

ESTRATEGIAS IDEOLÓGICAS: EL VALOR DE LA RETÓRICA EN *No escuches su canción de trueno* (2000) DE JOSÉ ROBERTO DUQUE¹

Rebeca Pineda Burgos
Universidad Central de Venezuela
rebecapineda82ster@gmail.com

RESUMEN

Esta investigación muestra un análisis de la novela *No escuches su canción de trueno* (2000) de José Roberto Duque. La lectura crítica se sustenta en los conceptos de las «estrategias ideológicas del discurso» desarrolladas por van Dijk (1998) y su relación con la «retórica», a partir de los estudios de García Barrientos (1998), López Eire (2002), Ortega (1989) y Sánchez Manzanares (2008). El análisis permite reconocer las marcas discursivas de la novela que presentan propuestas ideológicas. A partir de los resultados se obtiene la «macro propuesta» del autor y, finalmente, se reflexiona en torno a la temática desarrollada en la novela en tanto recurso para cimentar una posición ideológica del escritor en torno a su realidad.

PALABRAS CLAVE: ideología, retórica, cultura e identidad del barrio.

ABSTRACT

The following investigation deals with the analysis of the novel *No escuches su canción de trueno* (2000) written by José Roberto Duque. Our critical reading is based on Teun van Dijk's (1998) concepts of «ideological structures of discourse» in relation to «rhetoric», as in the studies of García Barrientos (1988), López Eire (2002), Ortega (1989) and Sánchez Manzanares (2008). The analysis allows us to identify the discourse features in the novel which show ideological proposals. We obtain, from the results, the «macro proposal» of the author and, finally, a reflection on the topics developed in the novel, in as much as it is a resource to build an ideological position of the writer about his/her reality.

KEY WORDS: ideology, rhetoric, culture and neighborhood identity.

¹ Este texto es una versión resumida del Trabajo de Grado presentado para optar al título de Magíster Scientiarum en Literatura Venezolana (Pineda Burgos, 2009).

La novela *No escuches su canción de trueno* (2000) es una muestra del discurso periférico característico de José Roberto Duque. Su obra más conocida, el libro de relatos *Salsa y control* (1996), lo coloca entre los autores contemporáneos manifiestos de una poética de la marginalidad venezolana², tradición de fin de siglo XX en la que se trabaja lo urbano y lo popular, fundada según algunos críticos con el libro *Cerrícolas* (1987) de Ángel Gustavo Infante³ (Sandoval, 2000: 22). De entre la variedad de temas y tratamientos surgida en la literatura venezolana de los noventa, en la que se encuentran paradigmas literarios tan disímiles como el exacerbado lirismo, en unos casos, y el ambiente urbano, en otros (Barrera Linares, 2006: 813), los primeros relatos de Duque, junto a obras de otros autores, establecen una tipología narrativa en la que el barrio, la música popular y la delincuencia conforman no solo el marco referencial, sino también un modo particular de observar y entender el mundo: la periferia. Cuatro años después de su primera obra de ficción, en *No escuches su canción de trueno* Duque mantiene estos lineamientos temáticos y discursivos.

Van Dijk (1998) proporciona, a partir de un enfoque del Análisis Crítico del Discurso, un interesante modelo de estudio de las marcas que contienen elementos ideológicos. Luego de examinar este texto, las disertaciones planteadas en *No escuches su canción de trueno* adquieren otras dimensiones, las múltiples formas con las que el autor parodia a sus personajes y construye acontecimientos que reflejan una elaboración poética de la pobreza, pueden dilucidarse como estrategias discursivas, y especialmente retóricas, que según van Dijk se ponen en marcha para, tras esa aparente sutileza social de la literatura, sentar las bases de la macropropuesta ideológica que caracteriza a toda la obra del autor. Mi propósito es determinar, por medio de esta metodología, la propuesta ideológica que responde a

² Recomiendo consultar varios trabajos críticos sobre el tema (Núñez, 1997; Sandoval, 2000; Barrera Linares, 2006) en los que se califica a este autor como uno de los protagonistas de la narrativa venezolana contemporánea que tiene como tema central la marginalidad.

³ Bermúdez (1991: 6) reconoce el «universo temático del barrio», como él mismo lo llama, en los cuentos de Infante, y expresa respecto a ello: «amor y vida en el cerro, sin embargo, es un discurso nuevo y desgarrante, porque los códigos con que se rigen el uno y la otra, tienen, respectivamente, el aroma del monte y el perico; y el fuego y el filo de la fuca y el puñal, en una danza de salsa y guaguancó que sale en estridencias de radios y televisores».

la construcción discursiva de la novela. Pero para eso es fundamental dar a conocer algunos conceptos teóricos.

SOBRE LAS ESTRATEGIAS IDEOLÓGICAS

Un debido análisis del discurso ideológico comprende varios niveles, que dan como resultado diversas propiedades. Las mismas indican cómo las ideologías pueden tener «impacto en tales estructuras durante sus manifestaciones comunicativas» (p. 254). Por tal razón, es necesario establecer los conceptos desarrollados por van Dijk en *Ideología* (1998) relacionados con las «estructuras ideológicas del discurso».

Entre las «propiedades» consideradas por van Dijk se encuentran la sintaxis, la semántica, las proposiciones, y los tópicos o macroestructuras. Varias de estas propiedades sirven para dilucidar en la novela lo que se propone acerca de temas específicos y cómo esas propuestas están construidas discursivamente. Esto debe, claro está, ser evaluado desde el «contexto», noción sobre la que daré algunas luces más adelante, en relación con la obra.

