

VOZ NARRATIVA, AUDIENCIA Y AUTORIDAD TEXTUAL EN DIARIO DE UNA MULTITUD DE CARMEN NARANJO

Julio Torres Recinos

La novela de Carmen Naranjo se presenta como una yuxtaposición de fragmentos, sin que haya aparentemente una conexión entre ellos. En el recorrido de un día por las calles de la ciudad se oyen diálogos, monólogos interiores, conversaciones en las que se presenta sólo lo que una persona dice, discursos, etc. La temática que se aborda es variada: la vida de la gente, los problemas nacionales, el estado de la educación, el alto costo de la vida.

Se reportan los problemas, se dan puntos de vista, se denuncia: todo presentado ante el lector de manera 'objetiva' ya que la gran mayoría de los enunciados carece de una voz narrativa autoritativa que los presente. Sin embargo, existe un narrador que a veces comenta, evalúa algunas afirmaciones de manera que la lectura se oriente hacia un significado posible. Me interesa estudiar ciertas afirmaciones en el texto que se le ponen al lector para que las considere como válidas. Específicamente, voy a analizar los reclamos de verdad de autoridad textual, porque quiero averiguar cómo la novela privilegia ciertas lecturas - para, de esta manera, adquirir un mejor entendimiento de la novela que analizo. La perspectiva que se sigue es la hermenéutico - fenomenológica que tiene sus bases en la experiencia de la lectura. Se estudiará así mismo, el papel de la audiencia narrativa inscrita en la novela.

Los reclamos de verdad de autoridad textual son determinaciones textuales (son aspectos estables en el texto) que se actualizan en el momento en que el lector ejecuta la lectura y trata de completar el mundo propuesto por la obra. El lector puede rechazar un reclamo de verdad (una afirmación puesta por el texto para su aceptación dentro

de cierta situación narrativa), aceptarlo, mostrar incredulidad, posponerlo hasta que tenga más bases, sopesarlo a la luz de cierta coherencia o lectura en camino o establecida o aceptarlo con reservas, entre otras respuestas. Las reacciones hacia el reclamo de verdad ciertamente no se limitan a las posibilidades anteriores. Lo que conviene señalar es que el lector (o lectora) debe tener una decisión para poder continuar en su tarea de configurar el mundo propuesto por el autor porque, según Mario Valdés, "... cada reclamo de que una afirmación es verdadera lleva consigo la posibilidad del reclamo opuesto, de que la afirmación sea falsa¹" (Valdés 1992, 15). El reclamo de verdad de autoridad textual es un reclamo que no es verificable fuera del mundo narrado (como lo es el reclamo de verdad de referencia empírica, por ejemplo) Este reclamo "... se apoya en la fuerza de autoridad de la voz enunciante" (Valdés 1992, 21); por lo tanto una voz narrativa que se presente como no confiable o que por alguna razón hiciera dudar de su credibilidad no podría mantener un reclamo de esta naturaleza.

En este trabajo pretendo comunicar mi experiencia de lectura que es mi apropiación² de la intencionalidad del texto en una lectura que va a partir de un análisis formal ('explicación') que va a conducir a una comprensión³ (tengo los datos, ¿qué significan?) del texto para formular una posible interpretación. Intento estudiar la novela al margen de las intenciones implícitas o explícitas de la autora biográfica, no porque sus ideas carezcan de importancia, después de todo la novela la escribió ella, sino para evitar la famosa 'falacia intencional', la confusión entre la obra y sus orígenes, la búsqueda de significado en la obra partiendo de un conocimiento del autor, que Wimsatt y Beardsley⁴ denunciaron a mediados de este siglo. Se trata de estudiar

1 Mario J. Valdés, *World-Making: The Literary Truth – Claim And The Interpretation of Texts*, (Toronto: University of Toronto Press, 1992). Para el estudio de los reclamos de verdad me ha beneficiado del libro del profesor Valdés así como de sus conferencias en la Universidad de Toronto. Las traducciones de los textos en inglés serán mías, a menos que se indique lo contrario. El reclamo de autoridad de verdad textual es uno de cinco propuestos por Valdés. Los otros cuatro son el reclamo de verdad empírico, el histórico, el de verosimilitud y el de personalidad ('self'). Ver p.p. 20-21, 38-77.

