



Descentrada, vol. 9, núm. 2, septiembre 2025 - febrero 2026, e272. ISSN 2545-7284
 Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 IdIHCS (UNLP-CONICET)
 Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG)

Subjetividad autoral sexodisidente en la literatura dramática autoficcional argentina contemporánea. El caso de *Cosas pesadas caen* (2018), de Patricio Ruiz

Sex-dissident Authorial Subjectivity in Contemporary Argentine Autofictional Dramatic Literature. The Case of *Cosas pesadas caen* (2018) by Patricio Ruiz

Mariano Nicolás Zucchi

Instituto de Investigación en Teatro (UNA - CONICET), Universidad Nacional de las Artes, Argentina
 marianonzucchi@gmail.com

Recepción: 22 de julio de 2024

Aceptación: 4 de diciembre de 2024

Publicación: 1 de septiembre 2025

Cita sugerida: Zucchi, M. N. (2025). Subjetividad autoral sexodisidente en la literatura dramática autoficcional argentina contemporánea. El caso de *Cosas pesadas caen* (2018), de Patricio Ruiz. *Descentrada* 9(2), e272. <https://doi.org/10.24215/25457284e272>

Resumen: La presentación de disidencia sexuales en el teatro argentino ha sido un fenómeno estudiado en detalle en los últimos veinte años (cf., entre otros, Bevacqua, 2015; Izquierdo Reyes, 2016; Lozano, 2010; 2014; Muslip, 2007; Trastoy y Zayas de Lima, 2006; Trupia, 2020). Enmarcado en esta tradición, este artículo, que se inscribe en una línea de investigación ocupada del estudio de la subjetividad autoral en el teatro argentino contemporáneo (Zucchi, 2021a; 2023a; 2024, entre otros), se pregunta por la construcción de identidades sexodisidentes en la literatura dramática autoficcional, específicamente, en la obra *Cosas pesadas caen* (2018a), de Patricio Ruiz. La investigación realizada pone de manifiesto que el texto reproduce un diseño de enunciación complejo, en el que se presentan distintas imágenes del dramaturgo –como responsable de la enunciación global, como personaje y como monologante dramático (Fobbio, 2016)–, las cuales conviven y dialogan entre sí. Esta última figura, además, emerge representada como una masculinidad disidente (Trupia, 2022), que asume un rol activista desde el que discute con el discurso hegemónico del patriarcado. Finalmente, en cuanto a la perspectiva teórica, este trabajo utiliza como marco el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (García Negroni, 2023).

Palabras clave: Disidencias sexuales, Autoficción, Dramaturgia, Polifonía, Subjetividad autoral

Abstract: The portrayal of sexual dissidence in Argentine theater has been a phenomenon studied in detail over the past twenty years (see, among others, Bevacqua, 2015; Izquierdo Reyes, 2016; Lozano, 2010; 2014; Muslip, 2007; Trastoy y Zayas de Lima, 2006; Trupia, 2020). Framed within this tradition, this article, which aligns with a line of research focused on the study of authorial subjectivity in contemporary Argentine theater (Zucchi, 2021a; 2023a; 2024, among others), examines the construction of sex-dissident identities in autofictional



dramatic literature, specifically in the play *Cosas pesadas caen* (2018a) by Patricio Ruiz. The research highlights that the text presents a complex enunciative design, featuring different images of the playwright –as the overarching enunciator, as a character, and as a dramaturgical monologist (Fobbio, 2016)– which coexist and interact with each other. Furthermore, this latter figure emerges as a representation of dissident masculinity (Trupia, 2022), taking on an activist role that challenges the hegemonic discourse of patriarchy. Finally, regarding its theoretical framework, this study adopts the dialogical approach to argumentation and polyphony (García Negroni, 2023).

Keywords: Sexual Dissidences, Autofiction, Dramaturgy, Polyphony, Authorial Subjectivity

1. Introducción

En la segunda mitad del siglo XX, y a partir de los trabajos de Rubin ([1975] 1998; [1984] 1989), la academia –en especial, en Europa y Estados Unidos– se comenzó a interesar por el estudio de las disidencias sexuales.¹ Estas identidades fueron examinadas, principalmente, desde la perspectiva de lo que hoy se conoce como teoría queer, tradición que concibe al género como una construcción sociocultural. Fundado en los planteos de Butler (2007), de Lauretis (1992) y Kosofsky Sedgwick (1998), este paradigma teórico asume que en una coyuntura histórica circulan determinadas representaciones (discursivas, visuales, audiovisuales) de las identidades sexo-genéricas que, desde las instituciones, se imponen a los individuos y de las que ellos, paulatinamente, se apropian (De Lauretis, 2015, p. 108). Las expresiones de disidencia genérica funcionan, esencialmente, como un factor desestabilizante: se oponen a las normas hegemónicas y tensionan la configuración genérica de la sociedad, que, históricamente, se ha definido a partir de la lógica del patriarcado.

En las últimas décadas, se desarrolló un interés creciente por el análisis de la forma en la que las disidencias sexuales son retratadas por el arte, entendido este como uno de los medios a partir de los cuales las representaciones de género se reproducen y se legitiman. En el caso específico de la literatura, es importante mencionar que “el canon literario ha funcionado como un dispositivo disciplinador e invisibilizador de todo lo que pueda ubicarse por fuera de una cisheteronorma patriarcal” (Saxe, 2020, p. 3). No obstante, lo cierto es que el advenimiento de la llamada literatura *queer*, aquella que apuesta por una deconstrucción de las categorías y del lenguaje del patriarcado (Soto, 2007, p. 242), permitió la plasmación de nuevas subjetividades que se alejan de la norma tradicional.

La literatura dramática no quedó exenta de este proceso. En efecto, algunas expresiones de la dramaturgia contemporánea asumen explícitamente una perspectiva LGBTQI+ que determina no solo el contenido que abordan los textos, sino también su constitución formal (Badenes, 2020, Dolan, 2010). Este fenómeno, como evidencia el número creciente de investigaciones que recientemente se produjeron en el área (cf., entre otros, Bevacqua, 2015; Izquierdo Reyes, 2016; Lozano, 2010; 2014; Muslip, 2007; Trastoy y Zayas de Lima, 2006; Trupia, 2020), también ocurre en Argentina, país en el que la representación de identidades sexo-genéricas disidentes desde un posicionamiento crítico de la lógica heteronormativa se remonta, según Lozano (2014), y para el caso específico del teatro, a finales de la década de 1960. En los últimos años, ha habido una notable proliferación de este tipo de espectáculos, en los que se retratan subjetividades tanto homosexuales cis como trans –por ejemplo, *Viejo, solo y puto* (2010-2020), de Boris; *Meyerhold* (2014-2015), de Lang; *Todo piola* (2015-2020), de Tarrío; *Siglo de oro trans* (2020-2021), de Maritano; *Una obra para mí* (2021-2023), de Suñé; *El mecanismo de Alaska* (2022-2024), de Los pipis teatro; *Lorena* (2023-2024), de Kamien; *Testosterona* (2024), de Alarcón y Vega; entre muchos otros–. La gran cantidad y variedad de propuestas –y la diversidad con la que las disidencias son representadas en cada una de ellas– configura un territorio fértil de análisis.

