

Representación burlesca de los personajes en *El pánico* de Rafael Spregelburd: la incidencia de las réplicas en la emergencia del *ethos autoral*

Mariano Nicolás Zucchi

<https://orcid.org/0000-0003-4245-2585>

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes
Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes
marianonzucchi@gmail.com*

RESUMEN

Este artículo se propone analizar el posicionamiento con el que es mostrado el *ethos autoral* de *El pánico* ([2004] 2016), de Rafael Spregelburd, frente a la situación dramática que el texto dramático pone en escena. En particular, se examinará la manera específica en que la pieza genera una representación burlesca de sus protagonistas en las réplicas, imagen que permite reconocer que el *ethos autoral* emerge mofándose de ellos. En cuanto a la perspectiva de trabajo, se adoptará el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía enunciativa (Caldiz 2019; García Negroni 2009a, 2016a, 2016b, 2018a, 2018b, 2018c, 2019; García Negroni y Libenson 2016, 2018, 2019a, 2019b), teoría no referencialista del significado lingüístico y no unicista del sujeto.

Palabras clave: polifonía, texto dramático, Spregelburd, ethos autoral



<https://doi.org/10.18800/lexis.202201.010>

e-ISSN 2223-3768

Burlesque Representation of the Characters in *El pánico* by Rafael Spregelburd: The Incidence of the Dialogue in the Emergence of the *Authorial Ethos*

ABSTRACT

This article analyses the footing adopted by the *authorial ethos* (Amossy 2009) in *El pánico* ([2004] 2016), by Rafael Spregelburd. In particular, we will examine the specific way in which the theatrical dialogue generates a burlesque representation of the main characters. This image will allow us to deduce that the playwright emerges as someone who mocks them. Regarding the theoretical framework of this study, we used the dialogic approach to argumentation and polyphony (Caldiz 2019, García Negroni 2009a, 2016a, 2016b, 2018a, 2018b, 2018c, 2019, García Negroni y Libenson 2016, 2018, 2019a, 2019b), a non-referential theory of linguistic meaning.

Keywords: polyphony, dramatic text, Spregelburd, authorial ethos

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo forma parte de una investigación de doctorado en curso que tiene por fin relevar la manera en la que un texto dramático (en adelante, TD) construye una imagen de su dramaturgo en tanto *ethos autoral* (Amossy 2009). Al respecto, y tal como se desarrolló en Zucchi (2018a), el modo en que queda representado el autor como responsable de la enunciación global cumple un rol fundamental en el proceso de construcción de sentido de toda pieza: no solo define la posición que adopta el material frente al mundo ficcional evocado, sino que es crucial en el establecimiento del *contrato de lectura* (Verón 1985), esto es, el modo en el que la obra configura a su alocutario (el *lector modelo*, en términos de Eco [1981]).

Específicamente, la investigación toma como corpus de trabajo la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* [1996-2007], de Rafael Spregelburd (en adelante, *Heptalogía*), serie de siete textos teatrales que retoman el cuadro *Los siete pecados capitales y las cuatro Postriemerías* (1505-1510) de El Bosco para cuestionar desde la literatura

dramática algunas de las conductas que definen a la sociedad occidental en el contexto del cambio de milenio (Spregelburd en Koss 2016:16). En particular, lo que se pretende explicar es el mecanismo mediante el cual las piezas adoptan un posicionamiento crítico y de burla en relación con las situaciones y los personajes que escenifican, aspecto desatendido hasta el momento por la bibliografía especializada. En efecto, los trabajos que analizan los TD se limitan a explicar el funcionamiento del procedimiento de la parodia, entendido este último como un recurso propio del campo de la intertextualidad en el que un material retoma las convenciones de un género o de otro texto para subvertirlas (véase, entre otros, Dubatti 2015, Gander 2008, Mauro Castellarín 2010, Pisani 2009). Sin embargo, el resto de los recursos que intervienen en la construcción de comicidad en la saga fueron poco explorados. Desde la perspectiva que aquí se defiende, la razón de esta exclusión se halla en que el tono humorístico en un TD depende en buena medida de la imagen específica que se plasme del *ethos autoral*. A propósito de este punto, debe recordarse que todos los procedimientos cómicos requieren que la voz a cargo del discurso quede de algún modo representada adoptando una posición de distancia (simulada) frente al blanco (ver Ducrot 1984, Martínez Levy 2019). Ahora bien, como la bibliografía crítica tiende a considerar que el TD presenta las voces de sus personajes sin mediación¹, rara vez estudia la emergencia de la subjetividad autoral en este tipo de discursos. Así, todos los aspectos de sentido que dependen del *ethos autoral* tienden a ser pasados por alto.

En este marco, el presente texto busca incorporar a los recursos cómicos ya identificados por la bibliografía la descripción de la forma particular que asume el procedimiento de la burla. Para ello, se analizará la configuración enunciativa de *El pánico* ([2004] 2016)², quinta entrega de la *Heptalogía*, con el objetivo de describir

¹ En Zucchi (2018c) se mostró que esta manera de concebir al TD es una consecuencia directa de considerar este tipo de discurso como una unidad no autónoma que depende de su realización espectacular para adquirir sentido pleno.

² Para el presente artículo se decidió trabajar con la edición de 2016 de Eudeba del TD. Todas las citas serán extraídas de ese volumen y se indicará a continuación de cada una de ellas y entre paréntesis el número de página. En todos los casos, las negritas son nuestras.

el posicionamiento crítico con el que es mostrado el responsable de la enunciación global frente a los personajes que queda a cargo de introducir. En un artículo previo (Zucchi 2018b), se examinaron las didascalias de la pieza y se probó que la ocurrencia de una serie de elementos lingüísticos (subjektivemas, uso del «nosotros inclusivo», estructuras concesivas, conectores de reformulación, expresiones coloquiales, entre otros) presenta al dramaturgo (como imagen textual) mofándose ostensiblemente de los protagonistas. A su vez, se observó que el TD le atribuye a esta figura del discurso una serie de competencias (en particular, saberes históricos y lingüísticos) que cumplen la función de legitimar el posicionamiento crítico con el que queda presentada.

