

“No quiero engañarlos”: autoridad performativa y mecanismos de representación textual

Con el propósito de integrar extensiones tanto estéticas como pragmáticas de la obra literaria—es decir, los aspectos tanto intra como extratextuales del texto—, en el presente estudio se plantea analizar los medios de expresión discursiva con relación a valores, tensiones o conflictos que implican una enunciación coactiva. En la práctica, el objetivo principal de esta exposición es estudiar las estrategias metadiscursivas del texto literario para reflexionar sobre el discurso como una manifestación integral. Por lo tanto, investigar sobre el poder retórico de la representación involucra observar el papel de una autoridad performativa en función de las otras voces que participan en ella (Bakhtin 1970).

De acuerdo con este propósito, este análisis examinará las estrategias que subvierten o no subvierten la autoridad de enunciación textual. Al respecto, la hipótesis de este trabajo es que la lectura de un texto opera conforme a los mismos mecanismos discursivos que una actuación—definida como *performance*—ejecuta sobre un espectador.¹ Así, la pregunta de investigación del siguiente estudio es ¿cuáles son los mecanismos mediante los que una representación discursiva interviene o ejerce poder y en qué medida se puede o no subvertir dicha autoridad?

En principio, la dimensión literaria de un texto se puede analizar de acuerdo con la naturaleza de su enunciado (el lenguaje empleado), por el valor estético del signo representado (el texto); por la estructura del discurso o por la respuesta—ya sea ‘ficticia’ o empírica—que crea en el lector. La naturaleza del lenguaje se puede explicar mediante una pregunta ontológica, es decir, desde el punto de vista fenoménico (Martínez Bonatti 1972), por el de la filosofía del lenguaje como acto discursivo (Austin 1971) o por su deconstrucción (Derrida 1989). Por otra parte, el concepto de texto autónomo se puede estudiar de acuerdo con teorías formalistas (enfocadas en la tradición saussureana del signo lingüístico), estructuralistas (Lotman 1978), narratológicas (Genette 1966) o semióticas (Mukarovsky 1977, Barthes 1970). Desplazar este tipo de perspectivas teóricas—que más bien privilegian una autonomía del texto—hacia el estudio de la dinámica de la recepción ha permitido reflexionar sobre la respuesta, la dimensión o el rol que cumple el destinatario pues de este modo, el fenómeno literario también se puede analizar desde posturas más centradas en un lector ideal (Rifaterre 1979), sea uno real o

incluso institucional (Fish 1980).

Asimismo, es preciso recordar que un enunciado también puede interpretarse en cuanto discurso metatextual desde el instante en que una *lectura* del significado del texto permite explicar cómo se produce el fenómeno literario. Este mismo hecho se advierte en la medida en que se puede apreciar un proceso de interacción extratextual entre emisor y destinatario (lo que significa una superposición de planos entre el referente y el significado) en la propia escritura del relato.

En general, esta tradición crítica ha discutido el fenómeno literario privilegiando un aspecto del proceso comunicativo—ya sea el emisor, el texto o el receptor—pero existe poco debate sobre el evento integral en sí, es decir, respecto a la interrelación como un todo entre estas tres principales dimensiones del fenómeno literario. Así, en primer lugar, esta investigación estudiará aquí el proceso literario como un conjunto integrado, planteamiento que se identifica con la teoría transaccional de la literatura estudiada por Louise M. Rosenblatt (1978), tesis que se presenta como pertinente para el propósito de incorporar una reflexión sobre la calidad interactiva de la representación.

Es preciso destacar, también, que la crítica cultural estudia los diferentes aspectos del poder en forma interconectada, esto es, desde el estudio de la economía hasta el del poder sexual (Warhol 1991) y del lenguaje (Lacan 1966). Asimismo, esto también implica no sólo reflexionar sobre la representación del poder en el texto desde una perspectiva intrínseca (Bakhtin 1970, Foucault 1972) sino que, además, sobre el poder textual como acto representativo en sí y en forma específica, sobre los procesos de autoridad que ejerce una representación literaria. Por lo tanto, un texto bien se puede observar de acuerdo a sus mecanismos específicos de simbolización, es decir, a las formas retóricas que constituyen un discurso, en particular, como objeto de coerción.

“No quiero engañarlos,” publicado en *Obras completas* (1995) por Augusto Monterroso, presenta en su proceso figurativo todos estos elementos citados con anterioridad. Es decir, este relato manifiesta un conflicto metadiscursivo referente a la autoridad representativa y a la enunciación textual por medio de la subversión fallida de la voz del ‘subalterno’.