Los discursos pueden afectar las creencias evaluativas de las personas, pueden hacerles cambiar de opinión. En este sentido, van Dijk trabaja también en *Ideología* acerca de la persuasión, propósito ideológico discursivo fundamental. Este elemento está más asociado a los discursos publicitarios y a los políticos:

Cada vez que encendemos la radio o la televisión, cada vez que abrimos un libro, revista o periódico, alguien está intentando educarnos, convencernos de que compremos un producto, persuadirnos para que votemos a un candidato o suscribamos una versión de lo correcto, verdadero o hermoso. Donde es más obvia esta finalidad es en la publicidad (...). Pero la persuasión no es solo especialidad de los anunciantes y los responsables de marketing. El gobierno de los Estados Unidos gasta más de 400 millones de dólares al año en la contratación de más de 8000 trabajadores para difundir propaganda favorable a los Estados Unidos. (Pratkanis, A. y Aronson, E., 1994: 21-23)

¿Cómo funcionaría en ese caso un discurso como el literario? Si bien de manera más sutil, la literatura es también un recurso por medio del cual se puede persuadir, esto es obvio. La retórica, asociada como un tratamiento especial en los textos literarios⁴, es considerada por los autores que trabajan la persuasión, incluso, tal como en la obra antes citada, en trabajos sobre comunicación y medios de masa: «no toda la persuasión es propaganda. Las teorías retóricas clásicas de los griegos y romanos de la antigüedad (...) elogiaban el discurso que pudiera esclarecer la cuestión que se estuviera tratando en aquel momento (p. 29)»; «la retórica tiene por objeto crear la convicción en el individuo utilizando diversos procedimientos del discurso» (Moles, A. y Zeltmann, C., 1975: 541). Ahora bien, el término «retórica» puede tener diversas acepciones, y cada autor trabaja la acepción que responde a su área de investigación. Por los momentos, es fundamental dejar en claro la perspectiva de la teoría escogida, que define al término en un marco de diversas estrategias ideológicas del discurso. A su momento, otras definiciones serán incluidas.

Van Dijk (p. 340) define a la retórica como un sistema de figuras especiales que tienen funciones persuasivas específicas en varios niveles estructurales del discurso, como las metáforas, eufemismos, ironía o contrastes a nivel semántico, así como la aliteración y rima a nivel fonológico. Según el autor:

La función principal de estas estructuras y estrategias retóricas es manejar los procesos de comprensión del receptor e indirectamente, en consecuencia, las estructuras de los modelos mentales. Una opinión negativa específica puede enfatizarse con una metáfora pegadiza de un dominio conceptual negativo (por ejemplo, describiendo a los miembros de otros grupos en términos de animales como ratas, perros, sabuesos, serpientes o cucarachas), con comparaciones del mismo tipo, o con hipérbolos que describen sus características negativas. (p. 340)

⁴ «En sus orígenes, pues, parece que la idea de literatura está ligada a la escritura, a la capacidad de la manipulación de la palabra en los códigos culturales sometidos al ars de la escritura: la gramática, la retórica y la estilística» (Marchese, A. y Foradellas, J., 1997: 246).

Aquí enfrentaré los aspectos ideológicos en la retórica abordados por van Dijk con los expuestos en algunos trabajos sobre la retórica como herramienta estética y elocutiva a fin de observar cómo el poder de la literatura reside en su eficacia persuasiva, pues allí los elementos retóricos le dan a este tipo de textos una aparentemente exclusiva función estética, al contrario de lo que propone van Dijk.

RETÓRICA. HISTORIA Y CONCEPTOS CANÓNICOS

Según Ortega (1989: 11) la Retórica surge como palabra frente al autoritarismo, y se «hizo poder originariamente con la instauración de Sicilia y Atenas» en forma de Tribunales y Asambleas que permitían a los acusados defender sus casos. La primera Retórica europea fue jurídica, y por lo tanto al Derecho se le debe su nacimiento. Según el autor, Platón elaboró una crítica en contra de la Retórica, y Aristóteles la replanteó. A la par de estas implicaciones jurídicas, la Retórica surge como un arte.

Bajo los mismos lineamientos historiográficos de Ortega, López Eire (2002: 25) dilucida por qué la Retórica y la Poética estarían muy relacionadas, pues ambas se desprenden de la ambición de la filosofía de hallar la verdad, porque ambas buscan embellecer el lenguaje y lograr aceptación por medio de la verosimilitud. A su llegada a Grecia, la Retórica es considerada una Escuela, una disciplina, en vista, quizás, de que comenzaba a formar parte de muchos estadios del aprendizaje

Esta misma tendencia escolar de la disciplina, configuraría una especie de episteme con base en diversas categorías y conceptos, bajo las cuales se establece o comienza a establecerse una teoría de la Retórica. Expresa López (p. 31) que se enseñaba a los niños tanto la Gramática como la Retórica, y a diferenciar el uso correcto de la lengua, así como el uso de la misma para convencer y conmover al público (p. 3).

Lo anterior demuestra que la Retórica, en sus orígenes, tenía fines políticos. Pero de cualquier modo, estos autores trabajan con las «figuras retóricas» sin considerar directamente su alcance persuasivo-ideológico.

Se verá a continuación que la cantidad de figuras retóricas acuñadas por los expertos en la materia es de una extensión casi increíble. Interesante resulta que estos autores suelen dividir en sus

trabajos dichas figuras de acuerdo con su función de cambio en el espectro del acto comunicativo: así están aquellas que incurren en el elemento fonológico, otras en el gramatical, otras en el semántico, y así sucesivamente, y muchas de estas figuras, según dicha función, se asemejan a los conceptos antes mencionados por van Dijk. Se verá cómo estas diversas funciones inciden, como en las observaciones anteriores, en transformar la interpretación de maneras distintas, y, finalmente, muchas de estas transformaciones pueden implicar cambios ya no estéticos sino ideológicos.

LAS FIGURAS RETÓRICAS

El texto de García Barrientos (1998) funciona a la perfección como cartografía para elaborar un método de análisis aproximado a las figuras literarias y su función en *No escuches su canción de trueno*. Estableceré grupos en los que se muestre la cantidad aproximada de figuras encontradas en la novela, y luego estableceré las conclusiones en torno a dicho conteo, que llevará a considerar una macropropuesta ideológica. intentaré dilucidar si a través de la consideración de estas figuras y tal como propone van Dijk -pero tomando en cuenta los lineamientos teóricos que no consideran la manipulación ideológica como primera función de las figuras- puede establecerse una conclusión lo más certera posible de la propuesta ideológica global de una novela.

