



El retrabajo del *ethos* autoral en la traducción dramática: identidad de género, activismo y multiculturalidad en el teatro testimonial argentino

Reworking authorial *ethos* in drama translation: Gender identity, activism, and multiculturalism in Argentine testimonial theatre

Mariano Zucchi

Universidad Nacional de las Artes
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

marianonzucchi@gmail.com 

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

Resumen: En términos generales, la academia no se ha ocupado en detalle de indagar el proceso de retrabajo de la figura autoral en los casos de textos dramáticos traducidos. Este artículo se propone arrojar luz sobre la cuestión, en particular, a partir del análisis de la pieza de naturaleza testimonial *Cosas pesadas caen* (2018a), del dramaturgo argentino Patricio Ruiz, y de su traducción al inglés, titulada *Heavy Things Fall* (2018b), a cargo de Lydia Sue Stevens. Mediante el uso de las herramientas teóricas que provee el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (García Negroni et al., 2023) y los estudios de *queeriture* (Badenes & Chrysanthopoulos, 2021), se examina aquí el carácter heteroglósico del texto fuente y la presentación del dramaturgo como una masculinidad disidente (Hernández Galván & Vargas Silva, 2021), a la que se le imputa un posicionamiento activista desde el que confronta con la norma del patriarcado. El trabajo muestra que la traducción atenúa la multiculturalidad de la publicación original y reelabora también la identidad de género atribuida al autor, en especial, moderando su impronta militante. A su vez, el artículo explica que la magnitud de estos cambios expone la presencia de la figura traductora, que aparece asumiendo su función creativa y, asimismo, retratada como alguien que desestima la necesidad de reproducir algunos aspectos cruciales del sentido en la traducción a su cargo.

Palabras clave: traducción dramática; subjetividad autoral; literatura dramática argentina contemporánea; polifonía; *ethos* del traductor.

Abstract: In general terms, academia has not addressed in detail the process of reworking the authorial figure in cases of translated dramatic texts. This article seeks to shed light on this issue, particularly through the analysis of the testimonial play *Cosas pesadas caen* (2018a) by the Argentine

playwright Patricio Ruiz, and its English translation, titled *Heavy Things Fall* (2018b), by Lydia Sue Stevens. Using the theoretical tools provided by the dialogic approach to argumentation and polyphony (García Negroni et al., 2023) and queeriture studies (Badenes & Chrysanthopoulos, 2021), this article examines the heteroglossic nature of the source text and the portrayal of the playwright as a dissident masculinity (Hernández Galván & Vargas Silva, 2021), who is positioned as an activist challenging patriarchal norms. The study shows that the translation attenuates the multiculturalism of the original publication and reworks the gender identity attributed to the author, particularly by softening his militant stance. Moreover, the article explains that the extent of these changes exposes the presence of the translator, who appears as someone who assumes their creative role and is also portrayed as disregarding the need to reproduce certain crucial aspects of the source text in their translation.

Keywords: drama translation; authorial subjectivity; contemporary Argentine dramatic literature; polyphony; translator's *ethos*.

I. Introducción

La noción de equivalencia ha ocupado un lugar central en la historia de la traductología (Ortiz Lovillo & Kovačević Petrović, 2022). En efecto, tradicionalmente se ha concebido la traducción como una práctica que se ocupa de reproducir en la lengua meta un sentido ya fijado en el texto primigenio. No obstante, a lo largo del siglo XX – en especial, a partir del trabajo de Jakobson (1959) –, han surgido una serie de perspectivas teóricas que indican que esta conceptualización es imprecisa, dado que, en sentido estricto, y en la medida en que no existe equivalencia semántica total entre palabras y enunciados de distintas lenguas, la tarea de la traducción posee siempre una dimensión creativa. Dicho de otro modo, al transpolar un texto a otra variedad – y a otra cultura –, el traductor realiza un conjunto de operaciones que, en última instancia, construyen un nuevo material. En esta nueva obra no solo se reelabora el contenido y la forma del original, sino también el *ethos* autoral (Amossy, 1999) en él proyectado, es decir, la representación que todo texto construye de su escritor. Esta tarea, denominada *retrabajo del ethos previo* (Amossy, 2014), es crucial en el proceso de construcción de sentido, puesto que la imagen que se crea del autor funciona como una guía en la lectura y garantiza la legitimidad del texto. Incluso, incide en su posterior circulación (Maingueneau, 2010, p. 206). De allí, la importancia de estudiar la emergencia de esta figura discursiva. Además, en toda traducción interlingüística queda plasmado también un retrato de la persona a cargo de realizar la traducción. Descripta por Sporturno (2017) también en términos de un *ethos*, esta representación del traductor sirve, en muchos casos, para explicar – y justificar – los criterios adoptados en la construcción de la nueva versión del texto original.

Ahora bien, a excepción de algunos casos puntuales (cf., por ejemplo, Cisneros Perales, 2025), la traducción teatral no se ha ocupado de estos problemas, al menos, en detalle¹. Por el contrario, este campo específico, que comenzó a configurarse a partir de 1960 (Pelegrí Kristic, 2011, p. 87), se dedicó principalmente a reflexionar sobre la singularidad que tiene el proceso de traducción de piezas dramáticas. Al respecto, la mayoría de los trabajos que se inscriben en el área

¹ En Sporturno y Zucchi (2022) nos dedicamos a explorar la reelaboración de la subjetividad autoral en la traducción al español rioplatense que Rafael Spregelburd realizó del texto dramático *4.48 Psychosis*, de Sarah Kane.

consideran que el texto dramático constituye un objeto no autónomo, que se crea en vistas a su posterior puesta en escena, la cual no solo lo completa, sino que, además, está, de alguna manera, implicada o sugerida en la propia textualidad (cf., entre otros, Braga-Riera, 2007; Carrero Martín & Lapeña, 2020; Ghignoli, 2013; Ortiz de Zárate Fernández, 2011; Santoyo, 1989; Trastoy, 2012). Así concebidas, como materiales de una doble naturaleza – a la vez, textos literarios y bocetos escénicos –, las piezas dramáticas imponen una complejidad adicional al momento de ser traducidas, puesto que “the translator does not only have to deal with a linguistic system but with a complex set of other sign systems” (Mateo, 1995, p. 21). En otros términos, para esta tradición teórica, los traductores deben considerar un conjunto de factores extralingüísticos (por ejemplo, la entonación, el ritmo, los rasgos fonéticos, los gestos, los modos de decir característicos de la cultura meta) para garantizar que esa obra pueda luego ser llevada a escena de forma orgánica, es decir, para que los actores puedan pronunciar esos discursos de manera fluida y verosímil. De hecho, para dar cuenta de esta dimensión, se propone el concepto de *performability* – capacidad de escenificación – como criterio que se debe atender al momento de traducir un texto dramático.

Bassnett (1991), por su parte, cuestiona esta caracterización. Si bien para la autora la literatura dramática contempla – anticipa – su futura puesta en escena, no se trata de obras incompletas – con “lagunas semánticas”, como afirma Ubersfeld (1989, p. 198) –, que requieran de la representación para construir sentido pleno. En consecuencia, Bassnett entiende que el traductor teatral debe delegarle al equipo de realización del espectáculo la tarea de traspolar lo verbal a la escena y concentrarse solamente en fenómenos de orden lingüístico (cuestiones de registro, de uso de deícticos, de coherencia estilística, entre muchas otras).

Por nuestra parte, si bien acordamos con esta última afirmación, asumimos una postura diferente frente a este problema. Como venimos sosteniendo en varios trabajos (Zucchi, 2021a, 2021b), y en sintonía con los planteos de Kowzan (1997), Ryngaert (2004), Vieites (2017) y Villegas (1971, 1991), el texto dramático, independientemente de que en ocasiones se utilice como un insumo para construir una puesta en escena, constituye una obra literaria autónoma.² Su particularidad reside no en su capacidad de diseñar los lineamientos de un futuro espectáculo, sino en emular, en el presente de la enunciación, un diálogo entre personajes de naturaleza oral. Limitado, sin embargo, a las posibilidades expresivas del código de la escritura, el texto dramático se vale de otros recursos –principalmente, lo que hemos dado en llamar *didascalias particulares* (Zucchi, 2021c) –,³ para recrear aspectos definitorios del sentido de la comunicación oral que las réplicas no pueden indicar por sí mismas.⁴ A la luz de esta caracterización, a nuestro juicio, la tarea del traductor teatral es asegurar que el texto meta logre reconstruir este “simulacro de oralidad” de acuerdo a los

² En relación con este punto, para reforzar nuestro posicionamiento, interesa recuperar la conceptualización de Lehmann (2002) y Geerts (2021). Para estos autores, el teatro posdramático, al reafirmar la independencia del espectáculo teatral de otras formas artísticas de las que se nutre, restituye también el estatuto que siempre tuvo el texto dramático como obra literaria autónoma. Así, este tipo de teatro polemiza explícitamente con la tradición teórica dominante –la llamada “semiótica teatral”– que concibe a las piezas literarias dramáticas como materiales incompletos, que dependen de la escena para construir sentido.

