

LECTURA Y PERFORMANCE EN LA NARRATIVA DE CORTÁZAR, UN FENÓMENO MÁS ALLÁ DE LA METAFICCIÓN

Vania Barraza Toledo

El relato “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, es un excepcional ejemplo de cómo un consumidor de imágenes literarias se transforma en un objeto absorbido por éstas; es decir, el lector se vuelve un personaje de ficción dentro de una historia ficticia de segundo grado.¹ Según la tradición literaria, este recurso se denomina metalepsis, metaliteratura, meta-ficción, metanarrativa o intertextualidad. Dicha estrategia narrativa tiene sus antecedentes que se pueden remontar tanto a *Las mil y una noches* como a *Don Quijote de la Mancha*, *La vida es sueño*, *Niebla* o “Las ruinas circulares” (por nombrar sólo algunos). Por lo general, la tradición crítica ha discutido estos fenómenos discursivos desde perspectivas narratológicas o desde la recepción del texto dejando de lado, la mayoría de las veces, la acción como experiencia empírica –vital– de la lectura.

Una parte de la narrativa de Julio Cortázar explora estos límites entre la ficción y la realidad. En efecto, además de “Continuidad de los parques” cuentos como “Instrucciones para John Howell” o “Las ménades” cuestionan los límites espaciales entre actuación (*performance*) y ‘naturalidad’ (si es que existe alguna faceta ‘natural’ en los actos humanos y sociales). Es común que al estudiar el contenido de una narración, la crítica pone especial atención a los aspectos temporales del relato, esto es, a las relaciones de tiempo y estructura de la historia (de la trama). Sin embargo, en vez de reflexionar sobre el contenido un relato por su valor narrativo (sintetizado en la historia que se cuenta), en el presente estudio se desea examinar con exclusivo

cuidado aquellos textos que discuten una faceta espacial del acto de la enunciación. Se trata especialmente de aquellos textos que entran en la categoría de auto-referentes.

El motivo de este criterio de selección se origina porque la auto-reflexión plantea una singular correspondencia entre un enunciado y su enunciación. Esta correlación, en lugar de interrogarse sólo por las dimensiones temporales del texto, le solicita al lector orientar su atención hacia otras facetas de la lectura. Estos aspectos adyacentes (pero no por eso menos importantes en el fenómeno de interpretación) aquí se propone discutirlos como aquellos factores espaciales que interactúan entre un texto y un actor/espectador. De esta manera, en vez de poner atención sólo en la trama, el tiempo narrativo o la historia que se relata, en esta propuesta se desea integrar el espacio empírico en el que se desarrolla tal experiencia lectora evitando una perspectiva referida a la mera 'recepción' del texto.

Con el propósito de integrar extensiones tanto estéticas como pragmáticas de la obra literaria, uno de los primeros temas que se plantea en el siguiente estudio es la relación de los medios de expresión discursiva respecto a la espacialidad concreta que sugiere un acto de enunciación. Una de las premisas iniciales de este análisis es que el proceso de lectura de un texto de ficción opera de acuerdo a los mismos mecanismos discursivos con que una actuación —o *performance*— ejerce un cierto magnetismo en un actor y a la larga, en un espectador.²

La dimensión literaria de un texto se puede analizar de acuerdo con la naturaleza de su enunciado, como por el valor estético del signo representado, la estructura del discurso o la respuesta (ya sea 'ficticia' o empírica) que crea en el sujeto lector. En este sentido, la reacción lectora también se puede analizar desde perspectivas centradas en un destinatario ideal (Rifaterre 1979), real o institucional (Fish 1980). Por lo común, la tradición crítica ha discutido el fenómeno literario privilegiando sólo 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 entre estas tres dimensiones principales del fenómeno literario.

Se denomina ‘crítica de la recepción’ a un amplio campo de estudio que va desde conjeturas narratológicas (Genette 1966), así como sobre un lector ‘modelo’ (Eco 1977), hasta experiencias concretas de lectura (Nardocchio 1992). Aquí se propone considerar el proceso literario como la acción de todo un conjunto integrado en el espacio.

En particular, la teoría transaccional de la literatura, de Louise M. Rosenblatt (1978) y performativa, de Paul Zumthor (1999) permiten incorporar una mirada interactiva de la recepción/actuación literaria. Consideramos que a partir de tales propuestas se puede ampliar el marco teórico con el que habitualmente se estudian aquellos textos definidos como auto-reflexivos. En éstos, los procesos representativos se producen tanto a nivel del contenido como de la recepción.