2 Apropiación es de acuerdo con Valdés "the will make the text one's own", *Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature* (Toronto: University of Toronto Press, 1987) 71. Agrega Valdés "[T]he dialectic of reader's appropriation and the text's intentionality is the play and the interplay that characterizes the text-reader relationship" (71).

3 Explica Valdés en qué consiste la explicación y la comprensión: "To explain is to bring out the internal relations of organization and composition, and to understand it is to grasp its intentionality, which makes it a whole and not merely a collection of words". *World-Making* ... pág. 10. Para una ampliación de estos conceptos y su función en la interpretación ver Paul Ricoeur, "What Is a Text? Explanation and Understanding" en *A Ricoeur Reader: Reflection And Imagination* Ed. Mario J. Valdés (Toronto: University of Toronto Press, 1991, p.p. 43-64.)

4 W. K. Wimsatt and Monroe C. Beardsley "The intentional Fallacy" en Hazard Adams, Ed. *Critical Theory Since Plato* (Toronto: Harcourt Brace Jovanovich, 1992) 944-951. Dicen los autores: "The poem is not... the author's [own] (it is detached from the author's birth and goes about the world beyond his power to intend about it or control it). Su posición es extrema pero necesaria en cierto momento.

el lenguaje de la novela. El autor es importante, no se tome a mal, porque sus ideas, su historicidad, sus elecciones al momento de la composición de la novela infunden cierta intencionalidad en la novela que está presente en el momento de la lectura. No puede, eso sí, determinar cómo se actualiza la novela, qué significado específico de la novela ha de transmitir.

Tomemos un párrafo que tradicionalmente ocupa un lugar privilegiado en cualquier novela, el que abre la narración. Según Peter J. Rabinowitz las reglas de atención nos dicen (1) dónde debemos concentrar la atención, y (2) que esos "elementos subrayados nos van a servir como estructura básica sobre la cual se elabora una interpretación"⁵ (Rabinowitz 52). Estas son reglas compartidas entre autores y lectores. No es de extrañar que algunas oraciones iniciales de algunas novelas (Pedro Páramo, por ejemplo) se recuerden con tanta facilidad porque han sido elaboradas con más cuidado que otras partes de menos interés. Otra parte de la novela que llama la atención es el pasaje o capítulo final. Espero demostrar que *Diario de una multitud* no es una excepción⁶.

La novela comienza con un personaje que habla en primera persona:

"[N]o he dormido toda la santa noche. No he podido pegar los ojos. ¡Cómo ha podido creer semejante cosa de mí, de mí! A ratos me enfurecía. Ha bastado una mala información para que así piense. No hay derecho..."⁷

El pasaje anterior aparece encomillado para separarlo del discurso del narrador externo⁸, que comenta lo que se acaba de presentar: "No se despertaba del todo. Sus ojos parecían pegados a una imagen lejana. Las palabras juntas sonaban a locura y aquel tono feroz, combativo, con quién diablos quería hablar" (9). Más que dar una descripción de lo que ve, el tono se vuelve subjetivo, dramatizado, interesado en emitir su propio juicio sobre la situación. Vuelve a hablar el personaje y el narrador comenta de nuevo:

¡Qué dolor de cabeza! Despertarse de esta manera, quizás sea parte de la última pesadilla. La noche larga y la

5 Peter J. Rabinowitz, *Before Reading: Narrative Conventions and The Politics of Interpretation* (Ithaca and London: Cornell U.P., 1987.)

6 Alicia Miranda Hevia ha analizado los títulos, otros elementos que llaman la atención por su situación privilegiada, de cada una de las tres partes de la novela en "La prología de *Diario de una multitud*" *Kañina* VII (1983) 9-12.

