

RASAL

LINGÜÍSTICA

2019: 83-102

Recibido: 17.12.2018 | Aceptado: 24.10.2019

ARK: ark:/s26183455/jfqe0a84j

SUBJETIVIDAD AUTORAL EN *LA MODESTIA* DE RAFAEL SPREGELBURD

AUTHORIAL SUBJECTIVITY IN *LA MODESTIA* BY RAFAEL SPREGELBURD

*Mariano Nicolás Zucchi**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes

RESUMEN

En este artículo nos proponemos analizar la configuración enunciativa de *La modestia* de Rafael Spregelburd (2000). En particular, estudiaremos la manera en que el texto dramático construye una imagen de su responsable (*i.e.*, Spregelburd en tanto *ethos autoral* (Amossy, 1999)). Específicamente, observaremos que la pieza genera una representación del dramaturgo como la de alguien que se burla de los personajes que queda a cargo de presentar. Sin embargo, este posicionamiento no se mantiene estable. En efecto, sobre el final del texto se produce un desplazamiento a nivel enunciativo que modifica la imagen del responsable de la enunciación global, que ahora es mostrado como expresando una actitud compasiva hacia los protagonistas. Finalmente, en cuanto a la perspectiva de trabajo, nos enmarcamos en el Enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (García Negroni, 2009, 2016a, 2016b, 2018, 2019), teoría no veritativista del significado lingüístico y no unicista del sujeto.

PALABRAS CLAVE: subjetividad; texto dramático; polifonía; *ethos* autoral; Spregelburd.

* Mariano Nicolás Zucchi es actor, director, dramaturgo y Licenciado en Letras (Universidad de Buenos Aires). Actualmente se encuentra realizando sus estudios de doctorado en la Universidad Nacional de las Artes (Beca CONICET). Se desempeña como docente-investigador en la Universidad Nacional de las Artes.

ABSTRACT

In this article we analyze the enunciative configuration of *La modestia* by Rafael Spregelburd (2000). In particular, we study the way in which the dramatic text builds an image of its author. Specifically, we observe that the piece generates a representation of the playwright as someone who mocks the characters that he is in charge of presenting. However, this positioning does not remain stable. In effect, at the end of the text there is a shift at the enunciative level that modifies the image of the writer, who is now presented as someone who expresses a compassionate attitude towards the main characters. Finally, regarding the theoretical perspective adopted, this study is carried out within the *Enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía* (García Negroni, 2009, 2016a, 2016b, 2018, 2019), a non-veritativist theory of the linguistic meaning.

KEYWORDS: subjectivity; dramatic text, polyphony; authorial *ethos*, Spregelburd.

1. Introducción

El presente artículo se enmarca en una investigación de doctorado en curso que pretende estudiar el modo en que un texto dramático (en adelante, TD) construye una imagen de su autor en tanto *ethos autorial* (Amossy, 1999). Tal como intentaremos explicar en estas líneas, la forma en que el texto genera una representación del dramaturgo cumple un rol fundamental en la construcción de sentido, ya que define el posicionamiento del material frente a la diégesis y la configuración con la que queda presentado el *lector modelo* (Eco, 1981). Específicamente, nuestra investigación está centrada en el análisis de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* de Rafael Spregelburd, serie de siete obras teatrales en las que se retoma el cuadro *Los siete pecados capitales y las cuatro Postrimerías* (1475-1480) de El Bosco, el cual, según declara el escritor (Spregelburd en Koss, 2016:16), funciona como plataforma tanto temática como formal para su obra. El examen de estos textos es, desde nuestra perspectiva, particularmente productivo para una indagación como la que nos proponemos, ya que permite reconocer distintos posicionamientos subjetivos con los que se lo representa al autor frente a los personajes (burla, compasión, distancia crítica, homologación, etc.). Además, el estudio de la serie en su conjunto muestra un desplazamiento en la manera en que Spregelburd (como imagen textual) queda configurado en su obra. En efecto, en los primeros TD de la serie (*La inapetencia* y *La extravagancia*) se escenifica una representación no marcada del dramaturgo (en consonancia con lo que, según la bibliografía especializada (*cf.*, entre otros, De Toro, 2008; Helbo, 2012; Ubersfeld, 1989; Vaisman, 1979), tiende a ocurrir en el género, en el que no se exhiben huellas del sujeto de la enunciación).¹ En contraste, en las últimas

(*El pánico, La estupidez, La paranoia y La terquedad*) se plasma en el discurso didascálico una imagen del autor como la de alguien que exhibe su carácter de articulador del relato, representación que, además, queda asociada a la figura de un intelectual.²

La modestia [1999] (2000)³, texto que constituye el corpus de este trabajo, se encuentra ubicada en una posición intermedia respecto a los polos marcados en el párrafo anterior. De hecho, si bien existen algunos procedimientos orientados a construir una imagen del dramaturgo emparentada con un *ethos intelectual*⁴, la pieza no exhibe en el texto segundo marcas de persona que generen una representación nítida del responsable de la enunciación, al menos, en comparación con los otros textos de la serie. Sin embargo, y tal como desarrollamos en Zucchi (2018b) siguiendo las propuestas de Bajtín (1985) y Ducrot (1984), el modo específico en que quedan contruidos los personajes permite identificar una imagen del autor en términos de un posicionamiento subjetivo de respuesta (dialógica) frente a las voces que él queda a cargo de introducir (cf. §2). Específicamente, el análisis tanto del texto primero como del texto segundo nos permitirá observar que el dramaturgo emerge como burlándose de los personajes. Sin embargo, este posicionamiento no se mantiene estable. En efecto, sobre el final de la pieza se introducen una serie de modificaciones en la manera en que se presenta a los protagonistas, lo cual altera la imagen que el TD escenifica del responsable de la enunciación: esta figura del discurso ya no aparecerá asociada a un posicionamiento burlesco, sino que será mostrado como quien adopta compasión hacia los personajes.

En lo que sigue, entonces, y luego de reseñar nuestro marco teórico, en particular, la manera en que entendemos la enunciación dramática (cf. §2), nos dedicaremos a examinar el modo en que se construye una representación burlesca de los personajes, la que, como anticipamos, exhibe el posicionamiento de distancia con el que el responsable de la enunciación global queda mostrado frente a ellos (cf. §3). Luego, estudiaremos los cambios que se producen en esta configuración enunciativa, los cuales están orientados a generar una mirada condescendiente sobre los protagonistas (cf. §4). Finalmente, presentaremos algunas conclusiones del análisis (cf. §5).

