

La construcción del imaginario de la cantina en *El Rincón de los Justos* de Jorge Velasco Mackenzie

The construction of the tavern's imaginary in *El Rincón de los Justos* by Jorge Velasco Mackenzie

A construção do imaginário da cantina em *El Rincón de los Justos*, do Jorge Velasco Mackenzie

María Patricia Valverde

Universidad de Cuenca

E-mail: mariapatriciavalverde@gmail.com

Resumen

Las ciudades se fundan y se constituyen por un conjunto de calles, plazas y casas en la que se congregan diversos grupos humanos; y son abordadas desde diferentes perspectivas. La literatura, por ejemplo, toma los “restos” de la realidad para fabular una urbe que recuerda, detesta o desea; donde lo único verdadero constituye el ejercicio de desciframiento y sus relaciones con los personajes y sus historias. Este ensayo, que es el resultado de un proyecto de investigación mayor, analiza la obra *El Rincón de los Justos* (1983) de Jorge Velasco Mackenzie, desde la construcción del imaginario de la cantina, para evidenciar de qué manera este espacio, a través de la risa y el carnaval, se constituye en un dispositivo de contrapoder que provoca el estallido de las jerarquías y el orden social, para transformarse en una morada en la que habita la diversidad y la libertad.

Palabras clave: Narrativa Ecuatoriana, ciudad, cantina, diversidad.

Abstract

Cities are founded and constituted by a group of streets, squares, and houses in which diverse human groups congregate, and are approached from different perspectives. Literature, for example, takes the “remains” of reality to fable a city that remembers, detests, or desires; where the only real thing is the deciphering exercise and its relationships with characters and their stories. This essay, which is the result of a larger research project, analyzes the work *El Rincón de los Justos* (1983) by Jorge Velasco Mackenzie, from the construction of the tavern’s imaginary, to show in which way this space, through laughter and carnival, becomes a device of counter power that causes the explosion of hierarchies and social order, to transform itself into a dwelling in which diversity and freedom dwells.

Keywords: Ecuadorian narrative, city, tavern, diversity.

Resumo

As cidades são fundadas e constituídas por um conjunto de ruas, praças e casas onde se congregam diversos grupos humanos; e eles são abordados de diferentes perspectivas. A literatura, por exemplo, leva os “resquícios” da realidade para a fábula de uma cidade que ela lembra, detesta ou deseja; onde a única coisa verdadeira é o exercício de decifração e sua relação com os personagens e suas histórias. Este ensaio, resultado de um projeto de pesquisa maior, analisa a obra *El Rincón de los Justos* (1983) do Jorge Velasco Mackenzie, a partir da construção do imaginário da cantina, para mostrar como esse espaço, por meio o riso e o carnaval, se constituem em um dispositivo de contra poder que provoca a explosão de hierarquias e da ordem social, para se tornar uma morada na qual habitam a diversidade e a liberdade.

Palavras-chave: Narrativa equatoriana, cidade, cantina, diversidade.

Recibido: 20/11/2020

Aceptado: 30/12/2020

1. Latinoamérica y Ecuador: de la ciudad ideal al caos metropolitano

A partir de la Conquista, las ciudades en América Latina se erigen bajo un ideal de orden civilizador. La fundación española implementó un sistema urbano homogéneo para cada pueblo conquistado utilizando como modelo el “trazado clásico” o también denominado damero. Como señaló Ángel Rama (1984), “las ciudades ideales surgen en la inmensa extensión americana regidas por una ‘razón ordenadora’ que se revela en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico” (p. 19). En el centro convergen y se encuentran los poderes político, económico y judicial; en oposición al margen o a la periferia constituida en su mayoría por una población campesina-indígena. Esta ciudad idealizada por el orden de sus espacios supuso, entre otras cosas, el control por parte de la Corona y marcó el inicio de la concentración del poder en determinados sectores de la urbe.

En el año 1880, las ciudades latinoamericanas comenzaron a experimentar nuevos cambios, tanto en su estructura social como física. La importancia que dio el mercado mundial a los países latinoamericanos como proveedores de materias primas y productos manufacturados, generó un incremento sustancial en el capital y la concentración del mismo en pequeños grupos. Para José Luis Romero (1986), este hecho significó el desarrollo sobre todo de las ciudades capitales y portuarias, en donde se concentraron los grupos burgueses dominantes: banqueros, financistas, exportadores, magnates de bolsa, quienes a partir de la construcción de edificaciones modernas desearon reflejar la prosperidad que vivían sus ciudades (p. 134). Las nuevas burguesías renovaron las formas de vida y estructuras tradicionales imitando los modelos de las grandes ciudades europeas.

A finales de los años cuarenta, en general, en América Latina se generó un acelerado proceso urbanístico que respondía al desarrollo económico de cada región. La estabilidad financiera proyectada por las grandes urbes sedujo a la población empobrecida del campo que migró en grandes

oleadas hacia “el centro”, para participar de este cambio. Estos grupos se asentaron arbitrariamente en las ciudades provocando “una sociedad desorganizada, inestable, pero sin duda creciente” (Romero, 1986, p. 124). La ciudad ideal amenazada por la inserción de grupos minoritarios con su cultura, tradiciones y modos de vida se transforma en un espacio diverso en constante tensión. En otras palabras, la oposición espacial centro/periferia se desplaza, generando una nueva ciudad caracterizada por una población multicultural y heterogénea.

