

ACTORES DE PROVINCIA (1991), DE JORGE RICCI: FILOSOFÍA DE LA PRAXIS ESCÉNICA EN EL “TEATRO DENTRO DEL TEATRO”***Actores de provincia* (1991), by Jorge Ricci: philosophy of stage praxis in the “theater within the theater”**JORGE DUBATTI* 

Universidad de Buenos Aires

jorgeadubatti@hotmail.com

Recibido: 30/12/2021 - Aceptado: 05/02/2022

Palabras clavedramaturgia;
acontecimiento teatral;
liminalidad primaria**Keywords**dramaturgy;
theatrical event;
primary liminality**Resumen**

En la historia de las dramaturgias argentinas Jorge Ricci (Santa Fe, 1946-2021) sobresale como artista-investigador, productor de conocimiento a partir de la praxis teatral, a través de sus ensayos (especialmente *El teatro salvaje*, 1986, ampliado en 2011) y del pensamiento implícito y/o explícito en sus textos dramáticos metateatrales. En *Actores de provincia* (1991), una de las piezas teatrales más relevantes de su producción, Ricci despliega un conjunto de valiosas observaciones de filosofía de la praxis escénica sobre el acontecimiento teatral, su complejo espesor y su liminalidad primaria. Lo hace desde las didascalias o desde el habla/diálogo de los personajes. Este artículo valoriza el aporte modernizador de Ricci a la teatrología argentina y latinoamericana a partir del análisis de su poética de “teatro dentro del teatro” en *Actores de provincia*.

Abstract

In the history of Argentine dramaturgies, Jorge Ricci (Santa Fe, 1946-2021) stands out as an artist-researcher, producer of knowledge from theatrical praxis, through his essays (especially *El teatro salvaje*, 1986, expanded in 2011) and implicit / explicit thought in his meta-theater dramatic texts. In *Actores de provincia* (1991), one of the most relevant theatrical pieces of his production, Ricci displays a set of valuable observations on the philosophy of scenic praxis on the theatrical event, its complex thickness and its primary liminality. He makes it from the annotations or from the speech / dialogue of the characters. This article explores Ricci's modernizing contribution to Argentine and Latin American teatrology based on the analysis of his poetics of “theater within theater” in *Actores de provincia*.

Actores de provincia (1991), de Jorge Ricci: filosofía de la praxis escénica en el “teatro dentro del teatro”

Al admirado y querido Maestro Jorge Ricci,
in memoriam

En el corpus histórico de las dramaturgias argentinas, literaturas del acontecimiento teatral,¹ la pieza *Actores de provincia* (1991), de Jorge Ricci (Santa Fe, 1946-2021), posee la relevancia del clásico contemporáneo y reclama todos nuestros esfuerzos para una mayor comprensión de su poética automodélica.²

Ya hemos analizado, en un estudio anterior (Dubatti, 2021), su vínculo intratextual de creación-investigación con el ensayo de Ricci *Hacia un teatro salvaje* (1986; reeditado más tarde como *El teatro salvaje*, 2011 y 2021), una de las primeras contribuciones centrales a la reflexión sobre la producción de artes escénicas en provincia. *El teatro salvaje* es un tratado sobre territorialidad escénica intranacional, sobre el problema de las fronteras y los circuitos internos al teatro argentino y entre los teatros argentinos. *Actores de provincia* puede ser pensada como una puesta en texto dramático de las proposiciones del ensayo y una culminación ampliada (Dubatti, 2021, p. 10) de ese pensamiento orgánico que busca “crear una dramaturgia propia y un lenguaje de equipo” en territorio (Ricci, 2011, p. 168).³

En esta ocasión nuestro objetivo es destacar en *Actores de provincia* un procedimiento que configura la composición de la poética en su dimensión triádica (estructura + trabajo + concepción): la exposición de una filosofía de la praxis escénica que Jorge Ricci, en tanto artista-investigador productor de conocimiento en / desde / para / con el hacer teatral, despliega en la obra a través de las

1 Así, en plural, según una mirada destotalizadora de los teatros en los territorios argentinos, complementaria con el pensamiento de Ricci; véase al respecto Dubatti (2020a).