Zumthor (1999) pone una especial atención en la interacción sensorial –de manera específica, en la inserción del cuerpo– durante la lectura poética: “La position de votre corps dans l’acte de lecture est déterminée en grande mesure par la recherche d’une capacité maximale de perception. Vous ne pouvez lire n’importe quoi dans n’importe qu’elle position, les rythmes sanguins en sont affectés [...]” (35). Es decir, la comunicación que se produce entre un texto y su destinatario ocurre como un *hic y nunc*, durante un proceso que afecta al sujeto empírico de la lectura.

En este contexto, es preciso advertir que un aspecto de la naturaleza del texto radica en intentar persuadir a su destinatario de que continúe leyendo. Todo enunciado –aunque no sea del completo gusto del lector– está destinado para ser consumido por un ‘alguien’, el llamado receptor. Por lo tanto, un texto es un producto cultural destinado a su consumo dentro de un espacio tanto ficticio como ‘real’. De ahí que el propósito de este trabajo es integrar una perspectiva tanto de la recepción ideal como de la empírica.

En “Instrucciones para John Howell” los lectores descubren, de manera sorpresiva, cómo un sujeto es obligado a actuar en una obra de teatro a la que ha asistido como espectador. Rice, el protagonista, estaba sentado en su butaca cuando un hombre de gris se acercó y lo invitó de manera cortés a que lo acompañara entre bastidores. El sujeto

le comentó a su inesperado interlocutor que el primer acto le había parecido flojo, ante lo cual "El hombre de gris asintió amablemente pero su mano seguía indicando una salida lateral, y Rice entendió que debía levantarse y acompañarlo sin hacerse rogar" (570).

Antes de comenzar una nueva escena, el hombre de gris le informa que él es Howell, el marido del personaje de Eva. Frente a dicha imposición de conducta, Rice intenta protestar en su calidad de espectador pero sólo recibe como respuesta "Usted se da muy bien cuenta de la diferencia. Usted no es un actor, usted es Howell" (571). Enseguida, toda la actuación de Rice es compelida por los otros actores sin que éste tenga posibilidad alguna de salirse de la escena. De este modo y en forma simultánea, se produce un fenómeno de desfamiliarización del texto tanto a nivel del contenido, como de la recepción.

En este caso, el proceso de contemplar una actuación se vuelve evidente tanto para el Rice como para el lector del cuento en la medida que ambos se vuelven conscientes de verse sometidos a un tipo de 'performance'. Se produce una relación paralela de desentrañamiento o desautomatización (Shklovski 1917)

Lo extraño de la situación experimentada por este personaje es que la orden dada por el hombre de gris "No era exactamente una amenaza, aunque los tres hombres lo rodaban de una manera que exigía la obediencia o la lucha abierta; a Rice le pareció que una cosa hubiera sido tan absurda o quizá tan falsa como la otra" (571). En una dimensión extra-literaria, el lector de un relato de ficción, con tal de permanecer en su calidad de tal, también se encuentra forzado —aunque de modo amable que el experimentado por el protagonista del relato de Cortázar— sea a continuar o a abandonar una lectura.

La metaficción hace evidente el hecho de que un lector se encuentra ante una situación de entrega y/o de cuestionamiento del contenido de un texto. Esto último se puede identificar como el abandono de la lectura o la práctica desentrañada de la misma. Por este motivo, los textos auto-reflexivos (a diferencia de los exclusivamente narrativos o aquellos destinados sólo al entretenimiento) son los que mejor ofrecen una propuesta desfamiliarizada de lo narrado.