En este trabajo, en cambio, se buscan examinar las réplicas con el fin de identificar la representación burlesca que se plasma de los personajes en los discursos a su cargo. En efecto, la pieza presenta a sus protagonistas, esencialmente, como individuos con un comportamiento absurdo: una serie de contradicciones entre lo que ellos son, dicen, hacen y saben genera que ellos queden expuestos como personas con una conducta atípica y extravagante. En particular, y por una cuestión de extensión, interesa en este artículo evaluar el modo en el que la obra los exhibe como personajes que no respetan el proceder esperable y típico del rol profesional que se les asigna. Esta cualidad, como se mostrará, constituye el recurso preferido por el material para propiciar la activación de una lectura burlesca sobre los protagonistas y sobre aquello a lo que sus discursos remiten. Es esta representación, justamente, y como se explicará en (§2), la que permite inferir la ubicación distante que adopta el responsable de la enunciación global respecto a ellos. Este posicionamiento, en última instancia, es aquel en el que se funda el tono cómico al que apuesta el TD.

Finalmente, en cuanto a la perspectiva teórica adoptada para probar esta hipótesis, este trabajo se inscribe en el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía enunciativa (Caldiz 2019; García Negroni 2009a, 2016a, 2016b, 2018a, 2018b, 2018c, 2019; García Negroni y Libenson 2016, 2018, 2019a, 2019b; en adelante, EDAP),

teoría no veritativista del significado lingüístico y no unicista del sujeto.

En definitiva, este artículo se propone completar el trabajo de 2018 con el objeto de arribar a una descripción exhaustiva del modo en que la obra adopta un posicionamiento burlesco frente al universo ficcional que pone en escena. En otras palabras, se pretende explicar cómo la pieza construye, tanto desde las réplicas como desde el discurso didascálico, una imagen del responsable de la enunciación global como la de alguien que se burla de los personajes que intervienen en la acción. A su vez, y en cuanto a la relevancia teórica de una indagación de esta naturaleza, se considera que, en última instancia, el análisis que se presenta a continuación ilumina el mecanismo de emergencia del *ethos autoral* en el TD y su función en el proceso de construcción del sentido, sobre todo, la incidencia que las réplicas tienen en este proceso.

En lo que sigue, en primer lugar, se explicarán los fundamentos epistemológicos principales del EDAP (§2), en particular, el modo en el que esta perspectiva teórica permite repensar las características distintivas de la enunciación dramática. Luego, se analizarán algunas de las réplicas de los personajes con el objetivo de mostrar la representación que el texto genera de ellos y el posicionamiento responsivo de burla que el responsable de la enunciación global adopta frente a los protagonistas (§3). Finalmente, se presentarán algunas conclusiones (§4).

2. MARCO

El enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía enunciativa es una perspectiva teórica que surge como resultado de la reformulación de los principios de la semántica argumentativa (Anscombe y Ducrot 1994, Carel y Ducrot 2005, Ducrot 1984) leídos a la luz de la propuesta bajtiniana (Bajtín [1979] 2002).

Específicamente, el EDAP conserva de la tradición ducrotiana la idea de que el sujeto empírico no es el origen ni el responsable del sentido y que sus intenciones no quedan reflejadas en el enunciado.

Por el contrario, esta perspectiva entiende a la subjetividad como un efecto, como una imagen que se construye en la materialidad discursiva a partir de la plasmación de diversas voces y puntos de vista. Frente a ellas, el locutor (L), el responsable de la enunciación según el enunciado, quedará representado como adoptando distintos posicionamientos (homologación, concesión, distancia, rechazo, entre otros). Asimismo, el EDAP retoma de la polifonía ducrotiana 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 de su productor: una como entidad a cargo de la enunciación, otra como individuo que forma parte de la representación de la realidad construida por el enunciado.

A su vez, el EDAP mantiene también una concepción argumentativa del significado lingüístico, en la que el sentido de una palabra o expresión se determina no por su valor referencial (por las cosas, los hechos o las propiedades que denotan) ni cognitivo (por los pensamientos o creencias que sugieren), sino por aquellos *encadenamientos argumentativos* (EA)³ que esa entidad evoca (García Negroni 2016b:282-283).

Sin embargo, el EDAP retoma la noción de dialogismo bajtiniana y la ubica en el centro de la descripción semántica. Así, y a diferencia de las teorías ducrotianas, esta perspectiva pone el foco en cómo los enunciados se insertan en la red interdiscursiva y en cómo dicha inserción cumple un rol fundamental en la construcción del sentido y de la (inter)subjetividad (García Negroni 2019:526). En efecto, para el EDAP los encadenamientos argumentativos

³ Carel y Ducrot (2005) denominan *encadenamiento argumentativo* a la combinación de dos y solo dos segmentos unidos por un conector. Este último puede ser de dos tipos: normativo (PLT), o transgresivo (SE). En el primer grupo, se encuentran marcadores de discurso conclusivos como «por lo tanto»; en el segundo, en cambio, se encuadran conectores adversativos como «sin embargo». Por ejemplo, y en el marco de la teoría de los bloques semánticos, el sentido de la expresión «Hace calor. No salgamos a pasear» se define por la evocación del encadenamiento «calor PLT neg. salir», en el que se construye una representación del calor como agobiante, argumento en el que se funda la idea de evitar el paseo.

que conforman el significado no son otra cosa que la dialogización interna de discursos cristalizados. En otros términos, el valor semántico convencional de las unidades lingüísticas queda definido por los vínculos dialógicos que estas establecen con otros discursos, enunciados que conforman su significado profundo. Así, las instrucciones semánticas asociadas a las palabras y enunciados instan siempre a recuperar enunciaciones otras frente a las cuales la expresión establece un posicionamiento responsivo. Esta reacción de respuesta, por su parte, no solo determina la emergencia de la subjetividad, sino que, además, explica las características que asume la enunciación.