2 *Actores de provincia* se estrenó en julio de 1991, en la Sala Mayor del Teatro Municipal de Santa Fe, con el Equipo Teatro Llanura, dirección de Rafael Bruza. Elenco: Luis “Yiyo” Novara, Rubén “Fica” Gattino, Jorge Ricci, Cristina Domínguez y Alberto Orellano. Escenografía y vestuario: Pedro Cánaves. Música: Roberto Belgradi. Iluminación: Miguel Novello. El recorrido de funciones y viajes entre 1991 y 1996 evidencia la aprobación del público y la crítica, así como su ingreso a un circuito de prestigiosos festivales nacionales e internacionales. En octubre de 1991 *Actores de provincia* participa en el Cuarto Festival Nacional de Teatro de Córdoba. En noviembre representa a la Provincia de Santa Fe en la Fiesta Nacional de Teatro (allí recibe los premios Mejor Obra, Mejor Dirección, Mejor Actor de Reparto para Luis Novara y Mejor Iluminación) y viaja a Buenos Aires por invitación de la Dirección del Teatro Municipal General San Martín. En 1992 realiza temporada en Caracas (Venezuela) y en 1993 en el Teatro Payró de Buenos Aires (a Jorge Ricci le otorgan el Premio ACE Mejor Actor Off Corrientes). También en 1993, en noviembre, *Actores de provincia* participa en el Festival Universitario de Cali (Colombia) y da funciones en diversas ciudades del Valle del Cauca. En 1994 realiza presentaciones en el Festival del Sur de Canarias (España) y en 1995 en el Festival de Manizales (Colombia). En octubre y noviembre de 1995 el Equipo Teatro Llanura lleva *Actores de provincia* en gira por España y Francia e interviene en bienales y festivales en Murcia, Alicante, Cádiz y París. En 1996 se presenta en los festivales internacionales de Málaga, Logroño y Vitoria del País Vasco (España), Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami (Estados Unidos) y en la Temporada Internacional de Teatro en Plaza Vespucio Shopping de Santiago de Chile.

3 Todas las citas de *El teatro salvaje* y *Actores de provincia* se hacen por la edición de Colihue de 2011.

didascalias y del habla de los personajes en situación dramática con el “viejo truco del teatro dentro del teatro”, como afirma conscientemente el personaje de Yiyo (2011, p. 59). En *Actores de provincia* Ricci disemina expresiones de su pensamiento teatral, muchas de ellas en relación intratextual con *El teatro salvaje*.⁴

Es pertinente aclarar que llamamos filosofía de la praxis escénica y pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el artista, el técnico-artista y otros agentes de la producción teatral generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral. Se trata de una razón de la praxis, muchas veces contrapuesta a una razón lógica (geométrica, matemática) y a una razón bibliográfica (de cita de autoridad). Podemos distinguir un pensamiento teatral implícito en la obra (en su estructura, en sus procesos, etc.), por ejemplo, en tanto metáfora epistemológica,⁵ y un pensamiento teatral explícito cuando es expuesto meta-artísticamente.⁶

Ricci demuestra ser un fecundo artista-investigador, sin duda uno de los referentes insoslayables de Latinoamérica, no solo a través de sus ensayos, sino también (y especialmente) desde el metateatro en su dramaturgia.⁷ Ya hemos puesto el acento, en otras ocasiones, en la importancia del metateatro como forma de producción de conocimiento desde la praxis escénica (Dubatti, 2014, p. 82 y 2020b, p. 25). Consideramos que *Actores de provincia* es, en esta dimensión metateatral, un caso notable de producción de conocimiento sobre el teatro, y nos detendremos en algunas de las formulaciones de ese pensamiento explícito, en particular las vinculadas a la liminalidad del acontecimiento teatral (Dubatti, 2020d, p. 51-108) que, en 1991, marca una modernización para la teatrología argentina.⁸ Reconocemos en el metateatro, además, la plenitud de la conciencia crítica de Ricci en el auto-análisis de su propia poética, así como el valor de sus observaciones sobre el acontecimiento teatral desde una fenomenología de la experiencia de la praxis artística. Varias de las tempranas afirmaciones de Ricci son hoy fundamentos de la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2020d). Si bien las observaciones de Ricci,

4 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, p. 151-152).