En este marco, el presente artículo pretende avanzar en el estudio del fenómeno, específicamente, en el relevamiento de algunos de los procedimientos que intervienen en la emergencia de una subjetividad autoral sexodisidente en la literatura dramática autoficcional argentina contemporánea. En otros términos, este trabajo, que forma parte de una línea de investigación en curso (Zucchi, 2023a y 2023b), se interesa por las modalidades a partir de las cuales una obra dramática ubica a su dramaturgo –entendido como ethos autoral (Amossy, 1999), esto es, como imagen que se construye de él en el texto– en un espacio de disidencia sexo-genérica.²

Concretamente, aquí tomamos como objeto de análisis el texto *Cosas pesadas caen* (2018a), de Patricio Ruiz, artista nacido en Azul, Provincia de Buenos Aires, en 1989, que se (auto)define como “dramaturgx, director y performer egresado de la Carrera de Dramaturgia en EMAD” (en su perfil de *Tumblr*).³ La obra en cuestión obtuvo el segundo premio en el Concurso Germán Rozenmacher a la Nueva Dramaturgia

(2017) y fue publicada en versión cuatrilingüe. Este reconocimiento, junto con otros recibidos por Ruiz en los últimos años,⁴ vuelven relevante, sin duda, el estudio de su producción.

Cosas pesadas caen, como se explicará más adelante, apuesta a un dispositivo de enunciación complejo, en el que múltiples imágenes del autor –como responsable de la enunciación global, como personaje y como monologante dramático (Fobbio, 2016)– coexisten y dialogan entre sí. Esta última figura, en particular, asume de forma explícita una identidad sexodisidente, específicamente, se afirma como una masculinidad disidente (Trupia, 2022), que adopta un posicionamiento militante. Si bien esta entidad es presentada como una versión ficcional del dramaturgo, el hecho de que esta homologación quede simplemente sugerida funciona, a nuestro juicio, como una estrategia de resguardo del ethos autoral, que aparece como alguien que veladamente afirma su identidad sexo-genérica.

En cuanto a la relevancia de una investigación de estas características, cabe destacar que estudiar la emergencia de las disidencias sexuales en el arte, como afirma Lozano (2014, p. 16), es de suma importancia. En efecto, reconocer los distintos atributos que se les imputan a estas subjetividades, las formas en las que se las nombra y se autodenominan y el posicionamiento que establecen frente a una otredad considerada normativa colabora en la determinación de los modos en los que se construyen –y reproducen– activamente identidades colectivas en las subculturas minoritarias que cuestionan el discurso hegemónico.

Finalmente, y en lo relativo al marco teórico asumido, esta investigación se inscribe en el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (García Negroni, 2023, en adelante EDAP), perspectiva que se especializa en el estudio de los aspectos dialógicos del sentido y en cómo estos inciden en la construcción de la (inter)subjetividad en el discurso.

El trabajo sigue el siguiente orden: en (§2), introducimos brevemente los fundamentos epistemológicos del EDAP y las principales categorías que aporta para el análisis de la subjetividad en el lenguaje. Además, explicamos la productividad de la adopción de este marco para el abordaje de la literatura dramática, en particular, del género autoficción. Luego, en (§3), nos ocupamos de examinar el dispositivo de enunciación de *Cosas pesadas caen*, análisis que se orienta a relevar las distintas imágenes que la obra recrea del dramaturgo. Después, en (§4), estudiamos la emergencia en el texto de una subjetividad sexodisidente y activista, los recursos involucrados en la construcción de esta representación discursiva y su incidencia en la presentación del ethos autoral. Por último, en (§5), resumimos las conclusiones del trabajo y mencionamos algunas futuras líneas de investigación que se desprenden de la indagación realizada.

2. El enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía y su productividad para el estudio de la enunciación dramática autoficcional

El EDAP es una perspectiva teórica de orientación enunciativa que se ocupa de explicar cómo los enunciados se insertan en la red interdiscursiva y cómo esta inserción define su sentido y su configuración formal e (inter)subjetiva. Inscripto en un paradigma que asume una concepción no veritativista de la significación, este enfoque lee en clave dialógica (Bajtín, 2002) los postulados principales de la teoría de la polifonía (Ducrot, 1986), de la teoría de las heterogeneidades enunciativas (Authier-Revuz, 1984) y de la semántica argumentativa (Anscombe y Ducrot, 1994; Carel y Ducrot, 2005; Lescano, 2009), teorías de las que se nutre.

Al igual que esta última, el EDAP se aleja de la tradición referencialista, que entiende que el significado se define por la correspondencia que las palabras tienen con la realidad extralingüística a la que supuestamente remiten. En cambio, para esta perspectiva, el sentido no depende de elementos exteriores al sistema de la lengua, sino de los discursos que cada entidad lingüística evoca en su empleo específico. Denominados encadenamientos argumentativos, estos discursos están contruidos por dos segmentos unidos por un conector, que puede ser normativo (*e. g.*, por lo tanto) o transgresivo (*e. g.*, sin embargo), lo que implica, en última instancia, dos modos distintos de presentar el vínculo entre ellos (Carel y Ducrot, 2005, p. 30).

Por otra parte, el EDAP retoma de la teoría de la polifonía la idea de que los enunciados no son el resultado de un acto controlado y, por lo tanto, nada dicen de la motivación del sujeto empírico a cargo de producirlos. En ese sentido, la *intención* constituye una categoría que, para este enfoque, queda excluida de la descripción semántica. Para el EDAP, la subjetividad se concibe en términos representacionales: como una imagen que se construye en el discurso de las distintas voces y perspectivas enunciativas que en él participan. De todas ellas, la figura que ocupa un espacio jerárquico es la del locutor (L), entidad que emerge a cargo del acto de enunciación y de su diseño característico (Ducrot, 1986, p. 198). Es a él al que el enunciado le imputa distintos posicionamientos frente a los puntos de vista (pdv) que se ponen en escena.⁵ Asimismo, el EDAP recupera de la polifonía ducrotiana la categoría de lambda (λ), imagen que el enunciado presenta del locutor ya no como responsable de la enunciación, sino como individuo que forma parte de la representación de la realidad que se plasma en la expresión. Así, estas teorías logran explicar cómo en ocasiones (*e. g.*, la autoironía) se escenifican distintas representaciones del “yo” en simultáneo, cada una con una función diferente en el proceso de construcción de sentido.

