actores de provincia* (1991) y *Café de lobos* (2001). Reconoceremos, primero, las relaciones de “continuidad” (Martínez Fernández), unidad o comunidad entre los textos; luego, nos detendremos en las políticas de la diferencia y de la revelación (términos que utilizamos para el análisis de las reescrituras, Dubatti, 2020a: 183-211) que plantea *La mirada en el agua* en la trilogía.

Nacido en Santa Fe en 1946 y fallecido recientemente, el 12 de febrero de 2021, Ricci es uno de los teatristas de referencia insoslayable en la historia del teatro argentino de los últimos sesenta años. Actor, dramaturgo, director, gestor, teórico, fundó e integró durante casi cinco décadas el Equipo Teatro Llanura, de Santa Fe. En 1973 se graduó en Letras en la Universidad Nacional del Litoral. Debutó como actor en 1964 (*Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún, dirección de Alfredo Catania, en Santo Tomé) y como director en 1966 (*Jetattore*, de Gregorio de Laferrère, en Sa Pereira, provincia de Santa Fe). Su ensayo *Hacia un teatro salvaje* (1986, luego *El teatro salvaje*) propone un análisis notable de las prácticas territoriales del teatro independiente en provincia. Desempeñó una labor incansable como docente y gestor en la Universidad Nacional del Litoral.

Texto central en su producción, *La mirada en el agua* se publicó en 2011 en el tomo *Teatro salvaje. Historias de actores de provincia*.¹ Su puesta en escena se concretó el 3 de agosto de 2013 en la Sala Maggi del Foro Cultural de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe Capital.² *La mirada en el agua* integra con *Actores de provincia* (1991) y *Café de lobos* (2001) una “suerte de trilogía”, como señala Marcela Bidegain (2011: 243) y también hemos destacado en estudios anteriores (Dubatti, 2022a y 2022b).

El Equipo Teatro Llanura redactó una editorialización de *La mirada en el agua* para el Ciclo “Teatro del País” 2013 en el Teatro Nacional Cervantes. Llamamos editorialización a la literatura con la que el espectáculo elige presentarse ante el público y las instituciones mediadoras (periodismo, crítica, festivales, salas, productores, organismos oficiales, etc.). Dicha literatura puede estar incluida en carpetas de prensa, páginas web de grupos y carteleras, programas de mano, etc. Por su síntesis y voluntad comunicativa, por su búsqueda de capturar la atención y movilizar a las/los lectores a tomar contacto con el espectáculo, suelen ser metatextos clave que merecen ser estudiados detenidamente (Dubatti, 2020b). La mencionada editorialización presenta el espectáculo como parte de la trilogía: “*La mirada en el agua* cierra la trilogía sobre los actores de provincia, con su poética del teatro dentro del teatro, que comenzó en 1991 con *Actores de provincia* y continuó en 2001 con *Café de lobos*”.³

1 Todas las citas de *El teatro salvaje*, *Actores de provincia*, *Café de lobos* y *La mirada en el agua* se harán por esta edición de Colihue (2011).

2 Ficha artístico-técnica: Equipo Teatro Llanura. Elenco: Jorge Ricci, Teresa Istillarte, Eduardo Fessia. Escenografía e iluminación: Mario Pascullo. Selección y realización musical: Eduardo Fessia. Realización escenográfica: Telmo Franzen. Diseño de programa: Romina Laurino. Asistencia de dirección: Stella Curi. Dirección: Sandra Franzen. Participó en 2013 del II Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente, Teatro Andamio 90, y del Ciclo “Teatro del País” en el Teatro Nacional Cervantes.

3 Disponible en www.teatrocervantes.gov.ar, donde también puede encontrarse en video un fragmento del espectáculo.

Para el concepto de intratextualidad seguimos a José Enrique Martínez Fernández: “[...] cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor. El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto. La ‘obra’ es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero tejido” (2001: 151-152).