2. Marco teórico

El Enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (García Negroni, 2009, 2016a, 2016b, 2018, 2019, en adelante, EDAP) es una perspectiva teórica que recupera los postulados centrales de la Teoría polifónica de la enunciación (en adelante, TPE (Ducrot 1984)), la Teoría de la argumentación en la lengua (Anscombe y Ducrot, 1983), la Teoría de los bloques semánticos (Carel y Ducrot, 2005), el dialogismo bajtiniano (Bajtín, 1985) y la Teoría de las heterogeneidades

enunciativas (Authier, 1984).

De marcada orientación no veritativista y no referencialista, este enfoque entiende que el significado lingüístico no queda determinado por la relación que los signos entablan con los objetos del mundo con los que convencionalmente se los asocia. En contraste, el EDAP recupera de la propuesta de Anscombe y Ducrot (1983) la idea de que las palabras y los enunciados tienen un valor semántico profundo de tipo argumentativo, esto es, que su significado se define por la capacidad de aludir a otros elementos del sistema lingüístico, a otros discursos. Así, por ejemplo, el sentido del encadenamiento “Hace calor. Salgamos a pasear” queda constituido por la evocación de una argumentación según la cual una alta temperatura (un “calor agradable”) justifica la realización de un paseo. En otros términos, el valor semántico de este enunciado no depende de su correspondencia con la realidad material (que haya o no una alta temperatura, lo que determinaría la verdad o falsedad de la expresión), sino del modo en el que se escenifica una imagen del clima como “agradable”, representación en la que se funda la invitación a salir a dar un paseo (en términos formales, evoca el discurso argumentativo (en adelante, DA) “calor PLT salir”).⁵

Además, el EDAP rechaza una descripción del sentido de una determinada expresión a partir de la identificación de la *intención* con la que fue proferida (tal como realiza la pragmática anglosajona, por ejemplo), ya que considera que esta no queda reflejada de forma transparente en el enunciado. En contraste, esta perspectiva teórica elige explicar la subjetividad como un efecto de sentido, como una imagen que toda expresión construye de la instancia que es mostrada como el origen del discurso. Así, este enfoque excluye de la descripción semántica al sujeto real, al individuo que en términos físicos/materiales produce el enunciado. En la misma línea, el EDAP recupera dos de las ideas centrales de la TPE. En primer lugar, el rechazo al postulado de la unicidad del sujeto hablante, este es, aquel que entiende que en toda pieza de discurso se expresa una única voz y que esta se corresponde con la del hablante en tanto sujeto empírico. En segundo lugar, la concepción del enunciado como un espacio esencialmente polifónico, en el que conviven distintas voces y perspectivas enunciativas. Una de ellas es la del Locutor (L), ser del discurso que es presentado como el responsable de la enunciación y que será mostrado como posicionado de diversas maneras frente a los puntos de vista que se ponen en escena.⁶

También, el EDAP retoma de la polifonía ducrotiana (Ducrot, 1984) la distinción entre L (locutor en tanto responsable de la enunciación) y λ (locutor en tanto ser del mundo). Así, este aparato teórico-metodológico permite distinguir aquellos casos en los que una expresión construye dos imágenes diferentes de su responsable: una como entidad a cargo de la enunciación según el enunciado, otra como individuo que forma parte de la representación del mundo construida por la expresión (y a quien remiten las marcas de primera persona). Por ejemplo, en “Mañana entrego los formularios”, si bien L queda configurado como el res-

ponsable de la promesa, esta se efectúa por la presencia de un punto de vista según el cual λ emerge como un individuo que llevará adelante una acción futura.

Finalmente, el EDAP considera que la propuesta anterior no es suficiente para dar cuenta de la pluralidad de voces presentes en un enunciado. En consecuencia, y mediante la incorporación de la perspectiva dialógica desarrollada por Bajtín (1985) leída en clave argumentativa, propone que el sentido de una expresión queda determinado también por aquellos discursos con los que cada enunciado *se muestra* en diálogo y que funcionan como un marco sobre el cual se funda la enunciación. De esta forma, este enfoque entiende que la imagen que un enunciado crea de su responsable surge también del posicionamiento subjetivo de respuesta con el que esta figura es mostrada frente a los distintos discursos que se presentan como la causa de la enunciación.⁷

En relación con el género texto dramático, este marco de trabajo permite describir con precisión la jerarquía de voces y los distintos planos enunciativos presentes en toda pieza de teatro. Específicamente, el TD se define por la co-ocurrencia de enunciados de naturaleza distinta, las réplicas y las didascalias, que establecen un esquema jerárquico de dos niveles de enunciación. Desde nuestra perspectiva, y tal como desarrollamos en Zucchi (2017), la relación entre texto primero y texto segundo puede leerse como un caso específico de *doble enunciación*⁸, concepto acuñado por Ducrot (1984) para explicar la existencia de enunciados que plasman dos enunciaciones diferentes, una dentro de otra (por ejemplo, el caso de la cita directa). En el TD, en particular, las didascalias muestran una voz que queda a cargo de la construcción de la diégesis y, en ese sentido, de la introducción de las distintas réplicas de los personajes, que se presentan, entonces, como enunciados atribuidos a los protagonistas. En cuanto al responsable enunciativo del texto segundo, las convenciones de lectura del género tienden a asociar a esta figura con la del dramaturgo en tanto *ethos autoral* (Amossy, 1999). Así, en lo que sigue utilizaremos el rótulo de “Locutor-Dramaturgo” (en adelante, LD) para referirnos a la imagen que el texto construye de su autor en tanto responsable de la enunciación.

Ahora bien, ¿cómo dar cuenta de la imagen que un texto genera de LD? En principio, en la medida en que esta entidad es presentada *a cargo* del discurso didascálico, el texto segundo constituye un espacio de gran productividad para analizar esta dimensión en las piezas dramáticas. Sin embargo, como estos enunciados tienden a estar escritos en tercera persona del singular de la voz activa del tiempo presente del modo indicativo, debemos aclarar que la identificación de la representación que se construye de LD, al tratarse de una voz que aparece en un discurso despersonalizado, requiere de un análisis lingüístico detallado orientado a relevar marcas de subjetividad.