García (ibíd.: 12) coloca como primer conjunto de figuras a aquellas que tienen una manipulación fonológica. En vista de que sus ejemplos están basados en textos poéticos, la función fonológica determina en dichos casos elementos propios de ese género, como el ritmo. Llama la atención particularmente que el autor refiere algunas licencias en las que se suman o restan fonemas o sílabas a palabras, lo que desvirtúa por supuesto la correcta escritura de las mismas. En el caso de una novela como *No escuches su canción de trueno* se encuentran algunas de estas transformaciones, aunque aquí la intención es «acercarse» a una hipotética pronunciación de un estrato social bajo: «mi marido es un *altista*» (2000: 91). Es evidente que la intención de este cambio de palabra no tiene un fin de alterar o acomodar el ritmo a conveniencia de un conjunto de frases u oraciones. García (ibíd.: 21) menciona otra función de estas figuras fonológicas, a pesar de que sus ejemplos siguen siendo en poesía: «las figuras fónicas, particularmente por repetición, y en general

cualquier manipulación fonética pretenden conseguir determinados efectos». Considerando literalmente lo que aquí se propone, ¿estos efectos podrían ser semánticos, y ya no solo rítmicos? En el caso particular de la novela de Duque esta posibilidad es elocuente. Si bien a primera vista esta transformación de la palabra «artista» podría tener como intención resaltar el verbo propio de una mujer de estrato bajo, resulta curioso que el protagonista, quien narra la obra, y quien también pertenece al mismo estrato, se comunique de modo muy distinto: «el único fracaso digno de ser lamentado es el propio, el del pellejo que duele, el de la sangre que no se está tranquila dentro del cuerpo» (2000: 81).

Esto no es lo único. Aunque los motivos se deducirán luego de los resultados, la narración del protagonista, Gerardo Leiva, a pesar de estar tan bien cuidada y de tener un fondo que incluso raya en lo filosófico su elocuencia tiene algunos tropiezos. La «cacofonía» es otra de las figuras que según García (1998: 21) se utiliza para «causar efectos»; otros elementos de este tipo como la redundancia, la redacción confusa, cierto tropiezo con algunas palabras que se encuentran en el lugar equivocado, igualmente causan su efecto (fónico aunque también gramático, ya se verá) en la lectura, y sorprenden ante semejante manejo del lenguaje: «*demasiado perfecto* para una familia de pobres pelabolas como nosotros» (2000: 23). ¿Estos errores son el resultado de una intención del autor de querer expresarnos algo respecto al personaje?, ¿o se trata de un descuido en la elaboración de la novela?

Los «gazapos» citados anteriormente tienen también una funcionalidad gramatical; es decir, que podrían entrar dentro del grupo que García define como «figuras gramaticales» (1998: 22). Esto tiene su razón de ser, según el propio autor: «si tenemos en cuenta que en los actos de lenguaje operan simultáneamente los distintos planos lingüísticos y los diferentes factores comunicativos, no resultará extraño notar interferencias entre las figuras» (ibíd.: 11). Al revisar ese apartado de «gramaticales» se encuentran, sin embargo, muchas más figuras que pueden resultar pertinentes para este análisis.

García (ibíd.: 22-43) menciona varias figuras gramaticales que consisten en la repetición de palabras ya sea al final, comienzo o en cualquier parte de un verso, así como en la repetición de nexos. Si bien es un factor también determinante del ritmo en el caso de la poesía, en la narrativa es una estrategia conocida como de ornamentación (también de poeticidad) del discurso. En la novela de

Duque se encuentran varios ejemplos. Ahora bien, si lo que se quiere es determinar la posible función ideológica de este recurso, es necesario elaborar las conclusiones pertinentes a partir de los resultados obtenidos que permitan ver, por ejemplo, si estas repeticiones, que marcan un énfasis en la oración, predominan en mayor o menor grado en proposiciones ideológicas específicas.

García (1998: 44) elabora un tercer apartado para las «figuras semánticas». Este tipo merece un mayor detenimiento pues se encuentra una cantidad importante de ellas en la novela, pero sobre todo, porque son un correlato de las implicaciones ideológicas de la retórica según van Dijk, más que el resto de las otras figuras. Una de ellas, predominante, es el «paréntesis». Según García (ibíd.) se trata de una especie de inciso en el que se trastoca el orden natural de la frase. En la novela este tipo de recurso es tan repetitivo, que resulta sospechoso. Parece una estrategia para interpelar al lector, cualquiera que éste sea, en los momentos reflexivos más determinantes, más cruciales, de la historia narrada.

Para el caso del «símil o comparación», así como la «metáfora», no es necesario decir que en un texto literario estas figuras abundan. Lo interesante, más bien, resulta del léxico y vocabulario escogido para elaborar dichas comparaciones, para nombrar de cierto modo (sobre el léxico, además, van Dijk apunta mecanismos interesantes, de los que hablaré luego). Uno de los elementos más resaltantes, por ejemplo, resulta de la comparación de los personajes con animales o algunas de sus características (podría hablarse también de la figura de «animalización», que García sin embargo no menciona). De igual modo se encuentran varias metáforas y/o comparaciones en los que el elemento suele estar comparado con calificativos también negativos.

Además de la «metáfora» y la «comparación», García (1998: 54) también considera a la «hipérbole», una figura que consiste en la exageración. Aunque menos precisa que las otras, la hipérbole también permite determinar cómo se categorizan los roles sociales en la obra. Incluso por medio de sugerencias que pueden ser interpretadas como sarcasmos, la hipérbole funciona como mecanismo que le permite al emisor insinuar indirectamente los elementos a destacar de un objeto o una persona.

Otras figuras semánticas que ayudan a determinar la opinión que se tiene hacia una persona o un grupo, son los epítetos y la perífrasis. Pero hay algunas de importancia que parecen más elocuentes, como

el sarcasmo. Según Marchese y Forradellas (1997: 360) esta figura contiene una carga de extremismo que logra una fuerte interpelación hacia el receptor: «[el sarcasmo es] una figura lógica que puede ser considerada una forma extremada de ironía -puede llegar hasta la crueldad- dirigida a herir al destinatario». Las condiciones de la novela que aquí se estudia están dadas a la perfección para la puesta en práctica de este recurso, pues se trata de un autor cuya obra está caracterizada por un humor mordaz, y el sarcasmo, como una forma de exagerar lo propuesto y de herir al receptor, se vale oportunamente del humor negro⁵.

