

## La emergencia de la subjetividad autoral en *Una obra para mí*, de Sebastián Suñé. Gestión de la imagen pública en la literatura dramática autoficcional argentina

*The emergence of authorial subjectivity in Una obra para mí, by Sebastián Suñé. Public image management in Argentine auto-fictional dramatic literature*

Mariano Nicolas Zucchi <sup>1,2</sup>  

<sup>1</sup>Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Buenos Aires, Argentina.

<sup>2</sup>Universidad Nacional de las Artes, Instituto de Investigación en Teatro. Buenos Aires, Argentina.

Recibido: 22/9/2022  
Aceptado: 13/11/2022

### RESUMEN

Como parte de una línea de investigación en curso ocupada de estudiar la emergencia de la subjetividad en la literatura dramática, este artículo se propone examinar la construcción del *ethos autoral* en *Una obra para mí* (2021), pieza autoficcional de Sebastián Suñé. En ella, el también director y actor argentino recupera algunos hechos de su vida sentimental y los utiliza como punto de partida para la creación de una ficción en la que él aparece también como tema y protagonista. Luego de revisar críticamente algunos antecedentes en la materia, se muestra que el texto se inscribe explícitamente en la tradición de la literatura dramática autoficcional al presentar al personaje-dramaturgo como una entidad ficticia distinta al autor (como una versión de sí mismo). Esta operación, que es leída como un intento de resguardar la imagen pública del escritor, no hace otra cosa que exponerlo como alguien ocupado en gestionar cómo se lo percibe. En la misma línea, se analizan los atributos que se le imputan a su figura y se prueba que la insistencia en mostrarlo como un dramaturgo experto y dedicado hacen aparecer un *ethos* preocupado por su legitimidad.

**Palabras clave:** subjetividad; ethos autoral; autoficción; literatura dramática; polifonía; teatro argentino.

### ABSTRACT

As part of an ongoing research focus on the study of subjectivity in drama, this article aims to examine the authorial ethos configuration in *Una obra para mí* (2021), auto-fictional piece by Sebastián Suñé. After reviewing what scholars says about the genre, the paper proves that the text is not only an auto-fictional play, but also one that thematizes its nature by presenting the playwright as a character different from the author. However, this attempt to protect the writer's public image does nothing more than expose him as someone busy managing how he is perceived. Further, the insistence on showing him as a skilled and dedicated playwright manifests an ethos concerned about his legitimacy.

**Keywords:** subjectivity; authorial ethos; auto-fiction; dramatic literature; polyphony; Argentine theater.

## Introducción

La emergencia de la subjetividad autoral en la literatura dramática fue, históricamente, un fenómeno poco explorado en el campo de la teatrología. Sin dudas, la fuerte aceptación que tuvieron los planteos de la semiótica teatral de orientación estructuralista, que relega a un segundo plano el estudio del texto dramático en tanto tal, constituye la causa principal de que la disciplina haya desatendido esta cuestión. En efecto, como se sabe, los autores que se enmarcan en esta corriente caracterizan a las piezas dramáticas como un tipo particular de «discurso sin sujeto» (Ubersfeld, 1989, p. 186), esto es, como un género discursivo en el que no existe mediación alguna entre el lector y los enunciados de los personajes (Barko y Burgess, 1988; De Toro, 2008; Pavis, 1988). En consecuencia, al concebir a las réplicas como enunciados autónomos, se descarta el examen del modo en el que una obra teatral introduce estas voces y la relación que se establece entre este mecanismo y la construcción de una representación del dramaturgo en el texto.

Sin embargo, en la disciplina existe también una segunda tradición para la cual la configuración enunciativa particular que asume un texto dramático no solo es relevante, sino definitoria del sentido del material (Dompeyre, 1992; Veltrusky, 1997; Villegas, 1991). Específicamente, para este grupo de investigadores toda pieza presenta siempre (de forma explícita o no) a una entidad que funciona como un articulador del relato y que se identifica con la figura autoral.

Enmarcado en este último paradigma teórico, este trabajo forma parte de una investigación en curso ocupada del estudio de la subjetividad autoral en la literatura dramática argentina (Zucchi, 2017; 2019; 2020). Concretamente, se pretende identificar, en los textos estudiados, qué recursos lingüísticos intervienen en la construcción de una imagen del autor, las características distintivas que a este se le imputan y la incidencia que esta representación tiene en la creación del *contrato de lectura* (Verón, 1985) que propone cada obra dramática.