5 Umberto Eco afirma: “El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (1984, p. 88-89). Agreguemos que en la poética no solo se inscribe la visión de la ciencia o la cultura de la época: también la del artista-investigador en su singularidad, en este caso la visión/concepción de Jorge Ricci.

6 Para ampliar las nociones de artista-investigador y filosofía de la praxis escénica, véanse Dubatti (2020b) y Lora-Dubatti (2021); sobre la distinción entre pensamiento teatral implícito y explícito, Dubatti (2020c).

7 El “viejo truco” del metateatro está presente en varias de sus obras, por ejemplo en las incluidas en la edición de 2011, que lleva deliberadamente como título integrador *Teatro salvaje. Historias de actores de provincia: Zapatones, El cuadro filodramático, Actores de provincia, Café de lobos, La mirada en el agua*. En dicho volumen, en entrevista con Marcela Bidegain, Ricci reconoce: “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, p. 232-233). Incluso *Actores de provincia, Café de lobos y La mirada en el agua* pueden ser leídos como una trilogía dramática metateatral a partir de un personaje común: el Gordo, el director.

8 Venimos insistiendo en el aporte incalculable que las/los artistas-investigadores vienen realizando desde el siglo XIX, con su filosofía de la praxis escénica, a la teatrología nacional. Véase al respecto Dubatti (2017).

su pensamiento metateatral explícito, parten de los rasgos automodélicos de la poética de *Actores de provincia*, no clausuran su alcance de producción de conocimiento a esta pieza, sino que valen como afirmaciones teóricas generales sobre el acontecimiento teatral.

Hemos señalado que la estructura de *Actores de provincia* radicaliza su dimensión automodélica (Dubatti, 2021, p. 19). Su originalidad y singularidad la apartan de los procedimientos convencionalizados en las dramaturgias argentinas hacia 1990. La historia que despliega la pieza⁹ plantea, desde la acotación que abre el texto, a un grupo teatral y el territorio micropolítico del trabajo en un ensayo, en una sala independiente de una pequeña ciudad sudamericana (p. 55). “Un grupo de gente de teatro ensaya en el escenario de un teatro sencillo” (p. 55). En enlace intratextual, el espacio del ensayo es uno de los objetos principales de análisis en *El teatro salvaje*, donde Ricci lo define como “el trabajo privado” de los grupos, mucho más gratificante y fecundo que la “impotencia de los trabajos públicos”, correspondiente a los “montajes y representaciones” (p. 161). *Actores de provincia* escenifica el “trabajo privado”, conectado sin embargo con la realidad social e individual, el arte universal y la trascendencia.

Los integrantes del grupo (el Gordo, director; Miguel, técnico; Yiyo y Fica, los actores) interactúan en el ensayo: ponen luces, representan escenas, las discuten y reflexionan sobre lo que están buscando, descansan, comen, toman mate, se pelean, se marchan, etc. A partir del esquema inicial, con el que se abre la obra, distinguimos dos planos dramáticos en distintos niveles poéticos:

- a) la situación de interacción en el ensayo (o situación de marco);
- b) el mundo representado de las escenas de la obra ensayada (o situación de la historia enmarcada): “dos tipos que viajan de pueblo en pueblo y de tren en tren para alcanzar la trama que los lleve al conflicto y el conflicto que los lleve al final” (p. 61); “Un loco corre alrededor de un ángel de mármol en una plaza pueblerina. El ángel cobra vida y le dice: ‘La eternidad no vale tu esfuerzo’. El loco se espanta y corre por el campo hasta transformarse en una estatua de sal. Al otro día, el ángel aparece pulverizado por un rayo y el loco desaparece para siempre” (p. 62-63).