En muchos casos, Gerardo Leiva describe con humor negro sus circunstancias. Lo interesante de este mecanismo es que hace complejo -y en mi opinión, más interesante- el análisis de las propuestas ideológicas por parte del autor cuando se accionan los sarcasmos: ¿se burla Duque de los prejuicios que se tienen hacia lo que puede pensar un pobre de sí mismo?, ¿o intenta reflejar, más bien, cómo alguien en dichas circunstancias no encuentra otra manera de defenderse de la humillación y del fracaso?

Otra de las figuras que llaman la atención al ser observada en la novela es la «preterición», que según García (1998: 50) es la «mención explícita a que se pasan por alto determinados contenidos, que se enumeran, aunque sucintamente, so pretexto de querer eludirlos». Siguiendo con la tónica de significados indirectos, este recurso es utilizado por el autor y hace pensar nuevamente que tal vez se intenta ocultar una postura ideológica, u ocultarla intentando expresar una postura contraria. Lo interesante de este recurso es que, hasta los momentos, se ha encontrado expuesto en forma de incisos, y, vale recordar, García los define como una forma preponderante de la figura llamada «paréntesis» (1998: 44), que funciona como un modo de llamar la atención del receptor. En otras palabras, lo que se supone que el autor «no quiere decir» (pero igual está dicho), está además resaltado.

⁵ Tal como dicen Marchese y Forradellas, el sarcasmo es una forma extrema de ironía. Atendiendo pues a lo que estos mismos autores sugieren respecto a esta segunda figura (1997: 221), el sarcasmo «consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a las que las palabras primeras parecen indicar». En este sentido, el humor puede ser activado por medio del sarcasmo porque el emisor puede poner en funcionamiento los dobles sentidos, las dobles perspectivas, una «peculiar entonación del discurso» (ibíd.). Asimismo, la desviación de un significado literal resulta interesante en términos de persuasión ideológica, pues se disfraza la proposición más aún de lo que ya lo hace el discurso literario.

Por último, se observan otras figuras que según García se definen como «pragmáticas» (ibíd.: 69). Estas parecen responder a una elaboración de contenido más amplia, y además, aunque García no lo acote, se corresponden en muchos casos con las diversas «tipologías textuales» consideradas por las teorías literarias o discursivas⁶. Entre estas figuras destacan, entonces, según García, la «definición», «prosopografía», «cronografía», «topografía», «etopeya», que según puede inferirse empíricamente, se corresponden con textos en los que se define, se describe, se atiende a condiciones temporales, topográficas, de costumbres o características de los personajes.

Estas figuras, en mi opinión, equivaldrían a citar prácticamente toda la novela, tomando en cuenta que según De Beaugrande y Dressler (1997: 249) un texto literario puede estar compuesto todo él de tipologías textuales descriptivas o narrativas. Propongo, más bien, que estas figuras pueden resultar categóricas para un segundo grupo de resultados, en el que se expondrán características físicas, idiosincrásicas, topográficas, etc., de los personajes que en la novela pudiesen resultar representaciones de miembros de grupos ideológicos.

Hasta aquí se han sugerido las figuras retóricas señaladas por García Barrientos (1998) como un modelo categórico con el que hallar resultados de las estrategias retóricas utilizadas por Duque. Sin embargo, es importante complementar esta cartografía con algunas particularidades que amplían el campo de observación formuladas por van Dijk, pues no debe olvidarse que es el enfoque teórico principal con el que se ha propuesto un análisis de la novela.

Lo antes señalado sugiere que hay un tercer elemento de análisis: los tópicos. Si como bien se ha visto la obra de Duque se caracteriza por la consideración de un universo periférico y sus influjos (lo cual incluye a los personajes), entonces debe observarse el modo en el que están expuestos temas como la pobreza y la riqueza, la delincuencia, las relaciones familiares, etc. De modo que, este último

⁶ De Beaugrande y Dressler (1997: 249), por ejemplo, afirman que las tipologías textuales ayudan a identificar el tipo de elaboración discursiva predominante en un texto, dependiendo de características especiales. Las autoras hablan de tipologías narrativas (predomina el texto de narración), argumentativas (predomina la argumentación) y/o descriptivas (predomina la descripción) posibles de encontrar, específicamente, en un texto literario. Recomiendo también revisar respecto de este concepto a Barrera Linares (2003).

segmento, a diferencia de los dos anteriores -las figuras retóricas y los personajes- permitirá ver cuál es el tratamiento de temas específicos. Se tomarán en cuenta las figuras empleadas para manipular los conceptos que se tengan sobre estos tópicos, así como su descripción pragmática preponderante. Además, un elemento fundamental para observar las características de los diversos temas, y que puede estar contenido en las implicaciones anteriores (figuras retóricas, descripciones) es el léxico. Se debe considerar si un léxico escogido para definir un tópico determinado se usa por medio de figuras como, por ejemplo, el sarcasmo, pues en dicho caso debe recordarse que se trata de una estrategia en la que se propone un significado indirecto. Todas estas consideraciones deberán ser tomadas en cuenta cuando se analicen los resultados, cuando se hayan contado las figuras, las descripciones de los personajes y las características de los tópicos.

1. FIGURAS FONOLÓGICAS, GRAMATICALES, SEMÁNTICAS

Las figuras de mayor preponderancia en el texto son las gramaticales y las semánticas. Para el primer caso, se encontraron cincuenta y tres (53) ejemplos de la figura gramatical denominada «repetición» («Mi linda trayectoria de niño inquieto *convertido* en muchacho vagabundo, *convertido* en deportista admirado, *convertido* en criminal, *convertido* en pobre hombre sin esperanzas»); en el segundo, la metáfora es la figura de mayor frecuencia, con un total de cuatrocientos cuarenta (440) usos. Es importante considerar que la gran mayoría de las metáforas encontradas son peyorativas: con éstas se describen en términos negativos a los personajes («ratas», «bichos», «parásitos», «chimpancé», «bestia», «mono», «mula», «engendro», «saco de cebollas», «proyecto de desayuno», «mojón de momia», «esperpento», «saco de músculos», «cabrón», «niño retrasado», «desecho ambulante», entre otros).