Ahora bien, el EDAP, como se mencionó, incorpora a estos planteos la perspectiva dialógica de Bajtín y, en consecuencia, pone el foco en aquellos aspectos “relacionados tanto con la inscripción del enunciado en la cadena discursiva como con el consecuente posicionamiento subjetivo de respuesta y de anticipación que en él queda configurado” (García Negroni, 2023, p. 12). Específicamente, esta teoría se interesa por el estudio de las indicaciones causales: los señalamientos que toda expresión porta sobre los motivos de su aparición. Para el EDAP, todo enunciado construye siempre una imagen de otros discursos (argumentativos) que se presentan como aquello que causa la enunciación, la legítima y explica las características que esta asume.

En lo relativo a la literatura dramática, como mostramos en una serie de trabajos previos (Zucchi, 2021a y 2021b; 2024), el EDAP constituye una teoría verdaderamente productiva para identificar el entramado polifónico específico que conforma todo texto dramático. Al respecto, una de las características distintivas del género es la co-presencia de dos tipos de enunciados diferentes (las réplicas y las didascalias) que establecen dos niveles de enunciación organizados jerárquicamente. En efecto, en general se señala que la enunciación dramática representa un caso de doble enunciación (Issacharoff, 1981; Ubersfeld, 1989), concepto creado en el marco de la teoría de la polifonía para explicar la ocurrencia en un mismo enunciado de dos enunciaciones diferentes (una que cita a la otra, tal como sucede, por ejemplo, en el caso del discurso referido en estilo directo). En el texto dramático, entonces, las réplicas –que se presentan a cargo de los personajes entendidos como locutores– son enunciados mencionados y, en tanto tales, dependientes de la enunciación didascálica. En cuanto a esta última, las convenciones de lectura del género le atribuyen la responsabilidad enunciativa de estas expresiones al dramaturgo (Maingueneau, 2013), quien, como imagen que el texto construye de su autor, asume la tarea de introducir la situación dramática y, en el proceso, valorarla en una dirección determinada. Por nuestra parte, decidimos denominar a este “articulador del relato” Locutor-Dramaturgo (en adelante, LD), puesto que reúne a nuestro juicio dos atributos: por un lado, ser el responsable último de la enunciación dramática; por el otro, ser un retrato de la persona a cargo de producir el texto. Vale la pena señalar que no son solo las didascalias, expresiones a cargo de esta entidad, los únicos espacios en el texto dramático involucrados en la emergencia de esta figura: el diseño estructural de la pieza, el subgénero al que adscribe, los paratextos que posee, el tipo de diégesis que evoca, los procedimientos que pone en escena y la manera en la que quedan contruidos los personajes son mecanismos que intervienen al momento de generar una imagen del LD y de atribuirle un posicionamiento específico frente a la situación dramática que introduce (Zucchi, 2024).

El EDAP también resulta operativo para identificar las particularidades enunciativas de la literatura dramática autoficcional. Cabe recordar que la autoficción constituye un género que funda un pacto de lectura ambiguo (Alberca, 2007): si bien presenta una historia basada en hechos reales y de los que el autor fue protagonista y/o testigo, al mismo tiempo, esa fábula se muestra ficcional, es decir, como un relato que

no guarda una relación de correspondencia estricta con la realidad (Genette, 1993, p. 70). Dice Musitano, al respecto:

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. (2016, p. 104)

Este posicionamiento híbrido, que establece un contrato de lectura (Verón, 1985) en el que prima la incertidumbre (De la Torre Espinosa, 2014, p. 57), afecta también el proceso de emergencia de la subjetividad autoral. En efecto, a pesar de que el texto se ocupa de precisar que el protagonista del relato es el propio escritor, a la vez señala que ese personaje no es más que una versión ficcionalizada de la figura del autor (Casas, 2012). Así, como afirma Pozuelo Yvancos (2010), en tanto género de la literatura, la autoficción niega la supuesta referencialidad del yo escritural.

En el caso específico de la autoficción teatral, es importante mencionar que su estudio tuvo desarrollos significativos (cf., entre otros, García Barrientos, 2009; 2014; Sagaseta, 2006; Tossi, 2015; 2016; Trastoy, 2002). No obstante, la mayoría de los trabajos se dedicaron a analizar el género en el marco de su realización escénica y no como manifestación literaria. Este artículo, en cambio, aborda la obra de Ruiz en su versión textual y pretende, en el proceso, contribuir al estudio de la literatura dramática autoficcional, campo que la indagación bibliográfica realizada reveló como un área de vacancia. Para ello, en principio, proponemos a continuación una caracterización enunciativa del género desde la perspectiva del EDAP.

Definimos la autoficción dramática como un tipo de texto dramático que presenta, como parte de la situación evocada, un personaje que se asimila en términos identitarios con el dramaturgo y es mostrado, a su vez, como una proyección ficcional de su figura. La responsabilidad de la creación de esta representación recae, llamativamente, sobre el Locutor-Dramaturgo, quien, a cargo de la enunciación global, aparece comprometido con la creación de una imagen de sí mismo en el nivel de la diégesis. En consecuencia, en los casos de autoficción dramática, la obra pone en escena, al menos, dos imágenes de su autor (una en el nivel didascálico y otra en el de las réplicas) que dialogan y, en la medida en que aparecen en una relación jerárquica, compiten entre sí. No obstante, es posible que, además, cuando en las didascalias y/o en las réplicas se tematiza la figura autoral (o se emplea la primera persona), se generen aún más versiones del propio dramaturgo, quien, ahora como λ , puede aparecer también retratado en el plano de lo dicho.

Como se puede observar, la autoficción dramática se distingue como un género que dispone un entramado polifónico verdaderamente complejo. Esperamos que el análisis de *Cosas pesadas caen* colabore a ilustrar nuestra caracterización y, también, a mostrar la productividad de abordar este tipo de textos desde un enfoque dialógico y polifónico como el que aquí se asume.

3. El dispositivo de enunciación de *Cosas pesadas caen*

Cosas pesadas caen narra –y, como se apreciará más adelante, aquí la palabra no se emplea de forma inocente– una historia situada en un universo de provincia (Azul, Buenos Aires), en la década de 1990, en la que una familia tipo (Edison, el hijo; Karen, la madre; y Augusto, el padre) se enfrentan a un suceso maravilloso: el joven Edison comienza a aumentar de tamaño y deviene en un gigante. El crecimiento corporal excesivo –aquí metáfora del inicio de la adolescencia– genera una serie de inconvenientes en la vida familiar, que se ven acrecentados cuando padre e hijo deciden irse de vacaciones a *Disneyworld* y son reprimidos por la policía local. No obstante, en términos dramáticos, la transformación de Edison es solo una excusa, que motiva que los personajes relaten algunos eventos de la primera infancia del niño, en particular, un accidente doméstico que casi le quita la vida.