Este artículo, que tiene un carácter exploratorio, se centra en el estudio de la autoficción, género históricamente muy analizado en su vertiente narrativa (*cf.* entre otros, Alberca, 2007; Casas, 2012; Colonna, 2004; Gasparini, 2008), pero que no cuenta hasta el momento con un abordaje exhaustivo de sus manifestaciones dramáticas. En efecto, si bien es cierto que la teatrología se dedicó a estudiar en profundidad la autoficción como hecho escénico (*cf.* entre otros, García Barrientos, 2009; 2020; Tossi, 2015; Trastoy, 2008), en general, los textos dramáticos que se inscriben en esta modalidad no fueron examinados de forma independiente como piezas literarias.<sup>1</sup> Creemos que este trabajo, en ese sentido, constituye un modesto aporte a la cuestión, dado que se espera indagar sobre la naturaleza particular que la autoficción asume en la dramaturgia, considerada esta última como una práctica autónoma, que no necesariamente está ligada a la puesta en escena.

---

<sup>1</sup> Esto sucede puesto que la mayoría de las investigaciones que se enmarcan en el área suelen concebir al texto dramático como una suerte de *boceto escénico*, esto es, como un objeto que depende de la puesta en escena para construir un sentido. Al ser caracterizado en estos términos, es esperable que no se lo estudie como una matriz textual independiente.

Con todo, y a modo de encuadre general, vale decir que adscribimos aquí a la definición clásica de autoficción propuesta por Genette (1993, p. 70), quien la concibe como un género esencialmente inestable. En este tipo de texto, según el teórico francés, la historia que se cuenta –y que tiene al autor como protagonista– se manifiesta basada en eventos que efectivamente ocurrieron. No obstante, al mismo tiempo, la pieza se presenta como ficcional, esto es, como un relato que no guarda una relación de correspondencia estricta con la realidad. Esta tensión entre verdad y ficción genera un sentimiento de incertidumbre en el lector, puesto que este no puede atribuirle un estatuto claro a los sucesos narrados. En palabras de Musitano (2016):

Los relatos autoficticios son relatos ambiguos porque no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial, ni ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción (p. 104).

En lo relativo a la emergencia de la subjetividad, interesa hacer notar que la autoficción (al igual que la autobiografía) se caracteriza por plasmar una imagen doble de su autor: este aparece representado como tema y objeto del discurso (en el plano de lo *dicho*) y también como responsable de la enunciación de todo el texto (en el de lo *mostrado*). Estos retratos, por supuesto, pueden no coincidir. De allí la importancia de estudiar sus características distintivas y la relación que se establece entre ellos. Al respecto, se debe señalar, además, que estas imágenes del escritor cumplen un rol fundamental en la interpretación que se hace del material, dado que las cualidades que se le atribuyen al autor (su cosmovisión y su sistema de valores) y el posicionamiento que se le impute frente al mundo narrado orienta la lectura que se hace de la obra (Chatman, 1978; Maingueneau, 2015). Conforme a lo anterior, consideramos que el estudio de esta dimensión subjetiva no solo es relevante, sino esencial al momento de explicar el proceso de construcción de sentido de todo texto autoficcional.

En cuanto al *corpus* de trabajo, este artículo busca examinar la forma en la que queda presentado el dramaturgo en *Una obra para mí* (2021), pieza de Sebastián Suñé.<sup>2</sup> En ella, el también director y actor argentino recupera algunos hechos de su vida sentimental y los utiliza para construir una ficción en la que él aparece como protagonista. La obra, que recrea una serie de eventos significativos en la historia de una pareja de hombres, resulta un material verdaderamente productivo para un análisis como el que aquí se propone. En efecto, el texto se vale de un dispositivo de enunciación complejo en el que distintas imágenes del dramaturgo dialogan –y compiten– entre sí.

En principio, es importante decir que, en tanto autoficción, *Una obra para mí* asimila al personaje principal con el autor. No obstante, y este es uno de los puntos principales que se pretende probar con este texto, la forma específica que asume esta homologación parece buscar que la imagen del dramaturgo no quede dañada frente a los eventos –algunos de ellos indecorosos– que se narran. En efecto, el modo distante (mediante el uso de la tercera persona) con el que se presenta al protagonista constituye, como se procurará probar, una estrategia orientada hacia el resguardo

---

<sup>2</sup> El manuscrito, aún no publicado, fue facilitado para esta investigación por el dramaturgo. Todos los ejemplos serán extraídos de esta versión y se indicará a continuación de cada uno de ellos y entre paréntesis el número de página en el que aparecen. En todos los casos se utiliza el subrayado para destacar fragmentos de los enunciados.

subjetivo. Sin embargo, y como efecto del procedimiento, este intento de preservar su imagen no hace otra cosa que exponer al dramaturgo como alguien que busca gestionar el modo en el que se lo percibe.