2. FIGURAS PRAGMÁTICAS

La mayoría de los personajes de la novela presentan una clara descripción de sus características físicas, socio-económicas y culturales. Cada una de estas características, además, responden a las diversas figuras pragmáticas expuestas anteriormente. A continuación coloco una descripción general de cada uno de los

personajes extraída de la obra (algunos fragmentos son paráfrasis; otros, citas textuales -las que están entre comillas-), colocando entre paréntesis a qué figura responde cada elemento:

José Roberto Duque: Narrador del preliminar o prólogo de la novela. Es quien recibe el diario de manos de Gerardo (definición, pragmatografía). Cronista de sucesos de varios diarios de la capital (definición). Afirma que debido a las denuncias que recibe adquirió «cierto escudo contra las rabias...» (etopeya). Publicó en 1998 un extenso reportaje sobre el boxeo venezolano de los años 80 (pragmatografía).

Gerardo Leiva: Protagonista de la novela. El mayor de los Leiva que decide vengarse de su hermano, pues lo culpa de su sueño frustrado de convertirse en boxeador profesional (definición). «Parecía, a primera vista, un indigente» (prosopografía). Pasó varias temporadas en prisión. (pragmatografía). Habla «como los que han pasado mucho tiempo en la cárcel» (etopeya).

Santiago Leiva: Boxeador profesional. Su hermano, Gerardo Leiva, logra que fracase en sus intentos para consolidarse en el deporte (definición, pragmatografía). «Pobre de ánimo», torpe, cobarde, «incapaz para los asuntos de hombre» (etopeya). Un «negrito flaco, marrón tirando a verde, los ojos amarillos de anemia, el caminar macilento y con pinta de sepulturero». Al ser auspiciado por los ejecutivos del boxeo, y luego de un breve entrenamiento, se convierte en «un saco de músculos» y con el color negro «convertido en negro de verdad» (prosopografía).

Carlos Leiva: Hermano de Gerardo y Santiago Leiva. Abandona la casa familiar desde muy temprano, y es el remitente del diario de Gerardo, quien quiere que Carlos conozca los verdaderos motivos del fracaso de Santiago (definición).

Micaela Leiva Martínez: Madre de Gerardo, Santiago y Carlos Leiva (definición). «¿Cuántos años tenía? ¿50? ¿Casi 60? (...). Pensé en lo indefensa que era...» (prosopografía, etopeya). Trabajaba vendiendo «golosinas, calcomanías y cigarrillos en la avenida». Cuando Santiago se convierte en boxeador profesional se dedica exclusivamente a alimentarlo, y luego, tras el fracaso, debe retomar la venta (etopeya, pragmatografía).

Santos: Pareja de Micaela, a quien abandona a los pocos capítulos de iniciada la obra (definición, pragmatografía). El único padre

conocido por los hermanos Leiva, aunque nunca supieron si eran sus hijos biológicos (etopeya).

Familia Leiva: «Pobres pelabolas» (etopeya). Habitan en un cerro, un «nido de gorilas», «una barraca del Litoral» que «destilaba grasa, moscas y nidos de araña en medio de un calor diabólico». «Negros acostumbrados a vivir entre paredes hechas con cajas de zapatos y techos que dejaban entrar el agua incluso cuando no estaba lloviendo» (etopeya, topografía).

Carmencita: Novia de Santiago Leiva (definición). «Negra raquíta y desteñida», «desdentada» (prosopopeya). Tenía dos hijos, unos de cuatro y otro de dos años, unos «niñitos lombricientos» (etopeya).

Rafito Cardona: Empresario del *boxing business*. Recluta boxeadores aficionados, los coloca en las peleas. Recluta a Santiago Leiva (definición, pragmatografía). Tenía inversionistas, «rebaños de boxeadores de todos los pesos». Era un hombre con influencias (etopeya). Obeso, «muy bien trajeado pero con unos ademanes y un hablar de tahúr» (prosopopeya, etopeya). Para él trabajan hombres que tienen «un saludo aristocrático o inglés, vestidos con paltó, corbata y zapatos finos, que hablaban con mucha cortesía» y ven a Santiago como «un mono» (prosopografía, etopeya).

Jacinto Vergara: Entrenador de Santiago Leiva (definición). Vive en un apartamento en La Guaira con «un par de sillas destrozadas. Una mesa en cuya madera debía haber más de un fósil prehistórico enterrado; unos trapos malolientes regados por el piso y dos niños más malolientes todavía llorando a moco suelto en la sala». Su mujer vestía «una falda muy sucia» (topografía, etopeya). Desconfía de Gerardo desde el principio de la obra. Es el único personaje que se lo hace saber (etopeya, pragmatografía).

3. TÓPICOS

A continuación se colocan los tópicos o temas más recurrentes en la novela, con sus proposiciones más representativas. También en este caso coloco algunas paráfrasis y algunas citas textuales. Las citas están colocadas entre comillas:

Pobreza/Riqueza: «Nadie se hace rico a fuerza de estudiar».

Habitantes del barrio: Algunos jamás pueden apartarse del camino de la delincuencia.

Boxeo: Un deporte peligroso, pero que da prestigio.

Cárcel: El «basurero más repugnante del planeta»

Sociedad/ instituciones: «Por una parte, víctimas de vejámenes y torturas; padres, hijos y hermanos de personas muertas o desaparecidas. Del otro lado, asesinos de uniformes o de civil, pederastas, médicos tan ineptos a la hora de una delicada operación como intocables debido a sus contactos con el mundo político; funcionarios corruptos, estafadores varios».

La vida, la cotidianidad/ Propuestas generales: «Vivir de algo o dedicado a algo es cuestión de inteligencia. Para cualquier oficio, incluso el más irracional, se necesita cierta capacidad de análisis, de reflexión, de inventiva».

ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

El precedente resultado del análisis de la obra muestra que la metáfora es el recurso retórico de mayor constancia en la novela. Me atrevería a decir que en este caso su uso no solo responde al acostumbrado mecanismo literario de ampliar el significado de una imagen, sino que también pretende revelar ese verbo caótico con el que los protagonistas, habitantes de la barriada, traducen su entorno. Del mismo modo dos recursos que también figuran como constantes en el texto son el símil y la hipérbole. Con ellos se reproduce la ampliación desbordada de los significados del laberinto del mundo periférico, que a diferencia de *Salsa y control*, obra anterior de Duque, prácticamente no se equilibra con otras manifestaciones del ruido, del caos, como el sexo o la música. En este conjunto de relatos, las referencias a la salsa son innumerables; en *No escuches su canción de trueno*, más bien, está ausente, y es comprensible: el sujeto protagónico se ve imposibilitado de sustituir el desorden con la fiesta, con el desorden positivo que implica la celebración.