En cuanto al género dramático, la adopción de esta perspectiva de trabajo resulta extremadamente productiva al momento de caracterizar este tipo de discurso. Como es sabido, todo TD se define por la coocurrencia de dos tipos de enunciados de naturaleza distinta (las réplicas y las didascalias) entre los que se establece un vínculo de subordinación. En efecto, y como sostienen Abuin (1997), Issacharoff (1981), Rubio Montaner (1990), Ubersfeld (1989) y Vaisman (1979), la enunciación dramática constituye un caso particular de *doble enunciación*⁴, noción propuesta por Ducrot (1984) para describir la existencia de enunciados que evocan dos enunciaciones diferentes (una dependiente de la otra, como sucede en el discurso referido en estilo directo). En ese sentido, puede pensarse que en todo TD las didascalias, en tanto enunciados citantes, ponen en escena una voz que, ocupada en presentar el mundo de ficción, queda a cargo de introducir las réplicas de los personajes (Zucchi

⁴ Sin embargo, la utilización que los autores hacen del concepto para describir a la enunciación dramática es un tanto imprecisa. Por ejemplo, para los dos últimos lo característico del género TD es que el discurso de los personajes se presenta sin mediación (es decir, sin una entidad subjetiva que los introduzca). Sin embargo, esta idea es completamente incompatible con el concepto de *doble enunciación*. En efecto, como se describirá a continuación, este procedimiento implica que un mismo enunciado posee dos locutores: en el caso del TD, las voces citadas (los personajes) y la voz citante (el responsable de la enunciación global, entidad que se asimila con el dramaturgo en tanto *ethos autorial*). En ese sentido, resulta contradictorio afirmar al mismo tiempo que la enunciación dramática constituye un caso de *doble enunciación* y que el género se caracteriza por presentar el discurso de los personajes sin mediación.

2017). En cuanto a las características de esta entidad, las convenciones de lectura del género la asimilan con la figura del dramaturgo, entendido este último como *ethos autoral* (Maingueneau 2013). Así, en lo que sigue se empleará el rótulo «locutor-dramaturgo» (en adelante, LD) para remitir a la imagen que todo TD construye de su productor entendido como responsable de la enunciación global⁵.

Ahora bien, si se acepta que la enunciación dramática es un caso de *doble enunciación*, el LD aparece siempre adoptando un posicionamiento responsivo frente a las réplicas. Dicho de otro modo, si se entiende que todo TD presenta una voz que introduce los discursos de los personajes, por definición, el LD será mostrado también posicionado de algún modo frente a ellos. En efecto, y como sucede en el discurso directo, la incorporación de la voz ajena nunca es neutra (ver, entre otros, Charaudeau 2013, Caldas-Coulthard 2004, Clift 2007), sino que plasma una valoración a propósito de esa enunciación que es citada. En la oralidad espontánea, esta suele indicarse a partir del *modo de decir* (con la curva de entonación, mediante énfasis, etc.) y la ocurrencia de ciertos elementos paralingüísticos (gestos, por ejemplo). En cambio, el TD, al ser un tipo de discurso limitado a las posibilidades expresivas del código de la escritura, utiliza otros recursos. Bajtín ([1979] 2002), a propósito del género novela, sugiere que el modo en el que queden representados los personajes en los enunciados que se les atribuyen permite reponer el posicionamiento que la voz a cargo del discurso total tiene respecto a ellos. Recuperando esta conceptualización, en Zucchi (2018a) se propuso que la imagen que se plasma de los personajes en el TD puede identificarse a partir de la puesta en relación de cinco dimensiones: la *existencial*, la *actancial*, la *enunciativa*, la *epistémica* y la

⁵ En cuanto a este punto, vale la pena realizar la siguiente aclaración: este trabajo se concentra en el estudio del TD entendido como obra literaria autónoma. En ese sentido, es importante señalar que la propuesta que aquí se presenta no debe aplicarse para el análisis de la puesta en escena, ya que esta apela a un diseño enunciativo diferente. Como es sabido, el espectáculo teatral emplea en su constitución formal distintos sistemas de signos. Esto hace que la identificación de la figura autoral sea incluso más compleja que en el caso del TD. Para una reflexión sobre este tema, se sugiere la lectura de García Barrientos (2009).

emocional. Dicho de otro modo, la representación que se genera de los protagonistas puede rastrearse a partir de observar el vínculo que se establece entre quiénes son (por ejemplo, cuál es su rol profesional o social), lo que hacen (con sus discursos, en términos de instrucciones ilocucionarias), lo que dicen (de sí mismos (λ), de los demás y del mundo ficcional), lo que saben y lo que sienten. En términos técnicos, y mediante la adopción del sistema categorial del EDAP, cada una de estas dimensiones puede formalizarse como un EA. Como se observará en el próximo apartado, la relación semántica que se establece entre estos encadenamientos es aquella que *muestra* el posicionamiento de respuesta dialógico que el LD asume frente a los personajes que queda a cargo de introducir.

3. REPRESENTACIÓN BURLESCA DE LOS PERSONAJES EN *EL PÁNICO*

El pánico ([2004] 2016) es la quinta entrega de la *Heptalogía*. La pieza retrata las peripecias que Lourdes y sus dos hijos Guido y Jessica atraviesan luego de la muerte de su marido Emilio, quien falleció en circunstancias confusas en la casa de su amante. En particular, a lo largo de la obra, la familia busca desesperadamente la llave de la caja de seguridad en la que están almacenados todos sus ahorros, llave cuya ubicación solo era conocida por el difunto. Esta pesquisa los conduce a interactuar con personajes con un comportamiento extremadamente fuera de lo común: una gerente de banco con problemas de memoria, una médium que además trabaja como niñera, una profesora de danza con delirios de grandeza, una terapeuta incompetente, entre muchos otros.

Como se anticipó, el objetivo de este trabajo es analizar las réplicas de los personajes para estudiar cómo el TD genera una representación burlesca de ellos. Esto, por su parte, permitirá identificar que el LD aparece mofándose de los protagonistas, posicionamiento enunciativo en el que se funda el tono cómico al que apuesta el material. En lo que sigue, entonces, se examinará la imagen que surge de cuatro de los individuos que intervienen en la acción: Rosa, Elyse, Cecilia Roviro y Susana Lastrí. Específica-

mente, se intentará mostrar que el TD las presenta como mujeres con un comportamiento atípico en relación con el rol profesional que se les atribuye. De hecho, la insistencia en señalar esta conducta diferencial (y, en todos los casos, extravagante) es aquello que activa una lectura burlesca sobre sus dichos y ubica al LD como alguien que se ríe de ellas.