En la misma línea, se estudiarán también las cualidades específicas que se le atribuyen a la figura autoral. En particular, será de nuestro interés relevar qué tipo de escritor es el personaje-dramaturgo, según la obra. El análisis de esta representación es esencial, puesto que permite identificar el modelo de escritor valorado por el texto. Al respecto, se probará que la insistencia en mostrar al autor como alguien aplicado, dedicado y experto también lo hace aparecer, paradójicamente, preocupado por la legitimidad de su figura.

Para probar estas hipótesis, se utilizará como marco teórico la teoría de la polifonía (Ducrot, 1986, en adelante, TP), perspectiva no unicista del sujeto discursivo y no internacionalista de la significación.

En lo que sigue, en primer lugar, se proporcionará una breve descripción del encuadre teórico, en particular, se buscará mostrar la productividad que la TP tiene para el análisis de la literatura dramática. En segundo lugar, se examinará el dispositivo de enunciación del texto a los efectos de probar que, si bien existe un lazo de identificación entre el protagonista y el dramaturgo, la homologación se presenta de forma matizada. En tercer lugar, se estudiarán los enunciados metatextuales involucrados en la presentación del responsable de la enunciación como un especialista en la escritura dramática y se indagará en los efectos de sentido que genera esta representación. Finalmente, se detallan las conclusiones del trabajo.

Se espera, con una investigación de estas características, no solo iluminar el proceso de emergencia de la subjetividad en el género dramático, sino también identificar algunas de las particularidades que este tiene en la literatura dramática autoficcional.

## **La teoría de la polifonía y su productividad para el estudio del texto dramático**

La teoría de la polifonía es una perspectiva que se inscribe en la tradición de la lingüística enunciativa. Esta propuesta, que en sentido estricto no constituye una «teoría», surge discutiendo el postulado de la unicidad del sujeto hablante, presente en buena parte de la producción académica del campo (García Negroni, Libenson y Montero, 2013), según el cual en todo enunciado se expresa una única voz que se asimila con la del individuo que profiere ese enunciado. Para desarticular este axioma, Ducrot propone, en su célebre capítulo «Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación», ejemplos que muestran que en todo discurso es posible identificar un entramado polifónico, en el que diferentes voces y puntos de vista dialogan entre sí. Es más, para esta teoría, los enunciados nada dicen de los sujetos empíricos que los pronuncian. En consecuencia, las características distintivas de estos y sus intenciones no deberían formar parte de la descripción semántica.



En su lugar, la TP elige explicar la subjetividad en términos representacionales, esto es, como imágenes que toda enunciación construye de las entidades que en ella participan. De todas estas figuras, la principal es la del *Locutor* (L): «persona del discurso» que se presenta a cargo del decir y que queda siempre mostrada adoptando diversos posicionamientos frente a las perspectivas que son evocadas en el enunciado. Asimismo, Ducrot (1986, p. 204) afirma que existen dos maneras en las que el L puede aparecer representado: como responsable de la enunciación (el *Locutor* en tanto tal [L]) y como ser en el mundo (como versión del L que forma parte del universo del cual se habla en el enunciado [ $\lambda$ ] y a quien se le imputan las marcas de primera persona). Esta distinción, fundamental para el análisis del corpus que aquí se presenta, permite dar cuenta de aquellos casos en los que aparece una imagen explícita del *Locutor*, quien como  $\lambda$  surge en forma de tema y objeto de la enunciación. Para la clarificación de este aspecto, considérese, a modo de ejemplo, el caso de un pedido de disculpas como el que sigue: «Tenés razón. Me confundí». En el marco de la TP, este enunciado presenta a  $\lambda$  como alguien que cometió un error. Ahora bien, el L, en tanto responsable de la enunciación global y de introducir a  $\lambda$  en estos términos, emerge como un individuo razonable y flexible, capaz de reconocer sus equivocaciones.