Esta fábula, en apariencia sencilla, sin embargo, se inscribe en un dispositivo de enunciación complejo, compuesto, en principio, por dos niveles: por un lado, el didascálico, que presenta enunciados a cargo del Locutor-Dramaturgo, entidad que emerge como responsable de la enunciación de todo el texto y como

representación que la obra plasma de su autor (§2); por otro lado, el de la diégesis, es decir, el de las situaciones dramáticas evocadas (y presentadas por el LD). Este nivel, a su vez, se conforma de dos tipos de secuencias distintas:

En primer lugar, cuadros como (1), en los que los tres protagonistas (Edison, Karen y Augusto) interactúan verbalmente. En términos enunciativos, estos fragmentos reproducen la configuración tradicional del texto dramático, en la que las didascalias introducen (y enmarcan) el diálogo teatral y les atribuyen el decir a los personajes:

(1) *Rastros de agua. Una toalla tirada a un costado de la bañera. Augusto en el piso con los ojos abiertos. Arriba un Edison enorme y desnudo.*

Edison: En este momento estoy aplastando sin querer. Aplastando al padre. Estoy aplastando a papá. (p. 157)

En segundo lugar, la pieza intercala cuatro secuencias extensas, que, con un título (a cargo del LD) que indica que se trata de un poema, simulan un intercambio cotidiano entre un hijo y su madre:

(2) OTRA POESÍA - LA CIUDAD

Hola mamá

acá trolos bien.

El gato se lastimó una pata,

empecé a escribir cosas nuevas

y creo que ya no estoy tan deprimido. (p. 166)⁶

Como se puede observar, estas secciones no poseen didascalias atributivas –aquellas que les imputan la responsabilidad enunciativa de los enunciados a los personajes (Zucchi, 2021b)– y, en consecuencia, el decir queda adjudicado a una especie de voz poética/narrativa, que, además, asume explícitamente la primera persona. En términos del EDAP, en estas secuencias se escenifican dos representaciones del locutor: por un lado, una de él como responsable de la enunciación poética; por el otro, una imagen dicha del locutor quien, en tanto λ (*i. e.*, como individuo que forma parte del universo descrito en los enunciados), aparece como tema y objeto de la enunciación.

Ahora bien, ¿qué atributos se le asignan al locutor en estos fragmentos? En principio, es importante destacar que la información que se provee permite identificar que estos poemas definen su presente de la enunciación en la Ciudad de Buenos Aires de finales de la década de 2010, es decir, en un tiempo próximo a la publicación de la obra. Por otra parte, en estos textos λ aparece como un hombre adulto –“Yo dejé de ser nene hace mucho” (p. 144)– que se autodenomina “trollo” y que, a su vez, se inscribe en un colectivo más amplio (el de “los trolos”).⁷ Asimismo, y como indica la cuarta línea de (2), esta “persona del discurso” queda retratada como un escritor. Estas referencias metatextuales, como evidencia (3), refuerzan el tono testimonial que, como se mostrará, gobierna la pieza:

(3) Antes que nada

lo que escribí

no es para vos

no es para alguien más

no es para nadie.

No sé

ni para qué es.

Tomo tu devolución

hasta esa parte que me pedís perdón

por todos

los males ocasionados. (p. 194)

En (3), se describe un pedido de disculpas que el receptor de los poemas (la madre) realiza luego de haber leído los textos escritos por λ (“lo que escribí”). Este pedido subraya el carácter verídico de lo narrado en esos textos y, así, se enfatiza la naturaleza (auto)biográfica que estos tienen. Es más, si nos centramos en la figura del alocutario, la obra informa que se trata de una médica, profesión similar a la de la madre de Patricio Ruiz: la Dra. María del Carmen Ruiz. En ese sentido, las múltiples coincidencias que existen entre las figuras del “yo” y del “tú” en los poemas y Ruiz (también un escritor que se asume sexodisidente y reside de la Ciudad de Buenos Aires) y su madre habilitan, de alguna manera, a leer estos personajes como versiones ficcionales de las personas reales. Así, si bien en ningún momento se les asignan a estas entidades sus nombres propios, la obra se inscribe en un “terreno autoficcional” (Arfuch, 2010), y permite, en consecuencia, asimilar al locutor de los poemas con la figura de Ruiz.⁸

Dicho esto, ¿qué sucede en el nivel de la diégesis principal? ¿Es posible establecer vínculos entre los personajes ficcionales (Edison, Karen y Augusto) y la familia del dramaturgo? Al respecto, Karen tiene también la profesión de médica –“Karen: ¿Dónde está mi estetoscopio?” (p. 160)– y el accidente infantil que se relata es similar al padecido por el propio Ruiz en su infancia: “A los dos años sufrí un accidente doméstico y mi madre me trajo de nuevo a la vida con RCP” (Ruiz, en Frega, 2020). Estas nuevas coincidencias permiten, al igual que con los poemas, interpretar que los miembros de esta familia ficcional son, asimismo, reconstrucciones ficticias de las personas de carne y hueso.

Con todo, es importante mencionar que la obra no indica en ningún lugar que Ruiz fue protagonista de un accidente en su infancia ni tampoco que su madre haya sido médica. Esta información solo es recuperable a partir de la lectura de entrevistas y textos críticos sobre la producción del dramaturgo argentino. En ese sentido, si bien creemos que los lazos de identidad entre los personajes y la familia de Ruiz y entre el sujeto de enunciación de los poemas y el propio autor quedan habilitados por la obra, el hecho de que su reconocimiento requiera de materiales externos debilita que ineludiblemente se active una interpretación en clave autoficcional. Esta queda, en última instancia, sugerida.⁹ En el fondo, como se mostrará en el próximo apartado, la inscripción matizada de la obra en el género autoficción funciona, esencialmente, como una estrategia de resguardo subjetivo: permite que se escenifiquen voces y personajes que podrían ser versiones ficcionales del dramaturgo, pero que también podrían no serlo –de hecho, el nombre del protagonista (Edison) no coincide con el del escritor–. Esta ambigüedad, creemos, opera como un mecanismo de gestión de la imagen pública que busca proteger a la figura autoral.