Asimismo, si aceptamos que la configuración enunciativa prototípica del género constituye un caso particular de *doble enunciación*, la imagen que el texto construye de LD surge, además, del posicionamiento con la que este queda re-

presentado frente al decir de los protagonistas. En otras palabras, si entendemos que una de las características distintivas de la enunciación dramática es que las réplicas se presentan como enunciados atribuidos a los personajes (Rubio Montaner, 1990) y subordinados al nivel didascálico, por definición, el responsable del texto segundo (*i.e.* LD) será mostrado adoptando un posicionamiento subjetivo frente al texto primero (homologación, distancia, burla, compasión, entre otros). En efecto, y tal como sucede en el discurso referido en estilo directo, la presencia de la voz ajena nunca es neutra, sino que este tipo de procedimientos plasma una representación del discurso *del otro* para mostrar un posicionamiento *a propósito de él*. En la conversación oral espontánea, este suele construirse desde los *verba dicendi*, el *modo de decir* (curva de entonación, énfasis, etc.) y ciertos elementos paralingüísticos (gestos, por ejemplo). En cambio, el TD, al no contar con estos recursos, sobre todo, por tratarse de un género de la escritura, apuesta a otros mecanismos. En principio, el posicionamiento subjetivo de respuesta con el que LD es presentado frente a los personajes puede rastrearse a partir del análisis del modo específico en que estos últimos quedan representados tanto en el texto primero como en el segundo. Al respecto, y tal como sugerimos en Zucchi (2018b), la puesta en relación de los enunciados de una pieza permite construir una imagen de los personajes, la cual, desde nuestra perspectiva, puede formalizarse en términos de *discursos argumentativos*. Específicamente, estos DA surgen de la yuxtaposición de cinco dimensiones: la existencial, la actancial, la enunciativa, la epistémica y la afectiva. En otras palabras, la representación que se genera de los protagonistas emerge, según creemos, de observar el vínculo que se establece entre lo que ellos *son* (por ejemplo, cuál es su rol profesional o social), lo que *hacen* (con sus discursos, en términos de indicaciones ilocucionarias), lo que *dicen* (de sí mismos (λ), de los demás y del mundo ficcional), lo que *saben* y lo que *sienten*. En efecto, el modo específico en el que queden construidos estos DA permitirá reponer también la imagen que el TD pone en escena del responsable de la enunciación global, que surgirá siempre en términos de un posicionamiento subjetivo de respuesta frente a los personajes de la diégesis que LD queda como a cargo de presentar. Sin embargo, debemos aclarar que esta representación de LD emergerá siempre como un fenómeno accesible *a posteriori* de la lectura total del texto, ya que su identificación requiere de un proceso de reinterpretación del material que tome en consideración la sumatoria de los enunciados de la pieza que intervengan activamente en la construcción de los personajes. A continuación, detallamos, a modo de ejemplo, cómo se representa a Edipo en la obra homónima de Sófocles y el posicionamiento con el que se lo muestra a LD frente a él (Sófocles en tanto *ethos autoral*):

Edipo: neg. saber X (ser hijo de Yocasta PLT no poder casarse con Yocasta)

PLT hacer Y (casarse con Yocasta PLT ser marido)

POR LO TANTO

LD: posicionamiento subjetivo de compasión (Edipo no sabe X PLT hace Y)⁹

Como puede observarse, el hecho de que el personaje quede representado como alguien que obra sin saber (recordemos, en este punto, que la *hamartía* siempre se produce porque el héroe trágico no conoce su verdadero destino) es aquello que ubica al responsable de la enunciación global como adoptando una mirada compasiva frente al protagonista. Por su parte, el espacio enunciativo en el que queda posicionado LD tiene también una incidencia fundamental al momento de generar una imagen del *lector modelo* (Eco, 1981). En efecto, al tratarse de la única perspectiva desde la cual se presenta la diégesis, la ubicación de LD determinará la posición del lector (en términos de lector preferido), que quedará mostrado como adoptando el mismo lugar para acceder a los sucesos relatados (al menos, en la configuración tradicional). En el caso que nos ocupa, por ejemplo, el posicionamiento de compasión con la que se lo presenta a LD frente a Edipo ubica al *lector modelo* como alguien que se homologa con esta mirada y se apiada del personaje, lo cual favorece el proceso de catarsis típico de estas matrices textuales. Como puede constatarse, el análisis del modo en que un TD genera una imagen de su dramaturgo es fundamental en el proceso de construcción de sentido, ya que no solo define la perspectiva desde la cual los hechos son narrados (y, en ese sentido, el posicionamiento de la obra frente a la diégesis), sino también la posición preferida de lectura.

3. Posicionamiento de burla frente a los personajes

En *La modestia* se entrecruzan dos historias. En primer lugar, en un país de Europa oriental y en un tiempo no identificados, Terzov, enfermo de tuberculosis, y su esposa Anja intentan vender un manuscrito inédito del padre de ella ya fallecido a Smederovo, un doctor extranjero, tratando de convencerlo de que el texto fue escrito por el propio Terzov. El médico, junto a su esposa Leandra, motivado por necesidades económicas, persuade a este último de que puede curarlo a cambio de que termine la novela, la cual considera una “obra maestra”. En segundo lugar, en la Buenos Aires del cambio de milenio, Arturo, un abogado, y su mujer Ángeles reciben a San Javier, personaje que viene de la ciudad de Rosario a hacer unos negocios a la capital. A su vez, María Fernanda, vecina del edificio y presunta amante de Arturo, irrumpe en la escena. Los cuatro personajes transitan una velada que, si bien comienza de forma distendida, se torna melancólica primero y violenta después cuando Ángeles descubre la infidelidad de su esposo.

Como anticipamos, en este apartado nos interesa analizar el modo en que el TD construye una representación burlesca de los personajes, la cual evidencia el lugar de distancia en el que queda ubicado LD frente a ellos. Al respecto, debemos aclarar que la pieza exhibe un número importante de marcas que generan este posicionamiento subjetivo. En ese sentido, y por cuestiones de extensión, decidimos centrarnos en aquellas que, a nuestro juicio, muestran con claridad el

funcionamiento del mecanismo y, al mismo tiempo, son fundamentales para observar cómo, sobre el final del texto, se introducen una serie de desplazamientos a nivel enunciativo que alteran el posicionamiento con el que se lo muestra a LD.

En primer lugar, el TD pone en escena una imagen de San Javier como la de un individuo que miente compulsivamente. En efecto, existe cierta insistencia en construir al personaje en esta dirección, ya que en al menos tres ocasiones se lo muestra homologado con perspectivas que la obra presenta como falsas. Consideremos los siguientes ejemplos:

- (1) María Fernanda: ¿A qué hora se encontraron [con mi marido]?
 San Javier: Bueno, a la tarde... no me acuerdo, habíamos quedado en... serían las... (93-94)
- (2) San Javier: [...] Acá está la llave, si quiere verla, me la dio su marido hoy a las cinco. (98)

Como puede observarse, San Javier en tanto L queda identificado con dos puntos de vista que se excluyen: uno en el que se presenta a λ como alguien que no sabe a qué hora fue el encuentro con el marido de María Fernanda (“no me acuerdo”); otro según el cual se precisa el horario del evento. Como consecuencia, el personaje queda presentado bajo la responsabilidad de LD como alguien poco fiable, ya que sus dichos se contradicen.