En el marco del análisis del texto dramático, la TP resulta altamente productiva para explicar los atributos lingüísticos y el funcionamiento enunciativo del género. En particular, este enfoque permite describir el vínculo de subordinación que se establece entre las réplicas y las didascalias, enunciados característicos de esta matriz textual. Al respecto, es importante decir que algunos académicos conciben esta relación como un tipo de *doble enunciación*, esto es, de cita directa (Ubersfeld, 1989; Vaisman, 1979). La noción, que, de hecho, proviene de la TP, busca explicar aquellos casos en los que un único enunciado reproduce dos enunciaciones distintas (una enmarcada en la otra). Siguiendo esta conceptualización, se podría pensar entonces que en toda pieza dramática las réplicas (*i. e.*, los dichos de los personajes) funcionan como enunciados citados, dependientes del discurso didascálico que los introduce.<sup>3</sup>

Sin embargo, son escasas las investigaciones del área que asumen las consecuencias teóricas de describir al dispositivo de enunciación del género en estos términos. Si, efectivamente, todo texto dramático reproduce dos enunciaciones de forma simultánea, esto significa también que presenta múltiples locutores: los personajes (en el nivel de las réplicas) y el responsable del discurso didascálico. En cuanto a esta figura, vale decir que el hecho de que las didascalias tiendan a estar escritas en tercera persona del singular del tiempo presente del modo indicativo vuelve en muchos casos difícil su identificación. Sin embargo, siempre está presente como una entidad *mostrada* que se ocupa de presentar la situación dramática e introducir los discursos de los personajes. En lo relativo a las características identitarias de esta voz, las convenciones de lectura del género estipulan que es el dramaturgo, entendido como *ethos autoral* (Amossy, 1999), quien está a cargo de las didascalias. Por tanto, en el marco de nuestra investigación, consideramos apropiado denominar *locutor-dramaturgo* (LD) a esta «persona del discurso», puesto que ella representa al

---

<sup>3</sup> Por motivos de extensión no es posible aquí presentar las evidencias lingüísticas que muestran que, en efecto, la enunciación dramática puede ser pensada en estos términos. Tampoco se pueden desarrollar los efectos de sentido que genera esta configuración enunciativa. Un estudio detallado de la cuestión se puede encontrar en Zucchi (en prensa).

mismo tiempo al autor (como imagen textual) y al responsable de la enunciación global de todo el texto.<sup>4</sup>

En lo que sigue, se intentará identificar qué imagen específica se construye del LD en *Una obra para mí*. Como se anticipó, se pretende demostrar que en el texto el dramaturgo aparece representado como alguien preocupado por la gestión de su imagen pública. En el próximo apartado, nos dedicaremos a analizar la configuración enunciativa del material y mostrar que, si bien en la obra el LD se identifica con el protagonista, lo hace de una forma distanciada como un intento de preservar su figura de los hechos indecorosos que se relatan.

## El dramaturgo como personaje en *Una obra para mí*: un caso de asimilación resguardada

Como quedó dicho, *Una obra para mí* narra una serie de eventos significativos en la historia de una pareja de hombres homosexuales. La palabra «narra» aquí no es inocente. En sentido estricto, la obra presenta a un personaje –un dramaturgo– que, luego de la muerte de su novio, decide escribir una obra autoficcional sobre el vínculo con él. La pieza intercala, entonces, escenas en la que se recrean momentos de la pareja con otras en las que el propio procedimiento de construcción de la ficción es tematizado. Más allá de este mecanismo, cuyo análisis exhaustivo excede los objetivos de este trabajo, interesa a continuación estudiar la configuración subjetiva y evaluar de qué modo quedan representados los personajes y el responsable de la enunciación global.

Al respecto, y como se viene anticipando, *Una obra para mí*, en tanto texto autoficcional, genera un lazo de identidad entre el LD y el protagonista. Esta asimilación se indica, ya desde el principio de la obra, a partir del empleo del pronombre personal yo para aludir al personaje principal:

(1) Personajes:

Yo

Él (p. 1)

Como se puede constatar en (1), la didascalía, dedicada a introducir los nombres de los individuos que intervienen en la acción, señala de forma nítida el vínculo identitario que existe entre el LD (la voz a cargo de la enunciación del texto) y el personaje. En cuanto a este punto, se debe recordar que, en el marco de la lingüística enunciativa, la partícula *yo* se define de la siguiente manera: «“Yo” designa al que habla e implica a la vez un enunciado a cuenta de “yo”: diciendo “yo” no

---

<sup>4</sup> Si bien resulta imposible caracterizarlos en estas páginas, son múltiples los recursos presentes en un texto dramático involucrados en la emergencia del *locutor-dramaturgo*. La estética de la obra, el vocabulario empleado, la organización de la acción son, simplemente, algunos de ellos (cf. Zucchi, 2020)

puedo no hablar de mí» (Benveniste, 1985, p. 164). Teniendo en cuenta esta caracterización, es evidente que aquí el pronombre alude al LD, entidad responsable del nivel de enunciación didascálico. No obstante, vale aclarar, (1) remite a su figura en tanto  $\lambda$ , esto es, como persona exterior al propio acto de enunciación autoficcional. Dicho en otros términos, la partícula «Yo» refiere aquí *al mismo tiempo* al personaje de la obra y al dramaturgo, entendido este último como individuo que existe por fuera de la obra literaria.