En principio, es preciso destacar que el carácter esencial del lenguaje literario radica en lo ficticio, sin que esto sea un aspecto negativo del mismo. Como primer indicio de una manifestación literaria, un lector debe asumir que se enfrenta ante una manifestación *imaginaria*; lo que, de acuerdo a Félix Martínez Bonatti (1972), quiere decir que se ubica ante “pseudofrases sin contexto ni situación concretas, vale decir, de frases icónicamente

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

representadas por ellas, imaginadas sin determinación externa de su situación comunicativa”, porque al leer un poema, por ejemplo, se aprehenden los signos gráficos como oraciones (o pseudofrases) que son frases auténticas imaginarias (130). Esto implica imaginar la situación de ella sin determinaciones auxiliares de acuerdo a la situación inmanente a la expresión y proyectar la situación desde su medio y el objeto desde su descripción.

De este modo, entender la literatura como puro desarrollo inmanente de la palabra, se manifiesta en las primeras frases de “No quiero engañarlos,” cuando refieren que “los preliminares de la función no se desarrollaban como fue previsto. En la sala llena, el público, impaciente y acalorado, se removía inquieto en los asientos” (113), lo cual no es un síntoma lingüístico del autor sino de una situación comunicativa en la que se comunica lenguaje “generando un efecto de contemplación para el lector” (Martínez Bonatti 131-132). Desde una perspectiva extratextual, el lector también se dispone a sentirse parte de la situación relatada. Al respecto, el enfoque de Martínez Bonatti afirma que, al igual que en el mundo narrado, autor y lector presencian o asisten a un espectáculo y “pueden, pues, *contemplar* la situación significada y, lo que es lo mismo, la frase” (133).² En consecuencia al leer, el significado se asume o se aprehende como si fuese el verdadero referente textual de lo relatado.³

Este hecho introduce una reflexión sobre el lenguaje como acto discursivo, acción en la cual John Austin hace una diferencia entre lo que se dice, el sentido de lo que se dice y lo que se logra al decirlo. En otras palabras, Austin (1971) sostiene que hay una desigualdad entre un discurso que envuelve un acto locucionario, ilocucionario (una “expresión performativa”) y una acción perlocucionaria. Por tanto, para completar la propuesta de Martínez Bonatti, se dirá que la literatura corresponde al segundo tipo de acto discursivo, es decir, a un acto ilocucionario como acción que se propone un fin pragmático.

En la *première* de la función de cine que se relata en el texto de Monterroso, el público aplaude y contempla “como si no estuviera todo preparado de antemano, [que] la estrella femenina aparentó sorpresa desde su butaca cuando fue llamada; pero pronto subió, radiante, y dijo que muchas gracias, entre la general aprobación” (113). Es decir, tanto los espectadores de la representación, como el lector del relato actúan *como si*, porque ambos se encuentran en una situación comunicativa que rebasa los límites de “lo dicho” o de quien “lo dice”. Es decir, tanto en el nivel interno del texto como en el extratextual, se trata de frases realizativas ilocucionarias porque alcanzan un propósito sin implicar una representación referencial de la realidad. De acuerdo con el modelo de Austin, esto

equivale a decir que en este cuento el discurso es exitoso si en el plano intratextual lo dicho es reconocido o aceptado como una *sorpresa verdadera e imprevista* de la actriz. Ahora, desde una perspectiva externa al texto si este discurso es admitido como un cuento por parte del lector, también habrá conseguido un éxito del tipo ilocucionario porque, de lo contrario, el acto comunicativo fracasa—es desafortunado—si el lector lo asume de otro modo.⁴

Por otra parte, desde el punto de vista del significado, Mary Louise Pratt critica la distinción de Austin entre la literatura y el lenguaje ordinario como una falacia inventada por los formalistas rusos y mantenida en forma subsecuente por las teorías estructuralistas. Pratt argumenta que “both that so-called ordinary language contains the same sort of features presumably characteristic of ‘poetic’ discourse” (el aceptado como literario por la tradición cultural), de modo tal que ese lenguaje no puede comprenderse de modo independiente del contexto en el cual ocurre y luego de quienes participan en él (Carlson 67).⁵

Por consiguiente, Pratt utiliza el concepto de historia ‘decible’ (*tellable*) que explica la relación entre el discurso cotidiano y la narrativa literaria, que sintetiza la idea “of how both illocution and perlocution operate in ‘tellable’ assertions” (68). En síntesis, esta divergencia entre Pratt y Austin puede matizarse desde una perspectiva transaccional de la lectura literaria. Así, Margaret L. Zoreda (1999) explica que esta teoría analiza la naturaleza recíproca de la experiencia literaria y, también, por qué el significado discursivo no sólo se ubica en el texto (como había aseverado la corriente de la Nueva Crítica de los años 40 y 50), ni que tampoco es exclusiva responsabilidad del lector (como propone la perspectiva centrada en la respuesta del lector) (55).