En primer lugar, Rosa, una agente inmobiliaria que busca que Betiana alquile el departamento donde murió Emilio, protagonista de la obra, aparece como una profesional poco exitosa. En efecto, ella intenta, de forma poco eficaz, disimular los defectos de la propiedad. Considérense los siguientes ejemplos:

- (1) a) Betiana: Y acá, en la cocina, hay una mancha de humedad.
b) Rosa: No, ¿sabés lo que pasó ahí? Es una prueba de la pintura, estaban por pintar y probaron color. Se hace así, siempre. (9)
- (2) a) Rosa [Frente a un corte del suministro eléctrico]: Te digo una cosa, no es porque te lo esté mostrando, pero esto te puedo pasar acá, en San Isidro donde vos vivís, en Nueva York, son impredecibilidades [sic]⁶. La instalación eléctrica es a nuevo, y como los caños de luz los dejaron por afuera, cualquier desperfecto te los arregla hasta un chico de seis años, dale un buen destornillador y fijate.
b) Emilio: No, no, ¿no ven? Fui yo que me apoyé. (Vuelve a apagar y a prender la luz.)
c) Betiana: Ahí, de nuevo, ¿ves?
d) Rosa: ¿Ves? Pará que te averiguo. (Finge una llamada telefónica.) ¿Hola, Edesur? Mire, llamo para preguntar por un desperfecto, en la zona de... Ah, ¿están haciendo arreglos? Ah... ¿va a llegar el Subte J? Ah, muchas gracias. (Corta.) No sabés el notición que tengo para darte, Betina.
e) Betiana: Betiana. (10)

⁶ La sigla «sic» no se encuentra en el original y, en ese sentido, no debe leerse como una intromisión del LD en la réplica del personaje.

En (1b), Rosa (L) queda homologada con una perspectiva según la cual los rastros de humedad identificados por Betiana son presentados como si fueran pruebas de pintura. Si bien es cierto que existe cierta similitud entre ambos elementos, es difícil aceptar que Betiana los confunda al momento de realizar su observación. En ese sentido, el TD exhibe a Rosa como intentando disimular los defectos del departamento. Al respecto, la última oración de la muestra («Se hace así, siempre»), que funciona como un refuerzo para la argumentación del personaje, se orienta a ubicarla como una especialista en la materia (el adverbio «siempre» la presenta a los ojos de Betiana como una experta en la venta de inmuebles). Sin embargo, en la medida en que el personaje queda mostrado como alguien que miente, este enunciado funciona antes bien como una marca de burla, ya que expone a Rosa (L) como un sujeto que hace alarde de un conocimiento que la obra exhibe como falso.

En la misma línea, en (2) la agente inmobiliaria busca justificar torpemente los desperfectos eléctricos que posee el departamento (que, en términos de la fábula, están siendo provocados por el espíritu de Emilio, quien murió en la propiedad). Así, en (2a) Rosa afirma que los cortes de luz son recurrentes en todos los asentamientos urbanos. En este enunciado en particular, la argumentación del personaje queda invalidada estrictamente por el *modo de decir*. En efecto, el neologismo «impredecibilidades» muestra que Rosa tiene dificultades expresivas y, así, se subraya la representación burlesca que el texto genera de ella. De forma complementaria, en (2d) es el propio discurso didascálico («Finge una llamada telefónica») el que enfatiza la construcción que se viene desarrollando, ya que señala de forma explícita que el personaje está realizando una suerte de puesta en escena para lograr alquilar el piso. De hecho, la insistencia en presentarla como una vendedora poco eficaz (en (2e) ni siquiera puede recordar el nombre de su cliente) y lo poco verosímiles que son sus argumentos («¿Va a llegar el subte J?») ⁷

⁷ La línea J del subterráneo de Buenos Aires no solo no está construida, sino que ni siquiera forma parte de las proyecciones del tendido del metro. En ese sentido, y

otorgan un manto de absurdidad a la enunciación del personaje que activa una lectura burlesca sobre sus dichos.

En ese sentido, el hecho de que el LD sea el responsable de introducir al personaje en esta dirección es lo que permite dar cuenta del posicionamiento responsivo de burla que adopta frente a Rosa. En términos formales⁸:

- (1) Rosa: saber X (el departamento tiene problemas PLT no conviene alquilarlo)
 Rosa: decir Y (el departamento no tiene problemas PLT conviene alquilarlo)
- (2a) Rosa: ser X (agente inmobiliaria PLT buena competencia lingüística)
 Rosa: modo de decir Y (decir impreciso PLT neg. buena competencia lingüística)
- (2d) Rosa: decir X (hablar con Edesur PLT averiguar causa del desperfecto)
 Rosa: hacer Y (fingir llamada PLT neg. averiguar causa del desperfecto)

considerando que la obra no sucede en un futuro distante, el enunciado de Rosa resulta ostensiblemente absurdo, al menos para el *lector modelo* rioplatense del texto.

⁸ A los efectos de que se comprenda la formalización, debe decirse que el esquema presentado busca reflejar los dos niveles constitutivos de la enunciación dramática (el de las réplicas y el de las didascalias). Las primeras líneas simbolizan el de la diégesis (esto es, el plano de la situación dramática relatada). En cada una de estas líneas, el nombre propio (por ejemplo, «Rosa») señala la identidad del personaje que está siendo caracterizado. Por su parte, el verbo en infinitivo a la derecha de los «dos puntos» («saber») indica de qué tipo de dimensión se trata: *existencial* (ser X), *actancial* (hacer X), *enunciativa* (decir X o modo de decir X), *epistémica* (saber X) y *emocional* (sentir X). Luego de la dimensión, la fórmula incorpora el EA que especifica el modo en el que queda representado el individuo a cargo de la réplica. En la muestra (1), por ejemplo, es posible reconocer que Rosa aparece como alguien que *sabe* que el departamento tiene problemas y que, *a pesar de eso*, sugiere (*dice*) que es conveniente alquilarlo. Justamente, la yunción particular que se establece entre estas dos representaciones del personaje (que surge del cruce de la dimensión *epistémica* y la *enunciativa*) permite describir el modo en el que queda retratado el LD respecto a ella (véase última línea de la formulación). En ese sentido, el conector dialógico «POR LO TANTO» busca subrayar que el posicionamiento atribuido a LD aparece como una respuesta dialógica frente a la sumatoria de *encadenamientos argumentativos* que reflejan la manera en la que el personaje queda representado. Recuérdese, al respecto, que LD emerge como el responsable de presentar a los protagonistas de una forma determinada.