En la misma dirección opera el ejemplo (3):

- (3) María Fernanda: [...] Siempre toco antes de entrar. ¿Por qué no atendió?
 San Javier: No sonó. No lo oí [al timbre].
Suena el timbre del portero. Es un ruido atronador. (91)

En (3), el enunciado didascálico (que, recordemos, queda a cargo de LD) es el que se ocupa de construir una representación de San Javier como la que describimos más arriba. En efecto, luego de que el personaje (L) quede identificado con una perspectiva según la cual se presenta a λ como alguien que no oyó el timbre (y, por eso, no abrió la puerta), el texto segundo evidencia que San Javier estaba faltando a la verdad. Ejemplos como estos exponen con nitidez no solo la representación burlesca que se hace del personaje (que queda presentado como alguien que miente de forma poco eficaz), sino también la actitud de distancia con la que el responsable de la enunciación global es mostrado frente a él. En términos formales, este posicionamiento puede formularse de la siguiente manera:

San Javier: hacer X (λ escuchar timbre SE λ no abrir la puerta) SE decir Y (λ no escuchar el timbre PLT λ no abrir la puerta)

POR LO TANTO

LD: posicionamiento subjetivo de burla (San Javier miente (hace X SE dice Y))

Algo similar ocurre con el personaje de Ángeles. Específicamente, ella es presentada (en los dichos que se le atribuyen) como una especialista en la cultura co-

reana. En efecto, se dice que simpatiza con los dueños del kiosko del barrio (que son de esa nacionalidad) y que se tomó el trabajo de aprender algunos elementos de su tradición para poder vincularse exitosamente con ellos. Sin embargo, este presunto saber con el que cuenta el personaje es desestimado desde el discurso didascálico:

- (4) Arturo: [Ángeles] Hizo intentos de aprender el idioma [coreano]...
 Ángeles: ¿Hice intentos, decís? ¡Hice enormes progresos! Puedo diferenciar dialectos del norte y del sur, sé lo que hacen con el plural, y conozco gran parte del alfabeto... (172-173)
- (5) Ángeles: Es música coreana. Lo grabamos con Sung, de unos discos de Sung. Discos que no se consiguen.
 [...]
 Pone el cassette. Se trata del Primer movimiento del “Concierto para clavicordio y orquesta de cuerdas, Opus 40”, de Henryk Górecki. Ángeles señala, en silencio y casi siempre mal, los momentos en los que se supone que la música ofrecerá variaciones dignas de atención. (228-229)¹⁰

Tal como se muestra en (4), las réplicas a cargo de Ángeles construyen una imagen de ella en tanto λ como la de alguien que conoce en profundidad la cultura coreana. Ahora bien, unas escenas más tarde, al momento de querer compartir con los demás personajes un tema musical de dicha tradición, Ángeles parece no reconocer que se trata de una canción que nada tiene que ver con el universo coreano. Nótese, al respecto, que es el texto segundo, con LD como responsable, el que aporta esta información. Además, la glosa presente en (5) (“*en silencio y casi siempre mal*”) refuerza tanto la construcción burlesca que se hace de Ángeles como la distancia con la que queda representado el dramaturgo en relación con ella (que es presentado explícitamente como alguien que juzga su comportamiento):

Ángeles: decir X (λ estudiar la cultura coreana PLT λ ser especialista) SE neg saber Y (Górecki es polaco PLT Górecki no es coreano)

POR LO TANTO

LD: posicionamiento subjetivo de burla (Ángeles dice que sabe SE no sabe)

Como puede observarse, la obra genera una imagen de LD como la de alguien que se burla del personaje, ya que este último queda presentado bajo su responsabilidad enunciativa como un sujeto que no solo es un tanto ignorante, sino también como alguien que no percibe su falta de conocimiento sobre el tema en cuestión (dice que sabe SE no es así). De forma complementaria, esta presunta imposibilidad de Ángeles de realizar una “buena lectura” de lo que la rodea se ve reforzada en otros momentos de la pieza:

- (6) Arturo: Lo peor es que ellos [los coreanos] la desprecian. La mamá de la chica me pidió una vez que no la deje ir más al kiosko [...] Se ríen de ella, ella cree que son tímidos. Que se ríen por timidez. (176)

El enunciado de Arturo, proferido en ausencia de Ángeles, enfatiza la construcción que venimos mencionando, ya que la muestra como un individuo que confunde timidez con desprecio. Al respecto, y si consideramos la insistencia con la que el personaje defiende a la cultura coreana a lo largo de la obra, expresiones como estas refuerzan la imagen burlesca que se genera de Ángeles y la distancia con la que LD queda representado frente a ella.

En tercer lugar, Smederovo también es presentado por el material de forma solidaria a lo descrito en este apartado. En principio, sus dichos construyen una imagen de él como la de un personaje con un comportamiento moralmente cuestionable. Incluso, sus acciones parecen alejarlo del modelo de un “buen doctor”. Consideremos el siguiente ejemplo:

(7) *Terzov empieza a sentirse muy mal. Respira con enorme dificultad.*

Smederovo [hablando por teléfono con el editor]: Bueno, no sé si tendré tiempo hoy. No creo. (...) Sabrá también que me quitaron la licencia. (...) Bueno, ¿qué esperaba? (...) Dijeron que mis papeles ya no estaban en orden. (...)

Smederovo continúa hablando, pero mantiene la mirada fija en Terzov, que intenta reponerse sin éxito. (204)

En (7), Smederovo, que oficia de doctor de Terzov, sigue hablando con el editor aun cuando ve que su paciente se está descompensando. Este descuido para con su protegido genera una imagen de él como la de un “mal médico”, ya que parece no respetar las normas básicas de su profesión. En términos formales, el posicionamiento con el que queda representado LD frente a él puede sintetizarse de la siguiente forma:

Smederovo: saber X (Terzov está muriendo PLT Terzov necesita atención) SE
hacer Y (L continúa hablando con el editor PLT L no atiende a Terzov)
POR LO TANTO

LD: posicionamiento subjetivo de distancia crítica (Smederovo sabe que Terzov necesita atención SE no lo atiende)

En la misma línea, en su próxima intervención, Smederovo vuelve a ser mostrado como un personaje con una conducta cuestionable, ya que, luego del deceso de Terzov, le dice a Anja que su marido todavía sigue con vida con el objetivo de conseguir los capítulos faltantes de la novela que quiere editar.