En este punto, cabe precisar que, por lo general, se manejan dos conceptos de ‘performance’: el primero se refiere a un despliegue de habilidades y el otro a conductas y patrones reconocidos y codificados en la cultura. Una tercera definición, que se está considerando en este estudio, concuerda con la realización de una actividad a la luz de un éxito o fracaso respecto a un estándar que no puede, en sí mismo, ser articulado de modo exacto.⁶ Siguiendo esta perspectiva, Marvin Carlson destaca el valor del destinatario como dimensión necesaria para la práctica performativa al resaltar el hecho de que este tipo de eventos se reúnen en una acción que se lleva a cabo *para* alguien:⁷ “an action involved in the peculiar doubling that comes with consciousness and with the elusive ‘other’ that performance is not but which it constantly struggles in vain to embody” (6).

En *Literature as Exploration* (1938) Louise Michelle Rosenblatt ya planteaba que cada lectura es un encuentro *particular* que involucra un lector *particular* bajo circunstancias

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

particulares (de interacción). Es decir que el lector—después de su respuesta personal a un texto literario como destinatario—reflexiona sobre esta experiencia y, al compartirla con otras personas, la lectura individual se transforma en un acontecimiento social. De este modo Rosenblatt enfatiza en la necesidad de un descubrimiento personal, estético, por parte del lector *antes* de que el texto pueda ser un objeto de estudio (Zoreda 55).

En *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work* (1978), la autora afirma que no existe una dinámica no-lineal (16), sino una transaccional de la lectura literaria (teoría basada en la filosofía de Dewey). Este enfoque—llamado ‘ecológico’ en la filosofía de Dewey—⁸se remonta a los conceptos propuestos por William James y Ch. S. Peirce. En principio, Rosenblatt recuerda que “a text, once it leaves its authors hands, is simply paper and ink until a reader evokes from it a literary work” (ix).⁹ Esto también concuerda con una perspectiva fenomenológica en la cual el observador entra de modo inevitable en la observación (x). Así, Rosenblatt rechaza “the notion of the poem-as-object, and the neglect of both author and reader, bred by their point of view” (xiii). De este modo, los tres elementos de la lectura literaria—texto, lector y poema (la experiencia personal del lector)—se conectan en relaciones interdependientes de reciprocidad a tal punto, que el lector es como un espectador que puede abandonar la lectura (la sala de espectáculo) si no se siente ‘convencido’ por la enunciación (lo que en su momento Austin denominaba el fracaso de acto ilocutivo).

Luego, la lectura literaria corresponde a una *actuación*, *performance* o *representación* porque “the poem, then, must be thought of as an event in time. It is not an object or an ideal entity. It happens during a coming-together, a compenetration, of a reader and a text” (Rosenblatt 12); es decir, ocurre en una compenetración entre lector y texto. Conforme a esta premisa, Rosenblatt define el texto como una obra (a ‘*play*’) (13) y al lector como un espectador (a ‘*spectator*’) (67), porque, en efecto, la autora comprende la lectura como un evento, una situación en la que cada elemento condiciona el siguiente (16). Así, esta serie de sucesos representativos también se puede observar tanto en la progresión de la lectura de una narración, como en un acto de *performance*, actuación que en el texto de Monterroso se percibe al decir: “posteriormente se presentaron los artistas de menor magnitud y, por supuesto, cantidad de personas que no tenían nada que ver [...]. Por último, y como después de haber sido penosamente olvidados, el productor de la película y su esposa” (113-114).

Mientras en el plano oral, un hablante ofrece de modo constante muchas señales no verbales a su interlocutor (con énfasis, inflexiones, ritmo o gestos y expresiones

faciales), en una dimensión escrita, el escritor debe buscar los sustitutos verbales para éstos. En este caso, el narrador describe la atmósfera del recinto para ‘situar’ al lector-espectador en su butaca. Así, el destinatario mismo puede construir un hablante o una persona (su voz, tono, ritmos e inflexiones), por lo que la relación con el texto se convierte en una transacción entre lector y narrador (20 Cf. Ong 102).¹⁰

Desde una perspectiva macrotextual (Van Dijk 1987), se advierte que un título como “No quiero engañarlos” ya juega con el nivel de representación e impone una aceptación de la verdad por parte del lector. El título de un cuento y, en particular de este relato, predispone al destinatario ante una narración y, a la vez, asevera algo.¹¹ Es decir, la actuación performativa impone la verdad del inicio de un acto que pretende des-enmascarar el rol del lector al efectuar una lectura, es la aseveración del proceso o acto de interpretación y, también, es manifestación de una supuesta verdad—no la del engaño como en el género del cuento—que, se supone, se enunciará en el interior del texto.