Si bien inicialmente podemos inteligir uno y otro plano (por ejemplo, el Gordo va pidiendo las “escenas” a los actores, lo que implica que hay un texto o al menos una dramaturgia ya diseñada y ensayada), pronto comienzan a borrarse los límites. Marco e historia enmarcada se mezclan y ya no podremos saber con certeza cuándo se está representando una escena y cuándo no. “Cierto que es incierto”, dicen los actores (p. 59). Además el director se refiere a la obra que ensayan y parece tener el mismo nombre de la obra de Ricci que leemos / esperamos: “*Actores* no es solo una obra de teatro, es también una vieja cuestión entre nosotros ¿no?” (p. 79). *Actores de provincia* escenifica el ensayo de la obra *Actores de provincia*. El director, por la familiaridad y frecuentación del equipo con el nombre de la pieza, abrevia el título y lo reduce a la primera palabra.

⁹ 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, p. 13).

libreto” (p. 71), es “una aparecida” que “no figura en los padrones” de la Asociación de Actores (p. 73). Marco e historia enmarcada se desdelimitan deliberadamente. Ricci trabaja con la construcción de liminalidad entre los planos, en las múltiples facetas que reconocemos en lo liminal: las conexiones entre campos diversos, los pasajes y umbralidades, las superposiciones, las interacciones, los territorios compartidos, las tierras de nadie, los dominios borrosos, las figuras del tercero incluido (de lo que es y no es al mismo tiempo), etc. (Dubatti, 2021, p. 21).

Pero la estructura se complejiza incluso más. Ya avanzada la obra, de pronto se manifiesta un tercer plano que engloba e incluye a los otros, que re-coloca toda la intriga (los dos planos dramáticos mencionados: a y b) en situación de obra representada: “Se oye *una voz potente* que dice el siguiente texto” (p. 76, énfasis nuestro). Es decir, desde la extraescena alguien (que no reconocemos entre los integrantes del grupo) lee una didascalia del texto que se está representando: “Los actores tratan de descubrir en qué pueblo va a suceder la historia que están por vivir” (p. 76). Hay que conectar esa voz externa a la escena (que no corresponde a ninguno de los personajes) con otras manifestaciones posteriores de ese tercer plano: sobre el cierre, “Miguel entra a dar órdenes a otro técnico que está *afuera*” (p. 82, el énfasis es nuestro) y luego “Mientras, las órdenes de Miguel, *como un eco*, van siendo repetidas por una voz grabada que es la del *verdadero director del espectáculo*” (p. 82, nuevamente énfasis nuestro). Miguel opera como un personaje-puente entre el ensayo que vemos en escena y el que está fuera de escena. Este tercer plano externo, “afuera”, incluyente y en simultaneidad, otorga a la intriga del Gordo y su equipo estatus de representación y coloca el “verdadero” marco de enunciación fuera de la historia inicial.

Aparece un nuevo ensayo mayor (de marco), el del “verdadero director”, el “otro técnico que está afuera” y la “voz potente”, que incluye la representación de una obra que, a su vez, representa a un grupo ensayando (historia enmarcada). Ensayo de marco (enunciación teatral) y ensayo enmarcado (enunciado dramático). Estructura en abismo, a la manera borgeana, autor admirado por Ricci. Lo que creíamos interacción laboral en el ensayo, era representación de una obra que cuenta un ensayo teatral. Se ensaya una obra que representa un ensayo.

En tanto la situación de interacción en el ensayo (o situación de marco) está en la extraescena, solo recibimos de ella unos pocos indicios. “¡Que imaginen!”, dice Fica (p. 60, y más tarde en p. 69), refiriéndose a los espectadores. El mundo representado (o situación de la historia enmarcada) es toda la obra que hemos visto y en la que finalmente no podíamos distinguir cuándo se representaba y cuándo no. Marco e historia enmarcada iniciales (planos a y b) pasan a ser la historia enmarcada por una nueva situación de marco (“afuera”, externa, cuyos indicios provienen de la extraescena).