Rice —quien fuera sólo parte del público al comienzo del relato— ahora se encuentra actuando de manera forzada y mecánica. Dicha situación permite revisar no sólo los niveles de desautomatización, sino también los de constreñimiento a los que un lector se somete voluntariamente en el momento de leer/actuar un discurso literario. A la larga, esto permite examinar un tipo de ‘poder’ (por extensión un modo de manipulación) no sólo simbólico, sino práctico, en el modo en que una lectura impone una determinada reacción física en un individuo lector. Cabe destacar que dicho nivel de constreñimiento no se logra sólo por el contenido de un texto (el enigma, suspense o intriga), sino también por el modo de presentarse la información: en este caso, se trata de un texto escrito.³

La crítica cultural estudia los diferentes aspectos del poder de forma interconectada. A grandes rasgos, estos pueden ir desde la representación del poder en el texto (Baktin 1970, Lacan 1966, Warhol 1991, Foucault 1972), hasta los procesos de autoridad que determinan una representación literaria. La presente investigación explora, entonces, diversos niveles de dominación (y, conviene reiterar, de manipulación) que un discurso puede ejercer sobre un destinatario ya no por lo que dice, sino por el soporte mediante el cual se presenta ante un destinatario. Esto invita a considerar que las dimensiones de poder se pueden encontrar representadas, de una manera simbólica, tanto dentro como fuera del texto. Se trataría del cautivante poder que un discurso despliega sobre un lector dispuesto a aceptar o resistir una lectura cualquiera.

Esta propuesta plantea observar el acto de lectura según una perspectiva fenoménica. De acuerdo a Martínez Bonati (1972), leer significa que un sujeto se sitúa ante “pseudofrases sin contexto ni situación concretas, vale decir, de frases ideológicamente representadas por ellas, imaginadas sin determinación externa de su situación comunicativa” (130). Por lo tanto, se trata de expresiones auténticas, ‘verdaderas’, pero referidas a significados imaginados que generan un efecto de contemplación.

De igual modo, si bien es cierto que la falta de referencialidad no es un indicador exhaustivo para discutir el carácter ficcional del lenguaje literario, esta perspectiva fenoménica permite relacionar una

relación historia-espacio dentro y fuera del texto. Por lo tanto, en esta propuesta no se busca discutir la naturaleza del lenguaje de ficción sino, más bien, las condiciones extra-literarias en las que se realiza tal interpretación.

La hipótesis de Martínez Bonati plantea 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 énfasis agregado). En consecuencia, al leer, el significado de un texto se asume o se aprehende como si fuese el verdadero referente textual de lo relatado. Austin (1971) denomina este fenómeno contemplativo de un discurso escrito como un acto ilocucionario.⁴ Del mismo modo, cabe insistir en que, desde una perspectiva interpretativa, los receptores de un texto tienen completa libertad para argüir a favor o contra del significado de un texto, pero para poder erigir un juicio respecto a tal relato, se debe completar con la premisa de leerlo primero.

Una actuación teatral consiste en la contemplación de eventos ocurridos en un tiempo y espacio imaginarios, dentro de un área destinada para esto: una sala de teatro. De hecho, Zumthor plantea que el concepto de *performance* lectora se encuentra vinculado a la noción de 'teatralidad'.⁵ Lo interesante a considerar en esta propuesta es que —así como los lectores deben disponerse bajo ciertas condiciones físicas y espaciales para leer una novela— dentro del anfiteatro existe todo un sistema de conducta a las que se debe poner atención: el público no puede subir al escenario (el caso de Rice/Howell sería una subversión de esto) y debe permanecer en sentado en las butacas, en silencio, quieto. De esta manera, un nivel de la contemplación involucra un aspecto constreñido —más que pasivo— de la parte del espectador, lo que en efecto no contradice el tipo de interpretación simbólica que la audiencia extraiga del evento contemplado ya que, de acuerdo a una perspectiva de la recepción, los individuos pueden realizar diversas lecturas sobre un mismo evento.

En "Instrucciones para John Howell", mientras los lectores se dejan llevar por la historia (al igual que el protagonista de "Continuidad

de los parques”), Rice/John Howell manifiesta que decide, entonces, entregarse al ‘simulacro’ de la actuación (“Instrucciones...” 571). El sujeto, entonces, se da cuenta que en la *performance* en la cual se encuentra, había “como un lado ceremonial que no era penoso acatar” ya que los diálogos entre él y los otros actores llevaban implícitamente las respuestas.

Sin embargo, este individuo, experimenta una conducta similar al distanciamiento o extrañamiento respecto a la experiencia en la que se ve forzado a actuar. Por esto, decide marchar contra la corriente, “violando poco a poco las instrucciones en una esgrima feroz y absurda contra actores habilísimos que se esforzaban por hacerlo volver a su papel y a veces lo conseguían” (575). Rice (el espectador/actor) intenta subvertir las leyes de la representación a las que ha sido sometido forzosamente y este experimento de subversión del protagonista se puede interpretar como el proceso de un/a lector(a) por interrumpir, cuestionar y/o dialogar con el discurso que lee. Este fenómeno, en síntesis, se identifica más bien con la lectura de relatos auto-reflexivos (metaficticios) en oposición a relatos orientados al sólo entretenimiento.