Como ya señalamos al analizar *Café de lobos* (Dubatti, 2022b), las tres partes de la trilogía no fueron concebidas conjuntamente (como se hacía con las tragedias en los concursos de la Grecia clásica). Su escritura se proyecta en el tiempo y cada una responde a momentos histórico-sociales muy diferentes. La trilogía se fue constituyendo como tal sobre procesos de escritura a través de dos décadas, hecho que favorece –más allá de la unidad– la percepción de variaciones/diferencias entre las tres piezas. En la secuencia de composición, *La mirada en el agua* ocupa el tercer lugar, el cierre de la trilogía. Fue concebida luego de la inundación de Santa Fe de abril-mayo de 2003 y escrita en los años subsiguientes de la primera década del siglo XXI:

Fue un producto de un trabajo de mesa realizado por el Equipo Llanura (Sandra Franzen, Rafael Bruza, Mario Pascullo, Jorge Ricci) durante varios meses. Al principio fue este equipo el que generó la idea y luego Ricci la escribió bajo la mirada atenta de sus compañeros. (Bidegain, 2011: 246)

Actores de provincia (estrenada en 1991) fue escrita entre fines de los '80 e inicios de los '90, en el contexto de los procesos de crisis del gobierno de Raúl Alfonsín y primeros años de la presidencia de Menem. La escritura de *Café de lobos* corresponde a los años de consolidación y crisis del neoliberalismo, durante la segunda presidencia de Carlos S. Menem, en la segunda mitad de los difíciles años '90. Hemos propuesto, sin embargo, que Ricci imaginaba anticipadamente para algunos mundos ficcionales (en los que advertía cierta potencia productiva, como el de sus “actores de provincia”) una estructura en trilogía, como se sugiere en *Café de lobos*: Manteca le recuerda a Gordo que “En su trilogía sobre ‘La llanura estremecida’ está todo. Es la *Divina Comedia* del teatro de provincia” (2011: 94).⁴ Intuimos que en *Café de lobos* Ricci ya concibe que habrá una tercera parte, pero la escribirá años después y a partir de circunstancias muy diferentes. Es importante señalar que, además de esta trilogía reconocida como tal por Ricci, el Equipo Teatro Llanura y sus investigadores, hay otros textos dramáticos del dramaturgo que tematizan el mundo de los actores de provincia y tienen como personaje protagónico al Gordo, el director. Destaquemos, al menos, *Pasaje de bravura*, incluido en el ensayo *Momentos del teatro argentino* (2017: 34-37), y *Con el agua al cuello* (2018), deliberada continuación de *La mirada en el agua*. Ricci abre *Con el agua al cuello* con la siguiente acotación, que enlaza explícitamente con la tercera parte de la trilogía: “Sobre el espacio oscuro una música fúnebre va dejando ver, poco a poco, bajo un cenital que se abre lentamente en medio del escenario, al personaje del Gordo, un actor sesentón en su sillón de ruedas y con las ropas de su obra anterior: *La mirada en el agua*” (2018: 2, bastardilla en el original). Creemos que esto no afecta la estructura de la trilogía (no deberíamos transformarla en una tetralogía o pentalogía, etc.), pero sí es necesario pensar esta trilogía como parte de un

⁴ *La llanura estremecida* de Jorge Ricci se estrenó en 1972, dirección de Ricardo Gandini, con el Teatro Mandala de Santa Fe.

ciclo dramático mayor, que podemos reconocer en su unidad por el doble componente poético: el mundo de actores de provincia y el personaje del Gordo. A su vez, en 2011, Ricci reunió en libro los textos de la trilogía junto a *Zapatones* (1980) y *El cuadro filodramático* (1989), bajo un título común, en colección integrada (no-miscelánea): *Teatro salvaje. Historias de actores de provincia*. Ni en *Zapatones* ni en *El cuadro filodramático* aparece el Gordo. Podemos concluir que en la dramaturgia de Ricci hay un ciclo de textos más amplio aun: el de actores de provincia, en general. El esquema de inclusión en grupos textuales, de menor a mayor, sería el siguiente: grupo textual de la trilogía < grupo textual del ciclo actores de provincia con el personaje del Gordo < grupo textual del ciclo actores de provincia en general (con y sin el Gordo).

Consideraremos las políticas de la diferencia como otra forma de intratextualidad e intertextualidad: se reelabora un texto anterior para generar un deliberado comparatismo contrastivo con el texto nuevo. Ese ejercicio de comparación hace insoslayable la referencia y el conocimiento de los textos intratextualizados o intertextualizados, a los que se busca no solo por su entidad provechosa, sino también (y especialmente) para diferenciarse de ellos, para hacer visible un nuevo estadio de identidad, una transformación, una variación en la unidad. Por ejemplo, Manuel Mujica Lainez explicita metaliterariamente el procedimiento en la novela *Bomarzo* cuando el personaje narrador, Pier Francesco Orsini, compara su visión/construcción de Lorenzino de Médicis con la de la pieza teatral de Alfred de Musset:

¡Qué distinto resultaba del Lorenzaccio de Musset, que jugaba con la muerte! Uno de los personajes, refiriéndose a los asesinos que lo acechan, le dice en el último acto de la tragedia: *Tu te feras fuer dans toutes ces promenades*, y él responde, soberbio: *Cela m'amuse de les voir*. Cuando leí la obra, no reconocí a mi desventurado amigo, el que tiritaba en Bomarzo, delante de la chimenea, estirando hacia las chispas sus manos transparentes, y volvía sin cesar la cabeza para mirar a sus espaldas. Pero ya se sabe que los poetas, y sobre todo los poetas románticos, acuñan sus propias versiones de los pobres individuos. Por suerte es así. (2007: 512-513)

Mujica Lainez se basa en el hipotexto de Musset para implementar cambios y transformar a Lorenzaccio. Esos cambios son también intertextuales. De la misma manera, Ricci reelabora la poética que proviene de *Actores de provincia* y *Café de lobos*. Esos trazos de desvío o divergencia implican, además, políticas de revelación⁵ de los textos intratextualizados: la diferencia revela el texto del que se aparta. En *La mirada en el agua* Ricci absorbe y transforma *Actores de provincia* y *Café de lobos* con la triple intención de expresar continuidad, cambios y, al mismo tiempo, poner en relieve el significado y la monumentalidad de las piezas anteriores de la trilogía y el proyecto del "teatro salvaje". Con *La mirada en el agua*, Ricci invita a recordar, releer y revalorar *Actores de provincia* y *Café de lobos* desde otras perspectivas históricas, función fundamental de la trilogía desplegada en el tiempo. Las poéticas de revelación implican múltiples matices en su acción: re-descubrir, iluminar, señalar, llamar la atención, atender, cuidar, recuperar, rescatar los textos intratextualizados / intertextualizados. Como también se desprende de Bomarzo: "Por suerte es así" (2007: 513).

⁵ Para el concepto de políticas de revelación, véase Dubatti 2021a.

Lo que da unidad a la trilogía y establece la “continuidad” de *La mirada en el agua* con los dos textos dramáticos precedentes es:

- a. el mundo de los “actores de provincia” (sin duda una de las marcas más identitarias de la poética de Ricci);
- b. su condición de “teatro salvaje” (como *Actores de provincia* y *Café de lobos*, *La mirada en el agua* puede ser pensada como “puesta en obra” de *El teatro salvaje*, Dubatti, 2021b: 10);
- c. el personaje protagónico presente en las tres obras: el director, el Gordo, alter ego del dramaturgo;
- d. la secuencia dramática correlativa que las conecta e intratextualiza;
- e. la territorialidad geopoética (Collot, 2015): el territorio santafesino (la ciudad y su región);
- f. la metateatralidad, el “viejo truco del teatro dentro del teatro” (*Actores de provincia*, 2011: 59), que Ricci objetiva en entrevista: “En cuanto a la temática del Equipo Teatro Llanura, se fueron desarrollando dos vertientes: una que habla de los actores de provincia, del teatro dentro del teatro; y otra que escarba en la existencia de personajes que son nuestros contemporáneos y comparten nuestras utopías” (Bidegain, 2011: 232-233).

Ricci explicita esa voluntad de unidad a través de su *alter ego* en la ficción: “Si me repito es por obsesión temática”, afirma el Gordo en *Café de lobos* (2011: 95). Pero desde sus primeras líneas *La mirada en el agua* manifiesta una política de la diferencia.

En la historia (Bal, 1990) de *La mirada en el agua* y en su estructura dramática externa e interna, se manifiestan relevantes desvíos y novedades respecto de *Actores de provincia* y *Café de lobos*.⁶ Para el concepto de historia y su ángulo de análisis, seguimos a Mieke Bal: “Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento” (1990: 13). La historia tiene lugar en la “pequeña ciudad sudamericana” (2011: 115), Santa Fe, pero ya no en el interior de una sala teatral o en el café de un teatro, sino ahora a cielo abierto, en el espacio público urbano, en las “veredas” cubiertas por la inundación. Teresita (el personaje encarnado por Teresita Istillarte) empuja en medio del agua el “sillón de ruedas” donde va sentado el Gordo, ahora “un cincuentón destrozado” (2011: 115). Bajan del Norte al Sur de la ciudad, desde el Boulevard Gálvez, derecho por la calle San Martín, cuando los habitantes escapan: “disparan todos para el norte” (2011: 116). Gordo y Teresita van “contra la corriente” (2011: 143), “en sentido contrario al agua” (2011: 115), y por eso cada vez están más tapados por la inundación, que finalmente acaba por “devorarlos” (2011: 152).