³ Denominamos *didascalias particulares* a aquellas, escritas entre paréntesis, que acompañan las réplicas de los personajes, ya sea en posición inicial, media o final.

⁴ Nótese que bajo esta conceptualización las didascalias no constituyen “indicaciones escénicas”, sino enunciados metadiscursivos orientados a ajustar y completar el sentido del diálogo teatral.

parámetros que fija la lengua de traducción y la cultura de destino⁵. En ese sentido, encontramos más pertinente utilizar el concepto de *traducción dramática* para aludir a esta tarea – lo que Bassnett y Iliescu-Gheorghiu (2025) denominan “traducción del teatro” –, dado que la noción de *traducción teatral* (o “traducción para el teatro”), guarda en su semantismo la idea de que el destino del objeto traducido es la representación teatral.

Este breve desarrollo teórico resulta pertinente no solo para expresar nuestro posicionamiento frente a la cuestión, sino, sobre todo, para llamar la atención sobre la importancia de contar con una definición rigurosa de la naturaleza singular del texto dramático al momento de reflexionar sobre los desafíos que impone su traducción. La falta de precisión al respecto oscurece la propia praxis traductora y, también, limita las investigaciones académicas que pretenden analizar el fenómeno. Prueba de ello es la significativa ausencia de trabajos que aborden textos dramáticos traducidos – entendidos como obras literarias autónomas – y se ocupen de examinar en ellos los cambios que introducen en sus diseños enunciativos respecto de las piezas originales (en particular, el proceso que realizan de retrabajo del *ethos* del dramaturgo). En ese sentido, este artículo pretende comenzar a transitar esta área de vacancia. Creemos, en efecto, que allí reside uno de los aspectos que lo vuelven relevante, en especial, en términos teóricos.

Concretamente, estas páginas se inscriben en una línea de investigación que se centra en el análisis de la emergencia de la subjetividad autoral en la literatura dramática y el teatro autoficcional argentino contemporáneo (Zucchi, 2023, 2025)⁶. Buscamos, en particular, estudiar comparativamente *Cosas pesadas caen* (2018a), del dramaturgo argentino Patricio Ruiz, y su traducción al inglés, titulada *Heavy Things Fall* (2018b), a cargo de Lydia Sue Stevens. Será de nuestro interés examinar los efectos de sentido asociados a las modificaciones que se introducen en la traducción, en especial, la reelaboración que se realiza del *ethos* del dramaturgo plasmado en el texto primigenio y, también, la forma específica en la que se materializa la figura traductora en la obra meta.

En cuanto al corpus de trabajo, cabe destacar que se trata de dos materiales autoficcionales, en los que se proyecta una identidad de género sexodisidente que asume un posicionamiento activista. Esta configuración es recurrente en la producción de Ruiz, un artista nacido en la ciudad de Azul (Buenos Aires, Argentina) en 1989. Es un prolífico autor, que ha escrito más de veinte textos dramáticos, muchos de los cuales han sido llevados a escena bajo su propia dirección. Su labor artística – en particular, su escritura – ha sido destacada a partir de la obtención de múltiples premios y reconocimientos⁷. No obstante, hasta el momento, la academia no se ha ocupado de analizar su

⁵ Reconocemos, por supuesto, que, en ocasiones, una traducción teatral es encargada por un director o un productor que planea llevar a escena ese material. No obstante, entendemos que esto no debería afectar la misión principal del traductor recién descripta.

⁶ Esta indagación, a su vez, se desarrolla en el marco del PICT GRFTI-00753 “Traducción, subjetividad y activismos”, el PIP 112202101 00773CO “Traducción, subjetividad y género. Responsabilidad ética y social en prácticas de traducción e interpretación” y el GEE-UNA “Grupo de Estudio sobre los feminismos y el campo artístico” y forma parte, además, de mi labor como investigador adjunto en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, de Argentina.

⁷ 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.

obra. Esta vacancia justifica y vuelve particularmente significativa la indagación que se propone en este trabajo.

De hecho, *Cosas pesadas caen* obtuvo el segundo premio en el Concurso Germán Rozenmacher a la Nueva Dramaturgia (2017). Como parte del galardón, se invitó a los autores seleccionados a montar sus materiales en el marco del XIII Festival de Buenos Aires (2020) y a publicar un volumen colectivo con sus obras, que fueron traducidas al inglés, al francés y al portugués. Se trató, en todos los casos, de traducciones alógrafas sin colaboración del autor (Dasilva, 2016, p. 18), lo que permite que nuestro estudio pueda atribuirle directamente las operaciones de traducción a Stevens – entendida, como explicaremos más adelante, en términos de un *ethos*.

En lo relativo a nuestra hipótesis de trabajo, pretendemos argumentar que en el texto primigenio en español el dramaturgo queda identificado con una masculinidad disidente (Hernández Galván & Vargas Silva, 2021) que discute la hegemonía del patriarcado y, a la vez, denuncia la existencia de un contexto hostil para la comunidad LGBTQI+ en la Buenos Aires de finales de 2010. Al mismo tiempo, la obra construye una situación dramática esencialmente bilingüe e intercultural, en la que la alternancia de español e inglés hace ver tanto a los personajes como al propio autor como individuos fluentes en ambas variedades – aunque, como mostraremos, con una competencia limitada en la segunda. La traducción al inglés, en cambio, introduce un conjunto de desplazamientos en la configuración enunciativa que modifican no solo la identidad de género atribuida al dramaturgo, sino también la impronta militante de su figura. Además, el texto, que utiliza solo el inglés como lengua de traducción, desdibuja la naturaleza heteroglósica de la obra original y el carácter políglota que asumen el *ethos* autoral y los personajes en ella.

Finalmente, y en lo que respecta al marco teórico adoptado, este trabajo se inscribe en el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (García Negroni et al., 2023, en adelante, EDAP), perspectiva de tradición enunciativa que será enriquecida con algunos aportes de la *queeriture* (Badenes & Chrysanthopoulos, 2021). Esta última, que combina los presupuestos de la teoría *queer* con los de la traductología feminista transnacional, busca encontrar en los materiales de análisis voces históricamente silenciadas y develar los mecanismos de su invisibilización bajo la premisa de que existen múltiples expresiones de masculinidades y feminidades que no están limitadas a los cuerpos biológicos.

El artículo sigue el siguiente orden expositivo: en (§ 2), introducimos nuestra perspectiva de trabajo, en particular, la manera en la que el EDAP resulta productivo para (re)pensar las características distintivas de la enunciación dramática y de la traducción de este tipo de obras. Luego, en (§ 3), examinamos comparativamente el empleo que se hace del español y del inglés tanto en el texto primigenio como en su traducción e identificamos algunos de los efectos que surgen de las modificaciones que la traductora propone. Después, en (§ 4), nos detenemos en el estudio de la identidad de género que se le atribuye al dramaturgo en la versión en español y cómo esta es retrabajada en la traducción. Finalmente, en (§ 5), resumimos las conclusiones del trabajo e indicamos algunas futuras líneas de investigación que se desprenden del análisis realizado.

2. La enunciación y la traducción dramática desde el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía

El EDAP (García Negroni et al., 2023) es una perspectiva que retoma en clave dialógica (Bajtín, 2002) los aportes de la teoría de las heterogeneidades enunciativas (Authier-Revuz, 1984), de la semántica argumentativa (Anscombre & Ducrot, 1994; Carel & Ducrot, 2005; Lescano, 2009) y de teoría de la polifonía (Ducrot, 1986). De esta última, recupera su concepción de la subjetividad. Para Ducrot, el hablante – el sujeto empírico – no es dueño de su decir, por tanto, tampoco opera como garante del sentido. Dicho en otros términos, las intenciones no controlan la producción discursiva y, en consecuencia, se considera que no deberían formar parte de la descripción semántica. En su lugar, esta tradición propone dar cuenta de la subjetividad como un efecto del discurso, es decir, como una imagen que se proyecta en el propio enunciado de la entidad a cargo de proferir esa expresión. Denominada locutor (L), esta persona del discurso emerge como el responsable del diseño del enunciado y del acto en él involucrado.