En síntesis, como se describió en este apartado, *Cosas pesadas caen* construye un entramado de múltiples niveles de enunciación: en primer lugar, el didascálico, que introduce una diégesis doble compuesta, por un lado, de los poemas y, por el otro, de un intercambio típicamente dramático entre los tres protagonistas. En todos estos planos es posible interpretar la recreación de una imagen ficcional distinta de Ruiz (como Locutor-Dramaturgo, como sujeto de la enunciación y del enunciado de los poemas y como personaje). La convivencia de estas múltiples imágenes del “yo” no solo muestran –y ponen en diálogo– distintas facetas de la figura autoral, sino que, sobre todo, hacen emerger a un Locutor-Dramaturgo responsable de construir una ficción que lo tiene como tema y protagonista. Asimismo, y como resultado del diseño enunciativo elegido, el LD aparece representado como un autor capaz de crear una obra compleja, que se aleja del modelo dramático tradicional. De este modo, es presentado en su propio texto como un escritor experto, es decir, como alguien que conoce profundamente el género teatral y se permite experimentar con sus límites.

En el próximo apartado se buscará identificar cómo, además, la pieza le imputa a una de estas versiones del dramaturgo una identidad sexodisidente y activista.

4. La presentación de una masculinidad disidente en *Cosas pesadas caen*

Como se anticipó en la introducción (§1), uno de los objetivos de este trabajo es analizar la forma en la que quedan retratadas las disidencias sexuales en la literatura dramática autoficcional argentina contemporánea. En tanto espacios que permiten la circulación y legitimación de estas representaciones, el estudio de estos

textos se muestra esencial para determinar no solo cómo se construyen discursivamente estas identidades, sino también cómo el colectivo LGBTQI+ discute, desde la literatura, con la norma patriarcal hegemónica. Así pues, en esta sección, nos ocuparemos de examinar la emergencia de una subjetividad sexodisidente en el texto de Ruiz, que asume, además, un posicionamiento militante frente al contexto opresivo que se describe en la obra. Nos detendremos, especialmente, en el análisis de los cuatro poemas, que, como se detalló en (§3), se presentan a cargo de una entidad (un “yo lírico”) que la obra habilita identificar como una versión ficcional de la figura autoral. No obstante, en la medida en que esta relación de identidad no aparece señalada de forma nítida, la pieza dispone también la posibilidad de interpretar que esta subjetividad no se homologa con el ethos autoral. En consecuencia, la identidad de género asumida por el locutor de los poemas –identidad que, como se observará a continuación, se exhibe explícitamente y de forma provocadora–, no se le imputa necesariamente a Ruiz (como LD). En última instancia, este mecanismo genera que el ethos autoral quede –parcialmente– resguardado.

El principal recurso que interviene en la plasmación de una subjetividad sexodisidente en los poemas es, sin duda, la forma en la que el “yo” se autodenomina “trollo”:

(4) Hola mamá
 Acá *trolos* igual
 que siempre. (p. 194)

Esta etiqueta no solo se usa insistentemente (en diez ocasiones), sino que, además, constituye un empleo no marcado: no aparece con señalamientos, como, por ejemplo, las comillas o las itálicas, que indiquen que se trata de un modo de decir ajeno con el que el locutor no se identifica (Authier-Revuz, 1984). Por el contrario, esta entidad aquí se homologa con la utilización del lexema, que sirve, además, como rótulo que le permite afirmar su identidad y diferenciarla de otros colectivos. La utilización de la palabra se sustenta, por supuesto, en un proceso de resemantización, que subvierte su valor peyorativo. Como se sabe, “trollo” constituye un insulto que pretende agredir y marginar a varones que se alejan de la heteronorma. Si su significado original admite la paráfrasis “hombre desviado sexualmente que debe ser condenado” (masculinidad desviada por lo tanto persecución/censura, en términos del EDAP), en la obra se opta por un empleo positivo: “hombre que se aleja de la cisheteronorma, cuya identidad debe ser respetada en tanto tal” (masculinidad disidente por lo tanto respeto). Nótese cómo en el primer caso la homosexualidad es vista como desviación, mientras que en el segundo como opción dentro del conjunto de las disidencias sexuales.

Esta alteración del significado tradicional de la palabra hace ver, además, un locutor que asume un posicionamiento confrontativo. De hecho, utilizar la palabra que el patriarcado usa para ofender a los homosexuales y cambiar su semantismo no hace otra cosa que reconstruir alusivamente el discurso heteronormativo con el que se discute. Dicho de otro modo, el empleo particular que se hace de “trollo” evoca –muestra– y, a la vez, descalifica la enunciación ajena que usa el término para agraviar.¹⁰

Esta operación que se realiza sobre el insulto incide, además, en la forma en la que queda configurada la subjetividad. Dice Córdoba García sobre los procesos de reapropiación de los enunciados injuriosos:

La injuria [...] puede ser utilizada en un contexto intencional distinto que rompa o subvierta esa cadena de transferencia autoritaria mediante la cual el sujeto al que interpela es excluido, y produzca efectos de construcción y afirmación identitaria que modifiquen su significado de forma radical: de ser la marca que define un espacio no habitable, pasa a ser un signo de identificación colectivo, de afirmación comunitaria y de construcción de prácticas relativamente autónomas. La fuerza de la autoridad es desplazada y la legitimidad de la nominación es transferida desde la instancia normativa del régimen sexual a los sujetos excluidos del mismo [sic]. (2007, pp. 59-60)

En los poemas, los “trollos” ocupan un espacio de alteridad respecto al grupo hegemónico. En otros términos, la etiqueta usada por el “yo” para autodenominarse y nombrar a los de su grupo reafirma la

segregación (la existencia de diferencias entre cisheterosexuales y homosexuales), pero no califica estas comunidades en términos axiológicos ni tampoco establece una jerarquía entre ellas.¹¹

Ahora bien, el lexema en cuestión remite solamente a uno de los grupos excluidos por la norma patriarcal: el de los varones homosexuales. En efecto, “trollo” aparece siempre conjugado en el género masculino plural (no en femenino ni en inclusivo), lo que muestra que, de todas las identidades que conforman la llamada comunidad LGBTQI+, el “yo” se reconoce solamente como miembro de esta clase que, a su vez, se distingue de otras subjetividades disidentes. El ejemplo (5) subraya esta afirmación identitaria:

- (5) Hola mamá
 Acá *trollos* mal.
Tortas mal.
Travas ni te cuento.
 Pisás una baldosa
Y salta un fácho. (p. 169)

En (5), el poema define una constelación de identidades que, si bien tienen en común pertenecer a las llamadas disidencias sexuales (y sufrir un proceso similar de marginación), cada una de ellas posee atributos específicos que permiten diferenciarlas de las demás. Como se viene desarrollando, el locutor solo se identifica con la categoría “trollo” y, en consecuencia, enfatiza su pertenencia a una masculinidad disidente, esto es, una que no se reconoce en el arquetipo del “macho” que el patriarcado impone como modelo hegemónico. Esta distancia respecto a la norma se construye, sobre todo, a partir de la apariencia física que el locutor de los poemas se atribuye a sí mismo (en tanto λ):

- (6) Me compré una *peluca*
 que me queda divina
 y me quedé sin un peso. (p. 195)
- (7) Te la hago corta
 porque también me compré
 unas *uñas postizas*
 que ya me pegué
 y cuesta escribir
 con semejantes garras. (pp. 195-196).