Esto sitúa el debate sobre las dos dinámicas que se producen al leer o interpretar un discurso: la ‘*eferente*’ y la ‘*estética*’. En la primera, el lector se ocupa de lo que *va a extraer* (como información o solución a un problema) *después* de leer. En la segunda, lo que concierne al lector es lo que *está viviendo*, experimentando en su relación con el texto *durante* la lectura; sin embargo, el mismo texto puede ser leído de esas dos maneras o como una mezcla de ambas.¹²

Para insistir en el carácter dinámico del proceso, cabe destacar que el destinatario crea y recrea mundos imaginarios (‘*envisionments*’) porque el acto de leer es una experiencia de comprensión creciente que evoluciona en el tiempo de la lectura y le da significado debido a que sigue convenciones señaladas por características lingüísticas textuales. Sobre este fenómeno, sería también interesante reflexionar sobre la perspectiva de Roger Chartier (1995) quien, desde una visión externa del texto, problematiza sobre cómo las lecturas han sido controladas y dirigidas por determinadas instituciones de poder a través de la historia. En otras palabras, esto significa que siempre es necesario reflexionar bajo qué condiciones sociales se ‘realiza’ o se cumple como acto de *performance* cualquier tipo de lectura.

El hecho es que los textos funcionan de modo semiótico como una relación social que se establece entre texto y lector. Luego, la distinción entre lectura estética y no estética deriva de la respuesta del lector, de la postura que adopta y de la actividad que lleva a cabo con el texto (Rosenblatt 27)¹³ aunque, como lo plantea Chartier, cabe atender el contexto en que se ejecuta la interpretación. No obstante, e independientemente del significado

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

atribuido a un texto, lo importante a recalcar es que “the reader of a text who evokes a literary work of art is, above all, a performer, in the same sense that a pianist performs a sonata, reading it from the text” (Rosenblatt 28).¹⁴ En consecuencia, tal como concluye Rosenblatt, en lugar de pensar en la estructura de la obra de arte como algo estático e inherente en el texto, se necesita reconocer la situación dinámica en la cual el lector da-y toma el texto, siente u ordena un lazo entre las partes de su experiencia vivida (90).¹⁵

Desde este punto de vista, la relación entre el texto/espectáculo y el lector/espectador se puede analizar como una situación de *performance* que supera el estudio aislado (independiente) del texto o de quien lo lee. Es más, un lector es *intérprete* de un discurso y, por extensión, deviene en un *actor*. Por eso, cuando el maestro de ceremonias de “No quiero engañarlos” manifiesta “-Tenemos también con nosotros— anunció finalmente— a la señora esposa del productor, la gran actriz— consultó con apremio un papelito—, la gran actriz, señora de Fuchier, quien va a dirigirnos unas palabras y para quien pido un fuerte aplauso” (114), el lector-narratario-auditorio; es decir, todos los planos simultáneos del discurso coactivo, se dispone a participar de la *presentación* de otra estrella cinematográfica. Esto implica que se sitúa en un doble nivel de representación o *performance*: el de la lectura y el de la puesta en escena de esos eventos, dentro de la ficción.

Sobre este tipo de representación, también corresponde atender a que la señora de Fuchier no sólo es anunciada como actriz cinematográfica, sino que también se la presenta de acuerdo a su rol como esposa del productor de dicho evento. Esto es, se apela a su papel de mujer casada lo que sugiere “the recognition that our lives are structured according to repeated and socially sanctioned modes of behavior raises the possibility that all human activity could potentially be considered as ‘performance’ or at least all activity carried out with a consciousness of itself” (Carlson 4).¹⁶ En tal sentido, la perspectiva de Erving Goffman de la vida social como un gran acto de *performance* contribuye, también, al estudio de las relaciones como modos de actuación en la vida cotidiana (1973).¹⁷

La esposa-actriz del productor en “No quiero engañarlos” discute todos estos diferentes niveles performativos cuando se para en el escenario para decir

Mi querido público, muchas gracias -comenzó-. Ante todo, quiero aclarar que yo no soy una gran actriz como acaba de afirmar mi querido amigo, el señor, el señor -y señaló al maestro de ceremonias-. No soy ni siquiera actriz. Claro que me gustaría serlo y poder dar a ustedes con frecuencia unos minutos de alegría; pero, bueno, creo que el arte es algo muy difícil y francamente, bueno, pues

pienso que el arte es algo muy difícil y tiemblo ante la simple idea de estar frente a una cámara con los reflectores encima, como si me fueran a fusilar (115).