No obstante, la teoría de la polifonía encuentra dos modalidades en las que el locutor es retratado: como responsable de la enunciación (L) y como “ser del mundo” (λ), esto es, como “la imagen discursiva del locutor que existe antes y después de la enunciación y que, por lo tanto, queda representado como exterior al discurso actual” (García Negroni, 2023, p. 11). En ocasiones, la figura de λ aparece como objeto/tema del enunciado – por ejemplo, mediante la utilización del pronombre personal “yo”. En estos casos, el enunciado crea una imagen explícita del locutor – lo que Maingueneau (1999) denomina *ethos dicho* –, que puede o no coincidir con la imagen que se crea del L (el *ethos mostrado*). Esta diferenciación es particularmente productiva para el análisis de la autoficción dramática, en donde, como explicaremos más adelante, coexisten distintas representaciones del dramaturgo que dialogan entre sí.

Por otra parte, el EDAP también conserva la idea de que el sentido lingüístico se define a partir de un conjunto de instrucciones que el enunciado brinda sobre la propia enunciación: ilocucionarias (relativas a la acción vehiculizada por la expresión), argumentativas (que indican los encadenamientos habilitados), polifónicas (que exhiben las voces y puntos de vista evocados) y, finalmente, causales (que muestran las causas que motivan la enunciación). El EDAP, en particular, se concentra en el estudio de estas últimas y propone que tienen una naturaleza dialógica, esto es, que se presentan como discursos otros que, reconstruidos en la propia enunciación, justifican su aparición, la forma que esta asume y el posicionamiento subjetivo de respuesta atribuido al locutor que en ella queda plasmado. Por ejemplo, en el caso de una negación metadiscursiva (García Negroni, 2016) del tipo “No, Juan no es inteligente. A lo sumo, será astuto”, es posible determinar que el enunciado se *muestra* causado por un discurso del tipo “El interlocutor considera que Juan es inteligente sin embargo esto no es así para el locutor”. Es esta representación y cualificación del decir ajeno la que explica y legitima la enunciación actual: “como el interlocutor está equivocado, me veo en la obligación de descalificar y rectificar sus dichos”. Así, el enfoque pretende explicar cómo el enunciado se inscribe en la cadena de discurso y cómo esta inscripción determina su sentido.

En lo que respecta a la enunciación dramática, como mostramos en trabajos anteriores (cf., por ejemplo, Zucchi, 2021a), la adopción del EDAP permite describir con precisión el entramado



polifónico complejo que define el dispositivo de enunciación prototípico del género. Como se sabe, todo texto dramático se caracteriza por la co-ocurrencia de dos tipos de enunciados de naturaleza distintas: las réplicas – los diálogos atribuidos a los personajes – y las didascalias – expresiones metaenunciativas que comentan el propio texto y colaboran en la creación de la situación dramática (Zucchi, 2021c). Como señalaron varios investigadores (Ubersfeld, 1989; Vaisman, 1979), réplicas y didascalias se articulan siguiendo el modelo de la doble enunciación, concepto acuñado por el propio Ducrot (1986) para explicar aquellos casos en los que un mismo enunciado reproduce dos enunciaciones diferentes, una incrustada en la otra (tal como ocurre, por ejemplo, en el discurso referido en estilo directo). Ahora bien, como resultado de este diseño, en la doble enunciación se proyectan siempre dos locutores distintos: uno responsable del discurso citado; otro del discurso citante. Conforme a esta caracterización, entonces, en un texto dramático se plasman siempre, al menos, dos L distintos: un L-personaje, que aparece como responsable de la réplica que se le imputa, y otra entidad que emerge a cargo de la enunciación didascálica global. En lo relativo a la identidad de esta figura, por nuestra parte, decidimos denominarla Locutor-Dramaturgo (LD), puesto que reviste, a la vez, dos atributos: por un lado, resulta el responsable de introducir la situación dramática (y valorarla en una dirección determinada); por el otro, constituye, debido a las convenciones de lectura del género (Maingueneau, 2013),⁸ un retrato del dramaturgo creado por el propio texto – lo que Amossy (1999) denomina *ethos* autoral.

En la literatura dramática de naturaleza autoficcional en particular, este diseño se vuelve incluso más complejo. Como se sabe, la autoficción se define por la presentación de una historia basada en hechos reales que tiene al autor como protagonista. No obstante, a la vez, el género exhibe esta fábula como un relato ficcional, esto es, como uno que no guarda una relación de correspondencia absoluta con la realidad (Genette, 1993, p. 70). Este pacto de lectura ambiguo (Alberca, 2007, p. 10) incide también sobre la emergencia de la figura autoral proyectada en el texto. En efecto, la autoficción expone al autor-personaje como una representación: subraya que se trata de una versión ficcional del individuo a cargo de la creación del texto (Casas, 2012).

A la luz del desarrollo presentado en este apartado, podemos decir entonces que en la autoficción dramática⁹ se recrean, al menos, dos imágenes del dramaturgo: como personaje que interviene en la situación dramática y como Locutor-Dramaturgo, es decir, como responsable de la enunciación global del texto – y, llamativamente, de introducir una proyección de su figura en la propia diégesis. Además, en algunas ocasiones, las réplicas y las didascalias tematizan la figura autoral. En estos casos, se crean también otras representaciones del autor (como λ), que dialogan con las otras imágenes descritas en este párrafo. Esperamos que el análisis que proponemos de *Cosas pesadas caen* y de su traducción sirva para clarificar la exposición y para mostrar la utilidad de abordar el género desde un enfoque enunciativo como el que aquí adoptamos.

Antes de ello, no obstante, interesa también describir cómo el EDAP resulta productivo para conceptualizar la traducción dramática. Como indica Spoturno (2023) a propósito del discurso

⁸ Está comúnmente aceptada la idea de que las didascalias constituyen enunciados a cargo del autor del texto. Desde nuestra perspectiva, no es el dramaturgo entendido como persona de carne y hueso quien se expresa en estos discursos, sino, antes bien, ellos intervienen en la emergencia de su figura en tanto imagen textual.

⁹ En Zucchi (en prensa) propusimos este concepto para aludir a la literatura dramática autoficcional y diferenciarla de sus manifestaciones escénicas. Además, en este trabajo, nos ocupamos de caracterizar el diseño enunciativo característico de este subgénero.

narrativo, la traducción representa una práctica esencialmente dialógica, en la que la obra meta asume un posicionamiento responsivo frente a la original. En efecto, el texto traducido no solo propone modificaciones, sino que, además, en el proceso, exhibe una valoración respecto al material fuente, valoración que justifica y legitima los cambios introducidos. Esta reacción subjetiva se le atribuye a la figura traductora, “entendida como el locutor (L) a cargo de la enunciación del discurso traducido” (Spoturno, 2023, p. 224), es decir, como un *ethos*. Ahora bien, ¿qué elementos del texto intervienen en la construcción de esta imagen? De acuerdo con Hermans (1996), los elementos para y metatextuales (prefacios, epílogos, notas, entre otros) son espacios privilegiados, puesto que se trata de enunciados que quedan a cargo de esta entidad discursiva. A su vez, las zonas en las que el texto traducido esboza marcas de reflexividad metalingüística que exponen la propia praxis traductora constituyen también lugares en los que la figura traductora es identificable en tanto tal. Suchet (2010), por su parte, asume una posición más radical. Para la autora, el traductor opera como una suerte de portavoz que se expresa en todo el texto. Además de los recursos ya mencionados, Suchet propone que las presuntas “fallas” de la traducción son también recursos que exhiben la voz traductora, entendida siempre en términos de una imagen que queda construida en el texto meta.

Por nuestra parte, entendemos que este mismo planeo se puede aplicar a la traducción dramática. Para mostrar el funcionamiento dialógico de este tipo de traducción, en lo que sigue, nos ocupamos de analizar la traducción al inglés de la obra de Ruiz. En particular, buscamos relevar la forma en la que el texto traducido reelabora el *ethos* del dramaturgo y, además, cómo en él queda plasmado un posicionamiento subjetivo frente al material fuente que incide en la emergencia del *ethos* del traductor.

3. Bilingüismo y multiculturalidad en *Cosas pesadas caen* y en su traducción al inglés

Cosas pesadas caen presenta una fábula que se desarrolla a principios de 1990 en Azul (Provincia de Buenos Aires, Argentina) y que tiene como protagonista a una familia compuesta por tres integrantes – Edison (el hijo), Karen (la madre) y Augusto (el padre). Ellos se enfrentan a una situación extraordinaria: el cuerpo de Edison comienza a crecer desmesuradamente hasta transformarse poco a poco en un gigante. El crecimiento físico exagerado del protagonista funciona principalmente como una metáfora del inicio de la adolescencia y sirve como pretexto para que los personajes revivan experiencias de la primera infancia del muchacho, en particular, impulsa el relato de un accidente doméstico que estuvo a punto de costarle su vida.