La mayoría de las metáforas encontradas en la novela son de carácter peyorativo. ¿Pero puede establecer este hecho que se trata de una posición negativa hacia los miembros de un grupo social específico? Creo que no exactamente. En términos animales, o en términos escatológicos, se describen en la novela los grupos sin distinción valorativa, desde Micaela, la madre del protagonista que vende comida en la carretera, hasta Rafito Cardona, el ejecutivo «bien

trajeado» que contrata al boxeador Santiago Leiva. Incluso, aunque el protagonista puede admitir que el boxeo es su sueño frustrado, y por lo tanto adjudicarle elementos positivos, está proporcionalmente descrito en términos negativos.

Sin embargo, tampoco puede decirse lo contrario. Aunque se trate de metáforas peyorativas hacia todos los personajes sin distinción, cada uno de estos se caracteriza por perfiles que se corresponden, claramente, con miembros de grupos económicos distintos. Habría que decir entonces, que en vez de una carencia, hay una posición negativa generalizada, que se traduce, pues, en una visión negativa de la sociedad. Pero también atiende a unas circunstancias vitales específicas del protagonista. Es decir, lo que se plantea en la novela, me atrevo a decir, es que hay un impulso, debido a las trágicas circunstancias del protagonista, que le lleva a ver el mundo y vengarse de él de esta manera, pues a ratos, en muy pocos momentos, cuando dicho impulso no le supera, es posible notar una visión distinta: «el caos es una escuela», «el boxeo es un negocio prometedor cuando se tienen las condiciones», dice Gerardo, como si en medio de las terribles circunstancias del pobre, aunadas a la tragedia personal, el estrato socioeconómico al que representa tuviese estas opciones para recuperarse de su entorno.

Sugiero esta lectura valiéndome de «proposiciones» y no de las metáforas. Estas figuras «semánticas», me parece, indican en todo caso ese «resentimiento» general del protagonista, sobre el que daré más adelante mayor explicación. En la misma medida, las metáforas, así como la hipérbole, el símil, la antítesis y el sarcasmo, permiten que el autor accione una de las características más recurrentes de su discurso: el humor. Esto se produce por una relación del discurso general característico de Duque, y lo hace sobre todo a través de estas figuras porque, como ya se ha visto, se trata de «tropos», que al decir de Todorov (1977: 121) son «la evocación de un sentido indirecto». Así, figuras como la metáfora permiten que una palabra pueda «significar de varias maneras».

De acuerdo con van Dijk, las metáforas pueden sugerir nodos, que en este caso son muy similares respecto a cada uno de los miembros ideológicos desarrollados en la novela: hombres y mujeres pobres, hombres y mujeres de clase media baja, empresarios, atletas, son «animales», son «torpes», tienen «mal gusto». Para el protagonista de la obra, el mundo se configura de esta manera, y

todas las metáforas aluden a su visión pesimista, peyorativa. El humor que desencadenan las imágenes producto de las metáforas es una forma de suavizar, si se quiere, el horror de lo que observa el protagonista, y que a mi juicio está perfectamente anunciado, ya sin la relación de semejanza propia de la figura (es decir, directamente) en el prólogo firmado por José Roberto Duque.

El sarcasmo conforma un estilo marcado del discurso de la novela. Sobre el estilo como recurso en las estructuras ideológicas del discurso, van Dijk (p. 339) señala:

El estilo puede señalar de varias maneras las estructuras del contexto social, incluyendo las relaciones de poder. Una posición social poderosa de un hablante no estará, entonces, solamente «expresada» por las palabras o sintaxis elegidas [a propósito de elementos como las metáforas peyorativas, que en la novela marcarían un estilo léxico más superficial], sino que al mismo tiempo será representada y reproducida por ellas. (...) El estilo define entonces las posiciones de los participantes (...) y puede ser un «rastros» directo de las ideologías en el discurso.

De manera que una «determinada forma» de construir discursivamente el entorno, aunado a una selección léxica recurrente, puede definir la posición del hablante, y más aún, me atrevería a decir, en el caso de un discurso sarcástico, a la posición que ese hablante se niega a pertenecer o que rechaza directamente. Claro, dicha directriz se encuentra «temporalmente» matizada por el efecto humorístico; y aludo a la «temporalidad» porque el sarcasmo tiene un sino al mismo tiempo tan peyorativo, que del humor puede trasladarse automáticamente al horror.

La interpretación figurativa que pide el sarcasmo, implica que se conozca con precisión el contexto discursivo en el que se representa. Una vez que queda claro el argumento general de la novela, la postura del protagonista, su relación con los personajes, y también al tanto de esa «asociación negativa» propia de la figura, se puede interpretar el significado. Luego de los antecedentes aquí expuestos sobre Gerardo Leiva y su relación (su inconformidad) con el entorno socioeconómico que le rodea, se entiende que el sarcasmo presenta

en el texto lo contrario a lo que quiere precisar el narrador, acompañado de humor e incluso ayudado por otras figuras, al decir de Hernández (2005: párr. 3), como la hipérbole (yo agregaría, en relación con un significado opuesto con tono de humor, la antítesis). En efecto, algunas oraciones hiperbólicas como «[los boxeadores] incapaces de lastimar a una anciana» o «una mesa en cuya silla debía haber un fósil prehistórico enterrado», sugieren una interpretación figurativa, por medio del efecto humorístico, para señalar aspectos peyorativos con respecto a los personajes o miembros de un grupo determinado representados en la novela.

Estos recursos fijan entonces ese repudio del personaje hacia su entorno, el cual, en su mayoría, está representado por miembros de grupos ideológicos semejantes a él. Pero esto es quizás lo más obvio, en vista de lo directamente ofensivos que resultan los sarcasmos y las hipérbolas. Lo interesante de esta estrategia es que permite al protagonista «apartarse» de esas circunstancias que también deberían afectarle, dado que remiten a sus características ideológicas, y lo subliman, lo colocan en esa postura, al igual que el prologuista, del que puede «observar con mayor agudeza» el horror: «el sarcasmo resulta, por tanto, la más ‘aristocrática’ manera de someter a humillación a un semejante» (Hernández, 2005: párr. 6).