Ricci trabaja con una estructura originalísima que hace de la liminalidad un artificio protagónico y una resignificación de la metateatralidad. Para Ricci la liminalidad es constitutiva de lo teatral, como sostiene en el siglo XXI la Filosofía del Teatro. Son múltiples las tensiones liminales: entre ensayo de marco (extraescena) y ensayo enmarcado (escena); entre la realidad del grupo teatral (historia de marco) y la ficción que representa (historia enmarcada); entre la ficción dramática y el espectáculo real que representa el Equipo Teatro Llanura (recordemos que dos personajes del grupo llevan los sobrenombres de los actores “Yiyo” Novara y “Fica” Gattino; el Gordo es el *alter ego* del propio Ricci; Miguel, el técnico, tiene el nombre del iluminador Miguel Novello).

También se liminalizan la geografía real (Santa Fe) y la geografía poética (los diversos espacios dramáticos representados, entre ellos una Santa Fe de ficción) (p. 61); lo autobiográfico (p. 64) y lo universal; la *poiesis* construida por los artistas y la *autopoiesis* (la obra que se construye a sí misma); “la realidad y la ficción”, como dice el Gordo (p. 81); y, especialmente, la vida y el arte, la vida cotidiana profana en provincia y lo hierofánico¹⁰ del arte (la aparición del Ángel / la Muchacha que no forma parte del grupo), entre la precariedad de las condiciones materiales de producción de los actores de provincia y el hallazgo de “la trascendencia”, del “suceso extraordinario” (p. 75).

El pensamiento metateatral explícito de *Actores de provincia* expone la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral en diversos momentos de la intriga. Por la singularidad estructural de la historia, lo hace en una doble referencia: la liminalidad en el proceso de ensayos y la liminalidad en el acontecimiento teatral en sí con espectadores en convivio. Detengámonos en una selección de esas marcas metateatrales.

FICA: ¡Yiyó!

YIYO: ¿Qué?

FICA: ¿Qué estamos haciendo?

YIYO: ¿Cómo?

FICA: ¿Que qué obra estamos haciendo?

YIYO: Ya te lo dije... la que está pensando.

FICA: ¿Pero la está pensando o la estamos actuando?

YIYO: La está pensando y la estamos actuando.

FICA: ¿Pero dónde estamos, entonces?

YIYO: En la cabeza del Gordo.

FICA: ¿En la cabeza del Gordo o en el escenario?

YIYO: En el escenario que es la cabeza del gordo.

FICA: ¿Y si rajamos?

YIYO: ¿De dónde?

FICA: De la cabeza del Gordo.

YIYO: No podemos. Esto es como un teatro cerrado.

FICA: ¡Madonna vérgina! ¿To be or not to be?

YIYO: ¡Eco! ¡To be! (2011, p. 56-57)

Ricci se refiere a la zona del acontecimiento de ensayo, es decir, a la liminalidad primaria que distingue la Filosofía del Teatro como constitutiva y fundante del acontecimiento teatral.¹¹ La multiplicación de la zona de experiencia establece aquí un territorio común, de dominios borrosos, entre la materialidad de la sala y el escenario, el espacio a la vez territorial y desterritorializado de la *poiesis* (generada por las acciones corporales de los actores y por el texto convocado), y la subjetivación que contagian desde su propuesta el director y el equipo. Ricci vuelve a poner el acento en la zona de

10 El concepto de hierofanía (manifestación de lo sagrado) es propuesto por Mircea Eliade (1993).

11 Fenomenológicamente diferenciamos una liminalidad primaria del teatro-matriz (de presencia inexorable en el acontecimiento teatral) y una liminalidad secundaria del teatro liminal (cuando el acontecimiento teatral se liminaliza con otros campos ontológicos: rito, educación, salud, deporte, ciencia, etc.). Sobre estas nociones, Dubatti (2016).

subjetivación que constituye el acontecimiento teatral, en la subjetividad grupal, cuando el director niega que puedan hacerse reemplazos en el equipo creativo y técnico: “Actores no es solo una obra de teatro, es también una vieja cuestión entre nosotros ¿no?” (p. 79).