Más allá de los pormenores de la historia, interesa en este apartado centrarnos en el examen de un episodio en particular: un viaje que Augusto y su hijo – ya gigante – realizan a *Disney World*, donde son detenidos por la policía local acusados de alterar el orden público. Este evento impone un cambio significativo en el dispositivo de enunciación del texto, que ahora incorpora enunciados en inglés, tanto en las réplicas como en las didascalias:

- (1) Orlando, Florida. *Breaking news. Noticias de último momento. What it seems to be a giant destroyed Disneyworld's Magic Kingdom a moment ago. The **big boy** arrived from the south winning every battle against **the army** of the countries **he clashed**. Now he is tired and sitting down near the ocean. Standing on one of his big fingers is a dead man who only has one leg. In front of both of **them the Navy with every weapon** pointing at them.*



Augusto: *Don't shoot*, no hacen falta sus armas. Venimos desde lejos. *Far, Far away. Please, let me tell you a story, don't shoot*. Hace días que escapamos con mi hijo. *Father and son* (Ruiz, 2018a, p. 186)¹⁰.

Como se puede observar en (1), Augusto combina el español con algunas expresiones en inglés para comunicarse con la policía. Estas aparecen indicadas en itálicas y, así, se señala que se trata de una lengua extranjera para el personaje. En efecto, si bien estos breves sintagmas lo configuran como un individuo capaz de expresarse en esta variedad, lo cierto es que las dificultades expresivas que manifiesta y el constante cambio de código (*code-switching*) parecen indicar que Augusto posee una competencia limitada en esta lengua.

Algo similar sucede en las didascalias, que, como argumentamos en (§ 2), constituyen enunciados atribuidos directamente al Locutor-Dramaturgo, es decir, al escritor del texto entendido como *ethos* autoral. Esta entidad también parece disponer de un conocimiento de la lengua inglesa. De hecho, nótese cómo, salvo la tercera oración (“Noticias de último momento”), toda la acotación se vale del inglés y no se incorpora ningún tipo de marca tipográfica que exponga este empleo como foráneo¹¹. No obstante, y al igual que lo que sucede con Augusto, el LD también es retratado como alguien con un bilingüismo limitado: su enunciación posee una serie de pequeñas impresiones (cf. segmentos marcados con negritas) que lo exponen en esa dirección¹².

Lejos de condenar el uso que se hace en la obra del inglés, nos interesa, antes bien, interpretarlo como un recurso orientado al servicio de plasmar lo que Ch'ien (2004) denomina un *weird English*: “a barely intelligible and sometimes unrecognizable English created through the blending of one or more languages with English” (p. 3). Esta forma no estándar de la lengua emerge de – y al mismo tiempo construye – subjetividades híbridas y, a la vez, y es este el punto que nos interesa destacar, configura un paisaje heteroglósico, que subraya el carácter multicultural de la situación dramática y del universo extraliterario que ella a su modo refleja. Díaz (2002, p. 16–18), quien señala que estos modos de decir que se alejan de la norma son frecuentes – e, incluso, constitutivos – de la literatura latinoamericana, afirma que la configuración de esta dinámica discursiva “pone en crisis la idea de una identidad nacional monolítica, proponiendo en cambio una identidad fragmentada y múltiple que se articula a través [...] del bilingüismo y la hibridación cultural”. El *weird English*, entonces, sirve para poner en tensión la idea de que la cultura rioplatense es monolingüe y, al mismo tiempo, expone la influencia que históricamente ha recibido del mundo anglosajón. Este posicionamiento respecto a la identidad de la comunidad local queda imputado al LD (es decir, al *ethos* autoral), quien emerge representado, en su propio texto, como alguien que reconoce y busca poner en relieve el carácter multicultural del universo rioplatense.

¹⁰ Todos los ejemplos utilizados (de la versión en español y también de su traducción al inglés) son extraídos de la edición de Libros del Rojas.

¹¹ El hecho de que convencionalmente las didascalias se escriban en itálicas podrían ser la causa de esta configuración. En la medida en que no contamos con los elementos suficientes para determinar esta cuestión, no profundizaremos en este punto. Nótese, además, que el texto no traduce estos enunciados al español. Esta decisión tiene una consecuencia importante en la construcción del lector modelo (Eco, 1981) – esto es, la imagen que se crea del lector preferido al que va dirigido el material –, quien queda representado también como un individuo bilingüe. Como explicaremos a continuación, esta configuración enunciativa hace ver el universo rioplatense – en el que circula el material – como esencialmente multicultural.

¹² Por ejemplo, “army” debería escribirse en plural; el verbo “clashed” requiere en este empleo de la preposición “with”; “large boy” sería más adecuado que “big boy”. Más adelante, cuando analicemos la traducción al inglés, observaremos que estos enunciados son corregidos. Al respecto, nos interesará, en particular, explicar los efectos de sentido de esta operación.

Ahora bien, ¿qué sucede con este aspecto del sentido en la traducción al inglés? ¿Se les atribuye también a los personajes un bilingüismo limitado? Para responder a estos interrogantes, primero debemos describir algunas de las características del texto traducido. En principio, se trata de un material que no cuenta con elementos paratextuales (por ejemplo, un prólogo) en el que se expliquen los criterios utilizados al momento de traducir el texto. En consecuencia, la voz del traductor tiende a permanecer oculta tras la superficie textual, dado que la versión en inglés no le atribuye enunciados a su cargo en los que esta entidad se muestre de forma explícita en tanto figura a cargo de la traducción de la obra. Esta ausencia es significativa: incide en la proyección de un *ethos* del traductor que no se siente en la obligación de fundamentar los parámetros que fijó en la reelaboración que realizó del texto. Al respecto, y para ser justos con el señalamiento, se debe mencionar que la pieza solo cuenta con una única nota al pie, que indica lo siguiente:

- (2) In Act 4 of the play, the author included parts written in English. These parts are marked in the stage directions with an asterisk, (NB the parts in bold italic were in Spanish in the original and have been translated into English in this version) and in the dialogues in italics (Ruiz, 2018b, p. 289).

Como se puede constatar, (2) explica la forma en la que se decidió traducir el episodio analizado más arriba (el viaje de Edison y su padre a *Disney World*). En tanto enunciado a cargo de la traductora, la nota enfatiza que el texto en cuestión constituye una traducción. Así, se refuerza su carácter metatextual, carácter que Fitch (1985) le atribuye a toda traducción alógrafa. Dejando de lado esta cuestión, interesa hacer notar que (2) aclara que se ha optado por utilizar el inglés como única lengua de traducción y que, para indicar el bilingüismo presente en el original, se utilizaron un conjunto de marcas tipográficas. Para analizar más en detalle lo que sucede en la traducción, proponemos, a continuación, comparar cómo aparece en la versión inglesa el fragmento examinado en (1):

- (3) *Orlando, Florida. **Breaking news. Breaking news**¹³. What seems to be a giant destroyed Disneyworld's Magic Kingdom a moment ago. The **large boy** arrived from the south winning every battle against **the armies** of the countries **he clashed with**. Now he is tired and sitting down near the ocean. Standing on one of his big fingers is a dead man who only has one leg. In front of both of them **is the navy with all their weapons** pointing at them. Augustus: **Don't shoot**, there's no need for your weapons. We have come from afar. Far, far away. **Please, let me tell you a story, don't shoot**. For days now we have been escaping with my son. Father and son (Ruiz, 2018b, p. 289).

En primer lugar, y como se puede constatar, la traducción aumenta significativamente la complejidad del proceso de lectura, puesto que el receptor debe retener qué indican las distintas tipografías utilizadas. Cabe destacar, al respecto, lo que sucede con el empleo de *itálicas* que, en ocasiones, señalan – convencionalmente – que el discurso se trata de una didascalia, pero, en otras, y de acuerdo con el criterio adoptado y explicado en la nota al pie, designan enunciados que en el original están escritos en inglés. En relación con este punto, se debe mencionar también que la traducción no es consistente con el sistema tipográfico que propone: en la réplica atribuida a Augusto, por ejemplo, los fragmentos subrayados deberían figurar en *itálicas*, dado que, en el texto fuente, aparecen en lengua extranjera – cf. (1).

¹³ Este sintagma aparece en negritas en el texto traducido original.

En segundo lugar, la decisión de utilizar solo el inglés como lengua de traducción incide en la presentación del *ethos* autoral. Como mencionamos más arriba, una de las características distintivas de la versión en español de *Cosas pesadas caen* es que el LD en ella configurado queda mostrado como un individuo bilingüe – si se quiere, con una competencia limitada en inglés como lengua extranjera. Este saber imputado a la figura del dramaturgo se relativiza en la traducción, puesto que, si bien se indica la existencia del bilingüismo en el original, la ausencia de la alternancia de códigos impide apreciar la capacidad del LD de pasar de una lengua a otra.