Como se puede observar, en (6) y (7) se representa a λ (“me compré”) utilizando accesorios típicamente femeninos. Estos elementos, junto con la autodenominación “trollo”, son aquellos que intervienen esencialmente en la presentación de una masculinidad no hegemónica que se distancia, por su parte, de otras expresiones disidentes.

Inscripto en este colectivo (el de los “trollos”), el locutor no solo adopta una actitud crítica respecto a la norma cisheterosexual, sino que, además, asume un rol activista y denuncia la existencia de un contexto adverso en la Buenos Aires de 2017 para los miembros de la comunidad LGBTQI+. La muestra (5), citada más arriba, y los enunciados presentes en (8-10) dan cuenta de este posicionamiento:

- (8) Hola mamá
 acá *trollos pobres.* (p. 195)
- (9) La ciudad está invivible.
 Insoportable
Amarilla
 Enojada
 Triste. (p. 168)

- (10) Es difícil hacer hogar
con tanto sucediendo.
*Nos quieren debilitados,
separados,
casi solos.* (p. 197)

Los ejemplos describen una situación económica y social hostil para las identidades sexodisidentes. Asimismo, construyen la figura de un adversario, quien, causante de generar ese marco violento y excluyente, queda representado como un enemigo de la comunidad. Específicamente, en (9), la mención al color amarillo introduce un punto de vista alusivo (García Negroni, 2019), que, por referencia metonímica, remite al partido político “Propuesta Republicana” (PRO), a cargo del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires desde 2007. Esta agrupación, tal como evidencian su insignia, sus spots televisivos y sus intervenciones visuales en el espacio público, se vale de este color como rasgo identitario característico. Esta facción política –y sus partidarios– son, entonces, los agentes que el poema identifica como responsables de atacar, segregar y “debilitar” a las disidencias sexuales. En ese sentido, si bien es cierto que desde 2010 la promulgación de nuevos marcos legales ha mejorado la situación del colectivo LGBTQI+ en Argentina –incluso, en algunos casos, normativizando sus identidades (Lozano, 2014, p. 310)–, la obra parece indicar que todavía es necesario recorrer un largo camino para alcanzar un estado de igualdad real y sostenible.

Por cierto, en los poemas no solo el presente de la enunciación es retratado como adverso para las disidencias sexuales. En efecto, estas secuencias aluden a un tiempo pasado y a un contexto provinciano que también resulta hostil para el locutor:

- (11) Paso por la esquina
que tiene pintado un Mickey deforme,
horrible
*donde me pegaron
por puto a los quince.* (p. 181)

Este contexto, llamativamente, coincide con el de la diégesis principal (la trama que ronda en torno a Edison, Karen y Augusto). En ese sentido, si bien no nos encontramos aquí frente a una estructura de segundo grado, esto es, con una situación dramática incrustada en los poemas, estos terminan funcionando como un marco que pone en contexto la fábula y la liga al presente de la enunciación desde el cual se introduce la historia de infancia autoficcional. Por consiguiente, el locutor de estos fragmentos poéticos, que, como se recordará, admite ser homologado con el autor (§3), deviene un monologante dramático (Fobbio, 2016): una representación del escritor –creada en el texto– que asume el rol de un presentador de la situación dramática. En tanto tal, opera, esencialmente, como una instancia de mediación, que modaliza la interpretación que el lector realiza de la trama principal. De allí la importancia de identificar, como se hizo en este artículo, las características que se le imputan a esta voz y el posicionamiento que asume frente al universo de ficción.

5. A modo de conclusión

El estudio de las representaciones de las disidencias sexuales constituye un tema de creciente interés en el campo académico. El reconocimiento de la importancia que tiene la presentación de subjetividades que se alejan de la norma hegemónica en los procesos de conformación de las culturas subalternas y minoritarias condujo a muchos investigadores a ocuparse de este fenómeno. El arte, en particular, cumple un rol importante en la reproducción –y legitimación– de discursos disidentes y de nuevas identidades sexo-genéricas. El análisis de la forma en la que estas son retratadas, entonces, se vuelve relevante, puesto que colabora en la identificación de algunas de las variables que operan en la ampliación de los imaginarios sociales.

Conforme a lo anterior, este artículo se propuso caracterizar la plasmación de una subjetividad sexodisidente en *Cosas pesadas caen* (2018a), de Patricio Ruiz, texto autoficcional que obtuvo el segundo lugar en el Concurso Germán Rozenmacher a la Nueva Dramaturgia. Este premio y otros reconocimientos que recibió Ruiz recientemente muestran la importancia de su figura en la escena local y, en consecuencia, justifican la necesidad que desde la academia se analice su producción dramática.

Nuestra investigación, como se explicó, se inscribe en el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (García Negroni, 2023), teoría de tradición enunciativa especializada en el estudio de la emergencia de la (inter)subjetividad en el discurso. Luego de detallar los fundamentos epistemológicos del EDAP, nos ocupamos de mostrar la productividad de la adopción de este marco para el examen del diseño enunciativo particular que presenta todo texto dramático. Asimismo, nos dedicamos a describir, desde este enfoque, los rasgos distintivos del género autoficción dramática, específicamente, el entramado polifónico complejo que lo caracteriza, en el que distintas imágenes del dramaturgo se ponen en escena en forma paralela y estratificada. Esta caracterización no solo fue imprescindible para el análisis del texto de Ruiz, sino que, además, creemos, constituye uno de los hallazgos teóricos de esta publicación.

Una vez introducida la perspectiva adoptada, examinamos la configuración subjetiva específica que propone la obra. Al respecto, mostramos que la pieza posee tres niveles de enunciación: el didascálico, que enmarca, a su vez, secuencias poéticas y secuencias típicamente dramáticas. En estas dos últimas se presentan entidades subjetivas asimilables con la figura del dramaturgo (la voz a cargo de los poemas y el personaje de Edison), que activan, por su parte, una interpretación en clave autoficcional del material. No obstante, como el establecimiento de este contrato de lectura se funda en elementos exteriores al texto, sugerimos que la adscripción al género autoficción queda sujeta al trayecto interpretativo que decida realizar el lector. En última instancia, esta ambigüedad funciona –es esta una de nuestras hipótesis– como una estrategia de resguardo subjetivo: le permite al Locutor-Dramaturgo, la tercera representación del “yo” identificada en el texto, distanciarse de los dichos y acciones de estas otras “personas del discurso” que podrían –o no– ser una versión ficcional de sí mismo.