Ahora bien, el modo en que queda representado el doctor descrito hasta aquí parece evidenciar que LD adopta una actitud crítica hacia él, pero no necesariamente de burla. Este posicionamiento en su caso se construye estrictamente a partir del modo de decir que se le atribuye al personaje. En efecto, por su carácter de extranjero el doctor confunde en reiteradas oportunidades algunas palabras. Por ejemplo, llama a Anja “Glotona”, como si este fuera su nombre propio. Como puede constatar, estos lemas en español no tienen ningún tipo de

similitud fonética.¹¹ Justamente, el hecho de que confunda el nombre del personaje con un adjetivo de carga peyorativa es aquello que activa una lectura burlesca sobre él y lo que muestra el posicionamiento distante con el que LD queda representado frente a Smederovo.

En cuarto lugar, el modo en que es presentado Terzov también hace emerger una imagen del responsable de la enunciación global como adoptando un posicionamiento burlesco frente a él. En su caso, esta configuración está apoyada en el hecho de que el personaje utiliza como propias palabras que no son de él y, *al mismo tiempo*, dice estar en contra de cometer un acto de plagio. En efecto, el nudo de la trama ronda en torno a una falsa atribución (Anja intenta convencer al doctor de que el manuscrito de su padre fue escrito por su esposo). Ahora bien, el propio Terzov, que se resiste a aceptar el plan de su mujer, termina replicando el mecanismo y plagiando las palabras de su suegro ya fallecido:

- (8) Terzov: Estoy leyendo [el manuscrito de su suegro] “¿No le parece, estimada Masha, que seremos recordados como los escritores de una época en la que todos escribían sobre la obsesión de fumar?”. (104)
- (9) Terzov [a Smederovo]: Entonces quédeselo. ¿No le parece que seremos recordados como los escritores de una época en la que todos escribían sobre la obsesión de fumar? (108)
- (10) Terzov [a Anja]: No nos hagamos más daño. Ya sabes que la respuesta es no [al ofrecimiento de Smederovo de publicar el manuscrito como si Terzov fuera el autor], ya sabías que la respuesta era no antes de comenzar este negocio. Qué estupidez, qué enorme estupidez. (113)

Como puede constatar, en su conversación con el doctor, Terzov utiliza como propio un enunciado que acaba de leer en el manuscrito de su suegro. Al respecto, el posicionamiento de burla con la que se lo muestra a LD con respecto a él puede leerse en el hecho de que esta entidad queda como responsable de exhibir una contradicción en el discurso del personaje, esta es, la de resistirse a aceptar presentarse como el autor del manuscrito de su suegro, y, al mismo tiempo, cometer un acto de plagio en su diálogo con el doctor. En términos formales:

Terzov: decir X (el plagio es una acción incorrecta PLT λ no quiere plagiar) SE hacer Y (L roba las palabras de su suegro PLT L comete plagio)
 POR LO TANTO

LD: posicionamiento subjetivo de burla (Terzov dice X SE hace Y)

En síntesis, el análisis de los ejemplos muestra que *La modestia* construye una representación burlesca de sus protagonistas. Como venimos señalando, el hecho de que los personajes queden representados de esta manera evidencia también que el responsable de la enunciación global surge como adoptando un posicionamiento burlesco frente a ellos. Al respecto, y como desarrollamos en nuestro marco teórico, esta configuración es esencial al momento de definir la

actitud del material frente a la diégesis. En otras palabras, es posible reconocer que *La modestia* en tanto TD se burla de los personajes que presenta porque LD es mostrado en los términos que describimos en esta sección.

4. Posicionamiento de compasión frente a los personajes

Como anticipamos en nuestra introducción, el posicionamiento de burla con el que se lo muestra al dramaturgo en relación con los personajes de la pieza no se mantiene estable a lo largo de todo el TD. En efecto, sobre el final del texto se producen modificaciones en el modo en el que quedan contruidos los personajes que permiten recuperar una representación del responsable de la enunciación global como la de un individuo que adopta una postura compasiva frente a los protagonistas. Esta nueva configuración enunciativa se construye, sobre todo, desde el discurso didascálico:

- (11) *Sobreviene una pausa insoportablemente larga. Ángeles llora, o esconde su rostro. San Javier está visiblemente incómodo, pero no quiere ni tiene por qué hacer ningún movimiento. Arturo sonrío por lo bajo. María Fernanda tiene la mirada perdida y se entristece progresivamente, muy quieta en su lugar.* (200)

Como puede observarse, la didascalia construye una atmósfera enrarecida y melancólica que contrasta fuertemente con el clima festivo y distendido que atravesaron los personajes en casi la totalidad de la pieza. Al respecto, enunciados como “*Ángeles llora*”, “*San Javier está visiblemente incómodo*” y “*María Fernanda tiene la mirada perdida y se entristece progresivamente*” se orientan a construir una nueva imagen de los personajes, en la que la exhibición de su sufrimiento y malestar se ubica en primer plano. Asimismo, nos parece importante destacar que el señalamiento del estado de tristeza que domina a los protagonistas no presenta ningún tipo de marca de burla que active una lectura como la que describimos en la sección anterior.

De forma análoga, en la última escena de los personajes de esta subtrama, el discurso didascálico se refiere a ellos de la siguiente manera:

- (12) *Ángeles dispara contra la pierna de María Fernanda. Gritos. El tiro no sale. Se desespera. Vuelve a disparar una, dos, tres veces contra Arturo y María Fernanda. No hay balas. San Javier muestra las balas que están en su bolsillo. Ángeles se deja caer, y se deja quitar el arma. Silencio. La situación es vergonzosa. Silencio. San Javier se pone su abrigo, con enorme cuidado de no mirar a nadie a la cara. Ángeles lo llama con una seña y le pide que se acerque. Él accede. Ángeles musita algo inaudible, al borde del llanto. Él no la entiende. Acerca más el oído.* (241)

En (12), es particularmente llamativa la manera en la que la didascalia pone en escena una imagen de Ángeles diferente a la analizada en la sección anterior. Esto, por su parte, permite reconocer que, si el texto construía una representación de LD como la de alguien que adoptaba un posicionamiento de burla a propósito del comportamiento del personaje, ahora esta figura del discurso es mostrada de forma completamente diferente. Como exhibe el ejemplo, enunciados como “*Se desespera*”, “*Ángeles se deja caer, y se deja quitar el arma*”, “*al borde del llanto*” se orientan a generar una imagen del personaje como la de un sujeto que sufre y esto, por su parte, ubica a LD como adoptando un posicionamiento compasivo frente a ella. En términos formales:

Ángeles: neg. hacer X (matar PLT vengarse) PLT sentir Y (no lograr objetivo PLT tristeza)

POR LO TANTO

LD: posicionamiento subjetivo de compasión (Ángeles sufre (neg hacer X PLT sentir Y))

De forma análoga, en la otra subtrama que escenifica el TD, se generan una serie de desplazamientos en la configuración enunciativa que muestran al responsable de la enunciación global adoptando un posicionamiento similar al señalado en el párrafo anterior. Tomemos, por ejemplo, el caso de Terzov. Este personaje, en una clara violación de la regla neoclásica del decoro externo, se descompensa cruentamente a los ojos del lector. A continuación, presentamos los enunciados didascálicos que narran los momentos finales de su vida:

- (13) *Terzov vuelve a descomponerse. Se asfixia. Manotea desesperada en el bolso que ha quedado sobre el sillón, y que es el de María Fernanda. Saca de allí un papel y se dispone a escribir en él. (205)*
- (14) *Terzov escribe desorbitadamente. Sangra por la boca. (206)*

Tal como puede observarse en (13-14), la brutalidad con la que es descripta la muerte de Terzov es difícilmente asimilable con un posicionamiento de burla por parte de LD. Al contrario, el intenso sufrimiento que parece estar atravesando el personaje crea como consecuencia una imagen del responsable de la enunciación global como la de alguien que se compadece de su destino.

El doctor Smederovo, por su parte, también aparece representado en tanto L de una forma diferente sobre el final de la pieza. En efecto, si a lo largo de todo el TD es mostrado como alguien codicioso (engaña a Terzov y a Anja para lograr vender el manuscrito y enriquecerse) que parece no empatizar con el sufrimiento ajeno (§3), en la última escena sus réplicas construyen una imagen distinta del personaje. En particular, los enunciados que aparecen en esta secuencia están orientados a enfatizar que el comportamiento del doctor a lo largo de la obra se encontró motivado por su necesidad de supervivencia en un contexto que discri-

mina y segrega a los extranjeros. De hecho, la situación que atraviesan es de una vulnerabilidad tal que él decide emigrar contra su voluntad a Milán, dejando a su mujer en el pueblo en el que se encuentran. Las muestras (15-16) exhiben esta nueva imagen de Smederovo:

- (15) Smederovo: Pienso si no estaremos haciendo todo esto solamente movidos por el temor de ser pobres toda la vida. (245)
 (16) Smederovo: Voy a estar tan solo. (246)

En términos polifónicos, ambos ejemplos evocan perspectivas enunciativas según las cuales se presenta a Smederovo (λ) como un sujeto solitario e inmerso en una situación de pobreza material. En consecuencia, los discursos del personaje quedan asociados a la matriz discursiva del sufrimiento. Frente a esto, como venimos desarrollando, LD es presentado por el texto como alguien que adopta un posicionamiento de compasión por el personaje:

Smederovo: decir X (λ es pobre PLT λ tiene necesidades) PLT hacer Y (λ emigra PLT λ estará solo)
 POR LO TANTO

LD: posicionamiento subjetivo de compasión (Smederovo sufre (dice X (λ tiene necesidades) PLT hace Y (λ emigrar))

Como puede constatarse, la imagen que se pone en escena de Ángeles, Terzov y Smederovo sobre el final de la pieza dista mucho de la presentada al comienzo de la obra. En efecto, y tal como analizamos más arriba, si LD quedaba ubicado como quien toma un posicionamiento de burla frente al comportamiento absurdo de los protagonistas de la diégesis, las últimas escenas del material introducen una serie de modificaciones en la manera en que se presenta a los personajes la cual se orienta a generar una representación del dramaturgo como la de alguien que ahora se compadece de ellos. Este nuevo posicionamiento, por su parte, aparece reforzado en las *didascalias paratextuales* del TD, que escenifican una imagen del responsable de la enunciación global en esta dirección:

- (17) *Los actores y yo hemos tratado a los protagonistas de esta historia con una piedad inusual. Y, sin embargo, siendo que todos abrazan el Bien como meta, nada podría haberles salido peor.* (88)

Como puede observarse, en (17) se presenta una perspectiva enunciativa según la cual LD (λ) (y el equipo de actores) aparece expresando “piedad” frente a los personajes. De algún modo, el análisis presentado en este apartado busca aportar evidencia que pruebe el modo específico en que este posicionamiento subjetivo se construye en el propio texto. Como mencionamos más arriba, creemos que la posición en la que queda ubicado LD es crucial al momento de describir al lector modelo del TD, ya que este último quedará adoptando una actitud de si-

milares características. Al respecto, el desplazamiento enunciativo que atraviesa la figura de LD a lo largo de la pieza es, para nosotros, un hecho fundamental en el proceso de construcción de sentido, ya que funciona como una operación discursiva que hace que el lector modelo se deslice de una posición de burla frente a la diégesis a una de compasión.

5. Conclusión

En el marco de una perspectiva polifónica y dialógica de la enunciación, este trabajo se propuso arrojar luz sobre uno de los mecanismos que intervienen en el proceso a partir del cual la subjetividad autoral queda plasmada en el género texto dramático. Al respecto, adscribir al EDAP nos permitió (re)pensar las características lingüísticas de esta matriz textual, específicamente, aquellas relativas a su dispositivo de enunciación. Tal como detallamos, considerar la configuración subjetiva del género como un caso particular de doble enunciación constituye, a nuestro juicio, un punto de partida teórico muy productivo, ya que habilita concebir la construcción del ethos autoral en términos de una imagen mostrada del responsable de la enunciación global que emerge como fruto de un posicionamiento de respuesta (dialógico) frente a los discursos de los personajes. En otras palabras, este marco teórico nos permitió revelar que todo TD escenifica una representación de su dramaturgo no solo desde el texto segundo (que queda a su cargo), sino también a partir de las réplicas. En cuanto a este último punto, propusimos que el modo específico en que aparezcan mostrados los personajes (la manera en que la pieza presenta el vínculo entre lo que son, hacen, dicen, sienten y saben) da cuenta del posicionamiento con el que LD queda presentado en relación con ellos. Asimismo, sugerimos que es justamente el modo en que emerge LD lo que define tanto la postura de la pieza en su totalidad frente a la diégesis como la configuración del lector modelo. En efecto, el hecho de que el responsable de la enunciación global constituya la instancia subjetiva a partir de la cual se presenta la fábula lo convierte en la entidad definitoria de la perspectiva de la narración y, en ese sentido, de la posición preferida de lectura. Creemos que es aquí donde radica la relevancia teórica de esta investigación. Sin embargo, debemos aclarar que el mecanismo explicado en este artículo es solo uno de los que intervienen en la construcción del ethos autoral en el género TD. En ese sentido, esperamos en futuros trabajos completar esta indagación con el estudio de otros elementos que operan en la creación de la figura de LD (la organización estructural del texto, el tipo de diégesis construida, el subgénero retomado, el modo de decir atribuido a LD, por nombrar solo algunos).