Otra figura semántica representativa en la novela es el paréntesis, que en la mayoría de los casos de la obra se acciona por medio de incisos o guiones. Resulta un llamado de atención en tanto que ocasiona una «ruptura» con el hilo de lo que se argumenta, pues un inciso es un «término o enunciado intercalado en una proposición, sin que tenga con ella ninguna relación de subordinación» (Marchese y Forradellas, 1997: 209). Lo que ocurre en la novela, más bien, es que el contenido de los incisos tiene una pertinencia, diría yo, tan o más ideológica que la oración principal. Con esto sugiero que quizás el autor necesita resaltar de una manera indirecta las proposiciones ideológicas.

CONCLUSIONES

La reflexión anterior conlleva algunas conclusiones que surgen de la observación de las figuras retóricas: es posible suponer que existe una identificación entre el autor/ prologuista con el personaje principal, así como una representación de ambos como individuos ajenos a

cierta alienación social, mientras que el resto de los personajes parece incapaz de asumir una postura crítica ante sus circunstancias.

Comienzo con los personajes femeninos. Si bien todo el entorno está definido por el narrador de modo negativo, en el caso de las mujeres este hecho es llevado a su máxima expresión. En Micaela encontramos algunos nodos positivos mínimos, que se resumen en una preocupación natural por su familia. Pero, como en todo el discurso de la novela, este personaje está representado por sus características más degradantes, claro que con el humor como atenuante que ya he mencionado líneas atrás. Lo mismo ocurre con Carmencita (de la que no puede decirse que hay un mínimo nodo positivo), descrita como una «negra raquíta y desteñida». Lo que llama la atención de la obra es que estos personajes femeninos resultan más distantes, con menos iniciativa, que los masculinos: apenas hablan. Muy diferente resulta el caso, por ejemplo, de Santiago, que a pesar de ser descrito en términos de «chimpancé», desarrolla constantemente reflexiones.

De igual forma nos topamos con un discurso en el cual los hombres tienen mayor capacidad de inventiva. Creo que esta diferencia muy evidenciable en el cuadro de los personajes, con sus correspondientes figuras pragmáticas, responden a un estereotipo de la mujer sumisa que aunque pudiese encontrarse en toda la sociedad, es más notorio en el barrio debido a las dificultades propias de este entorno. De acuerdo con Trigo (2004) la herencia cultural campesina, así como las criollas tradicionales, patriarcales y machistas, generan una desventaja en la mujer del barrio, quien carece de una conciencia real de sus capacidades, así como de apoyo de la figura masculina en el hogar y la crianza de los hijos. Sin embargo, el autor advierte que algunas mujeres salen «del ámbito asignado de la casa» e intervienen «tanto en la obtención de recursos familiares como en la configuración del barrio», debido a la enorme influencia de los tiempos actuales, cada vez más competitivos (p.111). Esto podría significar que en la novela se manifiesta una caracterización de la mujer del barrio estereotipada, y negativa.

Por otra parte, es notable una capacidad de inventiva sutil (menor pero sutil) en todos los personajes. Los de estrato bajo son «torpes», «decadentes», pero a la vez logran producir resultados con los mínimos recursos que poseen. Los hermanos boxeadores salidos de un entorno sin ninguna motivación son el ejemplo más elocuente, aunque

ambos terminan fracasando. También se relata que a pesar del poco dinero, y las pocas «habilidades culinarias», Micaela le prepara comidas a Santiago que éste devora con entusiasmo, o que Gerardo rechaza hospedarse en un hotel que le ofreciera Cardona porque él prefiere «el calor de verdad» de su vecindario. Creo que lo que estos elementos revelan es que aunque hay una caracterización general negativa de esta clase social, hay una mínima conciencia de este paradigma del pobre, que logra sobrevivir con las herramientas menos apropiadas. Lo interesante es que Gerardo, aunque sí está consciente de su situación, aunque tiene grandes capacidades críticas y reflexivas como para «salir» del barrio, tampoco lo hace. ¿Cómo se puede explicar esto?

Gerardo es un hombre que se siente vencido por sus circunstancias. Lo interesante es que no era así desde un principio, que a pesar de nacer, como muchos, en un ambiente negativo, estaba convencido de sus capacidades para triunfar. Sin embargo, nada le sale bien, comienzan a sucederse las desgracias, las cuales, así lo revela el personaje, hubiesen sido mínimas de haberse encontrado en otro ambiente. El personaje, finalmente, sucumbe, como si supiera que no pudo escapar de su destino. Esto, me parece, es una forma de caracterizar en la ficción lo que equivale a una tragedia shakesperiana en el barrio latinoamericano. Es decir, hay una carencia de la celebración, como lo expreso líneas atrás, porque la intención aquí es escenificar en este universo periférico una tragedia. Además, partiendo de una definición de este género como una «representación típica teatral», con «principios satíricos o de pánico» (Marchese y Forradellas, 1997: 408), las figuras hiperbólicas y las metáforas excesivamente negativas resultan lógicas.

A partir de los tópicos discursivos podemos deducir que para Gerardo la pobreza es, en consonancia con el sino ineludible, dramático, de las tragedias, una condición de la que no se puede salir, y por eso, la vida del pobre es injusta desde cualquier óptica. El habitante del barrio carece de posibilidades, la delincuencia es una consecuencia irremediable. Ni siquiera una oportunidad de salir de la miseria como el boxeo tiene resultados significativos, como todo lo que parece estar circunscrito al hombre de la periferia. La pobreza es un sino cultural, además, porque incluso cualquiera que sale del cerro, termina viviendo en circunstancias paupérrimas. A simple vista, nos encontramos con una macro-proposición que establece que la

pobreza es un determinismo. José Roberto Duque, un escritor que se autodefine como opositor de la ideología dominante, parece sucumbir a ella, algo lógico pues «el discurso dominante forma parte del sistema de creencias de todos los miembros de una comunidad (...); podrán aparecer otros discursos, pero siempre serán comprendidos desde el discurso dominante» (Raiter, 1999: 26). Sin embargo, me atrevo a sugerir otras lecturas adicionales, atendiendo precisamente a la cita anterior de la posibilidad de inmersión de otros discursos.