⁶ Para el análisis de la historia y la estructura dramática de *Actores de provincia* y *Café de lobos*, remitimos a Dubatti 2021b, 2022a y 2022b.

Según la acotación inicial, la acción acontece “en los tiempos actuales” (2011: 115): la referencia a la inundación histórica de Santa Fe (más allá de su dimensión metafórica o mítica) nos permite ubicar temporalmente la intriga entre el 29 de abril y el 3 de mayo de 2003, cuando el desborde del Río Salado y las intensas lluvias anegaron la capital de la provincia y una amplia región circundante, durante la gobernación de Carlos Reutemann. Siguiendo a Guattari y Rolnik (2015), distinguimos entre macropolítica (los grandes discursos de representación institucionalizados) y las micropolíticas (construcción de territorios de subjetividad alternativos a las macropolíticas, Dubatti, 2016). Las referencias macropolíticas, a los gobiernos nacionales y provinciales, como veremos, son significativas en la pieza y están casi ausentes en las dos obras precedentes.

A la manera de la escena lineal medieval (Massip, 1992),⁷ el sillón de ruedas del Gordo y Teresita atraviesa la ciudad como los *pageants*, carros o recintos móviles itinerantes, en una procesión o peregrinación solitaria con un claro objetivo: no se trata de actuar, sino de “Ver cómo se borra todo” (2011: 116). Lo metateatral está presente pero cambia el eje: ahora los “actores de provincia” no están encerrados en un espacio teatral interior, no están ensayando o investigando ni están generando la representación (de marco) de una representación (enmarcada), sino que buscan la intemperie, fuera del teatro, contemplan la teatralidad de la vida y la ciudad como espectadores, evocan su pasado y miran de frente a la muerte.

La mirada en el agua tiene la estructura de un “viaje”, como el mismo texto lo explicita (2011: 116). El viaje posee una línea dramática de continuidad, pero es construido con cortes/elipsis/saltos que permiten detenerse y centrarse en determinados episodios y locaciones (a algunas de ellas ingresan: un bar, el Teatro Municipal). En el derrotero, a partir de la Escena 7, son interceptados por las apariciones de Tito, un muerto (como explicita el Gordo, 2011: 130) que irrumpe y se ausenta inesperadamente y representa diversos personajes. El Gordo señala, refiriendo en realidad a la estructura parcelada del texto: “El Tito es episódico” (2011: 124). *La mirada en el agua* es una suerte de síntesis de *Stationendrama* expresionista (cada una de sus paradas es significativa por las relaciones institucionales con el periodismo y la crítica, el teatro, la historia, la política, etc.) y de drama espacial, donde el protagonismo se desplaza por momentos a la ciudad. Juan Villegas define la categoría de drama espacial por oposición a drama de acción y drama de personaje: “El drama de espacio entrega, predominantemente, un mundo a la contemplación del lector (...) incita a contemplar ‘sosegadamente’ el mundo. La obra dramática de tipo espacial, conservando su posibilidad apelativa, más que un tenso dirigirse hacia el desenlace es un ir mostrando y caracterizando los sectores del mundo (...) Así se explica, en muchos casos, la yuxtaposición de cuadros sucesivos sólo en el tiempo” (1982: 64). La ciudad, su historia, sus edificios, sus calles, son más protagónicas que los actores de provincia. Para construir esta poética, Ricci divide la pieza en 22 escenas numeradas, estructura externa que se opone al *continuum* textual de *Actores de provincia* y *Café de lobos*, que no plantean división escénica externa. Por otra parte, en sus apariciones Tito invocará o encarnará materiales muy diferentes de la vida, la cultura y la historia de la ciudad de Santa Fe, entre otros el personaje de Carlos Tomatis, “*alter ego* de [Juan José] Saer”, y la calle San Martín –sin inundación– de la novela *Glosa* (2011: 140-141).

7 “Entendemos por escena lineal aquella que convierte la ciudad entera en espacio teatral, a lo largo de sus calles y plazas, con motivo de suntuosas manifestaciones de la ceremonia comunitaria” (Massip, 1992: 71-72)

El viaje del Gordo, Teresita y Tito tiene múltiples dimensiones. Es, por un lado, un viaje "hacia el pasado" (2011: 116), hacia los recuerdos, hacia lo que ya no existe. Un viaje hacia el vacío y el simulacro: "[...] como el pasado no existe, me estoy regodeando con el vacío. [...] El pasado es invisible o, peor aún, falso. El pasado es un capricho del que envejece" (2011: 132). Significa también un viaje hacia la muerte, hacia el suicidio (2011: 116); hacia lo que se pierde, lo que se borra definitivamente. Un viaje en el que "nos estábamos despidiendo" (2011: 143). Pero, paradójicamente, es también un viaje "en busca de una epopeya" (2011: 127), la de la ciudad y sus artistas: "¿Entonces se perderán cuatro siglos de esta pobre ciudad y unas cuantas décadas en donde nosotros fuimos sus artistas? Quisiera mirar atrás", afirma Teresita (2011: 149). Con el viaje "estamos tratando de escribir una epopeya", declara el Gordo (2011: 122). Epopeya de lo que murió o muere, epopeya de la grandeza pasada y de un fracaso.