La zona de subjetivación que surge de la experiencia teatral (especialmente en los ensayos) es tematizada por Ricci en *El teatro salvaje*, de allí su insistencia en formar equipo. En el “Epílogo tardío” de 2011 pasa en limpio cuatro elementos que siente perdurables de *El teatro salvaje*: su elogio del trabajo en equipo; la construcción de un lenguaje y una dramaturgia que favorezcan la pertenencia y la identificación; el encuentro de interlocutores; y, muy especialmente, la construcción de una “república de iguales” (p. 222), expresión que refiere tanto a la igualdad en la micropolítica interna del grupo y del acontecimiento teatral, como a la de un federalismo nacional real y concreto, que iguale las oportunidades y los reconocimientos para todos/as los/as argentinos/as en los diversos territorios del país.

Ricci destaca explícitamente el carácter inclusivo, poroso y absorbente de la matriz teatral en su liminalidad primaria: “¿Te das cuenta que todo lo que tocamos se vuelve teatro?” (p. 69). Más tarde esa expresión será repetida literalmente por Yiyo (p. 79). Todo componente de la vida cotidiana (de existencia previa), sean textos, objetos, cuerpos, experiencias, accidentes, azar, etc., pueden ser absorbidos y transformados en acontecimiento teatral por la zona de experiencia y subjetivación que surge de la multiplicación de convivio + *poíesis* corporal + expectación en territorio. La liminalidad inclusiva del acontecimiento teatral (en el acontecimiento) *escribe y reescribe* textos, *elabora y reelabora* experiencias en su zona. Esa condición de inclusión y absorción otorga fuerza de existencia y capacidad de sobrevivencia (a través del tiempo y a pesar de todas las adversidades, entre ellas la reciente pandemia) a la matriz teatral, sin duda una de las invenciones culturales más maravillosas de la Humanidad, uno de los grandes tesoros de la cultura. La matriz teatral (zona de experiencia y subjetivación que resulta de la multiplicación de convivio + *poíesis* corporal + expectación) todo lo transforma en teatro.

También en torno de la liminalidad giran las observaciones vinculadas al “suceso extraordinario” y la “trascendencia” en el acontecimiento teatral (*passim*, son términos sobre los que Ricci vuelve una y otra vez). Detengámonos en el monólogo/relato del director, en el momento de la aparición del Ángel o la Muchacha Desconocida:

GORDO: Hace unos años, en ese pueblo que ya es mi pasado, sentí alcanzar el suceso extraordinario. La plaza amanecida se colmó de una ínfima claridad que hizo que el ángel pareciera como con vida y cuando aún no salía de mi asombro, el silencio se pobló con la carrera de un loco. Después miré la escena de ese demente girando sobre el ángel y descubrí que el loco llevaba mi rostro y que el ángel era una hermosa muchacha desconocida. Y ya no supe lo que miraba: ¿Si al ángel? ¿si al loco? ¿si a la muchacha? ¿si a mí? ¿o si a ese algo indescriptible que entrelazaba las partes de la escena?... Entonces corrí y corrí y corrí y escuché una voz que me dijo: No corras más, la eternidad no vale tu esfuerzo y la otra voz que me decía: No te detengas, este es tu suceso extraordinario... Y corrí y corrí y corrí sin saber adónde iba, con el deseo de no detenerme nunca y con la pasión de estar en ese suceso. Y allí vino lo terrible, mis amigos, porque la mano de la muchacha que me llevaba y todo lo demás comenzaron a borrarse y fueron quedando el ruido de mi carrera sobre las tablas, la sensación de los spots sobre mi cara y el clásico sí stanislavskiano que se apoderó de mi cuerpo y que hizo que ya diera lo mismo que fuera una escena de amor, de dolor o de nostalgia... Entonces la realidad se evaporó como un cuadro impresionista y mi interpretación quedó sola como un náufrago. Sí, mis amigos, estaba actuando. Otra vez el teatro se comía el suceso extraordinario y otra vez no sabía dónde estaba, si en la realidad o en la ficción. (2011, p. 71)