Una perspectiva transaccional de la lectura supera el concepto de que el significado se ubica en el texto (según la Nueva Crítica de los años 40 y 50) o en el/la lector(a) (según la teoría de la recepción) (Zoreda 55). En *Literature as Exploration* (1938) Louise Michelle Rosenblatt plantea cómo cada lectura es un encuentro *particular* que involucra un lector *particular* bajo circunstancias *particulares*. En *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work* (1978), la autora ahonda en la propuesta de una dinámica no-lineal (16) –transaccional– de la lectura. Esto supone que desde una perspectiva fenoménica, el observador entra de modo inevitable en la observación (x) y de esta manera, los tres elementos del acto de lectura (texto, lector y poema) se conectan mediante relaciones interdependientes de reciprocidad. Con todo, los textos auto-reflexivos son ejemplos exclusivos de dinámicas transaccionales de la literatura ya que, a modo de infinita refracción, proyectan los procesos de lectura no sólo en su contenido, sino que al mismo tiempo le muestran al lector la experiencia de tiempo

y espacio vivenciadas a través de la misma.

“Continuidad de los parques “Instrucciones para John Howell” y “Las ménades” no son ejemplos azarosos de metaficción; en efecto, son relatos que permiten preguntarse sobre el modo cómo una lectura puede condicionar ciertas acciones de la parte de sus lectores. El acto de leer corresponde a una *actuación, performance o representación* y “the poem, then, must be thought of as an event in time. [...] It happens during a coming-together, a compenetration, of a reader and a text” (12). A lo anterior, correspondería agregar que, además del tiempo, el acto del leer ocurre en un espacio concreto, lo cual pocas veces se considera al analizar actos de lectura.

Rosenblatt define el texto como una obra (a ‘*play*’) (13) y al lector como un espectador (a ‘*spectator*’) (67). Por lo tanto, la lectura opera como un acto de representación que se desarrolla en un espacio escénico donde ocurre una actuación. Acto de leer y contenido de la lectura, entonces, tienen igual importancia en el momento de interpretar un texto como producto cultural.

La dimensión estética de la lectura concierne al lector con respecto a lo que *está viviendo*, experimentando en su relación con el texto *durante* el acto de la lectura. En términos de Rosenblatt, el destinatario crea y recrea mundos imaginarios (*envisionments*). A esto, cabe agregar que tales universos se construyen en espacios específicos de lectura porque el leer es una experiencia de comprensión creciente que evoluciona no sólo en un tiempo sino también en un lugar concreto de realización. Por lo mismo, se puede incluso observar que la acción narrativa ocurre dentro texto, mientras que fuera de éste se cumple el acto de darle sentido a tal narración.

En tal actuación “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).⁶ De este modo, la lectura se puede interpretar como una *performance* natural mediada por el lenguaje y la historia que el texto relata.

Carlson (1996) plantea que “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" (4 Cf. Goffman 1973, Sayre 1995). Así, *performance* se define según dos conceptos diferentes; el primero se refiere a un despliegue de habilidades para realizar algo y el otro, a conductas y patrones reconocidos y codificados en la cultura.⁷

Una *performance* siempre se efectúa para una audiencia (y aunque ésta faltase, el público es uno/a mismo/a) (Carlson 5-6). En consecuencia, al resemantizar la definición de "alguien dice de *cierto modo* algo a alguien" (Barraza 2005) deviene en *una acción se lleva de manera dual a cabo* para alguien.

En este intercambio comunicativo, no todos los individuos han de tocar un instrumento o han de leer por igual. Hay audiencias que, en el caso de "Las ménades", pueden perder todo sentido de la realidad al escuchar un concierto de música. El relato describe cómo el desafortunado público de una gala de música culta termina 'literalmente' devorando al director y los músicos de la función.

El único sujeto que permanece distante a los eventos lo relata así: "Me dolía un poco no estar del todo en el juego, mirar a esa gente desde fuera, a lo entomólogo" (Cortázar 320). Por lo tanto, este hablante será el único que no se dejará llevar por el furor irracional originado por la música del Maestro y sus músicos, sino que observa desapasionadamente dicha 'performance'.