En tercer lugar, se debe hacer notar que la traducción corrige el inglés utilizado tanto en las réplicas como en las didascalias. Respecto a las primeras, la versión inglesa ajusta el decir atribuido a Augusto, quien ahora se expresa de forma gramaticalmente correcta. Considérense, al respecto, los siguientes ejemplos, en los que presentamos primero el discurso del personaje en el texto fuente y, luego, su traducción, para facilitar la comparación:

(4a) Augusto: Yo ya estoy muerto. Me hubiera gustado tanto traerlo en otras circunstancias. *In another circumstances* (Ruiz, 2018a, p. 187).

(4b) Augustus: I am already dead. I would have so liked [sic] to have brought him *under other circumstances*. *Under other circumstances* (Ruiz, 2018b, p. 290).¹⁴

(5a) Augusto: Our house was *everything* he had protecting his body and now we don't have *any place* to call home (Ruiz, 2018a, p. 187).

(5b) Augustus: Our house was *all* he had protecting his body and now we don't have *anywhere* to call home (Ruiz, 2018b, p. 290).

Algo similar sucede en las didascalias, enunciados que, en la traducción, también son enmendados. En efecto, tanto los sintagmas destacados en (3) – “large boy”, “the armies”, “he clashed with” y “with all there weapons” – como las muestras (6–8) son prueba de esta operación y exhiben, en definitiva, el criterio utilizado para traducir la obra de Ruiz:

(6a) Now the hand of the big boy is searching for something *more* under the water (Ruiz, 2018a, p. 188).

(6b) Now the hand of the big boy is searching for something *else* under the water (Ruiz, 2018b, p. 290).

(7a) A dead shark goes down and a lot of blood with him (Ruiz, 2018a, p. 188).

(7b) A dead shark goes down and a lot of blood *goes* with him (Ruiz, 2018b, p. 291).

(8a) He is crying and while he is crying, he makes oceans *to grow up* (Ruiz, 2018a, p. 190).

(8b) He is crying and while he is crying, he makes oceans *grow* (Ruiz, 2018b, p. 292).

Como se puede observar, en todos los casos (4–8), la traducción se vale de un inglés “correcto”, lo que, en última instancia, hace desaparecer el *weird English* utilizado tanto por Augusto como por el LD en la versión fuente. Esta operación tiene consecuencias en el retrabajo que se

¹⁴ Además del error señalado con “[sic]”, nótese cómo aquí también se produce una operación no sistemática de traducción. En efecto, y según el criterio explicado en la nota al pie de la traductora, es la última oración y solo ella la que debería estar escrita en itálicas.

realiza del *ethos* autoral: esta entidad ya no aparece presentando la situación dramática con una lengua que le es ajena.

En cuarto lugar, y en estricta relación con lo anterior, el carácter correcto y monolingüe que asume la versión inglesa mitiga el multiculturalismo que el texto fuente le atribuye a la situación dramática¹⁵. En efecto, que tanto el LD como los personajes se expresen solo en inglés debilita la idea – creemos, fundante en la versión en español – de que la comunidad rioplatense tiene una naturaleza bilingüe. Además, la dirección que asume la traducción *muestra* también un posicionamiento subjetivo dialógico frente al original (atribuido a la figura traductora). Esta queda representada como alguien que no considera importante reproducir este aspecto del sentido, en particular, el efecto que produce la lectura de un texto escrito en dos lenguas distintas¹⁶. En consecuencia, encontramos que *Heavy Things Fall* toma distancia de una de las principales misiones que Ortiz Lovillo y Kovačević Petrović (2022) le atribuyen al traductor de textos dramáticos: “La tarea del traductor o traductora consiste entonces en reconocer en la dramaturgia los diversos aspectos de una cultura – tanto emblemáticos como atípicos – mediante el proceso traductológico y, de este modo, establecer una comunicación profunda entre los textos de partida y de llegada” (p. 2).

En el próximo apartado, examinaremos cómo las operaciones introducidas por la traductora afectan también la identidad sexodisidente proyectada en el texto y atribuida a la figura autoral.

3. La presentación de una identidad sexodisidente en *Cosas pesadas caen* y en su traducción al inglés

Hasta aquí nos hemos ocupado de analizar el carácter heteroglósico de *Cosas pesadas caen*, cómo este se atenúa en la traducción al inglés y las consecuencias de sentido de esta reelaboración, en particular, en lo que concierne a la emergencia del *ethos* autoral en el texto traducido. En este apartado, pretendemos indagar en otro de los atributos singulares que la obra le imputa a la figura del dramaturgo – y que también es retrabajado en el texto meta –: una identidad de género sexodisidente. Para ello, en primer lugar, debemos referirnos a una zona de la pieza dramática hasta el momento no descripta en este trabajo.

Cosas pesadas caen, como mencionamos, introduce la historia de una familia de tres integrantes que se desarrolla en el interior de la Provincia de Buenos Aires a principios de 1990. Esta fábula principal, sin embargo, se presenta interrumpida, puesto que entre los distintos cuadros se intercalan cuatro poemas que siguen la siguiente forma:

(9) 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 (Ruiz, 2018a, p. 166).

¹⁵ Utilizamos el verbo “mitigar”, puesto que, como la traducción posee marcas que intentan señalar que el discurso no es monolingüe en el original, persiste, de hecho, cierta indicación del multiculturalismo presente en el texto.

¹⁶ Vale la pena señalar que este posicionamiento solo se pone de manifiesto cuando se comparan ambas versiones. Si solo se lee la traducción al inglés, y debido a la casi total ausencia de elementos para y metatextuales, el *ethos* de la traductora queda invisibilizado.

Tal como muestra (9), estos fragmentos son encabezados por un título, a cargo del LD¹⁷, que guía el proceso de lectura, otorgándole identidad a estas secuencias –específicamente, indicando que constituyen una intrusión del género poético en el dramático, predominante en el texto–. Nótese, además, que el encabezado también brinda información sobre las coordenadas deícticas en las que se desarrolla la enunciación poética (“LA CIUDAD”), coordenadas que no coinciden con las de la fábula principal. A su vez, y como se observa en el ejemplo, se trata de poesías que emulan un intercambio cotidiano entre un locutor (L) y su madre (“Hola mama”).

Ahora bien, ¿qué identidad tienen estas “personas del discurso”? Tal como explicamos en Zucchi (2025), artículo dedicado exclusivamente a estudiar el dispositivo de enunciación del texto en español, los cuatro poemas le atribuyen una serie de cualidades a estas figuras que permiten reconocerlas como proyecciones ficcionales de Patricio Ruiz y de su madre, la Dra. María del Carmen Ruiz. En efecto, el locutor es presentado como un hombre adulto – “Yo dejé de ser nene hace mucho” (p. 144) –, que, como analizaremos en detalle a continuación, asume, al igual que Ruiz, una identidad sexodisidente¹⁸. Además, y como se señala en la quinta línea de (9), se trata de un escritor (“empecé a escribir cosas nuevas”) radicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, lugar desde el que enuncia a finales de la década de 2010, tiempo y espacio que coinciden con los de la escritura del texto¹⁹. En cuanto al alocutario, las poesías le atribuyen la profesión de médica y la ubican como una habitante del interior de la Provincia de Buenos Aires. Todos estos datos ponen de manifiesto una relación de identidad relativa entre el par yo-tú de las poesías y las personas de carne y hueso. Así, la obra funda también su pacto de lectura autoficcional, que habilita interpretar la fábula como basada en eventos reales²⁰.

Dejando de lado esta cuestión, nos interesa en lo que sigue detenernos en el análisis de la identidad de género en la que se afirma el locutor de los poemas, quien, como recién explicamos, admite ser leído como una proyección de la figura autoral. Tal como se muestra en (9), esta entidad se reconoce como “trollo”, etiqueta que utiliza en diez ocasiones a lo largo de todo el texto para autodefinirse y nombrar su grupo de pertenencia (“los trolos”). Cabe destacar que se produce aquí un empleo no marcado del lexema. En efecto, la palabra no posee ninguna marca lingüística (por ejemplo, comillas) que muestre que se trata de un modo de decir ajeno con el que el L no se homologa (Authier-Revuz, 1984). Por el contrario, asistimos aquí a una apropiación del ítem “trollo” –que, como se sabe, es injurioso en su origen–, que se funda en un proceso de resemantización que

¹⁷ Las *didascalías estructurales* (Zucchi, 2021c), es decir, aquellas que organizan el texto en distintas secuencias (actos, escenas, episodios, etc.), constituyen enunciados que tienen al LD como responsable enunciativo y, en consecuencia, intervienen en la presentación de esta figura discursiva.