Ricci observa nuevamente la liminalidad entre “realidad” y “ficción” en el acontecimiento teatral, porque el teatro es al mismo tiempo ambas en la tríada re-pre-sentación (como alguna vez señaló Mauricio Kartun, Dubatti 2020d, p. 86). Pero en este caso suma otra dimensión: la de conexión con lo extracotidiano, con las alteridades, a través de la poíesis corporal. El símbolo del Ángel alude a lo hierofánico, a la inscripción o religación con lo absoluto o sagrado, al acceso a un “lugar intemporal” (p. 76) desde la zona de experiencia teatral en el territorio de “la pequeña ciudad donde vivimos” (p. 77). El espesor del acontecimiento teatral es al mismo tiempo, o incluye en la misma zona, la materialidad territorial del espacio físico y de los cuerpos (que son parte y prolongación del espacio físico) y la *poíesis* desterritorializada:

FICA: ¿Y si la cerramos con un baile o un canto?

GORDO: ¡Me opongo! No es época de andar haciéndose los graciosos.

Además el final tiene que reflejar la realidad.

ÁNGEL: ¿La realidad o la ficción?

GORDO: La realidad y la ficción.

YIYO: ¿Las dos cosas?

GORDO: Sí... las dos cosas.

FICA: ¿Pero... las dos?

GORDO: Las dos. (2011, p. 81)

La conjunción copulativa “y” reescribe el “*to be or not to be*” (tercero excluido) en un tercero incluido propio de la razón de la praxis: ser y no ser al mismo tiempo. De la misma manera, la obra es hecha por los artistas, pero también “se está haciendo sola” (p. 62). *Poíesis* y *autopoíesis*: hay texto, y es “sumamente importante” (p. 61), pero en simultáneo “no hay historia. La única historia es la obra; o, mejor dicho, el espectáculo. Y el espectáculo viene a ser sobre nuestro oficio, sobre nosotros” (p. 61). El enunciado dramático es la enunciación, la autorreflexividad del teatro sobre sí mismo, el teatralismo, en tanto la poética de la convención teatral expuesta y consciente.¹² El teatro, a través de diversos procedimientos combinados jerárquicamente, pone en evidencia deliberadamente su entidad de artificio, de construcción, de lenguaje. En Ricci el teatro se muestra en tanto teatro, la obra se cuenta a sí misma, pero al mismo tiempo se hace presente “lo autobiográfico” (p. 64) en el tercero incluido de la razón de la praxis teatral: “No era yo, es decir, era yo” (p. 72). En esta misma dirección debe interpretarse la expresión: “No estamos hablando de nada que no hayamos hablado antes” (p. 55). Se habla del oficio, se habla de “nosotros”, de los propios “fantasmas”, a los que el director “respeta” (p. 57). Fica pregunta, retomando el problema principal de *El teatro salvaje*: “¿Por qué siempre vamos a tener que encontrar la dramaturgia en las grandes ciudades?” (p. 58). La respuesta está en la historia de *Actores de provincia*: contar el propio territorio, lo que no implica aislamiento o localismos / regionalismos cerrados ni esencialistas: “Un verdadero creador no necesita moverse de su lugar para tener parientes en todas las latitudes” (*El teatro salvaje*, p. 167).

12 Tomamos el concepto de “teatralismo” de John Gassner (1967). Patrice Pavis prefiere el término “autorreflexividad”: “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)” (2016, p. 48).