Además, y para reforzar este lazo de identificación, la pieza les imputa también al escritor y al protagonista el mismo *modo de decir*. Considérese el siguiente ejemplo:

- (2) Yo: [...] Él bebe un trago de agua, se coloca el delantal y se dispone a preparar el desayuno en culo en mi cocina. Sí, es en culo la escena...  
Él: No tengo drama.  
*Él se baja el calzoncillo, queda en culo*<sup>5</sup> (p. 7).

En la muestra (2), tanto el personaje "Yo" como el LD utilizan la misma expresión coloquial («en culo»). Esta, al no respetar el registro esperable del discurso didascálico, aparece como una opción marcada que pone en primer plano no solo la presencia de la subjetividad, sino también el vínculo de asimilación entre el LD y el protagonista.

Sin embargo, como se anticipó, el lazo que une a ambas figuras discursivas aparece debilitado. Específicamente, y como se evidencia en (3), el empleo de «Yo» como un nombre propio combinado con verbos en tercera persona del singular hace aparecer al personaje como una entidad separada y diferente del responsable de la enunciación global:

- (3) *Mientras el público entra Yo ya está en el espacio en penumbras. Escribe, camina, duda... de todo eso que intenta, nada lo convence. Cuando la luz de sala baja se sienta a la computadora y escribe* (p. 1).

Tal como se observa, presentado de esta forma en las didascalias, «Yo» no remite a  $\lambda$ , al LD en tanto ser del mundo, sino que funciona sintácticamente como una etiqueta que alude a alguien diferente del *Locutor* principal.<sup>6</sup> Al respecto, como se sabe, para Benveniste (1985, p. 164), la tercera persona no es en sentido estricto «una persona», puesto que, a diferencia de la primera y la segunda, no puede tomar un rol activo en el intercambio. En efecto, en la medida en que aparece solo como tema del enunciado (aquel del que se habla), el lingüista francés la define como una «no-persona». Con esto presente, se puede apreciar que «Yo» (el personaje), por la forma en la que se lo introduce en (3), parece tener el mismo estatuto de su partener («Él»), esto es, el de ser un ente que forma parte de la situación dramática y, en tanto tal, ajeno y distinto a LD. Con todo, y en la medida en que el lazo de identidad entre las figuras existe, se podría pensar que este modo

---

<sup>5</sup> Nótese que el ejemplo pone en evidencia el mecanismo al que apuesta la obra: «Yo», en tanto creador de la ficción que se está llevando a cabo, ordena y articula aquello que «Él» debe realizar.

<sup>6</sup> En realidad, el modo de introducir a «Yo» en la didascalia citada en (3) insta a releer la introducción de personajes (1) y a poner en suspenso la interpretación según la cual se establece un vínculo de asimilación total entre el LD y el protagonista.



de presentación del personaje lo hace ver simplemente como una «faceta» del dramaturgo, pero no como un retrato fiel y total de su persona.

Al respecto, vale la pena destacar que el mecanismo aquí reseñado no hace otra cosa que poner en primer plano la adscripción del texto al género autoficción, puesto que la pretensión de «verdad autobiográfica» desaparece y en su lugar la obra afirma explícitamente estar ingresando en el terreno de la ficción. Como dice Casas, la autoficción «llama al referente para negarlo de inmediato; proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder a su fractura, a su desdoblamiento o a su insustancialización» (2012, pp. 33-34).

En cuanto a los efectos de sentido asociados a esta configuración enunciativa, como se mencionó más arriba, interesa sugerir aquí que este procedimiento constituye una estrategia de preservación de la imagen pública. En otras palabras, muestra un LD que se busca resguardar de los eventos sensibles u obscenos que se evocan. Es importante recalcar, en relación con este punto, que, en *Una obra para mí*, el personaje «Yo» expone sus fantasías sexuales, consume drogas, transita por un cuadro de depresión luego de la muerte de su pareja, expresa fuertes dudas existenciales y tiene dificultades para consolidar su carrera como autor. En este marco, que el dramaturgo-protagonista quede representado como un mero personaje teatral se puede leer como una operación que pretende mitigar el daño que la propia obra puede ocasionar a la imagen pública del escritor.

De hecho, no es este el único recurso en la obra que parece operar en esa dirección. Considérese el siguiente ejemplo:

- (4) Yo: Tampoco es que todo tiene que ser verdad. Pero es necesario que contenga al menos un elemento contundente de realidad. Así decía en el mail de la convocatoria [del festival que motiva la escritura de la obra]: que contenga al menos un elemento contundente de realidad (p. 4).