- (2d) Rosa: ser X (agente inmobiliaria PLT cortesía con el cliente)
 Rosa: hacer Y (confundir el nombre del cliente PLT neg. cortesía con el cliente)
 POR LO TANTO
 LD: posicionamiento subjetivo de burla

Como se desprende de lo anterior, la burla se construye no solo a partir de que el personaje queda presentado como alguien que miente, sino, sobre todo, porque lo hace de forma poco eficaz a los ojos del lector. En efecto, el carácter impreciso y desmedido de su argumentación subraya la absurdidad del comportamiento de Rosa y, así, queda representada por el TD, con el LD como responsable enunciativo, de forma burlesca.

En segundo lugar, Elyse, docente a cargo de las clases de danza a las que concurre Betiana, también es ridiculizada en el TD. En su caso, el posicionamiento de burla del LD se construye a partir de mostrar que el excesivo talento y reconocimiento que se atribuye a sí misma en la disciplina tiene un carácter ilusorio:

- (3) Elyse: ¿A ustedes les parece que esto tiene cabida en lo que estamos haciendo? Acá hay dos posibilidades: o hacemos lo que se hace siempre, o damos un giro de ciento ochenta grados y hacemos lo que se va a hacer. Y yo quiero ver lo que se va a hacer. (Pausa.) ¿Qué trabajos míos vieron? ¿Vieron algo de lo que yo hacía en Berlín? ¿Ustedes saben en qué estado dejé yo a esa ciudad? (A Jessica.) Quiero ver la postura, y proyectada. (A Anabel.) Quiero ver tomas de partido. (A Betiana.) Quiero ver el momento del padre. (16)

En (3), Elyse (λ) queda representada en el plano de lo *dicho* como alguien con fama internacional («¿Qué trabajos míos vieron? ¿Vieron algo de lo que yo hacía en Berlín?»). Sin embargo, en el nivel de la enunciación, ocurre algo diferente: su decir la muestra como una persona soberbia. En otras palabras, al hablar de sí misma como una persona exitosa, queda ubicada como alguien que carece de humildad. De hecho, enunciados como «¿Ustedes saben en qué

estado dejé yo esa ciudad?» parecen subrayar esta representación, exagerando el valor que Elyse pretende atribuirse a sí misma en el campo de la danza.

Ahora bien, es importante recordar que el personaje dicta un curso de nivel inicial para bailarinas no profesionales. En ese sentido, su presunto reconocimiento en la disciplina constantemente se muestra desestimado en el propio diseño argumental de la pieza. Es más, que el personaje insista en señalar el éxito de su carrera no hace otra cosa que subrayar el carácter ridículo y presumido de su conducta y, en consecuencia, la reacción de burla que el LD adopta frente a ella:

(3) Elyse: ser X (docente de curso inicial PLT neg. eminencia en el campo)

Elyse: decir Y (λ tener fama internacional PLT eminencia en el campo)

POR LO TANTO

LD: posicionamiento subjetivo de burla

En términos parafrásticos, la reacción que se le imputa al LD puede resumirse de la siguiente manera: «Como Elyse es una docente de un curso inicial y, *a pesar de eso*, insiste en atribuirse reconocimiento internacional, me burlo de ella».

En tercer lugar, Cecilia Roviro, la gerente del banco al que concurren los protagonistas para intentar abrir la caja de seguridad del fallecido Emilio, también aparece construida de forma similar. En su caso, la representación burlesca se funda en que su comportamiento no se ajusta al del cargo que ocupa. De hecho, Cecilia Roviro es poco cortés con sus clientes y tiene problemas de atención y de adecuación a la situación comunicativa que está atravesando. Considérense los siguientes ejemplos:

(4) Cecilia Roviro: Sí. Cecilia Roviro, encantada, mi tiempo de punta en blanco para recibirlos. (Los invita a sentarse con un simple gesto de la mano. Pero hay una sola silla, lo cual es

decisivo para que Lourdes estalle en un llanto que venía reprimiendo desde la muerte de Emilio.) (17)

- (5) Cecilia Roviro: ¿Qué profesión tenía... su marido?
 Lourdes: No. (A sus hijos, otra vez sumida en llanto.) ¿Qué profesión? (A Cecilia.) No, Emilio... ¿Qué le digo? Emilio estaba haciendo un video, ahora, ¿cómo se dice que es...? ¿Videasta? ¿Es para los papeles? ¿Es formal?
 Cecilia Roviro (Los mira, como si entendiera, un largo rato. Demasiado largo. Un estéril rato. De pronto.): ¿En qué tema estamos ahora? (17)
- (6) Cecilia Roviro: [...] (Suena el teléfono.) Perdón. (Atiende.) ¿Pájaro? ¿Qué hacés? [...] Ah, ¿te contó Mili? ¿Viste qué raro? [...] No sé qué hacer. [...] Es que ya los vi en las heladerías y en los locales de Gucci, los de Alto Palermo. [...] Sí, unos corazones negros. [...] Parece que los diseñé yo, pero no me acuerdo. ¿Qué hago? ¿Reclamo, o me mando a guardar? [...] ¡Y si sabés que tengo este temita que no me acuerdo de nada! [...] Son unos corazones negros, con ribetitos, los diseñé yo, tienen mi firma, dicen «Cecilia Roviro», y los están usando en los papeles con los que envuelven los helados, y los productos Gucci. [...] Yo no creo que tenga un contrato firmado con ellos. [...] No, no, si yo no diseño nada. Fue eso sólo. Y mirá cómo me fue. [...] ¿Me puede perjudicar en algo? ¿Hay alguna ley? [...] Bueno, te dejo que estoy super estresada. [...] Bacio! (Corta.) Bueno, a ver... Necesitamos más datos. ¡Ah, va a tener que ir a sucesión! (18)
- (7) Cecilia Roviro: A ver, Kalakovich [es una mala pronunciación del apellido de la familia que es «Sebrjakovich»] (Disca un número.) ¿Pájaro? [...] Estoy acá con una familia y lo tendría que ver el abogado de acá. [...] Ah, ¿sos vos, justo? Genial, vamos quemando etapas. [...] Sí, es una familia que tiene varios apellidos, no me los acuerdo, y perdieron la llave original. [...] Sí, del banco. [...] De acá, del Tornquist, de nosotros. [...] Sí, unos tarambanas. [...] ¡Ah! (A la familia, como si trajera una gran novedad.) Acá me dicen que no hay copia.
 Jessica: Ya lo sabemos.