En una segunda instancia, y tomando la caracterización descrita en el párrafo anterior como plataforma, analizamos la presentación de una identidad sexodisidente en los poemas. Específicamente, observamos que el empleo del lexema “trollo” como mecanismo de autodenominación y la atribución de una serie de signos físicos al locutor hacen aparecer una masculinidad disidente que, inserta en un colectivo, se distingue de otras expresiones de la disidencia sexual y discute con el discurso hegemónico del patriarcado. Notamos también que la figura a cargo de los poemas asume un rol militante: denuncia que la Buenos Aires de 2017 representa un contexto adverso y peligroso para la comunidad LGBTQI+ y responsabiliza al partido gobernante como entidad causante de esa hostilidad. Asimismo, el locutor califica de forma similar el contexto en el que se produce la diégesis principal (la historia que tiene a Edison, Karen y Augusto de protagonistas). Esto permitió identificar, entonces, que los poemas operan como una suerte de relato marco que pone en perspectiva las escenas típicamente dramáticas. Por su parte, este hallazgo ayudó a determinar que el locutor asume, en última instancia, el rol de un monologante dramático, categoría propuesta por Fobbio (2016) para explicar la recreación, en el nivel del discurso mencionado, de una versión ficcional del autor que opera como un presentador de la situación dramática.

Se espera en futuros trabajos continuar con el estudio de *Cosas pesadas caen*, específicamente, con sus traducciones y con su versión espectacular, buscando relevar los procesos de retrabajo que se realizan sobre el ethos previo (Amossy, 2014; Spoturno, 2019) plasmado en el texto dramático. Por otro lado, pretendemos también analizar la producción dramática de otros escritores teatrales argentinos contemporáneos que retratan subjetividades disidentes a los efectos de evaluar similitudes y diferencias respecto a las identidades descriptas en este artículo.

Fuentes documentales

- Frega, J. (1/2/2020). "Cosas pesadas caen": la poesía de los cuerpos que mutan. *Página 12*.
<https://www.pagina12.com.ar/244966-cosas-pesadas-caen-la-poesia-de-los-cuerpos-que-mutan>
- Ruiz, P. (s/a). Perfil en *Tumblr*. <https://patricioruiz.tumblr.com/>
- Telónfondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 3, s/p. <https://doi.org/10.34096/tdf.n3.9568>

Referencias

- 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. La construction de l'ethos*. Delachaux y Niestlé.
- Amossy, R. (2014). L'éthos et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires. *Langage et société*, 3(149), 13-30. <https://doi.org/10.3917/lis.149.0013>
- Anscombe, J. C. y Ducrot, O. (1994). *La argumentación en la lengua*. Madrid: Gredos.
- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Authier-Revuz, J. (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages*, 73, 98-111.
- Badenes, G. (2020). El teatro queer poscolonial indio: entre lo exógeno y lo indígena, entre la asimilación y la transgresión. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 33, s/p. <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol33/iss1/4>
- Bajtín, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Bevacqua, G. (2015). El devenir travesti en las deformances teatrales del Centro Cultural Rojas. Apuntes para pensar categorías de nuestro campo teatral desde la dramaturgia corporal de Mosquito Sancineto. *Argus-a. Artes y humanidades*, 18, s/p.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Paidós.
- Carel, M. y Ducrot, O. (2005). *La semántica argumentativa: una introducción a la teoría de los bloques semánticos*. Colihue.
- 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.
- Córdoba García, D. (2007). Teoría Queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad. Introducción. En D. Córdoba, J. Sáez y P. Vidarte (Eds.), *Teoría Queer* (pp. 21-66). Egalés.
- De la Torre Espinosa, M. (2014). Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell. *Telónfondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 20, 53-67. <https://doi.org/10.34096/tdf.n20.3361>
- de Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Cátedra.
- de Lauretis, T. (2015). Género y teoría queer. *Mora*, 21, 107-118.
- Dolan, J. (2010). *Theatre & Sexuality*. Palgrave Macmillan.
- Dollimore, J. (1991). *Sexual Dissidence*. Clarendon Press.
- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho*. Paidós.
- Fobbio, L. (2016). Monologar desde el "entre". En M. van Muylem (Comp.), *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado* (pp. 49-78). Universidad Nacional de Córdoba.

- García Barrientos, J. L. (2009). (Im)posibilidades del drama autobiográfico (El álbum familiar y Nunca estuviste tan adorable). En O. Pellettieri (Ed.), *En torno a la convención y a la novedad* (pp. 93-104). Galerna.
- García Barrientos, J. L. (2014). Paradojas de la autoficción dramática. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 127-146). Iberoamericana-Vervuert.
- García Negroni, M. M. (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. <https://doi.org/10.15581/008.35.2.521-49>
- García Negroni, M. M. (2021). La polifonía en el hablar. En Ó. Loureda Lamas y A. Schrott (Coords.), *Manual de lingüística del hablar* (pp. 201-220). de Gruyter.
- García Negroni, M. M. (Coord.) (2023). *Las causas del decir*. Prometeo.
- Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Editorial Lumen.
- Issacharoff, M. (1981). Texte théâtral et didascalecture. *Modern Language Notes*, 96(4), 809-823.
- Izquierdo Reyes, J. (2016). “Todos envidian mi triciclo mecanoerótico”: una lectura “queer” de *Los perturbados entre lilas*, de Alejandra Pizarnik. *Nerter*, 25-26, 28-35.
- Kaiser Moro, A. (2019). La autoficción televisiva como transmedialización: una aproximación teórica. *Pasavento*, 7(2), 303-319.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Ediciones de la Tempestad.
- Lescano, A. (2009). Pour une étude du ton. *Langue Française*, 164, 45-61. <https://doi.org/10.3917/lf.164.0045>
- López Seoane, M. y Palmeiro, C. (2021). La lengua de las locas. *Revista de Estudios y Políticas de género*, 5, 186-192.
- Lozano, E. (2010). Visibilidad queer en el teatro de Buenos Aires (1910–2010). *Telónfondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 10, s/p. <https://doi.org/10.34096/tdf.n11.9262>
- Lozano, E. (2014). *Sexualidades disidentes en el Teatro. Buenos Aires, años 60* (Tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Maingueneau, D. (2013). L'èthos: un articulateur. *Contextes*, 13, s/p. <http://journals.openedition.org/contextes/5772>.
- Musitano, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura del recuerdo. *Acta literaria*, 52, 103-123.
- Muslip, E. (2007). El teatro de Copi: identidades “queer”. *Gestos*, 22, 105-121.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Cátedra Miguel Delibes.
- Rubin, G. ([1975] 1998). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. En M. Navarro y C. Stimpson (Comps.), *¿Qué son los estudios de mujeres?* (pp. 167-178). Fondo de Cultura Económica.
- Rubin, G. ([1984] 1989). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En C. Vance (Comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina* (pp. 113-190). Revolución.
- Ruiz, P. (2018a). *Cosas pesadas caen*. Libros del Rojas.
- Ruiz, P. (2018b). *Heavy Things Fall*. Trad. Lydia Sue Stevens. Buenos Aires: Libros del Rojas.