En (4) se afirma explícitamente que no todos los sucesos narrados ocurrieron efectivamente. En relación con la hipótesis de este trabajo, creemos que este tipo de expresiones refuerzan el carácter ficcional de la obra. Al poner en duda la autenticidad del relato, el texto busca también preservar la figura autorial. No obstante, paradójicamente, esta operación termina comprometiendo al dramaturgo, dado que, fruto del mecanismo, este aparece representado como alguien que pretende manipular el retrato que la pieza crea de su persona. Recuérdese que LD, como responsable enunciativo del texto, está a cargo de implementar esta estrategia de resguardo subjetivo, lo que lo expone, en el fondo, queriendo controlar el modo en el que se lo percibe. En otros términos, el intento de proteger su figura hace aparecer en el nivel de lo *mostrado* un *ethos* preocupado por la manera en la que queda presentado frente al lector.





## El dramaturgo como un escritor experto y dedicado

Como quedó dicho, en tanto autoficción, *Una obra para mí* presenta un lazo de identificación (atenuado) entre el protagonista y el dramaturgo. Una consecuencia directa de esta configuración es que algunas de las cualidades que posee «Yo» (en particular, los saberes que se le imputan) se hacen extensivas también al LD ( $\lambda$ ), al escritor como persona exterior a la obra. De este modo, el estudio de la forma en la que el personaje resulta retratado permite dar cuenta de la imagen del dramaturgo que la pieza busca instalar en la superficie textual.

Uno de los atributos más evidentes de «Yo» es su capacidad de crear piezas teatrales. En efecto, el texto no solo informa desde el inicio que el protagonista es alguien vinculado a la literatura (recuérdese el ejemplo [3]), sino que, como muestran los fragmentos a continuación (5-10), en buena parte del diálogo teatral la escritura dramática constituye el tema del cual se habla. Interesa, en particular, destacar la presencia de recursos metatextuales: al discutir el propio mecanismo de construcción ficcional no se hace otra cosa que enfatizar que «Yo» es un dramaturgo que está escribiendo un texto teatral:

(5) Él (leyendo la última frase en voz alta): La felicidad era él en pelotas en mi casa haciendo huevos revueltos para los dos. (A Yo) Sos cursi a veces, che.

Yo: Es parte de mi búsqueda.

Él: ¡Ya te escudás! ¡Cómo sos!

Yo: Me estoy autoficcionalizando (p. 7).

(6) Yo: La propuesta soy yo. Yo y lo que salga de esta lúcida cabecita (p. 23).

Como se puede observar, (5) y (6) aluden explícitamente a la situación de enunciación de la propia obra. De hecho, ambas muestras subrayan el carácter autoficcional del texto y, en el proceso, le explican al lector la lógica enunciativa a la que apuesta el material. En lo relativo a la configuración subjetiva, en los ejemplos se plasma una imagen de  $\lambda$ , de «Yo» en tanto ser del mundo (ficcional), en la que este aparece representado como el objeto principal de la obra y como aquel a cargo de la creación del propio texto. En la medida en que se trata de enunciados de impronta declarativa, «Yo» (ahora como L/personaje) emerge como alguien con plena conciencia del mecanismo teatral del que forma parte.

Dejando de lado la complejidad del diseño enunciativo, nótese que uno de los efectos de los enunciados es que estos subrayan que «Yo» (y, por lo tanto, el LD) es un escritor. Además, –y aquí radica un punto importante– la presencia de recursos metatextuales y el solapamiento de distintas imágenes del autor generan, por defecto, una representación del LD como alguien con maestría en la producción de textos literarios y con un conocimiento técnico del subgénero autoficción. Los siguientes ejemplos retratan a «Yo» en una dirección similar:

(7) Él: Me escuchaste. ¿Hace cuánto no ventilás esto? Es como un tupper acá adentro... demasiado poco oxígeno.

Yo: Demasiado y poco juntos no. La gente no usa el oxímoron así como así. (p. 5)

(8) Él: Escribí esto. Escribí sobre mí. Ficcionalizá esto.

Yo: Es que es medio rebuscado. El verosímil se va a la mierda.



Él: ¿Qué?

Yo: El verosímil es el pacto que se arma con el espectador. Si lo rompo tengo que sacar veinticinco figuras retóricas de la galera... (p. 11).