A diferencia del teatro dentro del teatro en *Actores de provincia* y *Café de lobos*, en *La mirada en el agua* se habla del teatro como pasado (por un lado, el teatro que se hizo, los espectáculos y los grupos, las salas que se construyeron; por otro, el que representa las escenas de irrupción es, justamente, un muerto, que encarna referencias pretéritas) y, especialmente, de la teatralidad de la vida.⁸ Ricci se refiere menos a la cultura artística que a la "cultura inculta" (2011: 132). Ya no se habla centralmente del oficio teatral y del acontecimiento escénico en su singularidad artística, sino implícita o indirectamente. Se reduce el pensamiento explícito metateatral tan presente en *Actores de provincia* y ya más recortado en *Café de lobos* (Dubatti, 2022a y 2022b), para dedicarse a contemplar y atestiguar la teatralidad de la vida cotidiana y de la historia como otra forma de autorreflexividad del teatro, más oblicua. Tomamos el concepto de autorreflexividad de Patrice Pavis: "Cuando un texto, dramático o de otro tipo, cuando una puesta en escena o una performance hacen referencia a sí mismas, son autorreflexivas (autorreferenciales, se dice también). Esta referencia puede tener que ver con la ficción de la obra (en cuyo caso se habla de metaficción), con su construcción (y deconstrucción), o con su temática (alusión, teatro dentro del teatro)" (*Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, 2016: 48). Lo que Gordo y Teresita observan en el siguiente diálogo vale para la caracterización de la poética de *La mirada en el agua*, que sale del ámbito interno de referencia del teatro como arte, descentra la mirada sobre el arte y enfoca en una teatralidad de la vida social y de su devastación por el horror de la dictadura y la catástrofe de la inundación:

GORDO: A lo mejor ahora que [Tito] se desentendió del teatro y deja que la vida actúe a su alrededor, es cuando más cerca está de la verdad escénica. Sus diálogos con meseros y lustrines pueden ser un Beckett insospechado. Y aquel del realismo ortodoxo, hoy puede ser un intérprete más amplio. Alguien que, sin darse cuenta, atraviesa todos los géneros con la grandeza que da la cotidianeidad irresponsable. Ventajas de la cultura inculta.

TERESITA: ¿Y no será eso lo mejor del teatro o lo mejor de la vida? En mis dos años de encierro terminé entendiendo que estaba en mi mejor actuación: sordo dolor, oscura alegría, soledad pura, imaginación indolente. A mis carceleros los acabé viendo como a espectadores privilegiados. Todo lo que había buscado lo encontré en ese tiempo. El límite de todo. (2011: 132)

⁸ Para la diferencia entre teatralidad (entendida como el atributo antropológico de organizarles y dejarse organizar la mirada por los otros) y teatro (como acontecimiento poético), según la Filosofía del Teatro, véase nuestro *Teatro y territorialidad* (Dubatti, 2020a: 51-107).

En su trayecto a través de la ciudad inundada, los actores de provincia son más ciudadanos que artistas. Se refieren más al *theatrum mundi* que al *theatrum theatri* (Dubatti, 2007: 16-17). Si en *Actores de provincia* se afirmaba: "¿Te das cuenta que todo lo que tocamos se vuelve teatro?" (2011: 69), en *La mirada en el agua* se pone el acento en que hay un teatralidad anterior al teatro, tanto o más potente que este. Si *Actores de provincia* se despliega en dirección centrípeta hacia la singularidad del acontecimiento teatral, *La mirada en el agua* es fuerza centrífuga hacia lo social extra-artístico y su teatralidad vital. El hallazgo del "límite" al que se refiere Teresita expresa el descubrimiento de la liminalidad entre la teatralidad de la vida y el teatro, pero poniendo en relieve el primer término. El teatro aparece como una actividad más dentro de la vasta existencia de la ciudad, dentro de la teatralidad social y urbana. De esta forma el léxico teatral que utilizan los actores: "trama" (2011: 115, 141) o "telón" (2011: 152), ya no refiere al acontecimiento teatral, sino que se constituye en metáfora de la teatralidad de la vida, del repertorio lexical del *theatrum mundi*. De la misma manera que antes el Gordo señaló que los diálogos de Tito "con meseros y lustrines pueden ser un Beckett insospechado" (2011: 132), Teresita podrá decir de ella misma y del Gordo: "Parecemos personajes beckettianos, decimos vamos pero no nos movemos" (2011: 139), en tanto también participan de la teatralidad social.