En el relato, el individuo experimenta un proceso similar al discutido en "Instrucciones para John Howell", salvo que en este caso, la resistencia por parte del protagonista es aún mayor. El hablante se da cuenta de que público está a punto de devorar a los músicos: "Yo veía todo eso, y me daba cuenta de todo eso, y al mismo tiempo no tenía el menor deseo de agregarme a la confusión, de modo que mi indiferencia me producía un extraño sentimiento de culpa" (326).

En consecuencia, este individuo experimenta una *ruptura*, un distanciamiento, respecto al tipo de lectura que se pone en juego o que la audiencia realiza. En "Las ménades", se hace presente aquello que en todo acto de representación está siempre ausente o silenciado —la

pérdida de la racionalidad ante la lectura de un discurso artístico— y, al mismo tiempo, en este cuento al lector se le muestra que está ante un acto de re/creación.

Por esto, el relato metaficción permite, por excelencia, poner al descubierto la relación espacial de lector-lectura; situación que no siempre se puede discutir en textos que privilegian aspectos sólo temporales de la narración. Se trataría de aquellas narraciones de entretenimiento —folletines románticos, novelas de aventuras y acción— en las cuales la historia se considera el aspecto más importante de la estructura, desechando el equilibrio entre forma y contenido.

Cortázar deconstruye el fenómeno de dejarse llevar por el placer estético.⁸ Esto crea un efecto de desalienación textual entre el lector de “Las ménades” y el discurso; sensación que bien se puede comparar con la propuesta teórica del dramaturgo Bertolt Brecht (1970). Por lo mismo, una *performance* o actuación no sólo ha de alienar a un espectador o al público general de un teatro, sino que también opera en el nivel de la lectura privada de un objeto literario. Así, un texto puede ejercer una manipulación en un lector (ideal) no sólo por su contenido, sino que también por su presentación formal.

La música que arrebató al público de este cuento de Cortázar, opera de manera similar al efecto producido por la literatura de entretenimiento entendida como sentimental, de aventuras o melodramática en el sentido de exacerbar con mayor intensidad los sentidos que la racionalidad. Esto no significa que la distancia racional sea el mejor modo de interpretar un objeto artístico sino, más bien, sugiere adoptar una distancia crítica para observar cómo opera un acto de lectura. De acuerdo a lo planteado, ésta puede imponer ciertos niveles de conducta ya no sólo por lo que dice sino por el mismo modo de presentarse como tal.

En tanto, la auto-referencialidad, debido a su naturaleza espacial, resiste el proceso de dejarse llevar por el mero placer de la lectura. La metanarración, entonces, es un fenómeno con altas implicaciones pragmáticas que van más allá del concepto de la metaficción como categoría literaria. La metaficción involucra una toma de actitud ante lo leído.

En suma, según este punto de vista, la relación entre el texto/espec-

táculo y el lector/espectador se puede analizar como una situación de *performance* que supera el problema aislado (independiente) del texto en sí mismo o de sólo quien lo lee. Aquí se propone incluir el espacio de la lectura como elemento esencial para la interpretación.

En "Las ménades", la dimensión espacial puede volverse tan quebradiza al punto de que el hablante describe la hecatombe en los siguientes términos :

Cuando [el director de orquesta] se enderezó, la sala estaba de pie y yo con ella, y el espacio era un vidrio instantáneamente trizado por un bosque de lanzas agudísimas, los aplausos y los gritos confundándose en una materia insoportablemente grosera y rezumante pero llena a la vez de una cierta grandeza, como una manada de búfalos a la carrera o algo por el estilo.
(323)

De esta manera, el relato muestra cómo el límite entre espectáculo y actuación, entre butacas y escenario es destruido por una audiencia euardecida que lleva a devorar a sus músicos.

En conclusión, los lectores de un relato pueden ser entendidos como *intérpretes* de un discurso y, por extensión, como *actores* de un texto. En esta propuesta se ha insistido en que –independientemente si gusta o no– un texto está escrito para ser consumido de principio a fin y la mayoría de las veces no puede tenerse una opinión completa de éste si se abandona su lectura antes de acabar la narración. Del mismo modo, conviene subrayar que, si bien los receptores de un texto tienen completa libertad para argüir a favor o contra de su significado, para poder erigir un juicio respecto a tal relato, se debe completar con la premisa de leer, aunque sea una parte del mismo.