7 Carmen Narango, *Diario de una multitud* (San José: EDUCA, 1986). Las citas corresponderán a ésta edición.

8 Sigo aquí la clasificación de narradores propuesta por Mieke Bal en *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* Trad. Javier Franco (Madrid: Cátedra, 1990) 126-32. El narrador externo es el que "nunca se refiere explícitamente a sí mismo como personaje..." (128).

mesa llena de ceniceros sucios. Este olor a cuarto encendido. ¿Por qué no se respeta esta manera de despertarse en partes, poco a poco? (9)

Siempre el narrador, pero en este caso es él quien transmite los pensamientos del personaje. En realidad, sólo la descripción ("La noche larga y la mesa llena de ceniceros sucios") forma parte de su propio discurso. La última oración ("Por qué no se respeta esta manera de despertarse en partes, poco a poco?"), a pesar de ser palabras del personaje, evidencian de parte del narrador, al reproducirlas él mismo, una subjetividad, una inclinación hacia el gusto personal, al derecho de vivir como cada individuo quiera.

Sigue la intercalación de los dos discursos, el personaje que habla y el narrador que describe lo que ve, lo que oye en la noche. El narrador se presenta con limitaciones para conocer lo que pasa en el pensamiento de los personajes: "En los bares se deja una propina y en las casas se dice adiós y muchas veces gracias. Quizás lo dijeron, es la costumbre" (9, *mi subrayado*).

El resto de este primer fragmento continúa de la misma suerte por más de dos páginas en una sucesión de discurso del personaje apropiada por el narrador externo de la historia. El resto de los capítulos de la primera parte de la novela ("Hilos"), que es el grueso del texto (más de doscientas páginas), va a desplegar una técnica diferente. Lo que vamos a tener es una pluralidad de voces que hablan directamente sin la mediación de un narrador: diálogos, monólogos, parlamentos unidireccionales, infinidad de voces que hablan sin identificarse.

El narrador del párrafo de apertura de la novela vuelve a aparecer unas pocas veces más (156-7, 181, 97, 136-7) para describir o comentar una situación a veces desde el punto de vista de un personaje. En general, la primera parte consta de fragmentos presentados objetivamente. Conviene en este punto diferenciar entre el "yo" del discurso (el sujeto enunciado, el sujeto que narra, que muestra una historia; lo que los personajes dicen, piensan) y el "yo" de la enunciación. Ambos narran pero en diferentes niveles del discurso. Otra aclaración pertinente es la que hace Mike Bal cuando dice que no hay narración en tercera persona, toda tercera persona es un "yo" (127-32). La aclaración de Mike Bal de que todo "el" es un "yo" sirve para apoyar la idea de que aun cuando los enunciados se presentan en primera persona ("Esto me pasó ayer...") necesitan por definición un narrador los ponga a hablar en el texto. Un personaje no puede decidir si habla o no, si aparece en una historia o no; no tiene vida autónoma. En la primera parte del libro el narrador decide si presenta el discurso de los personajes o los deja que hablen, si comenta o no comenta la situación narrativa. Pero cuando lo considera pertinente no duda en aparecer, siempre con una mirada externa. Es el narrador,

con conciencia de lo que acaba de presentar, él que dice al final de la primera parte: "El ciclo está abierto." (221), con dos puntos que introducen la segunda parte, o sea que sabe lo que viene.

"Claves", la segunda parte de la novela, muchísimo más corta que "Hilos", se va a caracterizar por una presencia abierta del narrador, ahora con una actitud evaluadora más evidente, y por diálogos, recuerdos, monólogos de carácter íntimo. Se ha borrado prácticamente la referencia a la vida social en la que tanto se insistió en el "Hilos", la primera parte. El narrador ahora está dispuesto a evaluar la historia⁹ que ha venido narrando:

Se trata de... ¿Se trata? Sí, se trata de algo, ¿para qué negarlo? Se puede tratar de muchas cosas, depende de quién esté por delante y cuáles puntos de vista tenga. El proceso viejo y nuevo de la vida y de la muerte. ¡Qué vanidad! Esa cosa de empezar que va siempre a un fin.
(225)

El narrador está consciente de que las historias que ha presentado pueden interpretarse de diversas maneras. El texto con conciencia de texto que se debe atener a las leyes de la ficción. En treinta y cuatro fragmentos estructurados en torno a la oposición "se trata/no se trata", muchas veces a base de metáforas, el narrador intenta encontrar el significado de la historia.