Si bien la perspectiva general del protagonista respecto a la pobreza es la de la no salida, y de la incapacidad de superación, las aptitudes de Gerardo, quien es también pobre, le permiten establecer reflexiones impresionantes, aunadas además a las breves del «prologuista», personajes que se corresponden estrechamente: el barrio ya no es solo de gente incapaz, sino también de «guerreros»; la cárcel, aunque es un «basurero», aunque es cruel, es la «mayor fábrica de metalenguajes». Por más precarias que sean las condiciones, la inteligencia es sin duda un arma de inventiva, de deliberación, de escape; el desorden puede ser un aprendizaje, y la lástima puede ser un instrumento de venganza. La inteligencia es suficiente para tener claridad, para «no vivir de espejismos». Creo que cierta «dignidad» y una «reflexión sobre la propia identidad» están más que visibles en Gerardo. Pero él, muy a tono con cierta irreverencia que caracteriza otros discursos de Duque, decide utilizar esa consciencia para hacer el mal. Eso, además de representar la incomparable habilidad de la literatura de establecer mundos posibles, es una forma muy significativa, aunque incómoda, aunque sádica, incluso, de dignificar al personaje. Me explico: no es usual encontrar una historia en la que un habitante de barrio decida vengarse de un modo tan elaborado, lo usual, más bien, es que todo sucediera en segundos, con un disparo, con un mal golpe. El argumento trágico de la novela, ¿no es un vehículo para demostrar que esa inteligencia es capaz, incluso, de permitirle a cualquiera una obra maligna de tan impresionantes magnitudes?

De entre las correspondencias que unen al narrador del prólogo y al protagonista, Gerardo Leiva, se desprende un discurso que podría definirse como «resentido». Pero ésta no es una característica necesariamente negativa. Al decir de Carreño Rincón (2006: 2):

El resentimiento es generalmente caracterizado como una emoción destructiva, pero pienso que puede ser negativo si conduce a la agresión física y verbal, y positivo cuando permite expresar descontentos que lleven a la vindicación y la afirmación de la identidad.

Las reflexiones de Carreño sobre el resentimiento son muy elocuentes para establecer una conclusión sobre la novela. El autor no solo afirma que el resentimiento es el puntual acompañante de la tragedia (p. 40), sino que incluso está muy relacionado con la autobiografía, como si de él subyacieran pulsiones estrechamente ligadas a la propia experiencia del autor. Con esto no quiero afirmar que tal sea la característica de Duque, pero sí que el autor resuelve desencadenar el resentimiento como vehículo creador del protagonista, pues él ha podido identificar esa experiencia del que se ve humillado, a partir quizás de su trabajo como cronista, como defensor de las clases dominadas, o incluso, por qué no, del entorno donde se desarrolló, pues varias veces ha declarado haber formado parte de la periferia.

Además de las hipótesis que sugiero como macro propuestas ideológicas del autor de *No escuches su canción de trueno*, a saber, la permanencia de dichos modelos ideológicos dominantes, así como la capacidad del marginado de utilizar sus facultades para hacerles frente, dejo como sugerencia que la venganza del protagonista, que a simple vista parece inverosímil atendiendo a las circunstancias en la que vive, es un reflejo de esas pulsiones que el autor presume son el resultado de años de frustración de la pobreza. Se trata de un escritor consciente de ese resentimiento, así como de sus causas, y de sus consecuencias. La tragedia de la novela es la repercusión de la calamidad del pobre llevada a su máxima expresión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrera Linares, L. (2003). *Discurso y literatura*. Caracas: El Nacional.
- _____. (2006). Llegaron los ochenta: Confluencia y diversidad en la narrativa finisecular. En *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, 801-817. Caracas: Fundación Bigott.
- Bermúdez, M. (1991). Prólogo. En *Cerrícolas*, 5-8. Caracas: Fundarte.

- Carreño Rincón, V. J. (2006). *La voz del resentimiento: lenguaje y violencia en Miguel de Unamuno*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- De Beaugrande, R. y Dressler, W. (1997). Intertextualidad. En *Introducción a la lingüística del texto*, 250-281. Barcelona: Ariel.
- Duque, J. R. (1996). *Salsa y control*. Caracas: Monte Ávila.
- _____. (2000). *No escuches su canción de trueno*. Caracas: Comala.
- García Barrientos, J. L. (1998). *Las figuras retóricas*. Madrid: Arco Libros.
- Hernández, J. A. (2005). [En línea]Tipologías de la risa. Ironía, sarcasmo, disparate. En *Ubaliteraria*. Disponible en www.cubaliteraria.com [Consulta: 27 de febrero de 2009].
- Infante, A. G. (1987). *Cerrícolas*. Caracas: Fundarte.
- Jakobson, R. (1988). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- López Eire, A. (2002). *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid: Arco Libros.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (1997). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Moles, A. y Zeltmann, C. (1975). *La comunicación y los mass media*. Bilbao: Bilbao.
- Núñez, M. C. (1997). *Del realismo a la parodia. (Marcas para un mapa de la narrativa venezolana de los '90)*. Caracas: Eclipsidra.
- Ortega, A. (1989). *Retórica*. Madrid: Industrial.
- Pineda Burgos, R. (2009). *De la retórica a la ideología: un análisis de No escuches su canción de trueno de José Roberto Duque*. Trabajo de grado de maestría no publicado. Caracas: UCV.
- Pratkanis, A. y Aronson, E. (1994). *La era de la propaganda. Uso y abuso de la persuasión*. Barcelona: Paidós.
- Raiter, A. (1999). *Lingüística y política*. Buenos Aires: Biblos.
- Sandoval, C. (2000). Prontuario de una narrativa. En *La variedad: el caos*, 13-25. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Todorov, T. (1977). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila.
- Trigo, P. (2004). *La cultura del barrio*. Caracas: UCAB.
- Van Dijk, T. (1998). *Ideología*. Barcelona: Gedisa.