De acuerdo con Gustavo Guerrero, esta estrategia narrativa de Monterroso corresponde al tema de la esterilidad narrativa, “al tópico del escritor que no escribe—o del escritor que no quiere escribir o del escritor que ya no puede escribir—a fin de distraer al lector y hacerlo pensar que lo que le preocupa es una especie, cuando en realidad lo que quiere ofrecernos es el acerbo retrato de un género” (151). Sin embargo, es preciso destacar que mediante esta *ruptura* de la convención del acto narrativo, el relato manifiesta o muestra la conformación del acto de lectura y de representación porque la mujer—a quien sólo se conoce por ser la esposa del señor Fuchier—subvierte todas las expectativas textuales que tanto público y lector elaboran antes del acto enunciativo que ella ejecuta. Esto significa que mediante una estrategia de desentrañamiento, la señora Fuchier ridiculiza su propia significación y cualquier acto de representación, al decir que—si bien no es una actriz—a ella le gusta ‘performar’:

La verdad es que sí me gusta actuar, y, a veces, cuando estoy sola en mi casa, me paro ante el espejo y sin que nadie se dé cuenta, porque me daría mucha vergüenza, ensayo algunos papeles de pastorela para no perder la costumbre. Entonces *me olvido de todo* y soy feliz. Pero si alguien entra en esos momentos y me sorprende en ademán de recitar, hago como que me estoy peinando, o tratando de matar una mosca (Monterroso 116).¹⁸

Esta alteración de lo que se espera de un acto representativo/comunicativo más que evidenciar lo *no dicho*—esto es, de deconstruir una enunciación—discute sobre lo que no se puede decir ya sea por expectativas textuales o sociales. Al respecto, la mujer hace presente aquello que en todo acto de representación está siempre ausente y, al mismo tiempo, al lector se le muestra que está ante un acto de recreación o de re-construcción literaria.¹⁹

La señora de Fuchier continúa con su propuesta deconstructiva y afirma que en los ensayos de la escuela podía representar a unas pastorelas muy bonitas pero “... en cuanto estaba ante el público sentía que las ideas se me iban no sé a dónde, y sudaba porque me daba cuenta de que todos se estaban fijando en mí como si estuviera desnuda, y después ya no sabía si estaba haciendo el papel de pastora, de oveja o de Niño Dios” (115) y, luego, para reafirmar o justificar su enunciación utiliza una estrategia retórica metatextual al agregar “cuando olvidaba mi parte y porque estaba allí, lo que se me ocurría era inventar

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

algo y hablar y hablar cualquier cosa para no quedarme callada como una tonta. Bueno, por eso les ruego no creer que les va a hablar una artista, por decirlo así, hecha y derecha" (115). Es decir, el relato de Monterroso prosigue sin decir 'nada' o más bien, el lector continúa leyendo una representación que se distancia o se desfamiliariza de sí misma. Asimismo, y como ya se ha adelantado, esta falsa *actriz* denuncia otros aspectos de la representación o *performance* social bajo la que se siente obligada y denuncia la asimetría de poder entre ella y su esposo:

Yo sólo quiero decir que me siento muy contenta de estar aquí con ustedes esta noche; Pero de ahí a que yo sea una gran actriz, bueno, pues dista mucho de la verdad. ¡Qué esperanza! Si no fuera por mi esposo, el señor Fuchier, que maneja la empresa, bueno, creo que ni siquiera estaría aquí (115).

De este modo, la mujer delata o denuncia el papel o el rol que debe jugar en la sociedad relativo a la dependencia marital. Es decir, descubre o confiesa que su unión o el matrimonio, en general, es una escenificación o una *performance* social y, al manifestar que es una mujer sin nombre, ella se muestra como propiedad de su esposo. Tal es el 'desengaño' que a este nivel propone el cuento. Es decir, "No quiero engañarlos" además de deconstruir el proceso de representación, crea un efecto de desalienación textual entre el lector y el texto, tal como lo plantea el tipo de representación del teatro brechtiano (1987). Por lo tanto, se produce un doble efecto metadiscursivo: el que experimenta el público de "No quiero engañarlos" y el que afecta al lector que ya no está leyendo una progresión de eventos o acciones narradas, sino que está experimentando una 'rebeldía' por parte de un personaje de un cuento.²⁰ Entonces—y sin entrar por ahora en una discusión de mayor profundidad—se puede adelantar que así como existe un teatro épico que aspira a desalienar a un espectador, quizá también se podría hablar de una lectura o escritura como modalidad que apunta a la tipología de la representación *épica* (recordando el término brechtiano).

Luego, lo anterior plantea una interrogante sobre el género. Sobre esto, también sería conveniente apreciar que el rol de mujer o de hombre está más bien dado como un constructo social producido en la historia, antes que originado en la naturaleza biológica (M. Jehlen 270). Es decir, la señora de Fuchier representa el papel de 'la mujer de su esposo' porque es sólo una mujer genérica, tanto como lo es la pertenencia sin nombre de alguien (el productor Fuchier); en consecuencia, esta mujer subvierte la interpretación que le correspondería actuar (Sayre 1990). Acerca de este nuevo juego retórico y sobre el derecho a hablar de la mujer, cabe destacar que Walter Ong ha expuesto el fenómeno de

que el latín “for well over a thousand years, it was sex-linked, a language written and spoken by males, learned outside the home in a tribal setting...” (113).²¹