El narrador se deja llevar por el afán de analizarlo todo según se vio al principio de "Hilos", actividad que puede continuar indefinidamente de acuerdo con el lector que actualice la obra y los puntos de vista, el repertorio cultural, intertextual de éste. Los discursos de los personajes, por otro lado, no son ajenos al narrador, de vez en cuando comenta como un ceo lo que dicen (242); pero lo que llama la atención es el énfasis en el discurso personal, amoroso muchas veces, en las experiencias infantiles a veces dolorosas, en recuerdos que tienen importancia sólo para el individuo (o/y su pareja). El diálogo final de la segunda parte enuncia que el libro debe terminar: "—Se fue la tarde. / —Se fueron todas las tardes" (260).

El epígrafe que introduce "Tejidos", la última parte, subraya el carácter metaficcional de la escritura al citar: "Cuando se empieza un cuento hay que acabarlo..." (261). Estamos ante la presencia de una sección muy corta diferente de las anteriores. Ya no hay fragmentos, todo es una sucesión de voces muchas veces inidentificables que se

⁹ En este respecto comenta Alicia Miranda Hevia: "... El narrador habla en tercera persona... El narrador establece luego la incertidumbre del tema, el rechazo de la anécdota. Se hace referencia a lo que pasa en Hilos desde el principio hasta el recorrido de las calles y la sucesión de voces..." "La prosodia de Diario de una multitud" *Káñina* VII (1983) 10.

pierden en la agitación de los eventos, una reunión política que termina en saqueo de tiendas y vandalismo que hace que la policía acuda, con el esperado resultado de muertos y heridos. Pareciera que el final es el desenlace lógico a la problemática planteada en la primera parte.

¿De qué se trata la problemática de la novela?, repetir la pregunta del narrador. Como decía el narrador, se puede tratar de muchas cosas. Un problema que se presenta a los lectores es la atribución de afirmaciones que se expresan en el texto. En la obra de Carmen Naranjo hay incontables aseveraciones. ¿A quién pertenecen? ¿Quién las hace? Para librar al autor biográfico de esa responsabilidad¹⁰ Wayne C. Booth propuso la noción del autor implícito¹¹, que sería una entidad ficticia, una construcción del autor. En el caso de los reclamos de verdad de autoridad textual, la responsabilidad es del narrador. Para que la autoridad se mantenga y los reclamos de verdad sean aceptados como válidos por el lector se requiere que el narrador sea confiable (Valdés 1992, 30). Aunque pareciera que el narrador de *Diario...* muestra que a veces señales de inconfiabilidad (cuando da sus propias opiniones críticas, por ejemplo), en mi opinión no ponen en peligro su credibilidad. Esas opiniones y descripciones funcionan como elementos configuradores de la personalidad de la voz narradora, personalidad necesaria para que el lector lo acepte como una entidad con gustos propios como cualquier otro lector que lo conozca.

El narrador apela al mundo empírico del lector para validarse. Dijimos que en la primera parte se dan muchos fragmentos que no son introducidos por el narrador. Sin embargo hay una apelación constante a la audiencia ficcional (audiencia narrativa para Rabinowitz: 95), entendida como un papel que en el texto fuerza al lector a desempeñar (Rabinowitz: 95), en este caso, a que se adentre en el relato y participe en la configuración del texto y, en general, a que siga leyendo. Un ejemplo, tal vez el más obvio, es el de empezar una historia, un discurso *in media res*, en el que no se sabe de qué se habla y el lector muchas veces debe esperar hasta el final del relato o incluso inferir (78). O cuando se identifica al sujeto hablante y el lector debe imaginar, muchas veces sin llegar a descubrirlo. Cada texto en realidad debe arriesgarse a buscar nuevas técnicas para hacer la lectura

10 En realidad, debido a la naturaleza de la ficción, que parte de un lenguaje ya dado y que sirve de la referencia del mundo externo, la tendencia a confundir lo que un autor piensa y lo que su obra dice tiene su fundamento válido. Dice Michael McGuire "[A]lthough the definitive trait of literary narrative is the acknowledgement that its story is not real or true, the possibility of fiction being confused with fact is the very nature of the invented narrative..." "The Rhetoric of Narrative: A Hermeneutic, Critical Theory", en *Narrative thought and Narrative Language*, Bruce K. Britton y A.D. Pellegrini, Eds. (Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1990) 227.