En cuanto al análisis del corpus, el examen de la configuración enunciativa de *La modestia* nos permitió mostrar cómo tanto réplicas como didascalias están orientadas en gran parte del TD a construir una imagen burlesca de los

personajes. En efecto, los protagonistas son representados como seres que mienten de forma poco eficaz (San Javier), como ignorantes y carentes de registro (Ángeles), con un comportamiento moralmente cuestionable y con un modo de decir extrañado (Smederovo) y como individuos que hacen aquello que sus dichos descalifican (Terzov). Tal como desarrollamos, esta imagen que surge de los protagonistas permite inferir que el responsable de la enunciación global es presentado como alguien ubicado en una posición de distancia burlesca en relación con ellos. Sin embargo, mostramos que esta configuración enunciativa no se mantiene estable. En efecto, sobre el final de la pieza se introducen una serie de modificaciones en el modo en que se describe a los personajes, las cuales ubican a LD como quien adopta una postura de compasión hacia ellos.

Quedará pendiente para futuros trabajos el estudio de posibles correlaciones que pudieran establecerse entre esta configuración enunciativa y la presente en otras piezas de la *Heptalogía*.

Abreviaturas

TD texto dramático; EDAP Enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía; TPE Teoría polifónica de la enunciación; LD “Locutor-Dramaturgo”; DA discurso argumentativo; PLT por lo tanto; SE sin embargo; L locutor en tanto responsable de la enunciación; λ locutor en tanto ser del mundo.

Notas

- ¹ Para una descripción de las características enunciativas prototípicas del género ver Zucchi (2019a).
- ² En Zucchi (2018a, 2019b y en prensa) nos dedicamos a analizar la configuración enunciativa de dichos textos dramáticos y probamos que las piezas le atribuyen una serie de competencias al responsable de la enunciación que cumplen la función de legitimar la actitud de burla con la que queda representado frente a los personajes.
- ³ Para el presente artículo decidimos trabajar con la edición de 2000 de Adriana Hidalgo editora del texto dramático. Todas las citas son extraídas de ese volumen y se indica a continuación de cada una de ellas y entre paréntesis el número de página.
- ⁴ Al respecto, el uso que se hace del lenguaje en las *didascalias paratextuales* (aquellas que son externas a la narración y que se presentan a cargo del responsable de la enunciación global (Zucchi, 2019a)) colabora en construir una imagen del dramaturgo en esta dirección. Por ejemplo, enunciados como “También estamos ante una “comedia de puertas” en su sentido más ramplón, y al mismo tiempo ante una obra sobre la dialéctica, las fronteras y la incertidumbre del Mal” (88) le atribuyen al responsable de la enunciación un saber genérico y una serie de lecturas que cumplen la función de

legitimar su voz. En la misma línea, la propia estructura de *La modestia*, que sigue dos tramas en paralelo entre las cuales no parece existir una relación aparente, genera una representación del autor como la de alguien que discute con el principio de unidad de la obra de arte típico de la lógica de la Modernidad. Dice Camilletti (2007) al respecto: “Lo que [en *La modestia*] se está poniendo en juego es el concepto de unidad, la unidad de *La modestia* es, en todo caso, su propia multiplicidad o su polimorfismo” (11). Como consecuencia de la operación, este tipo de procedimientos construyen también una imagen del dramaturgo como la de un individuo que no solo conoce la tradición teatral, sino también como la de un escritor que se permite experimentar con sus principios constructivos característicos.

- ⁵ Definido en el marco de la Teoría de los bloques semánticos (Carel y Ducrot, 2005), un discurso argumentativo es una argumentación que se construye siempre a partir de dos segmentos unidos por un conector. Este último puede ser de dos tipos: normativo (por ejemplo, “por lo tanto”, representado como “PLT”) o transgresivo (por ejemplo, “sin embargo”, simbolizado bajo el rótulo “SE”). Es importante mencionar que entre los dos segmentos se establece un vínculo de interdependencia semántica, esto es, que cada uno queda definido en función del otro. Así, en el ejemplo presentado (“calor PLT salir”), el sintagma “Hace calor” evoca la idea de un “calor agradable que permite un paseo al aire libre” y no otra de las argumentaciones que forman parte del sentido del lexema (e.g., la idea de “calor agobiante” presente en “Hace calor. Mejor no salgamos” (“calor PLT neg salir”). De forma complementaria, la idea de “paseo” presente en “Salgamos a pasar” no expresa cualquier tipo de plan recreativo, sino aquel que puede desarrollarse al aire libre producto de la elevada temperatura.
- ⁶ Al respecto, es importante mencionar que esta definición del Locutor es parcialmente diferente a la presentada por Ducrot (1984). En efecto, para la TPE, el responsable de la enunciación es el encargado de poner en escena los distintos enunciadores (o puntos de vista) frente a los cuales esta persona del discurso adoptará actitudes diversas (homologación, concesión, rechazo, etc.). Esta idea del locutor como una suerte de director de orquesta hizo que muchos trabajos que recuperan esta perspectiva le atribuyeran a esta entidad propiedades del sujeto hablante. Para evitar este tipo de equívocos, el EDAP busca ser extremadamente preciso al respecto y elige presentar al locutor simplemente como el responsable de la enunciación según el enunciado, como una figura que emerge como posicionada frente a los distintos puntos de vista que se plasman pero que, en sentido estricto, no es el encargado de convocarlos. En cuanto a la noción de “punto de vista”, el EDAP también se aleja de la concepción tradicional de *enunciador* presentada por Ducrot, para quien esta instancia se refiere a aquellos “seres que supestandamente se expresan a través de la enunciación, sin que por ello se les atribuyan palabras precisas” (Ducrot, 1984: 208-209). La perspectiva adoptada en este trabajo, en cambio, mantiene la noción ducrotiana de *punto de vista*, pero la entiende como el modo en que queda representada una determinada situación según el enunciado, imagen que puede ser descripta en términos de una DA y cuya responsabilidad puede atribuirse o no a alguna entidad (al Locutor, al interlocutor, a un tercero o a otra instancia del

discurso).