A diferencia de las otras partes de la trilogía, es llamativo que el título de la obra esta vez no hace referencia al nombre de una pieza o espectáculo que el grupo está representando (*Actores de provincia*) o que quiere crear (*Café de lobos*). Enunciada en el cierre por Teresita, cuando se produce el clímax de la inundación (2011: 152), la imagen de "la mirada en el agua" que da título refiere no a una obra teatral, sino a la situación límite por la que la inundación se traga todo. Todo lo que los ojos ven es inundación, todo lo ha cubierto el agua; el nivel de la inundación ya llega hasta los ojos, el agua llega a la mirada. Y la mirada no es solo de los artistas, sino de todas y todos los inundados (el sujeto ya no responde al grupo de los "actores" o los "lobos esteparios", sino que se extiende a todos y todas los/las ciudadanas/os. Y el canto tampoco es de los artistas, sino del agua: "Es un hermoso canto el del agua", afirma el Gordo (2011: 152), quien insta en el cierre una visión prospectiva del fin: "GORDO: ... Y el agua se llevará el ropaje de los actores de provincia, la zorra ferroviaria, el criadero de pollos, nuestras fotos y el último parlamento: 'El pasado es una llanura borrada por el agua'". (2011: 152)

La mirada en el agua radicaliza la concepción distópica ya presente en *Café de lobos* (como señalamos en 2022b). Más allá del optimismo de la propuesta de un "canto que supera a lo que pasa" y las carcajadas del final mientras el agua devora a los personajes (2011: 151-152), con *La mirada en el agua* la trilogía devendrá en dolorosa tragedia y visión cada vez más oscura de la pérdida irreparable. Tiene un tono de elegía, de lamentación, de resignación bajo protesta, por "lo que se fue perdiendo y lo que se va a perder" (2011: 135). Teresita le señala al Gordo en la Escena 1°: "Si te ponés elegíaco en la primera cuadra, cuando lleguemos al Parque vas a ser una sola lágrima" (2011: 115). Se impone la nostalgia de un pasado mejor frente a un presente de degradación, la nostalgia de un pasado que permitía soñar un futuro fecundo: "Me entró la nostalgia", repite el Gordo (2011: 118). El director no escatima observaciones desesperanzadas y negativas: "[La Argentina] pudo ser un país hermoso y lleno de teatros" (2011: 117). El diálogo expone las diferencias entre pasado y presente y la responsabilidad de las macropolíticas nacionales y provinciales:

TERESITA: Cómo has cambiado, Gordito. Cuando viniste al Grupo eras un niño, un muchachito pueblerino lleno de vida, de ilusiones. Ahora todo lo ves negro.

GORDO: ¡También! Cuarenta años de malos gobiernos, dictadura, guerrilla, populismo, media vuelta y adentro. (2011: 120)

Frente al contexto, el Gordo asegura que “sigo pletórico de vida y lleno de ilusiones. Soy incorregible” (2011: 120), pero suma un “desgraciadamente”, como si ya supiera que esas ilusiones y esa fuerza no alcanzarán y se ejercerán en vano. El futuro no es alentador, solo se trata de resistir y “seguir hasta que se nos venga el agua” (2011: 121). El final es inexorable y el Gordo se levanta del sillón de ruedas en la Escena 20: “¿Sabés por qué estoy de pie, Teresita? Porque ha llegado el momento de la verdad, como dicen los toreros. Empezamos a perdernos en el agua y habrá que hacerlo de pie y con la frente bien alta” (2011: 147). El “canto que supera a lo que pasa” no alcanza a transformar la realidad macropolítica, ni a fundar una micropolítica sustentable. “La pena es lo que me permite reencontrarme con lo perdido” (2011: 133). *La mirada en el agua* es una tragedia sin demasiada confianza en la catarsis: “En una de esas, esta tragedia sirve para algo” (2011: 148), balbucea el Gordo refiriéndose de manera directa a la inundación, e indirecta a la poética del texto. Difícil saber cómo tomarán el pueblo, o los espectadores, esta tragedia porque el comportamiento social resulta de ardua intelección: “No entiendo –afirma Teresita–. Yo a los argentinos ya no los entiendo”. Y el Gordo remata: “Nosotros tampoco”, por él y por Tito (2011: 125).