- Sagaseta, J. E. (2006). La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro. *Telóndefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 2(3), s/p. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/8716>
- Saxe, F. (2020). Literaturas y disidencias sexuales: sub-versiones, disturbios, genealogías. *Descentrada*, 4(2), s/p. <https://doi.org/10.24215/25457284e114>
- Soto, M. (2007). Literaturas queer: esa lección olvidada de Barrio Sésamo. En D. Córdoba, J. Sáez y P. Vidarte (Eds.), *Teoría Queer* (pp. 239-257). Madrid: Egalés.
- Spoturno, M. L. (2019). El retrabajo del ethos en el discurso autotraducido. El caso de Rosario Ferré. *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 21, 323-354. <https://doi.org/10.24197/her.21.2019.323-354>
- Tossi, M. (2015). Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura. *Pasavento*, 3(1), 91-108.
- Tossi, M. (2016). Autoficción y dramaturgia del actor. Casos de la escena argentina contemporánea. *El cuaderno*, 1(76), 38-41.
- Trastoy, B. (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Nueva Generación.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). Travestirse en escena: el hábito que hace al monje.
- Trupia, A. (2020). Teatro liminal y género: sobre los procedimientos escénicos utilizados en las prácticas drag king en Buenos Aires. *Acotaciones*, 44, 167-188. <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2020.44.00>
- Trupia, A. (2022). Masculinidades disidentes como disputa al macho: tres videoperformances de Cristina Coll. *Panambí*, 15, 35-45. <https://doi.org/10.22370/panambi.2022.15.2940>
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra.
- 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). París: IREP.
- Zucchi, M. (2021a). El *ethos* autoral en la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, de Rafael Spregelburd. Subjetividad autoral en el género texto dramático desde una perspectiva polifónico-dialógica de la enunciación (Tesis doctoral). Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
- Zucchi, M. (2021b). El discurso didascálico. Una tipología revisada. *Telóndefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 33, 81-102. <https://doi.org/10.34096/tdf.n33.9757>
- Zucchi, M. (2023a). 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. *Universidad De La Habana*, 296. <https://revistas.uh.cu/revuh/article/view/1478>
- Zucchi, M. (2023b). Subjetividad autoral *queer* en el teatro autoficcional argentino contemporáneo: el caso de *Cosas pesadas caen*, de Ruiz. Trabajo presentado en el VI Congreso Internacional de Retórica e Interdisciplina “Retórica y poder”. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Zucchi, M. (2024). Subjetividad autoral en el texto dramático: un estado de la cuestión. Trabajo presentado en el XI Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado. Asociación Argentina de Teatro Comparado e Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Buenos Aires (en prensa).

Notas

1 El término disidencias sexuales (o disidencias sexo-genéricas) alude a aquellas subjetividades excluidas en un contexto determinado de la matriz hegemónica y que, en tanto tales, asumen una posición crítica y confrontativa frente a la heteronorma (Dollimore, 1991). Preferimos utilizar este concepto y no el de diversidad sexual, dado que este último incorpora también la cisheterosexualidad como una de sus manifestaciones.

2 Este estudio se elaboró en el marco del PICT 2021-0753 “Traducción, subjetividad y activismos” y del PIP 112202101 00773CO “Traducción, subjetividad y género. Responsabilidad ética y social en prácticas de traducción e interpretación”, grupos de investigación dedicados al examen de la plasmación de subjetividades disidentes y activistas en los discursos testimoniales traducidos y (auto)traducidos. Si bien aquí, como se detallará más abajo, nos ocupamos del análisis de un texto dramático en español, esperamos que los hallazgos de la publicación nos permitan luego analizar el retrabajo que se hace del ethos autoral (Amossy, 2014; Spoturno, 2019) en la traducción de la obra al inglés (2018b) y en su puesta en escena (realizada en el marco del XIII Festival Internacional de Buenos Aires en 2020).

3 Para respetar su identidad de género autopercebida, cada vez que nos refiramos al dramaturgo entendido como sujeto empírico utilizaremos el lenguaje inclusivo.

4 Patricio Ruiz es autor de las piezas *La verdad sobre la temporada de liebres*, *También las cosas mueren*, *Potencialmente Haydée*, *Dejarse herir*, *Ceremonia sin flores*, *Cabargar*, *Un vestido*, *Lo que tarda en hervir el agua*, *Chancha Coraje*, *Testimonios para invocar a un viajante*, *Un pájaro cualquiera*, entre otras. Fue nominado a los premios Teatro del Mundo 2014 y obtuvo el Premio Tomás Terry (Cuba) a la Mejor Dramaturgia Latinoamericana (2016), el Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes (2017), el Premio Mejor Autor de Teatro 2019 por la Asociación Argentina de Autores, el Premio Estímulo a la Escritura “Todos los Tiempos el Tiempo” (2020) y el Premio Potencia y Política (2021) de la Cámara de Diputados de la Nación.

5 Los puntos de vista son, para el EDAP, distintos modos en los que se representa una situación. Estos asumen la forma de un encadenamiento argumentativo (García Negroni, 2021, p. 16).

6 En todas las muestras, utilizamos itálicas para resaltar aquellos fragmentos de los ejemplos que son retomados en nuestro análisis.

7 En el próximo apartado (§4), se analiza en detalle cómo queda construida esta identidad sexual disidente.

8 De acuerdo con Alberca (2007) y Kaiser Moro (2019), el género autoficcional no requiere, necesariamente, que se indique que el personaje posee el mismo nombre propio que el del autor del texto. En ocasiones, la obra construye este vínculo de identidad a partir de la atribución al protagonista de características distintivas del escritor.

9 Al respecto, vale la pena señalar que los materiales de prensa que acompañaron el estreno de la obra en 2020 insistían en que se trataba de una propuesta autoficcional. La presencia de estos paratextos pone de manifiesto que la puesta en escena asume de forma más evidente su adscripción al género.

10 Desde la perspectiva del EDAP, el uso no marcado de la palabra “trollo” convoca un punto de vista alusivo (García Negroni, 2019) que, por repetición léxica, insta a recuperar un marco de discurso transgresivo (Dice_(el patriarcado) que “trollo” significa X (masculinidad desviada por lo tanto persecución/censura) sin embargo X es ofensivo (para λ)) que se presenta como la causa que justifica el proceso de resemantización que el enunciado introduce.

11 López Seoane y Palmeiro (2021) encuentran un empleo similar en la comunidad LGBTQI+ argentina de la palabra “loca”.