¹⁸ En efecto, en su perfil de *Tumblr*, Ruiz se autodefine como “dramaturgx, director y performer egresado de la Carrera de Dramaturgia en EMAD”, utilizando el lenguaje inclusivo.

¹⁹ En sentido estricto, todos estos enunciados presentan puntos de vista en los que se le imputan a λ, al locutor como individuo exterior a la enunciación, estas cualidades. El L a cargo de la enunciación se homologa con estos puntos de vista.

²⁰ Para Alberca (2007), el género autoficción no requiere, para constituirse en tanto tal, que se indique que el nombre del personaje coincide con el del autor. En algunos casos, esta asimilación se establece mediante la atribución de características singulares al protagonista que lo asemejan a la persona del escritor. Esto es, de hecho, lo que sucede en *Cosas pesadas caen*. No obstante, y como argumentamos en Zucchi (2025), la ausencia de los nombres propios es significativa en el proceso de construcción de sentido. A nuestro juicio, funciona como una estrategia de resguardo subjetivo, que impide que ineludiblemente se active un contrato de lectura autoficcional. Así, la figura del dramaturgo queda, de alguna manera, preservada. Cabe recordar, al respecto, que la obra expone no solo eventos traumáticos del pasado del autor, sino también la propia dinámica de su familia.

elimina su carga peyorativa. En efecto, “trollo”, en su significado convencional, parece aludir a una masculinidad considerada desviada – de la norma –, desviación que justifica y motiva su persecución y/o censura. Aquí, sin embargo, el lexema refiere a una masculinidad no hegemónica y, en tanto tal, merecedora de respeto.

Asimismo, esta modificación del sentido original de la palabra *muestra* también un posicionamiento confrontativo frente a la norma patriarcal, que se vale del lexema para disgregar y excluir a este tipo de masculinidades. Dicho en otros términos, emplear con un valor positivo una de las etiquetas que usa el patriarcado para atacar a los varones homosexuales evoca alusivamente ese discurso y, a la vez, lo desafía²¹. Queda representada, así, en la enunciación, una subjetividad empoderada, que discute en pie de igualdad con los individuos que reproducen la norma patriarcal. Según Córdoba García (2007, pp. 59-60), en los procesos de reapropiación de los insultos “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]”. El empleo particular que se hace de “trollo” en *Cosas pesadas caen* exhibe este mismo movimiento, que, en definitiva, le brinda al texto – y a la voz en él plasmada – un carácter fuertemente activista.

Sin embargo, antes de profundizar en este punto, resulta necesario terminar de determinar las características identitarias distintivas que se le imputan al locutor. En principio, cabe destacar que, si bien se afirma como una disidencia sexual, también se recorta de otras expresiones del colectivo LGBTQI+. Considérese, al respecto, el siguiente ejemplo:

- (10) Hola mamá
Acá **trolos** mal.
Tortas mal.
Travas ni te cuento.
Pisás una baldosa
Y salta un facho (Ruiz, 2018a, p. 169).

Como se puede observar, (10) introduce un conjunto de identidades (trolos, tortas, travas), todas inscriptas en el campo de las sexodisidencias. No obstante, y este es el punto que interesa destacar, según el poema cada una de ellas tiene atributos singulares que las diferencian de las demás. Justamente, es esta singularidad la que justifica el acto de denominarlas como entidades distintas. De toda esta constelación de identidades, como explicamos más arriba, el L queda inscripto en el grupo de los “trolos” y, de este modo, se proyecta como una masculinidad disidente (Hernández Galván & Vargas Silva, 2021), es decir, como un varón que toma distancia del arquetipo de hombre cis que el patriarcado impone como modelo hegemónico. En esta obra en particular, el rechazo a la norma se exhibe no solo en la autodenominación, sino también a partir de las cualidades físicas que se le atribuyen al locutor (en tanto λ). En efecto, esta entidad es retratada utilizando accesorios típicamente femeninos:

²¹ En términos del EDAP, se convoca aquí un punto de vista alusivo por repetición léxica (García Negroni, 2019). Este insta a recuperar un *marco de discurso* transgresivo –Decir_(el patriarcado) que “trollo” significa X (masculinidad desviada *por lo tanto* persecución/censura) *sin embargo* X es ofensivo (para λ)– que se muestra como la causa que justifica la resemantización que el enunciado introduce. Nótese que en este marco es λ (el locutor como ser exterior a la enunciación) el que queda representado calificando negativamente el discurso patriarcal. Es esta valoración la que explica el posicionamiento reformulativo y crítico que se le atribuye al L.

- (11) **Me compré una peluca
que me queda divina**
y me quedé sin un peso (Ruiz, 2018a, p. 195).
- (12) Te la hago corta
porque también **me compré
unas uñas postizas
que ya me pegué**
y cuesta escribir
con semejantes garras (Ruiz, 2018a, p. 195–196).

A su vez, afirmado como una masculinidad disidente, el L, como anticipamos, asume también un posicionamiento militante, desde el que no solo rechaza la norma patriarcal, sino también denuncia la existencia de un contexto hostil para la comunidad sexodisidente en la Buenos Aires de finales de la década de 2010. Esto se observa, por ejemplo, en los siguientes fragmentos:

- (13) Hola mamá
acá **trolos pobres** (Ruiz, 2018a, p. 195).
- (14) **La ciudad está invivable.**
Insoportable
Amarilla
Enojada
Triste (Ruiz, 2018a, p. 168).
- (15) Es difícil hacer hogar
con tanto sucediendo.
**Nos quieren debilitados,
separados,
casi solos** (Ruiz, 2018a, p. 197).

En (13–15), la enunciación poética denuncia una situación de carencia económica (“pobres”) y de hostilidad (“la ciudad está invivable”) que afecta particularmente a las disidencias. Al mismo tiempo, y de forma implícita, se construye la figura de un adversario, que parece ser el responsable de generar este clima de marginación y violencia. En particular, en (14), la mención al color amarillo funciona como una referencia metonímica²² que alude al partido político “Propuesta Republicana” (PRO), quien ha estado al frente del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires desde 2007 y utiliza este color como símbolo distintivo de su identidad tanto en su logo como en sus publicidades en el espacio público. La alusión, entonces, posiciona a esta fuerza política (y a sus seguidores) como enemigos de la comunidad LGBTQI+ (“Nos quieren debilitados / separados / casi solos”).

En síntesis, en *Cosas pesadas caen* se proyecta una voz poética que, asimilable con el *ethos* autoral, se afirma como una masculinidad disidente, que se diferencia de otras manifestaciones identitarias del colectivo, expone y discute la norma patriarcal y adopta un posicionamiento activista, desde el que acusa al partido gobernante de ser el causante de la violencia que recibe la comunidad.

Ahora bien, ¿cómo queda representada esta subjetividad en el texto traducido? ¿Se reproduce en *Heavy Things Fall* esta configuración enunciativa? En principio, se debe llamar la

²² Desde la perspectiva del EDAP, nos encontramos aquí frente a otro *punto de vista alusivo* (García Negroni, 2019).

atención sobre el hecho de que Stevens elige la palabra “queen” para traducir “trollo”, la marca identitaria del locutor de los poemas. Así se observa en (16), versión inglesa de (9):

(16) Hello Mum
The **queens** here doing well (Ruiz, 2018b, p. 273).

Esta modificación impone un cambio profundo en el sentido del texto. En primer lugar, la utilización del sustantivo femenino “queen” elimina la posibilidad de que el locutor quede identificado con una masculinidad disidente. Antes bien, conduce a asimilarlo más próximo al colectivo drag, que, de hecho, utiliza este lexema para autodenominarse.

En segundo lugar, el empleo de esta palabra mitiga también el posicionamiento confrontativo frente a la norma patriarcal. Si bien es cierto que “queen” puede ser utilizado como un rótulo injurioso para referirse a un varón homosexual, el hecho de que ya haya sido incorporado por la propia comunidad – y que tenga un valor positivo – elimina el proceso de resemantización del insulto que, como explicamos, está presente en el original. En efecto, al menos en español rioplatense, la palabra “trollo” conserva en su empleo coloquial una carga fuertemente peyorativa. Es por ello que su utilización en la pieza tiene un carácter subversivo que resulta involucrado en la mostración de una subjetividad que confronta con la heteronorma.

Asimismo, y estrictamente vinculado con este punto, en la traducción también se vuelve difícil identificar al adversario político construido en el texto fuente. Si bien el L del texto en inglés sigue denunciando la violencia que recibe la comunidad – “The city in unlievable / Unbearable. / Yellow / Angry. / Sad.” (Ruiz, 2018b, p. 274) –, la mención al color amarillo en un contexto anglófono y sin ninguna nota al pie que aclare la relación alusiva impide reconocer que en las poesías el PRO y sus simpatizantes quedan representados como enemigos del colectivo LGBTQI+.