11 "It [the implied author] designates the implicit 'speaker' in the novel for instance, the teller of the story as a whole..." *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago U.P. 1961) 70-1, citado por Catherine Belsey, *Critical Practice* (London and New York: Routledge, 1980) 30.

estimulante pero no tan difícil que el lector desista, es lo que Rimmon-Kenan llama la posición paradójica del texto frente al lector¹².

¿Qué reclamo de verdad nos pide este narrador que aceptamos? Basados en la imagen del narrador que nos hemos formado por sus descripciones, comentarios, por su rechazo a la política (no se refiere a la política, presenta hechos pero no comenta, le basta el final de caos y represión), por su preferencia por lo individual, lo íntimo, las experiencias de la niñez influyen en el desarrollo adulto, el texto se inclina por la idea de una sociedad en la que tenga prioridad lo humano, lo familiar, las relaciones interpersonales, el valor de la experiencia individual en oposición a la política, el comunismo, el deseo de hacer dinero, y en general, los valores de una sociedad capitalista.

En ese sentido, el narrador propone un modelo femenino de escritura, lo semiótico, que rechaza los signos de poder, lo simbólico (el Estado, el orden, la propiedad)¹³.

El estudio formal del narrador nos da la ventaja de poder formular conclusiones a partir de elementos estables en el texto. La calidad de la voz narrativa va determinar la naturaleza de la novela. El análisis de los reclamos de verdad de autoridad textual abre el paso hacia cierta lectura de la obra, cierta interpretación resultado del encuentro entre el mundo de la novela (incluido el de la autora) y el del lector. En el caso concreto de *Diario de una multitud* nos permite ver qué técnicas se han empleado en la composición de la novela y hasta qué punto la novela de Naranjo refleja el desarrollo de la novela en Costa Rica teniendo ciertamente como transfondo la novelística más innovadora, la del "post-boom" latinoamericano, al cual la novela generacionalmente pertenece.

12 Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London and New York: Methuen, 1983) 122. Dice Rimmon-Kenan: "[T]here is one end every text must achieve: it must be certain that it will be read; its very existence, as it were, depends on it... But if the text is understood too quickly, it would thereby come to an untimely end. So, on the other hand, it is in the text interest to slow down the process of comprehension by the reader so as to ensure its own survival" 122-3.

13 Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983) 189. Lo simbólico y lo semiótico los toma Eagleton de la *Révolution du langage poétique* (1974) de Julia Kristeva.

BIBLIOGRAFÍA

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.
- Belsey, Catherine. *Critical Practice*. London and New York: Routledge, 1980.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- McGuire, Michael. "The Rhetoric of Narrative: A Hermeneutic, Critical Theory." *Narrative Thought and narrative Language*. Eds. Bruce K. Britton y A.D. Pellegrini. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1990. 219-236.
- Miranda Hevia, Alicia. "La prosodia de *Diario de una multitud*". *Kañina* VII (1983) 9-12.
- Naranjo, Carmen. *Diario de una multitud*. (1974) San José: EDUCA, 1986.
- Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca and London: Cornell U.P. 1987.
- Ricoeur, Paul. "What is a text? Explanation and Understanding." *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Ed. Mario J. Valdés. Toronto: University of Toronto Press, 1991. 43-64.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: Methuen, 1983.
- Valdés, Mario J. *World-Making: The Literary Truth-Claim And The Interpretation of Texts*. Toronto: University of Toronto Press, 1987.
- . *Phenomenological Hermeneutics And the Study of Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1987.
- Wimsatt, W. K. and Beardsley, Monroe C. "The Intentional Fallacy." *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams. Toronto: Harcourt Brace Jovanovich, 1992. 944-951.