Para continuar con el boicoteo de la situación representada (tanto de modo interno como externo del texto), la señora de Fuchier reconoce que no tiene una capacidad intelectual para dedicarse al estudio de las tablas “... hay que estudiar mucho; y yo no sirvo, bueno, no he servido nunca para el estudio, pues me distraigo con frecuencia; como quien dice, pierdo el hilo y me pongo a pensar en otra cosa y como que no me concentro” (Monterroso 117). Este movimiento textual en que se entremezcla historia (del lector), alusión performativa y ficcionalización se puede proyectar y descubrir en este estudio planteando que todo “autor quiere excitar la agudeza del lector y del crítico, y mostrarles que la praxis social define al sujeto del sistema literario como tipo social; que la praxis literaria define al sujeto del sistema literario; y que es la función social del sistema literario que lo define como institución social” (Corral 206).

En consecuencia, la *performance* de la señora de Fuchier crea un asombro o desorientación en el espectador, experiencia que, al mismo tiempo, “presencia” el lector. Por eso, el narrador asegura que “llegó un instante en que el público [y se diría, el lector] no supo ya a quien atender, si a la señora de Fuchier con el discurso de sus aspiraciones, sus miedos y sus disculpas, al maestro de ceremonias con su gesticulación desconcertada. Optó por la risa franca y el pataleo” (Monterroso 119). Por lo mismo, el relato sugiere que el lector como destinatario empírico del relato—ante la duda—también debe optar por sonreír ante el trastorno narrativo. Es decir, el efecto de desalienación es exitoso y logra que el lector se dé cuenta del hecho de que está leyendo literatura de ficción. Esto es una suerte de contra-relato o parodia de una narración destinada a des-engañarlo de su tranquila competencia lectora, pues la contraviene de modo subversivo.

Esta sonrisa que provoca el relato de Monterroso se puede interpretar en el marco de la teoría del carnaval de Bakhtin (1970). Sin embargo, este tipo de ‘mundo al revés’ es un acto de rebeldía de una mujer-personaje literario en un rol performativo que no logra una transgresión completa como resultado final del discurso, ya que en la última escena se narra que “el señor Fuchier fue hasta la cabina de operadores y *ordenó* que empezara la película. Entonces, sobre un fondo movedizo y musical, se vieron las sombras del maestro de ceremonias y de la señora de Fuchier, cada una por su lado, corriendo y manoteando y dando las últimas explicaciones” (Monterroso 119, el destacado es nuestro) y, de paso, devuelve al público de la sala y al destinatario-lector hacia el curso normal de toda lectura como *performance* engañosa. Por lo tanto, la actuación de la señora de Fuchier resulta un

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

acto de transgresión frustrada porque el poder último de la verdadera-falsa-representación está en manos del productor de la película: en aquél que detenta un poder o dominio que permite re-ordenar la función cuando ésta sale de su cauce. Así, al final del relato se recaptura un orden desde el momento que prevalece la fuerza de la imagen cinematográfica, tras la representación fallida de la mujer. Esto significa que el poder de la imagen ficticia—movediza y musical—supera la denuncia que la falsa actriz desea realizar.

De este modo, el relato evidencia cómo la voz del subalterno no puede prevalecer sobre quien tiene dominio o control de la representación pública final. Esta autoridad superior corresponde al esposo-productor de cine (imagen o *performance*) en esencia porque él es quien manda que comience el *verdadero*—aunque engañoso—evento y anula los procesos de des-engaño que muestra los mecanismos de producción del relato.

Por su parte, el lector ha experimentado un relato y se ha entretenido con el juego retórico del narrador de “No quiero engañarlos” y, de modo paradójico, ha sido completamente seducido, atraído, inducido, ilusionado, engatusado, atrapado, burlado y defraudado por la ficción y la *performance* narrativa. Es decir, el juego textual ha dominado al lector y lo ha obligado a leer hasta el punto final del relato: ha entrado en una trampa narrativa—la ilusión—de la que no pudo salir sino hasta el final de esta actuación o ejecución de la lectura y, si bien el lector ha percibido “que no está leyendo una simple historia narrativizada” al modo convencional, al mismo tiempo ha llegado a una exégesis, a un nivel de verdad, que desconocía. Por lo tanto, el destinatario ha seguido todos estos pasos porque el texto lo ha ‘transportado’ hasta ese momento final de su evolución interactiva, provocada por la *performance* de la lectura y contralectura actuada por uno de sus personajes. Sin embargo, al igual que el esposo de la señora de Fuchier, en todo relato es el narrador quien domina la última palabra.