Sin ánimo de condenar estas operaciones de traducción, nos interesa subrayar las consecuencias que estas tienen en el proceso de construcción de sentido, en especial, en el retrabajo que el texto meta realiza del *ethos* autoral plasmado en el original. Como mencionamos, las modificaciones introducidas alteran la identidad de género con la que se afirma la figura del dramaturgo – a través del L de las poesías – y atenúan su naturaleza militante. Esto, por su parte, incide también en la emergencia del *ethos* de la traductora: su propio texto no la muestra como alguien ocupada en reproducir esta configuración identitaria o, al menos, en indicar la imposibilidad de ello en la lengua de traducción²³. La ausencia de metatextos aclaratorios, en última instancia, exhibe un posicionamiento indiferente frente a esta cuestión y, en definitiva, pone de manifiesto que nos encontramos aquí frente a una traducción que no se realiza desde un paradigma como el de la *queeriture* (Badenes & Chrysanthopoulos, 2021), atento a estos matices de sentido.

4. A modo de conclusión

Es comúnmente aceptado que la traducción interlingüística impone siempre una reelaboración del texto fuente, que sufre un profundo proceso de modificación producto del pasaje de una lengua a otra. No solo el contenido y la forma resultan afectados, sino también la manera en

²³ Tal como explicamos más arriba, este posicionamiento solo se hace visible si comparamos la traducción con el original.

la que la figura autoral queda representada en el original. En el caso del texto dramático, este fenómeno tiene una relevancia especial, puesto que el género le atribuye al dramaturgo – en tanto *ethos* – enunciados a su cargo (las didascalias), que constituyen un espacio privilegiado que interviene en la presentación de su imagen. De allí, la importancia de estudiar las piezas dramáticas traducidas como textos autónomos, esto es, independientes de su eventual representación teatral: al considerar las didascalias no como meras indicaciones escénicas, sino como expresiones metaenunciativas sobre las que se proyecta la voz autoral para guiar la lectura es posible identificar algunas de las particularidades del proceso de retrabajo del *ethos* del dramaturgo en el texto traducido.

Inscripto en esta tradición, y haciendo uso de las herramientas analíticas que proponen el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (García Negroni et al., 2023) y la *queeriture* (Badenes & Chrysanthopoulos, 2021), este trabajo se propuso examinar algunas de las operaciones de traducción en *Heavy Things Fall* (2018b), versión inglesa de *Cosas pesadas caen* (2018a), de Patricio Ruiz, a cargo de Lydia Sue Stevens. Como explicamos, el texto fuente tiene una impronta testimonial y activista. En ese sentido, resultó particularmente interesante evaluar cómo la subjetividad plasmada en el original es reelaborada en la traducción y determinar si esta reproduce el posicionamiento ético-político expresado en el texto dramático en español. Entendemos que, al tratarse de una postura relativa a temas de extrema sensibilidad, su estudio cobra especial relevancia.

Concretamente, este artículo se ocupó de relevar cómo son traducidos dos aspectos del texto fuente: su naturaleza bilingüe y la identidad de género con la que se identifica a la figura autoral. En cuanto al primer punto, *Cosas pesadas caen* combina, en un determinado episodio, el uso del español con el de una variedad no estándar del inglés, asimilable a lo que Ch'ien (2004) denomina *weird English*. Esto, como explicamos, exhibe tanto al personaje de Augusto como al Locutor-Dramaturgo como individuos con un bilingüismo limitado y, a la vez, pone de manifiesto el carácter esencialmente multicultural de la comunidad rioplatense, que es la que se está retratando en el texto. La traducción, en cambio, solo emplea el inglés e introduce una serie de modificaciones tendientes a presentar un empleo correcto de esta lengua. Esto, por su parte, no solo modifica las subjetividades representadas en el texto, sino también atenúa el multiculturalismo del original y conduce a interpretar el universo recreado como monolingüe.

En cuanto al segundo punto (la identidad de género proyectada en la obra en español), llamamos la atención sobre el hecho de que el texto introduce un conjunto de procedimientos – en especial, el empleo del lexema “trollo” – que hacen que el *ethos* autoral quede representado como una masculinidad disidente, que se diferencia de otras expresiones de la comunidad LGBTQI+. Además, observamos que esta entidad asume un posicionamiento confrontativo frente a la norma patriarcal y al partido de gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (el PRO), al que se le atribuye ser el causante de la violencia a la que están sometidas las disidencias sexuales. Como mostramos, esta configuración subjetiva es modificada en la traducción, en la que el dramaturgo queda asociado al colectivo drag (a partir de la traducción de “trollo” por “queen”), lo que afecta el proceso de resemantización del insulto del que se vale el texto original. Esto, sumado al debilitamiento de la construcción del PRO como adversario político, diluye el carácter militante del texto fuente.

En síntesis, y como se desprende del desarrollo anterior, las alteraciones que introduce la traducción son significativas. Si bien no es nuestro objetivo evaluar el texto meta en términos axiológicos, interesa destacar que este interviene activamente sobre el *ethos* autoral proyectado en la obra fuente y modifica de forma sustancial también el proceso de lectura (en particular, a partir de las convenciones ortográficas que se utilizan). La magnitud de estos cambios expone también la presencia de la figura traductora, que emerge asumiendo su función creativa y, también, un posicionamiento dialógico frente al original. En efecto, la atenuación de la naturaleza heteroglósica de la obra en español y los cambios en la conformación identitaria de la voz autoral hacen ver a la traductora como alguien que desestima la necesidad de reproducir estos aspectos del sentido en la traducción a su cargo.

Se espera en futuros trabajos continuar con el análisis de textos dramáticos argentinos contemporáneos de naturaleza autoficcional y activista traducidos. Tal como se realizó en estas páginas, nos interesa, en particular, evaluar cómo las subjetividades en ellos plasmadas son retrabajadas y cómo en este proceso resulta involucrada también en la proyección del *ethos* de la figura traductora.

Referencias

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Amossy, R. (1999). *Images de soi dans le discours: La construction de l'ethos*. Delachaux & Niestlé.
- Amossy, R. (2014). L'éthos et ses doubles contemporains: Perspectives disciplinaires. *Langage et société*, 149(3), 13–30. <https://doi.org/10.3917/ls.149.0013>.
- Anscombre, J.-C., & Ducrot, O. (1994). *La argumentación en la lengua*. (J. Sevilla & M. Tordesillas, Trans.). Gredos.
- Authier-Revuz, J. (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages*, (73), 98–111.
- Badenes, G., & Chrysanthopoulos, T. (2021). La feminidad en tensión en la traducción masculina de teatro. *Nueva ReCIT*, (4).
- Bajtín, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. (T. Bubnova, Trad.). Siglo XXI.
- Bassnett, S. (1991). Translating for the theatre: The case against performativity. *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*, 4(1), 99–111. <https://doi.org/10.7202/037084ar>
- Bassnett, S., & Iliescu-Gheorghiu, C. (2025). Theatre translation: Evolutions across time, space and tradition. *MonTi*, (17), 8–26. <https://doi.org/10.6035/MonTi.2025.17.01>
- Braga-Riera, J. (2007). The non-verbal in drama translation: Spanish classical theatre in English. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 15, 119–137.
- Carel, M., & Ducrot, O. (2005). *La semántica argumentativa: Una introducción a la teoría de los bloques semánticos*. (M. M. García Negroni & A. Lescano, Trans.). Colihue.
- Carrero Martín, J. F., & Lapeña, A. L. (2020). Entre la página y la escena: ¿Dónde encuadrar la traducción teatral? *Sendebarr*, 31, 373–394. <https://doi.org/10.30827/sendebarr.v31i0.11814>
- 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.
- Ch'ien, E. N. M. (2004). *Weird English*. Harvard University Press.
- Cisneros Perales, M. (2025). 4.48 Psychosis en España: traducción, representación, recepción y género. *MonTi*, (17). <https://doi.org/10.6035/MonTi.2025.17.11>