Cecilia Roviro: Ya lo saben... Uy, Pájaro, ¿te conté lo de los corazones en Gucci? [...] Ah, OK. Buenísimo, nos mantenemos al habla, yo voy a ver cómo hago. (Corta.) Listo. (20-21)

En (4), que repone el primer contacto entre Cecilia Roviro y la familia, el personaje invita a sus tres clientes a tomar asiento. Sin embargo, su oficina posee solo una silla, por lo que Roviro queda representada como alguien que no registra adecuadamente la situación en la que se encuentra.

Algo similar ocurre en (5). Aquí, la gerente no presta atención a los dichos de sus clientes. Específicamente, luego de la pregunta directa que se le atribuye («¿Qué profesión tenía... su marido?»), el personaje pierde el hilo de la conversación y responde a la réplica de Lourdes con «¿En qué tema estamos ahora?», enunciado que muestra que desconoce información que le fue dada recientemente. Asimismo, y a los efectos de probar cómo el TD escenifica una representación burlesca de Roviro, interesa destacar que la didascalia que acompaña la réplica informa lo siguiente: «Los mira, como si entendiera, un largo rato. Demasiado largo. Un estéril rato». Más allá de las marcas de subjetividad atribuibles al LD en la muestra, es fundamental señalar que la ocurrencia de los sintagmas «como si entendiera» y «[...] un largo rato. Demasiado largo» se orientan a construir la idea de que Roviro está pensando en una solución para sus clientes. Así, se refuerza el carácter absurdo de la continuidad discursiva, que se aleja de lo esperable.

Por su parte, en (6), el personaje es poco respetuoso y atento para con sus interlocutores. En efecto, lleva adelante un extenso llamado con un colega en el que se discuten temas del ámbito privado. Al respecto, lo poco verosímil del intercambio (que gira en torno a un dudoso caso de plagio) enfatiza la representación burlesca que el TD realiza de Roviro. Nótese, además, que el enunciado «¡Y si sabés que tengo este temita que no me acuerdo de nada!» afirma que el personaje (λ) tiene problemas de memoria. En términos de efectos de sentido, este tipo de expresiones funcionan como elementos explicativos que, de algún modo, enmarcan y vuelven legible la conducta atípica de la gerente.

Finalmente, (7) constituye un caso que muestra nítidamente el modo en que Cecilia Roviro queda presentada de manera burlesca por la pieza. En este ejemplo, el personaje resulta extremadamente descortés e irrespetuoso: lleva adelante otra larga conversación con su colega, en la que insulta a la familia al llamarlos «tarambanas», sin siquiera registrar que ellos escuchan el intercambio y, por lo tanto, sin incorporar ningún tipo de acción reparadora⁹. Además, tampoco parece recordar la profesión de su compañero, con quien, supuestamente, tiene mucha confianza («[...] lo tendría que ver el abogado de acá. [...] Ah, ¿sos vos, justo?»). Asimismo, es presentada como una profesional ineficaz, ya que sigue teniendo dificultades para pronunciar el nombre de sus clientes y brinda como nueva información que la familia ya posee y que fue discutida previamente en la escena («Cecilia Roviro: [...] Acá me dicen que no hay copia / Jessica: Ya lo sabemos»).

Como se desprende de lo anterior, el TD pone en escena un número importante de recursos orientados a escenificar una imagen de Roviro que dista mucho de la de una típica gerente de banco. En efecto, su comportamiento descortés y su aparente falta de memoria funcionan como elementos que trabajan en esta dirección y colaboran para construir una representación del personaje frente a la cual el LD adopta un posicionamiento de burla. A continuación, se presentan los *encadenamientos argumentativos* que sintetizan el modo en el que emerge el personaje en los ejemplos y la respuesta dialógica que se le imputa al LD frente a ella:

- (4) Roviro: saber X (hay solo una silla en su oficina PLT solo una persona puede sentarse)
 Roviro: hacer Y (invitar a tres personas a sentarse PLT la invitación es fallida)¹⁰

⁹ Para Brown y Levinson (1987), los actos de amenaza a la imagen positiva del oyente suelen incorporar algún tipo de estrategia de reparación a los efectos de evitar un conflicto que pudiera dañar la imagen del propio hablante.

¹⁰ Es importante aclarar que, para el sistema categorial que aquí se introduce, la *dimensión epistémica* no se limita simplemente a los saberes que los dichos del personaje le atribuyen, sino, antes bien, al conjunto de informaciones y competencias que la obra entendida como un todo le asigna. En este caso, por ejemplo, es difícil determinar hasta

- (5) Roviro: hacer X (tomarse tiempo para pensar PLT dar a entender que está buscando solución para sus clientes)
 Roviro: decir Y (preguntar por tema de conversación PLT neg estar pensando en solución para sus clientes)
- (6) Roviro: ser X (gerente que atiende clientes PLT estar a disposición de los clientes)
 Roviro: hacer Y (tener un extenso llamado por un tema personal PLT neg. estar a disposición del cliente)
- (7) Roviro: ser X (gerente que atiende clientes PLT ser respetuoso)
 Roviro: hacer Y (insultar a los clientes por teléfono PLT no ser respetuoso)
- POR LO TANTO
 LD: posicionamiento subjetivo de burla

Finalmente, en cuarto lugar, se analiza el modo en el que queda representada Susana Lastri, una médium a la que acude al grupo con el objetivo de establecer un contacto con el fallecido Emilio. En particular, interesa aquí describir que el personaje aparece como una médium ineficiente y poco exitosa, ya sea porque no reconoce que está frente a un fantasma o porque debe realizar además otro tipo de labores profesionales. Considérense los siguientes ejemplos:

- (8) Susana Lastri (Que merced a sus incontables habilidades sí puede verlo [a Emilio], pero no reconoce que es el convocado):
 No, ya me iba. A lo mejor mañana... hoy me fue imposible, imposible. Estoy agotada. (24).
- (9) Susana Lastri: Un cafecito y me voy. Tengo trabajo, cuido una nena. (25)

qué punto Cecilia Roviro reconoce en ese momento que hay solo una silla y que, por lo tanto, no todos los miembros de la familia podrán tomar asiento. Sin embargo, el TD, en la medida en que la configura como alguien que trabaja regularmente en esa oficina y que está presente al momento de proferir la invitación, la construye como un individuo que debería tener ese conocimiento. En efecto, la burla en este enunciado se genera a partir del hecho de que el personaje parece no registrar algo que la propia obra presenta como obvio (que hay solo una silla y, en consecuencia, que es imposible que tres personas se sienten en ella).