Como se puede apreciar, en ambas muestras el personaje queda a cargo de réplicas en las que se emplean términos técnicos propios del universo de la escritura (oxímoron en [7]; verosímil en [8]). En tanto responsable enunciativo de esos discursos, el modo de decir utilizado por «Yo» lo hacen ver como un experto. Al respecto, es importante hacer notar el tono profesoral que asume el último enunciado en (8), en el que el personaje (L) queda ubicado en una posición jerárquica desde la cual imparte su conocimiento a «Él» (y al lector como alocutario de segundo grado).

Con todo, si bien es claro que «Yo» es mostrado en el plano de lo *dicho* y en el de su enunciación como un dramaturgo formado, queda pendiente analizar con qué modelo de escritor se lo identifica. Para ello, considérense los siguientes ejemplos:

(9) Él: Claro que no. Si vos sos un cliché caminando: el "escritor torturado" que en pleno duelo se encierra aún más... (p. 8).

(10) Él: Escribís mucho, ¿no?

Yo: Sí, mucho.

Él (a público): Es cierto. Se pasa horas y horas acá encerrado, sentado, apretando teclas, poniéndose al servicio de otros. Escribe mucho por encargo, obras a pedido. Pocas veces lo vi escribiendo algo para él (p. 16).

Tal como se observa en (9) y (10), en *Una obra para mí*, «Yo» ( $\lambda$ ) es retratado como un autor dedicado, que destina muchísimo tiempo y esfuerzo a su trabajo. Incluso, aparece como un individuo que, afectado por la muerte de su pareja, se vuelca a la escritura como un modo de procesar sus sentimientos personales.

Ahora bien, es importante recalcar que esta es la imagen de «Yo» que queda plasmada en el terreno de lo *dicho* (como  $\lambda$ ). Sin embargo, algo diferente sucede en el nivel de la enunciación. Se debe recordar, para explicar este aspecto del sentido, que es el LD el responsable de introducir los discursos de los personajes. Por tanto, la insistencia que se observa en presentar a «Yo» como un escritor comprometido, dedicado y con un conocimiento técnico sobre la dramaturgia hace aparecer, como efecto, un LD preocupado por la representación que el lector construya de su persona. En otros términos, la gran cantidad de enunciados orientados a esculpir el retrato que emerge de «Yo» y las características positivas que constantemente se le imputan al personaje evidencian, en última instancia, un esfuerzo por controlar la imagen pública del dramaturgo que se plasma en la obra.

Este mecanismo, sumado a lo examinado en el apartado anterior, permiten ver que *Una obra para mí*, si bien se propone como una autoficción (*i. e.*, como un texto que exhibe la intimidad del sujeto de la enunciación) posee un vasto número de recursos que pretenden salvaguardar la reputación del dramaturgo. Como mostraron estas páginas, sin embargo, estos no hacen otra cosa que exponer a la figura autoral.



## Conclusiones

Enmarcado en una perspectiva polifónica de la enunciación, este artículo se propuso estudiar la emergencia de la subjetividad autoral en *Una obra para mí*, pieza del dramaturgo, director y actor argentino Sebastián Suñé. Para ello, en primer término, fue necesario describir el dispositivo enunciativo prototípico del género dramático, en particular, el mecanismo involucrado en la creación de una representación del escritor en el texto. Respecto a este punto, se sugirió, a diferencia de lo que sostiene la denominada semiótica teatral, que toda pieza dramática construye –de manera más o menos evidente– una imagen de su autor. Esta entidad, que hemos dado en llamar *locutor-dramaturgo* (LD), queda a cargo del discurso didascálico y funciona como una suerte de narrador que presenta la situación dramática e introduce las réplicas de los personajes.

En lo relativo al *corpus* de estudio, se mostró que el texto apuesta a un dispositivo de enunciación complejo, en el que aparecen distintas «personas del discurso» asimiladas todas con la figura autoral. Como quedó dicho, si bien en tanto autoficción la pieza homologa al *ethos* autoral con el protagonista, lo hace de forma resguardada. En efecto, el uso del pronombre *yo* como si fuera un nombre propio y el empleo de la tercera persona para introducir al personaje principal le otorgan a esta entidad el estatus de un mero participante de la situación dramática. «Yo» queda retratado, así, como una versión del escritor y no como un fiel retrato de su persona. Como efecto del procedimiento, la obra asume su carácter de autoficción y, en consecuencia, el propio dramaturgo (LD) se distancia de los eventos sensibles que se narran. Así y todo, este intento de preservación de su figura, expone al LD como alguien que intenta gestionar su imagen pública.