En conclusión, en este análisis se ha estudiado la dimensión literaria de un texto en función del lenguaje empleado y bajo una perspectiva interactiva de la representación. Se discutió el fenómeno literario integrando el proceso comunicativo entre emisor, texto y receptor y, en segundo lugar, se estudiaron los aspectos del poder textual representativo y los procesos de autoridad que ejerce una representación de *performance* teatral o literaria. Así, se observó que los mecanismos de simbolización (las formas retóricas que constituyen un discurso) son objetos que coercionan al modo como se plantea en el teatro épico de Bertolt Brecht: es decir, la *performance* no sólo aliena a un espectador o público en general, sino que esto también opera en el nivel de la lectura empírica.

Además, en “No quiero engañarlos” se analizaron los medios de expresión

discursiva con relación a un intento frustrado de escapar a prácticas coactivas de enunciación porque en esencia, es el productor audiovisual quien tiene el poder último para enunciar un discurso performativo en un nivel práctico—y en el caso de la lectura, el narrador—y es quien controla las prácticas performativas de una representación. Por lo tanto, si bien el lector ha percibido “que no está leyendo una historia narrada” al modo convencional, al mismo tiempo ha llegado a una exégesis, a un nivel de verdad que desconocía.

En suma, no es posible subvertir la autoridad de una enunciación textual si el *dueño* de la performance controla el marco de enunciación. En “No quiero engañarlos”, el esposo de la mujer tiene el poder sobre toda la *performance* y, tal como el o la narrador/a de un texto literario (incluso de un discurso no ficticio como un ensayo, por ejemplo), domina la representación porque crea un marco en el cual él o ella tiene la última palabra.

Notas

¹ En la siguiente exposición se utiliza el concepto de *performance* de acuerdo a la categoría anglosajona que describe la actuación, representación o ejecución de cierto evento.

² El destacado no aparece en la publicación original del texto.

³ Al respecto, Mary Louise Rosenblatt sostiene que “our vision of the ‘real’ world often depends on what we bring to it not only from past ‘reality’ but also from the world of fiction or the imagination. Literature especially invites confusion about its relation with reality” (33).

⁴ Esta situación introduce el problema derridiano sobre “La violencia del discurso metafísico” (1989) respecto a la presencia-ausencia en lo representado y lo escrito-lo no escrito fenómeno que será discutido más adelante.

⁵ Por otra parte, Walter J. Ong observa una oposición entre el lenguaje hablado y el escrito porque “by contrast with natural, oral speech, writing is completely artificial... [ya que] [t]here is no way to write ‘naturally’” (82).

⁶ “A third cluster of usages takes us in rather a different direction. When we speak of someone’s sexual performance or linguistic performance or when we ask how well a child is performing in school, the emphasis is not so much on display of skill (although that may be involved) or on the carrying out of a particular pattern of behavior, but rather on the general success of the activity in light of some standard of achievement that may not itself be precisely articulated” (Carlson 4-5).

⁷ Carlson dice que “performance is always performance *for* someone, some audience that recognizes and validates it as performance even when, as is occasionally the case, that audience is the self” (5-6).

⁸ De acuerdo a Rosenblatt “the concept of the transaction with the environment provides the model for the process in which reader and text are involved. Each becomes in a sense environment for the other. A two-way, or better, a circular, process can be postulated, in which the reader responds to the verbal stimuli derived from the text, but at the same time he must draw selectively on the resources of his own fund of experience and sensibility to provide and organize the substance of his response. Out of this the new experience, the literary work, is formed” (43).

⁹ Es decir, de acuerdo a la teoría semiótica que sigue las premisas de C. S. Pierce y planteada por U. Eco, un signo pasa a ser *algo* para *alguien* en particular (1977, el destacado es nuestro).

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

¹⁰ "The speaker, it is often pointed out, offers many nonverbal cues to the listener, for example, through emphasis, pitch, inflection, rhythm, and, if face-to-face, facial expression and gesture. The writer thus must seek verbal substitutes for these. Hence the reader, in contrast to the listener, finds it necessary to construct the speaker, the author—the voice, the tone, the rhythms and inflections, the persona—as part of what he decodes from the text. The relation with the author in actuality becomes a transaction between the reader and the author's text" (Rosenblatt 20).

¹¹ En el presente estudio, la categoría de destinatario implica tanto al receptor tanto intra como extratextual de un relato.

¹² La autora dice "sensing, feeling, imagining, thinking, synthesizing the states of mind, the reader who adopts the aesthetic attitude feels no compulsion other than to apprehend what goes on during this process, to concentrate on the complex structure of experience that he is shaping and that becomes for him the poem, the story, the play symbolized by the text" (Rosenblatt 26).

¹³ Dice "at the extreme efferent end of the spectrum, the reader disengages his attention as much as possible from the personal and qualitative elements in his response to the verbal symbols; he concentrates on what the symbols designate, what they may be contributing to the end result that he seeks—the information, the concepts, the guides to action, that will be left with him when the reading is over" (Rosenblatt 27).