En *Actores de provincia*, desde la creación-investigación, la auto-observación y una lúcida fenomenología de la praxis teatral, desde una razón de la praxis, Ricci despliega una profunda reflexión sobre el complejo espesor del acontecimiento escénico, ya sea bajo la forma de los “trabajos privados” o los “públicos”. Define ese espesor como una zona de liminalidad o liminalidades, que se expresa en incontables componentes y combinatorias. Construye esa visión tanto de forma implícita en la estructura de su poética (metáfora epistemológica), como ya señalamos al centrarnos en el devenir de la historia que cuenta, como a través del pensamiento explícito metateatral, especialmente en los parlamentos y diálogos de los personajes. La Filosofía del Teatro, y la teatrología en general, tienen mucho que aprender de estos saberes del Ricci artista-investigador, a quien debemos seguir leyendo atentamente.

Pero su “teatro dentro del teatro” no se limita a construir meros juegos de lenguaje encerrados en su propio simulacro, ni un teatralismo autosuficiente, previsible y tautológico en el auge del giro lingüístico. Por el contrario, Ricci afirma que en el espesor del acontecimiento teatral, con la *autopoiesis* y la autorreflexividad del lenguaje escénico, se entretajan la existencia, la experiencia, la subjetividad, el trabajo / oficio, la territorialidad, la trascendencia y la identidad humanas. Para Ricci, el teatro es mucho más que lenguaje; es un territorio de construcción existencial de la cultura viviente. Por eso, también, el teatro se relaciona con el duelo, la memoria y una epistemología de la pérdida como expresiones de la existencia. Ricci cierra su texto con palabras conmovedoras, que nombran el final del espectáculo y la experiencia de la propia muerte inexorable: “Sacá la cuatro... apagá la seis... el cenital también... sacame a mí... borrrá todo... borrrá todo” (p. 82).

Referencias bibliográficas

- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra.
- Bidegain, M. (2011). Estudio crítico. En J. Ricci, *Teatro salvaje. Historias de actores de provincia* (pp. 223-247). Buenos Aires, Colihue.
- Dubatti, J. (2014). El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. En su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (pp. 79-122). Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.
- Dubatti, J. (2017). Apuntes para una historia de la Teatrología en la Argentina. *Culture Teatrali*, 26, 196-212. <https://bit.ly/3Pew3JR>
- Dubatti, J. (julio-diciembre de 2020a). Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral. Confabulaciones. *Revista de Literatura Argentina (CoReLA)*, 4, 37-45. <https://bit.ly/3bCwyyK>
- Dubatti, J. (2020b) (coord. y ed.). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima, Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro.

- Dubatti, J. (julio-diciembre de 2020c). Universidad y Filosofía de la Praxis Artística: Teatro, pensamiento teatral y Ciencias del Teatro. *Escena. Revista de las Artes*, 80 (1), 8-31. <https://bit.ly/3PeNeuS>
- Dubatti, J. (2020d). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa.
- Dubatti, J. (2021). Jorge Ricci, artista-investigador: teatro y territorialidad en provincia. En J. Ricci, *El teatro salvaje / Actores de provincia* (pp. 7-24). Santa Fe, Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona, Ariel.
- Eliade, M. (1993). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Gedisa.
- Gassner, J. (1967). *Teatro moderno*. México, Editorial Letras S.A.
- Lora, L., y Dubatti, J. (coords. y eds.) (2021). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II*. Lima, Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México, Paso de Gato.
- Ricci, J. (1986). *Hacia un teatro salvaje*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Departamento de Extensión Universitaria, Centro de Publicaciones, Cuadernos de Extensión Universitaria 6.
- Ricci, J. (2011). *Teatro salvaje. Historias de actores de provincia* (ed. Marcela Bidegain). Buenos Aires, Colihue, Col. Colihue Teatro.
- Ricci, J. (2021). *El teatro salvaje / Actores de provincia*. Santa Fe, Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral.

***Jorge Dubatti** (Buenos Aires, 1963) es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal / Historia del Teatro II (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl H. Castagnino de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo:CyT (2019-2021) “Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro / educación artística en la Argentina”. Co-coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la Comisión de Seguimiento del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Entre sus libros figuran: *Filosofía del Teatro I, II y III*; *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* y *Teatro y territorialidad*; y *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Subdirector del Teatro Nacional Cervantes desde 2021.