Por otra parte, y como la obra recalca que el protagonista es un autor de piezas teatrales, se buscó identificar qué modelo de escritor se le imputa a «Yo», puesto que, fruto de la homologación, esta atribución se hace extensiva al *ethos* autoral. Los ejemplos mostraron, al respecto, que el texto posee un número importante de enunciados al servicio de enfatizar que «Yo» no solo es un dramaturgo experto, sino alguien dedicado y comprometido con la tarea de la escritura. Como se sugirió, la insistencia en presentar al protagonista en estos términos refuerza, en definitiva, la representación descrita en el párrafo anterior: LD, en tanto responsable de introducir esos discursos sobre su persona, aparece ocupado en manipular el modo en el que se lo percibe.

Queda pendiente para futuros trabajos analizar otros textos dramáticos autoficcionales con el objeto de identificar las particularidades que el subgénero asume en su modalidad dramática. Además, se espera continuar con el examen de *Una obra para mí*. Específicamente, se estudiará la emergencia de la subjetividad autoral en la puesta en escena que se hizo de la obra (Espacio Callejón, 2021-2022), buscando evaluar si se replica el mecanismo enunciativo aquí analizado y si el espectáculo, en tanto objeto que reelabora un texto previo, (re)trabaja el *ethos* del dramaturgo.



## Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la auto-ficción*. Biblioteca Nueva.
- Amossy, R. (1999). *Images de soi dans le discours*. Delachaux et Niestlé.
- Barko, I. y Burgess, B. (1988). La dinámica de los puntos de vista en el texto de teatro. *Lettres Modernes*, 76-95.
- Benveniste, E. (1985). *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI.
- Casas, A. (2012). El simulacro del yo. La autoficción en la narrativa actual. En A. Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 9-42). Arco Libros.
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Tris- tam.
- De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro*. Galerna.
- Dompeyre, S. (1992). Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies. *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, 74, 77-104.
- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho* (I. Agoff, trad.). Paidós.
- Gasparini, P. (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Editions du Seuil.
- García Barrientos, J. L. (2009). (Im)posibilidades del drama autobiográficos. En O. Pellettieri (dir.), *En torno a la convención y la novedad* (pp. 93-104). Galerna.
- García Barrientos, J. L. (2020). Autoficción y teatro (Cuestiones teóricas). *Las puertas del drama*, 53. <https://bit.ly/3uhFbEY>
- García Negroni, M. M., Libenson, M. y Montero, S. (2013). De la intención del sujeto hablante a la representación polifónica de la enunciación. Acerca de los límites de la noción de intención en la descripción del sentido. *Revista de Investigación Lingüística*, 16, 237-262.
- Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Editorial Lumen.
- Maingueneau, D. (2015). Escritor e imagen de autor. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, 17-30.
- Musitano, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura del recuerdo. *Acta literaria*, 52, 103-123.
- Pavis, P. (1988). *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós.
- Suñé, S. (2021). *Una obra para mí* [manuscrito no publicado].
- Tossi, M. (2015). Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura. *Pasavento*, 3(1), 91-108.
- Trastoy, B. (2008). La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo. *Artea. Archivo visual de las artes escénicas*. <https://bit.ly/3XL1b8B>



- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra.
- Vaisman, L. (1979). La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto. *Revista Chilena de Literatura*, 14, 5-22.
- Veltrusky, J. (1997). El texto dramático como uno de los componentes del teatro. En C. Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro* (pp. 31-55). Arco.
- Verón, E. (1985). El análisis del "Contrato de Lectura", un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. En *Les Médias: Experiences, recherches actuelles, applications* (pp. 181-192). IREP.
- Villegas, J. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Girol Books.
- Zucchi, M. (2017). Subjetividad en el texto dramático. Un análisis polifónico-argumentativo del discurso teatral. *Revista Exlibris*, 5, 529-537.
- Zucchi, M. (2019). Subjetividad autoral en La modestia de Rafael Spregelburd. *Rasal*, 1, 83-102.
- Zucchi, M. (2020). *El ethos autoral en la Heptalogía de Hieronymus Bosch, de Rafael Spregelburd. Subjetividad en el género texto dramático desde una perspectiva polifónica y dialógica de la enunciación*. [tesis de doctorado no publicada]. Doctorado en Artes, Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires, Argentina.
- Zucchi, M. (en prensa). La enunciación dramática como un caso de doble enunciación. Mecanismos de ocultamiento del sujeto en el texto dramático. *Actas de las XIII Jornadas Nacionales y VIII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral de AINCRIT*.

## **Conflictos de intereses**

Los autores declaran que no existen conflictos de intereses ni poseer vínculo alguno tanto con el dramaturgo del texto analizado como con los miembros del equipo técnico y artístico involucrados en la puesta en escena de la obra.

## **Financiación**

Investigación financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.