Tal como ilustra (8), las capacidades de Susana Lastrí de establecer contacto con individuos ya fallecidos no es puesta en duda por la pieza. Sin embargo, su escasa maestría para reconocerlos en tanto tales, como explica el enunciado didascálico, parece ser el elemento que opera para construir una representación burlesca de ella. En otras palabras, que sea mostrada como una médium que no identifica que su interlocutor es un fantasma es aquello que la convierte en una profesional deficiente.

En la misma dirección, en (9), Susana Lastrí no se ajusta al modelo de una espiritista. En efecto, en este enunciado se dice que el personaje (λ), además de contactarse con los muertos, trabaja como cuidadora de niños. Como puede anticiparse, la distancia que existe entre los dos campos profesionales es aquello que le brinda un carácter absurdo a su enunciación y activa una lectura burlesca. En términos formales, los *encadenamientos argumentativos* que describen al personaje y el posicionamiento que se le imputa al LD frente a ella pueden resumirse de la siguiente manera:

- (8) Susana Lastrí: ser X (médium PLT reconocer fantasmas)
 Susana Lastrí: hacer Y (hablar con Emilio como si estuviera vivo PLT neg. reconocer fantasmas)
- (9) Susana Lastrí: ser X (médium PLT trabajar exclusivamente como médium)
 Susana Lastrí: decir Y (λ ser niñera PLT λ cuidar niños)
 POR LO TANTO
 LD: posicionamiento subjetivo de burla

Tal como se desprende de lo anterior, la burla en este caso no se vincula con poner en duda sus habilidades espirituales, sino, por el contrario, se construye a partir de presentarla como un personaje que no se ajusta al prototipo de médium.

En síntesis, el análisis de los ejemplos muestra que en *El pánico* muchas de las réplicas se orientan a construir una imagen burlesca de los personajes. Al respecto, en los cuatro casos estudiados se observó que esta representación se funda en mostrar a los prota-

gonistas como individuos que no se ajustan al rol profesional que la obra les adjudica: Rosa miente ineficazmente y, por lo tanto, no logra concretar la transacción inmobiliaria; Elyse se atribuye un reconocimiento en el campo de la danza que no coincide con el amateurismo con el que la obra la presenta; las dificultades atencionales de Cecilia Roviro y su escasa cortesía la convierten en una gerente de banco atípica; y el proceder de Susana Lastrí la aleja del estereotipo de profesional del espiritismo. Tal como se viene argumentando, el hecho de que los personajes queden representados de este modo ubica al LD asumiendo un posicionamiento responsivo de burla frente a ellos.

Como puede observarse, son numerosos los recursos en *El pánico* que apuestan a construir una representación absurda de los protagonistas y de la situación dramática. Mediante este mecanismo, no solo el LD aparece burlándose del mundo ficcional, sino que, además, el TD define su *contrato de lectura*. De hecho, la gran cantidad de marcas de burla funcionan como operaciones discursivas mediante las cuales el *lector modelo* resulta invitado a reírse de los personajes.

4. CONCLUSIONES

El presente artículo buscó arrojar luz en torno a la incidencia de las réplicas en el proceso de emergencia del *ethos autorial* en el género TD. Específicamente, y mediante la adaptación del EDAP como encuadre teórico-metodológico, se analizó *El pánico*, de Rafael Spregelburd, con el objetivo de mostrar el modo en el que la obra presenta a su LD mofándose de los personajes. Para ello, y con la vocación de completar el trabajo realizado en 2018 a propósito de las didascalias del TD, se examinó la manera en que los dichos de los protagonistas construyen una imagen burlesca de ellos en tanto locutores. Como se detalló, esta representación permite reconocer también que LD adopta un posicionamiento subjetivo de burla respecto a ellos. A propósito de este punto, se mostró que el modo en el que los personajes se alejan del comportamiento típico del rol

profesional al que pertenecen funciona como una marca presente en las réplicas que activa una lectura burlesca sobre ellos.

En cuanto a la relevancia teórica de una investigación de esta naturaleza, es importante destacar que la posición imputada al responsable de la enunciación global es aquella en la que se funda el tono cómico del TD y la que determina las características específicas que adquiere el *contrato de lectura* al que apuesta el material. Dicho de otro modo, la distancia burlesca atribuida al LD genera que el *lector modelo* quede invitado a reírse también de los protagonistas.

Se espera en futuros trabajos continuar con el examen de los diversos recursos que intervienen en la construcción del *ethos autoral* y con el estudio de la incidencia de esta figura en el proceso de construcción de sentido de todo TD.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUIN, Ángel

1997 «¿Un discurso sin sujeto? Enunciación dramática y autor implícito». *Signa*. 6, 25-39. <https://doi.org/10.5944/signa.vol6.1997.32970>

AMOSSY, Ruth

2009 «La doble naturaleza de la imagen de autor». *Argumentación y análisis del discurso*. 3, s/p.

ANSCOMBRE, Jean-Claude; y DUCROT, Oswald

1994 *La argumentación en la lengua*. Madrid: Gredos.

BAJTÍN, Mijaíl

[1979] 2002 *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI.

BROWN, Penélope; y LEVINSON, Stephen

1987 *Politeness*. Cambridge: Cambridge University Press.

CALDIZ, Adriana

2019 «Puntos de vista evidenciales y entonación». *Antares*. 11, 23, 53-74. <https://doi.org/10.18226/19844921.v11.n23.03>

CAREL, Marion; y DUCROT, Oswald

2005 *La semántica argumentativa: una introducción a la teoría de los bloques semánticos*. Buenos Aires: Colihue.

CALDAS-COULTHARD, Catherine

- 2004 «On reporting reporting: the representation of speech in factual and factional narratives». En *Advances in Written Text Analysis*. Ed., Malcolm Coulthard. Londres / Nueva York: Routledge, 295-308.

CHARAUDEAU, Patrick

- 2013 *Discurso das mídias*. San Pablo: Editora Contexto.

CLIFT, Rebecca

- 2007 «Getting there first: Non-narrative reported speech in interaction». En *Reporting on talk: Reported speech in interaction*. Ed., Rebecca Clift. Cambridge: Cambridge University Press, 120-149.