¹⁴ Al respecto, Rosenblatt agrega que "all art aspires to the condition of music, not in the sense of banishing all ideas or referents, but in the sense that the primary concern is with the musical event itself, that the performer's attention is absorbed in what he is producing as he plays. Once he stops playing, we are left with only the black and white score" (29).

¹⁵ "Instead of thinking of the structure of the work of art as something statically inherent in the text, we need to recognize the dynamic situation in which the reader, in the give-and-take with the text, senses or organizes a relationship among the various parts of his lived-through experience" (Rosenblatt 90).

¹⁶ Apreciación que complementa diciendo "The difference between doing and performing, according to this way of thinking, would seem to lie not in the frame of theatre versus real life but in an attitude- we may do actions unthinkingly, but when we think about them, this introduces a consciousness that gives them the quality of performance" (Carlson 4).

¹⁷ Esto se puede apreciar en su obra *The presentation of self in everyday life* (1973).

¹⁸ El destacado es nuestro porque evidencia el modo como *entrar* a representar una dramatización o introducirse en una lectura corresponde a una realización teatral o performativa.

¹⁹ Este juego de volver visible aquello que debería estar oculto en un referente se puede observar en el ensayo sobre "La Différance" de Jacques Derrida, Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en el *Bulletin de la Société française de philosophie* (julio-septiembre, 1968) y en *Theorie d'ensemble* (col. Quel, Ed. de Seuil, 1968) o en DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*, traducción de Carmen González Marín, Cátedra, Madrid, 1998.

²⁰ Lo que evoca la disputa entre Unamuno y Augusto Pérez en *Niebla* (1983).

²¹ Además agrega que "paradoxically, the textuality that kept Latin rooted in classical antiquity thereby kept it rooted also in orality, for the classical ideal of education had been to produce not the effective writer but the *rhetor*, the *orator*, the public *speaker*" (Ong 113).

Obras citadas

Austin, John L. *Palabras y acciones*. Buenos Aires: Paidós, 1971.

- Bakhtin, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- Barthes, Roland. "El discurso de la historia." *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 1970.
- Brecht, Bertolt. *Plays*. London: Methuen, 1987.
- Carlson, Marvin. *Performance: a critical introduction*. New York: Routledge, 1996.
- Chartier, Roger. *Forms and meanings : texts, performances, and audiences from codex to computer*. Philadelphia : Pennsylvania UP, 1995.
- Corral, Wilfrido. "¿Qué es releer la historia por la alusión, leer el texto cultural y consumir lo leído en la ficcionalización?" *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literarias*. 8. 16 (1983): 191-206.
- Derrida, Jacques. "La Différance." *Márgenes de la filosofía*. Carmen González Marín (trad). Madrid: Cátedra, 1998. http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/la_différance.htm
- . "La Violencia Del Discurso Metafísico." *Texto y Deconstrucción*. Cristina Peretti (trad.) Barcelona: Anthropos, 1989, 23-68. <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/peretti.htm>
- Dijk, Teun Van. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid : Arco/Libros, 1987.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.
- Fish, Stanley. *Is there a text in this class?: The authority of interpretive communities*. Cambridge: Harvard UP, 1980.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas : una arqueología de las ciencias humanas*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1972.
- Genette, Gérard. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Goffman, Erving. *The presentation of self in everyday life*. Woodstock: Overlook Press, 1973.
- Guerrero, Gustavo. "No quiero engañarlos o las ilusiones perdidas: Una lectura improbable de Monterroso." *Cuadernos Hispanoamericanos* 571 (1998): 151-53.
- Jehlen, Myra. 'Gender'. *Critical terms for literary study*. Lentricchia, Frank (ed.); McLaughlin (ed.), Thomas. Chicago: Chicago UP, 1990, 263-273.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Lotman, Yuri. "El concepto de texto." *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Monterroso, Augusto. "No quiero engañarlos." *Obras completas*. México, D.F.: Ediciones Era, 1995, 113-19.
- Mukarovsky, Jan. "El arte como hecho semiológico." *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Ong, Walter. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. New York: Methuen, 1982.
- Riffaterre, Michael. *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979.
- Rosenblatt, Louise Michelle. *Literature as exploration*. London: D. Appleton-Century company, incorporated, 1938.
- . *The reader, the text, the poem : the transactional theory of the literary work*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1978.
- Sayre, Henry. 'Performance'. *Critical terms for literary study*. Lentricchia, Frank (ed.); McLaughlin (ed.), Thomas. Chicago : Chicago UP, 1990, 91-104.
- Unamuno, Miguel. *Niebla: nivola*. Madrid: Taurus, 1983.
- Warhol, Robin, R., y Diane Prince Herndl. *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. New Brunswick: Rutgers UP, 1991.
- Zoreda, Margaret Lee. "La lectura como arte de Performance." Zavala, Lauro (ed.); *Lecturas simultáneas: La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. 1999.