- Córdoba García, D. (2007). Teoría queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad: Hacia una politización de la sexualidad. En D. Córdoba, J. Sáez & P. Vidarte (Eds.), *Teoría queer* (pp. 21–66). Egalés.
- Dasilva, X. (2016). En torno al concepto de semitraduccion. *Quaderns: Revista de Traducción*, 23, 15–35.
- Díaz, R. I. (2002). *Unhomely rooms: Foreign tongues and Spanish American literature*. Bucknell University Press.
- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho*. (I. Agoff, Trad.). Paidós.
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula*. Lumen.
- Fitch, B. (1985). The status of self-translation. *Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, 4, 111–125.
- García-Negroni, M. M. (2016). Polifonía, evidencialidad y descalificación del discurso ajeno: Acerca del significado evidencial de la negación metadiscursiva y de los marcadores de descalificación. *Letras de Hoje*, 51(1), 7–16. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2016.1.23851>
- García Negroni, 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. (Coord.). (2023). *Las causas del decir: Aportes del enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía al análisis del discurso*. Prometeo.
- García Negroni, M. M. (2023). Causas de la enunciación y posicionamiento subjetivos: Presupuestos teórico-metodológicos del enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía. En M. M. García Negroni (Coord.), *Las causas del decir: Aportes del enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía al análisis del discurso* (pp. 9–36). Prometeo.
- Geerts, R. (2021). El texto como objeto: Sobre la autonomía recuperada del texto dramático. (C. Cepernic, Trad.). *Telondefondo*, 33, 169–178.
- Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. (C. Manzano, Trad.). Lumen.
- Ghignoli, A. (2013). La traducción teatral o la endiádis de un texto: Una reflexión comparativa. *Mutatis Mutandis*, 6(2), 322–328. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.17215>
- Hermans, T. (1996). The translator's voice in translated narrative. *Target*, 8(1), 23–48. <https://doi.org/10.1075/target.8.1.03her>
- Hernández Galván, F., & Vargas Silva, A. (2021). Masculinidades disidentes, metodología feminista-queer y performatividad de género. *Antrópica*, 7(13), 49–72.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En R. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232–239). Harvard University Press.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Arco Libros.
- Lehmann, H. T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. L'Arche.
- Lescano, A.-M. (2009). Pour une étude du ton. *Langue française*, 164(4), 45–60. <https://doi.org/10.3917/lf.164.0045>.
- Maingueneau, D. (1999). Ethos, escenografía, incorporación. En R. Amossy (Dir.), *Images de soi dans le discours* (pp. 75–100). Delachaux y Niestlé.
- Maingueneau, D. (2010). El enunciador encarnado: La problemática del ethos. *Versión*, 24, 203–225.
- Maingueneau, D. (2013). L'èthos: Un articulateur. *CONTEXTES*, 13. <https://doi.org/10.4000/contextes.5772>

- Mateo, M. (1995). Constraints and possibilities of performance elements in drama translation. *Perspectives*, 3(1), 21–33. <https://doi.org/10.1080/0907676X.1995.9961246>
- Ortiz de Zárate Fernández, A. (2011). “Escritura en voz alta”: una propuesta de método de traducción teatral. En A. Freixa & J. G. López Guix (Eds.), *Actas del II Coloquio Internacional “Escrituras de la Traducción Hispánica”, San Carlos de Bariloche, 5–7 noviembre 2010* (pp. 133–152).
- Ortiz Lovillo, M. del P., & Kovačević Petrović, B. (2022). La traducción del teatro y la interculturalidad. *LiminaR*, 20(1), 1–12. <https://doi.org/10.29043/liminar.v20i1.877>
- Pelegri Kristic, A. (2011). La especificidad de la traducción teatral: ¿Mito o realidad? *Apuntes de Teatro*, (133), 87–101.
- Ruiz, P. (2018a). Cosas pesadas caen. En *XI Premios Germán Rozenmacher a la Nueva Dramaturgia* (pp. 140–200). Libros del Rojas.
- Ruiz, P. (2018b). Heavy things fall. (L. S. Stevens, Trad.). En *XI Premios Germán Rozenmacher a la Nueva Dramaturgia* (pp. 252–301). Libros del Rojas.
- Ruiz, P. (n. d.). Patricio Ruiz [Perfil en la red social Tumblr]. *Tumblr.com*.
- Ryngaert, J.-P. (2004). *Introducción al análisis teatral*. Ediciones Artes del Sur.
- Santoyo, J. C. (1989). Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de una tipología. *Cuadernos de Teatro Clásico*, (4), 95–112.
- Spoturno, M. L. (2023). Sentido, subjetividad y traducción: Una aproximación a los paratextos de la traducción desde una perspectiva dialógica y argumentativa. En M. M. García Negroni (Comp.), *Las causas del decir: Aportes del enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía al análisis del discurso* (pp. 224–251). Prometeo.
- Spoturno, M. L., & Zucchi, M. (2022). Anger, Faith and Bewildered Fragments of Self: The Shaping of Ethos in an Argentinean Translation of Sarah Kane’s 4.48 Psychosis. *Cadernos de Tradução*, 42(1), 1–31. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2022.e90303>
- Suchet, M. (2010). *Textes hétérolingues et textes traduits: De “la langue” aux figures de l’énonciation. Pour une littérature comparée différentielle*. [Tesis Doctoral]. Université Concordia.
- Trastoy, B. (2012). Traducir la muerte para pensar el arte: Apuntes sobre la escena posdramática. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2(1), 231–248. <https://doi.org/10.1590/2237-266025484>
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. (F. Torres Monreal, Trad.). 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.
- Vieites, M. (2017). Teatro y traducción: Por un giro escénico. *TRANS: Revista de Traductología*, (21), 111–130.
- Villegas, J. (1971). *La interpretación de la obra dramática*. Editorial Universitaria.
- Villegas, J. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Girol Books.
- 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 no publicada]. Universidad Nacional de las Artes.
- Zucchi, M. (2021b). El estatuto del texto dramático en la dirección teatral argentina contemporánea. En P. Ansaldo, F. Marin, L. Paz Sena & E. Shcolnicov (Eds.), *Perspectivas sobre la dirección teatral*:

Teoría, historia y pensamiento escénico (pp. 183–198). Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Zucchi, M. (2021c). El discurso didascálico: Una tipología revisada. *Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 33, 81–102.

Zucchi, M. (2023). 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. *Revista Universidad de La Habana*, (296). <https://doi.org/10.5281/uh.vi296.1478>

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

Zucchi, M. (en prensa). Polifonía en la autoficción dramática: Proyecciones de la figura autoral en *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams. En L. López (Dir.) & M. Zucchi (Ed.), *Representaciones distópicas y nuevos estatutos de personaje en la escena actual: Topologías VIII*. Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes.

Notas editoriales

Contribución de autoría

Concepción y elaboración del manuscrito: M. Zucchi

Recolección de datos: M. Zucchi

Análisis de datos: M. Zucchi

Discusión y resultados: M. Zucchi

Escritura - revisión y aprobación: M. Zucchi

Datos de la investigación

Investigación realizada en el marco de mi labor como investigador adjunto en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas bajo el programa Fortalecimiento I+D+i. Proyecto titulado “Masculinidades disidentes en la literatura dramática y el teatro autoficcional argentino contemporáneo”

Financiación

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina).

Derechos de uso de imagen

No se aplica.

Aprobación del comité de ética de la investigación

No se aplica.

Conflicto de intereses

No se aplica.

Declaración de disponibilidad de datos de investigación

Los datos de esta investigación, que no están expresados en este trabajo, podrán ser proporcionados por el autor bajo solicitud.

Licencia de uso

Autoras y autores ceden a *Cadernos de Tradução* los derechos exclusivos de primera publicación, con el trabajo simultáneamente licenciado bajo la [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Esta licencia permite a terceros remezclar, adaptar y crear a partir del trabajo publicado, otorgando el crédito adecuado de autoría



Cadernos de Tradução, 46, 2026, e107908
Programa de Posgrado en Estudios de Traducción
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. ISSN 2175-7968
DOI <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2026.e107908>

y publicación inicial en esta revista. Autoras y autores están autorizados a celebrar contratos adicionales por separado para distribuir de manera no exclusiva la versión del trabajo publicado en esta revista (por ejemplo, publicarlo en un repositorio institucional, en un sitio web personal, en redes sociales académicas, realizar una traducción o republicar el trabajo como un capítulo de libro), siempre y cuando se reconozca la autoría y la publicación inicial en esta revista.

Publisher

Cadernos de Tradução es una publicación del Programa de Posgrado en Estudios de Traducción de la Universidad Federal de Santa Catarina. La revista *Cadernos de Tradução* está alojada en el [Portal de Periódicos UFSC](#). Las ideas expresadas en este artículo son responsabilidad del autor y no representan necesariamente la opinión del equipo editorial o de la universidad.

Edición de la sección

Andréia Guerini – Willian Moura

Normalización

Alice S. Rezende – Ingrid Bignardi – João G. P. Silveira – Kamila Oliveira

Historial

Recibido el: 11-07-2025

Aprobado el: 22-12-2025

Revisado el: 08-02-2026

Publicación: 03-2026



Cadernos de Tradução, 46, 2026, e107908
Programa de Posgrado en Estudios de Traducción
Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil. ISSN 2175-7968
DOI <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2026.e107908>