Así como *La mirada en el agua* se diferencia de las piezas anteriores por salir de la sala teatral al afuera urbano y por anclar en un hecho histórico de 2003, también lo hace por su discurso claramente anti-macropolítico. “Acá lo que no se pudo prever es el país” (2011: 140), sostiene el Gordo. “La creciente es otra hiperinflación” (2011: 148). Rechaza cuarenta años de malos gobiernos (2011: 120). Tito enarbola dichos de la anti-política y el “Que se vayan todos”, especialmente cuando arenga a los pobres y a los cartoneros: “Con tal de robar, hay políticos que son capaces de cualquier cosa” (2011: 123); “Ustedes [los pobres, los cartoneros] vayan a las casas de estos truhanes [los políticos en el poder] y róbenles hasta sus mujeres porque todo lo que tienen es de ustedes. [...] Soy Tito, el Magnífico. No me voten. Bótenlos a ellos pero con be larga” (2011: 148). Sobre el final Tito sintetiza: “Nunca creí en el teatro, tampoco en la cultura y menos en la política” (2011: 152). El punto de vista del texto rezuma amargura y desilusión.

La realidad de la ciudad bajo las aguas, y por extensión la degradación del país, se expresan como un orbe infernal. De allí el intertexto de *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri. El Gordo afirma: “Beatrice y el Dante ya están, en una de esas encontramos un Virgilio” (2011: 119). El Gordo es Dante y Teresita su Beatrice recorriendo, no el Paraíso, sino el Infierno santafesino/argentino. Tras la aparición de Tito, Teresita dictaminará: “Ya encontramos a nuestro Virgilio” (2011: 124).

En la composición de *La mirada en el agua* Ricci vuelve a instalar el procedimiento de la liminalidad (artificio constructivo principal en *Actores de provincia* y *Café de lobos*, véase Dubatti, 2021b, 2022a y 2022b) para plantear en la intriga zonas de conexiones entre campos diversos, pasajes y umbralidades, superposiciones, interacciones, territorios compartidos, tierras de nadie, dominios borrosos, figuras del tercero incluido (de lo que es y no es al mismo tiempo). Ya hablamos de la liminalidad entre la teatralidad de la vida y el teatro, entre el *theatrum mundi* y el *theatrum theatri*. Otro plano, ausente en *Actores de provincia* y *Café de lobos*, es el del cruce entre vivos y muertos en el sistema de personajes de *La mirada en el agua*. La incorporación de Tito se relaciona con lo que llamamos “el teatro de los muertos”, variante de la prosopopeya (Dubatti, 2014). No sólo Tito “se les aparece como un fantasma,

[que] sale de la nada" (2011: 121), sino que los vivos, Teresita y el Gordo, se preguntan: "¿Te das cuenta que somos dos fantasmas? Nadie nos ve. Nadie nos mira" (2011: 120). En boca de Tito el texto autoexpone la novedad de esta liminalidad inédita en la trilogía: "Mirá que sos granuja. Un intelectual granuja sos. Durante años rompiste las pelotas con la realidad y la ficción y ahora vas a inventar los vivos y los muertos" (2011: 131). Como estudiamos en los artículos citados, Tito se refiere a la liminalidad entre realidad y ficción como uno de los campos más explotados en *Actores de provincia* y *Café de lobos*. Otras formas de liminalidad son las que tensionan las acciones de vivir y recordar, o de vivir y fantasear, también nuevas en la trilogía. "Yo ya no sé si estamos viviendo o recordando", afirma el Gordo (2011: 121). Teresita le pregunta al Gordo: "¿De este recorrido que estamos haciendo, qué es lo cierto y qué es lo fantaseado?", y este le contesta: "Imposible. Uno vive, cree vivir, fantasea, olvida y termina por confundirlo todo" (2011: 133).