Este acercamiento a la recepción literaria propone observar un nivel de manipulación sobre un lector, no sólo por lo que se dice en un texto, sino por el modo de presentarse y dominar el espacio físico y temporal del sujeto que lee. Se invita a poner especial atención en la experiencia vital de la lectura y sugerir una alienación lectora que, en tanto manipulada o exacerbada a través del sólo entretenimiento, puede

transformarse en una poderosa herramienta ideológica.

El texto auto-reflexivo/metaficticio propone una lectura resistente al proceso de hipnotismo que ejerce el tradicional relato de entretenimiento. Por esto, las narraciones que apuntan a las emociones y sentidos (textos melodramáticos, sentimentales, folletinescos) pueden tomarse en herramientas de control sobre los lectores. Así, el relato llamado de la metaficción, no apunta sólo a un artificio narrativo, sino que también es un modo de resistencia temporal y espacial del entorno.

La cultura popular se caracteriza por producir y distribuir un nutrido grupo de narraciones literarias destinadas a la evasión (estas son llamadas en varias ocasiones como 'paraliteratura'). El manejo y control de este tipo de entretenimiento no es ajeno a una manipulación ideológica que se produce al exacerbar los sentidos de los lectores más que la distancia crítica.

El conflicto que se abre con esta propuesta, no es el criticar la presencia o ausencia de una especie de catarsis en los lectores (al fin y al cabo, ésta es una característica tradicional de las letras) si no más bien, tener en cuenta que esta misma catarsis puede ser objeto de manipulación ideológica en una sociedad del espectáculo.

Central Michigan University

NOTAS

¹ A continuación se utiliza la expresión 'lector' de un texto tanto para destinatarios femeninos como masculinos, reales o empíricos.

² La propuesta que se discute a continuación desarrolla de manera más general lo postulado en "'No quiero engañarlos': Autoridad performativa y mecanismos de representación textual". *Céfito. 3rd Annual Conference: Postmodern Discourses*. 3.1 (2002): 52 – 65.

³ En este trabajo se pone un interés en el relato escrito que por su forma requiere de una cierta disposición física de parte del lector. El relato auditivo, por ejemplo, no exige esta misma condición corporal y el audio-visual (el cine, la televisión), al igual que el discurso auditivo puede presentarse bajo diferentes contextos espaciales, esto es, con o sin iluminación ambiental (un requisito para la mayoría de los sistemas

gráficos a excepción del braille).

⁴ Sin dudas, la propuesta de Austin no ha estado ajena a opiniones a favor y en contra. Ong (1979) concuerda con una oposición entre el lenguaje hablado y el escrito porque “writing is completely artificial. There is no way to write ‘naturally’” (82), mientras Pratt (en Carlson 1996) sostiene que la distinción de Austin entre la literatura y el lenguaje ordinario es una falacia inventada por los formalistas rusos y mantenida de forma subsecuente por teorías estructuralistas. Pratt: “argued both that so-called ordinary language contains the same sort of features presumably characteristic of ‘poetic’ discourse” (el literario) y ese lenguaje no puede comprenderse de modo independiente del contexto en el cual ocurre y luego de quienes participa en él (67) De este modo, en esta crítica surge el concepto de historia ‘decible’ (*tellable*) que se explica como la relación entre el discurso cotidiano y la narrativa literaria, sintetizada en la “idea of how both illocution and perlocution operate in ‘tellable’ assertions”(68).

⁵ Zumthor enfatiza que “La condition nécessaire à l’émergence d’une théâtralité performantielle est l’identification, par le spectateur-auditeur d’un espace autre ; la perception d’une altérité spatiale marquant le texte. Cela implique quelque rupture avec le ‘réel’ ambiant, une fissure par où justement s’introduit cette altérité” (45). Vale decir, tal como se discute en el primer capítulo de este trabajo, al quebrantar el espacio de la representación se produce una confusión entre el referente y el significado.

⁶ En efecto, proyectando la propuesta de Martincz Bonati a la experiencia musical, Rosenblatt dirá “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).

⁷ Una tercera definición 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. Sobre este tipo de

actuación, Carlson explica que "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"(4-5). De esta manera, el concepto de performance no del todo una categoría estricta de análisis.