- ⁷ En cuanto a este punto, los últimos trabajos producidos en el marco del EDAP (*cf.*, entre otros, García Negroni, 2019; García Negroni y Libenson, en prensa), enfocados en el análisis de la evidencialidad y la miratividad, muestran con nitidez que la manera en la que emerge el locutor depende en gran medida del vínculo dialógico que los enunciados establecen con discursos que se presentan como previos, los cuales operan como marcos de discurso que sirven para indicar las causas sobre las que se funda la enunciación.
- ⁸ Si bien esta idea ya está presente en Ubersfeld (1989), la aplicación que hace la autora del concepto es un tanto imprecisa. En efecto, la noción de *doble enunciación* implica que un mismo enunciado hace emerger a dos locutores: en el caso del TD, las voces citadas (los personajes) y la voz citante (el responsable de la enunciación). Esta idea, por su parte, es completamente incompatible con la supuesta desaparición de la voz del dramaturgo con la que la autora describe al género.
- ⁹ A los efectos de que se comprenda la formalización, debemos aclarar que lo que pretendemos graficar es la representación que se produce de los responsables enunciativos (los personajes y LD) en cada uno de los niveles del dispositivo de enunciación dramático. Así, la primera línea simboliza (en términos de un DA) el modo en que emerge el personaje en tanto entidad de la diégesis. La segunda, por su parte, busca evidenciar el posicionamiento subjetivo de respuesta con el que se muestra a LD. En ese sentido, la sigla “POR LO TANTO” (García Negroni, 2018) pretende, justamente, dar cuenta de que la imagen del dramaturgo surge en términos de un efecto de sentido consecuencia de la manera en la que los personajes son presentados.
- ¹⁰ Henryk Górecki (1933-2010) fue un compositor polaco.
- ¹¹ Si bien excede el propósito de este trabajo, es curioso el efecto de extrañeza que genera el hecho de que los personajes afirmen hablar lenguas distintas cuando, en la mayor parte de la obra, se comunican sin problemas en la misma variedad del español.

Referencias

- Amossy, R. 1999. *Images de soi dans le discours*. Lausanne-París: Delachaux et Niestlé.
- Anscombre, J.-C. & O. Ducrot. 1983. *L'argumentation dans la langue*. Bruselas: Mardaga.
- Authier, J. 1984. “Hétérogénéité(s) énonciative(s)”, en: *Linguajes*, 73. 98-111.
- Bajtín, M. 1985. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Camilletti, G. 2007. “Inestabilidad, mudabilidad e incertidumbre en la dramaturgia argentina”, en: *Territorio teatral*, 1 [en línea]. Disponible en: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/08.html>
- Carel, M. & O. Ducrot. 2005. *La semántica argumentativa: una introducción a la teoría de los bloques semánticos*. Buenos Aires: Colihue.
- De Toro, F. 2008. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.

- Ducrot, O. 1984. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Paidós.
- Eco, U. 1981. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- García Negroni, M. M. 2009. “Dialogismo y polifonía enunciativa. Apuntes para una reelaboración de la distinción discurso / historia”, en: *Páginas de Guarda. Revista de Lenguaje, Edición y Cultura Escrita*, 7. 15-31.
- García Negroni, M. M. 2016a. “Polifonía, evidencialidad y descalificación del discurso ajeno. Acerca del significado evidencial de la negación metadiscursiva y de los marcadores de descalificación”, en: *Letras de Hoje*, 51 (1). 7-16.
- García Negroni, M. M. 2016b. “Discurso político, contradestinyación indirecta y puntos de vista evidenciales. La multidestinyación en el discurso político revisitada” en *Revista ALED*, 16 (1). 37-59.
- García Negroni, M. M. 2018. “Argumentación y puntos de vista evidenciales citativos. Acerca de la negación metadiscursiva en el discurso político”, en: *Oralia*, 21. 223-236.
- García Negroni, M. M. 2019. “El enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía, puntos de vista evidenciales y puntos de vista alusivos.”, en: *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 35 (2). 521-549.
- García Negroni, M. M. & M. Libenson (en prensa) “La evidencialidad desde el Enfoque dialógico de la argumentación y de la polifonía. Un estudio contrastivo de los empleos inferencial y citativo del marcador evidencial *así que*”, en: Loureda, Ó., G. Parodi, M. Rudka, y S. Salameh (eds.) *Marcadores del discurso y lingüística contrastiva en las lenguas románicas*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Helbo, A. 2012. *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires: Galerna.
- Koss, N. 2016. “Apología de la desmesura”, en: Spregelburd, R. *La estupidez*, 11-26. Buenos Aires: Eudeba.
- Rubio Montaner, P. 1990. “La Acotación escénica. Transferibilidad y *Feedback*. Caracteres funcionales, sustanciales y pragmáticos”, en *Anales de filología hispánica*, 5, 191-201.
- Spregelburd, R. 2000. “La modestia”, en: *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, 87-249. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Ubersfeld, A. 1989. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Vaismann, L. 1979. “La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto”, en: *Revista Chilena de Literatura*, 14: 5-22.
- Zucchi, M. 2017. “Subjetividad en el texto dramático. Un análisis polifónico-argumentativo del discurso teatral”, en: *Revista Exlibris*, 5 [en línea]. Disponible en: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/3044/990>
- Zucchi, M. 2018a. “Subjetividad autoral en *El pánico* de Rafael Spregelburd”, en: Zucchi, M. (ed.) *Topologías de la crítica teatral V*, 79-94. CABA: Departamento de Artes Dramáticas (UNA).
- Zucchi, M. 2018b. “La relación entre la construcción de los personajes y el *ethos* autoral. Análisis de la configuración enunciativa de *La extravagancia* de Rafael Spregelburd”, en: *Actas de las X Jornadas Nacionales y V Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral* [en línea]. Disponible en: <https://drive.google.com/>

file/d/0B_tISAR5St_dOVk2WngtQ0luOVhGaUpBZ0NKNNpqQVFyWEVr/view

Zucchi, M. 2019a “Una clasificación del discurso didascálico desde una perspectiva polifónica de la enunciación”, en *Revista Letrónica*, 11 (4) [en línea]. Disponible en: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/31274>

Zucchi, M. 2019b. “Construcción del *ethos* autoral en *La terquedad* de Rafael Spregelburd. Análisis de la figura del Locutor-Dramaturgo y su posicionamiento enunciativo”, en: *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, XXXIX: 96-101.

Zucchi, M. (en prensa) “Rafael Spregelburd y la construcción de un *ethos* intelectual en *La estupidez*”, en: López, L. y M. Zucchi (eds.) *Dispositivos de análisis de textos dramáticos y espectaculares*. CABA: Departamento de Artes Dramáticas (UNA).