› Conclusión

Por su política de la diferencia, *La mirada en el agua* es la pieza más oscura y desasosegante de la trilogía. A diferencia de otros dramaturgos coetáneos, como Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, que en sus textos de la primera década del siglo XXI vuelven a dialogar con los discursos macropolíticos (Dubatti, 2016), Ricci los cuestiona y tampoco visualiza una micropolítica alternativa sostenible. Resulta muy dolorosa la imagen final de los actores devorados por el agua mientras ríen, así como las últimas palabras del Gordo, en las que hace alusión a la desaparición del universo de la trilogía: "Y el agua se llevará el ropaje de los actores de provincia, la zorra ferroviaria [*Actores de provincia*], el criadero de pollos [*Café de lobos*], nuestras fotos y el último parlamento: 'El pasado es una llanura borrada por el agua' (2011: 152)". Ricci opta por radicalizar la distopía en *La mirada en el agua*. El "naufragio" de *Café de lobos*, de alguna manera equilibrado como material del ensayo teatral (nueva autoafirmación del grupo), se continuará y profundizará, sin compensaciones ni reparos, en el "infierno" dantesco de la terrible inundación, símbolo con el que Ricci cifra la experiencia de la contemporaneidad en el nuevo milenio. Si en *Actores de provincia* el "Borrá todo... borra todo" (2011: 82) se refiere al fin del acontecimiento teatral, al cierre del ensayo o de la obra que representa un ensayo, en *La mirada en el agua* el "ver cómo se borra todo" (2011: 116) adquiere una dimensión apocalíptica. Es el mundo real, el país, la historia lo que se borra. Tragedia distópica por presente y futuro de desolación y pérdida irreparable, por su política de revelación *La mirada en el agua* invita a añorar y recuperar, por contraste, la energía utópica y afirmativa de la micropolítica en *Actores de provincia* y *Café de lobos*.

› Bibliografía

- › Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Cátedra.
- › Bidegain, M. (2011). Estudio crítico. Ricci, J., *Teatro salvaje. Historias de actores de provincia*, pp. 223-247. Colihue.
- › Collot, M. (2015). En busca de una geografía literaria de los textos. García, M., Punte, M. J. y Puppo M. L. (Comps), *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, pp. 59-75. Miño y Dávila.
- › Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.

-
- › Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
 - › Dubatti, J. (2016). Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa. *El Matadero. Crítica de la Literatura Argentina*, núm. 10, pp. 51-67.
 - › Dubatti, J. (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.
 - › Dubatti, J. (2020b). Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, núm. 4 (julio-diciembre), pp. 37-45.
 - › Dubatti, J. (2021a). De *Don Gil de las Calzas Verdes* a *Siglo de Oro Trans*, de Gonzalo Demaría: Tirso revelado. Di Pinto E. (ed.), *Actas Congreso internacional del GLESOC: Problemas de género(s) en el Siglo de Oro*. Universidad Complutense de Madrid. En prensa.
 - › Dubatti, J. (2021b). Jorge Ricci, artista-investigador: teatro y territorialidad en provincia. En Ricci, J., *El teatro salvaje / Actores de provincia*, pp. 7-24. Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral.
 - › Dubatti, J. (2022a). *Actores de provincia* (1991), de Jorge Ricci: filosofía de la praxis escénica en el "teatro dentro del teatro". *Cuadernos de Literatura*. En prensa.
 - › Dubatti, J. (2022b). *Café de lobos* (1998), de Jorge Ricci: intratextualidad, políticas de la diferencia y de la revelación. Pricco A. R. (Comp.), *Homenaje a Jorge Ricci*. Universidad Nacional de Rosario. En prensa.
 - › Guattari, F., y Rolnik, S. (2015). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Fondo Editorial de Casa de las Américas.
 - › Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Cátedra.
 - › Massip, F. (1992). *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Montesinos.
 - › Mujica Lainez, M. (2007 [1965]). *Bomarzo*. Sudamericana.
 - › Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.
 - › Ricci, J. (1986). *Hacia un teatro salvaje*. Universidad Nacional del Litoral, Departamento de Extensión Universitaria, Centro de Publicaciones, Cuadernos de Extensión Universitaria, núm. 6.
 - › Ricci, J. (1994). *Actores de provincia*. Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones.
 - › Ricci, J. (1998). *Trastienda. Cinco obras teatrales*. Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones.
 - › Ricci, J. (2011). Bidegain, M. (ed). *Teatro salvaje. Historias de actores de provincia*. Colihue.
 - › Ricci, J. (2017). *Momentos del teatro argentino*. Inteatro.
 - › Ricci, J. (2018). *Con el agua al cuello*. Universidad Nacional del Litoral, Secretaría de Extensión Social y Cultural, Comedia Universitaria. En línea: <https://www.unl.edu.ar/extension/wp-content/uploads/sites/9/2018/10/con-el-agua-al-cuello.pdf>
 - › Ricci, J. (2021). *El teatro salvaje / Actores de provincia*. Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral.
 - › Villegas, J. (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Books.