DUBATTI, Jorge

- 2015 «Rafael Spregelburd». En *Antología del Teatro Latinoamericano – Tomo 1 (1950-2007)*. Comps., Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola. Buenos Aires: CELCIT, 310-316.

DUCROT, Oswald

- 1984 *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Paidós.

ECO, Umberto

- 1981 *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

GANDER, Sophie

- 2008 «Parodia en la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* de Rafael Spregelburd». *Boletín Hispánico Helvético*. 11, 163-182.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis

- 2009 «El autor y el público en la ficción teatral: paradojas de la ausencia y la presencia». En *Sobre tablas y entre bastidores. Acercamientos al teatro español. Homenaje al profesor Antonio Lara Pozuelo*. Eds., Mariela De la Torre, Victoria Béguelin-Argimón y Rolf Eberenz. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 15-34.

GARCÍA NEGRONI, María Marta

- 2009 «Dialogismo y polifonía enunciativa. Apuntes para una reelaboración de la distinción discurso / historia». *Páginas de Guarda. Revista de Lenguaje, Edición y Cultura Escrita*. 7, 15-31.

GARCÍA NEGRONI, María Marta

2016a «Polifonía, evidencialidad y descalificación del discurso ajeno. Acerca del significado evidencial de la negación metadiscursiva y de los marcadores de descalificación». *Letras de Hoje*. 51, 1, 7-16. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2016.1.23851>

GARCÍA NEGRONI, María Marta

2016b «Discurso político, contradestinyación indirecta y puntos de vista evidenciales. La multidestinyación en el discurso político revisitada». *Revista de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso*. 16, 1, 37-59. <https://doi.org/10.35956/v.16.n1.2016.p.37-59>

GARCÍA NEGRONI, María Marta

2018a «Argumentación y puntos de vista evidenciales citativos. Acerca de la negación metadiscursiva en el discurso político». *Oralia*. 21, 223-236. <https://doi.org/10.25115/oralia.v21i2.6715>

GARCÍA NEGRONI, María Marta

2018b «Argumentación y puntos de vista evidenciales: acerca del condicional citativo en el discurso periodístico y en el discurso científico». *Boletín de lingüística*. XXX, 49-50, 86-109.

GARCÍA NEGRONI, María Marta

2018c «El enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía y la expresión de la evidencialidad. Un estudio contrastivo del español y del francés». *Español Actual*. 110, 57-78. <https://doi.org/10.15581/008.35.2.521-49>

GARCÍA NEGRONI, María Marta

2019 «El enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía, puntos de vista evidenciales y puntos de vista alusivos». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*. 35, 2, 521-549.

GARCÍA NEGRONI, María Marta; y LIBENSON, Manuel

2016 «Argumentación, evidencialidad y marcadores del discurso. El caso de *por lo visto*». *Tópicos del seminario*. 35, 1, 51-75.

GARCÍA NEGRONI, María Marta; y LIBENSON, Manuel

2018 «¡Al final *tenías plata!* Acerca de las causas mirativo-evidenciales de la enunciación». En *Coloquio Internacional sobre Evidencialidad*. Universidad Autónoma de México.

GARCÍA NEGRONI, María Marta; y LIBENSON, Manuel

2019a «A propósito de las causas dialógicas de la enunciación. El caso de las enunciaciones mirativas con el marcador *Mirá*». En *6° Congress of Discourse Markers in Romance Languages*. Università di Bergamo.

GARCÍA NEGRONI, María Marta; y LIBENSON, Manuel

2019b «La evidencialidad desde el EDAP. Un estudio contrastivo de los empleos inferencial y citativo de *asi qué*». En *Marcadores del discurso y lingüística contrastiva en las lenguas románicas*. Madrid/Frāncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, 41-62.

ISSACHAROFF, Michael

1981 «Texte théātral et didascalecture». *Modern Language Notes*. 96, 4, 809-823. <https://doi.org/10.2307/2905838>

KOSS, Natacha

2016 «Apología de la desmesura». En *La estupidez*. Buenos Aires: Eudeba, 11-26.

MAINGUENEAU, Dominique

2013 «L'ēthos: un articulateur». *Contextes*. 13, s/p.

MAURO CASTELLARÍN, Teresita

2010 «El caos, el orden y la trascendencia en *La estupidez y el pánico* de Rafael Spregelburd». *Arrabal*. 7-8, 221-230.

MARTÍNEZ LEVY, Adrián

2019 *Claves dialógico-subjetivas de la significación irónica: una aproximación desde el Enfoque Dialógico de la Argumentación y la Polifonía Enunciativa a ironía empleada en el periodismo satírico*. Manuscrito no publicado.

PISANI, Guillermo

2009 «El teatro de situaciones de Rafael Spregelburd: *La escala humana, Fractal, El pánico, Un momento argentino*». En *La Terquedad*. Buenos Aires: Atuel, 185-202.

RUBIO MONTANER, Pilar

1990 «La Acotación escénica. Transferibilidad y *Feedback*. Caracteres funcionales, sustanciales y pragmáticos». *Anales de filología hispánica*. 5, 191-201.

SPREGELBURD, Rafael

[2004] 2016 *El pánico*. Buenos Aires: Eudeba.

UBERSFELD, Anne

1989 *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

VAISMAN, Luis

1979 «La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto». *Revista Chilena de Literatura*. 14, 5-22.

VERÓN, Eliseo

1985 «El análisis del «Contrato de Lectura», un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media». En *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. París: IREP, 181-192.

ZUCCHI, Mariano

2017 «Subjetividad en el texto dramático. Un análisis polifónico-argumentativo del discurso teatral». *Revista Exlibris*. 5, 529-537.

ZUCCHI, Mariano

2018a «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*. Buenos Aires: AINCRIT, 233-245.

ZUCCHI, Mariano

2018b «Subjetividad autoral en *El pánico* de Rafael Spregelburd. En *Topologías de la crítica teatral V*. Ed., Mariano Zucchi. Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas (UNA), 79-84.

ZUCCHI, Mariano

2018c «La función narrador en el texto segundo. Análisis de la figura del Locutor en las didascalias de la traducción española de *Las brujas de Salem* de Arthur Miller». *Teatro XXI*. 24, 33-39.

Recepción: 15/08/2020

Aceptación: 25/05/2021