* "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.

OBRAS CITADAS

- Bakhtin, M. M. (Mikhail Mikhailovich). *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. París: Gallimard, 1970.
- Barraza Toledo, Vania. "No quiero engañarlos": Autoridad performativa y mecanismos de representación textual." *Céfiro*. 3rd Annual Conference: Postmodern Discourses. 3.1 (2002): 52-65.
- . "Vértices de la representación en *Éxtasis* de Barroso (1996) (aproximaciones fenoménicas entre literatura y cinematografía)." *Especulo: Revista de Estudios Literarios* 31 (2005-2006): (sin paginación). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/vertices.html>
- Brecht, Bertolt. "Una nueva actitud ante el teatro: de la identificación al distanciamiento" (1970). *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, (1972). Ed. Adolfo Sánchez Vázquez. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997: 465-470. Reimp.
- . *Escritos sobre el teatro*, Nueva Visión: Buenos Aires, 1970. 149-155.
- Carlson, Marvin. *Performance: a Critical Introduction*. Nueva York: Routledge, 1996.

- Cortázar, Julio. "Continuidad de los parques". *Antología: Los mejores relatos fantásticos de habla hispana*. Madrid: Editorial Alfaguara, 1999. 27.
- . "Instrucciones para John Howell". *Cuentos Completos: Cortázar I*. Madrid: Alfaguara, 1994. 570-579
- . "Las ménades". *Cuentos Completos: Cortázar I*. Madrid: Alfaguara, 1994. 317-26. Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass.: Harvard UP., 1980.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Genette, Gérard. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Goffman, Erving. *The presentation of Self in Everyday Life*. Woodstock, NY: Overlook Press, 1973.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Nardocchio, Elaine F. *Reader Response to Literature: the Empirical Dimension*. Berlin; Nueva York: Mouton de Gruyter, 1992.
- Riffaterre, Michael. *La Production du texte*. Paris: Seuil, 1979.
- Rosenblatt, Louise Michelle. *Literature as exploration*. Londres: D. Appleton-Century Company Incorporated, 1938.
- . *The Reader, the Text, the Poem: the Transactional Theory of the Literary Work*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1978.
- Shklovski, Viktor. "El arte como artificio" (1917). Ed. Tzvetan Todorov. *Teoría de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. México D.F: Siglo XIX, 1999. 55-70.
- Warhol, Robin, R and Prince Herndl, Diane. *Feminisms: an Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1991.
- Zoreda, Margaret Lee. "La lectura como arte de Performance." Zavala, Lauro (ed.); *Lecturas simultáneas: La enseñanza de lengua y litera-*

- Cortázar, Julio. "Continuidad de los parques". *Antología: Los mejores relatos fantásticos de habla hispana*. Madrid: Editorial Alfaguara, 1999. 27.
- . "Instrucciones para John Howell". *Cuentos Completos: Cortázar I*. Madrid: Alfaguara, 1994. 570-579
- . "Las ménades". *Cuentos Completos: Cortázar I*. Madrid: Alfaguara, 1994. 317-26. Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass.: Harvard UP., 1980.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Genette, Gérard. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Goffman, Erving. *The presentation of Self in Everyday Life*. Woodstock, NY: Overlook Press, 1973.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Nardocchio, Elaine F. *Reader Response to Literature: the Empirical Dimension*. Berlin; Nueva York: Mouton de Gruyter, 1992.
- Riffaterre, Michael. *La Production du texte*. Paris: Seuil, 1979.
- Rosenblatt, Louise Michelle. *Literature as exploration*. Londres: D. Appleton-Century Company Incorporated, 1938.
- . *The Reader, the Text, the Poem: the Transactional Theory of the Literary Work*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1978.
- Shklovski, Viktor. "El arte como artificio" (1917). Ed. Tzvetan Todorov. *Teoría de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. México D.F: Siglo XIX, 1999. 55-70.
- Warhol, Robin, R and Prince Herndl, Diane. *Feminisms: an Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1991.
- Zoreda, Margaret Lee. "La lectura como arte de Performance." Zavala, Lauro (ed.); *Lecturas simultáneas: La enseñanza de lengua y litera-*

tura con especial atención al cuento ultracorto. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México D.F., 1999.

Zumthor, Paul. *Performance, Réception, lecture.* Longueuil, Québec: Le Préambule, 1990.