Con la llegada de la Modernidad en el siglo XX, poco o nada quedó de la ciudad ideal y ordenada. La ciencia, el progreso y la tecnología dieron paso a un pensamiento optimista que sentó las bases de un nuevo proyecto: la ciudad del futuro. Así surgieron las metrópolis y megalópolis, grandes ciudades con edificaciones modernas y amplias vías que mejoraron el comercio, la comunicación y provocaron un acelerado ritmo de vida en sus habitantes. Sin embargo, el desarrollo de la urbe no se dio de forma homogénea, lo que a su vez, ocasionó la aparición de “puntos focales deconstruidos en barrios, suburbios y en la variedad de poblaciones ‘espontáneas’ —villas miseria, favelas, callampas, cantegriles— que forman los cinturones de pobreza o son ‘islas’ en el propio centro de la ciudad” (Aínsa, 2013, p. 27). La ciudad futura, lejos de su ideal progresista, emergió en medio del desorden y del caos; en donde el lujo y la pobreza conviven en constante tensión en barrios cercanos diferenciados de forma drástica.

En el Ecuador, recién en los años sesenta las relaciones urbano-rurales se adecuaron a los nuevos requerimientos del sistema capitalista. Como afirma Diego Carrión (1987), “la estructuración espacial de la producción comienza a modificarse e integrarse en estructuras espaciales con influencia regional y nacional” (pp. 83-84). Es decir, las grandes ciudades se convierten en los centros articuladores de las nuevas formas de acumulación. De esta forma, surgieron los dos principales focos económicos de la nación: Quito, como capital ecuatoriana (poder político), y Guayaquil, como puerto principal del país (poder económico).

En el caso de Quito, el auge económico no modificó la estructura americana que caracterizaba a la ciudad desde su fundación española. Esta logró mantenerse intacta varios siglos después, como afirma Eduardo Kingman (2006):

Este orden señorial, estamental y al mismo tiempo diverso comenzó a modificarse en términos sociales y culturales, y en el caso específico de Quito a finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, con las transformaciones liberales, el desarrollo de las vías (particularmente el ferrocarril) y la dinamización del mercado (p. 41).

El deseo por conservar el patrimonio urbano no impidió que la ciudad quiteña se desarrollara como otras grandes capitales latinoamericanas. Los edificios, las grandes avenidas y los pasos a desnivel se desplegaron hacia el norte para diferenciarse de las pequeñas comunidades rurales fronterizas y como símbolo de crecimiento y progreso propios de la ciudad moderna. El caso de Guayaquil fue distinto. El hecho que la ciudad contara con uno de los puertos más importantes en el Pacífico significó un ingreso económico superior del resto de ciudades, y en consecuencia, un mayor crecimiento urbano. Las pequeñas burguesías se adueñaron de los espacios cercanos al puerto y, por tanto, cercanos al centro de la ciudad, para construir fábricas y establecimientos de comercio. Las plazas de empleo generadas atrajeron a los sectores campesinos y rurales del país. De esta forma, el proceso de modernización de la urbe porteña, en palabras de Raúl Vallejo (1995), se vio tergiversado por la tugurización de su centro urbano y la conformación de extensos ‘cordones de miseria’. Guayaquil se presenta como un “espacio en donde surgen las migraciones de los sectores empobrecidos del campo y de otras provincias del país, con lo que la ciudad se convierte en un caldero de ebullición de los sectores marginales” (p. 333).

En este contexto, surge la denominada Nueva narrativa ecuatoriana, caracterizada no solo por recrear este período de transición, sino por interiorizar la problemática que todo el proceso modernizador supuso.

La denuncia social dio paso al testimonio de forma que personajes, sobre todo marginales, desde su sensibilidad y experiencia complejizan la injusticia social que vive el país. Además, esta corriente se caracterizó por una evolución en los procesos narrativos y de configuración literaria: la narración lineal es reemplazada por la multiplicidad de voces, por estructuras fragmentadas con piezas inconexas, y temáticas con diversos niveles de significación.

El guayaquileño Jorge Velasco Mackenzie figura entre el grupo de escritores pertenecientes a esta corriente literaria. Su novela más representativa, *El Rincón de los Justos* (1983)¹, precisamente recrea la realidad que vive un populoso sector de la urbe porteña en los años setenta. El autor construye un barrio marginal, la Matavilela, como representación de todos los barrios suburbanos de la ciudad de Guayaquil. Sin embargo, no lo denuncia, lo celebra. El conflicto solo llega hasta el final cuando los habitantes del barrio son expulsados hacia la periferia (las pampas del Guasmo), mientras tanto, lo que interesa es el conjunto de relatos, las voces de los personajes, la configuración de la ciudad y sus espacios; aquellos recovecos donde fluyen las alteridades.

Este ensayo tiene como objetivos analizar, por un lado, las tensiones históricas que devinieron en la configuración de los espacios urbanos de la ciudad de Guayaquil en el siglo XX; y, por otro lado, de qué manera la cantina, como un ámbito a través de la risa y el carnaval, se constituye en un dispositivo de contrapoder que provoca el estallido de las jerarquías y el orden social, para transformarse en una morada en la que habita la diversidad y la libertad.

1. Las citas tomadas pertenecen Jorge Velasco Mackenzie, *El Rincón de los Justos* de la edición de Libresa, Quito, 2010.

2. La ciudad: espacio de la diversidad, la risa y el carnaval

Tradicionalmente, el término *ciudad* se emplea para delimitar un espacio (urbano/rural) dentro de un territorio; definición que para Néstor García Canclini (1997) se limita a designar características superficiales, sin dar cuenta de los procesos identitarios y de translocación que los cruces entre uno y otro espacio suponen (p. 69). Pero, sobre todo, exime los procesos históricos, políticos, económicos y culturales que caracterizan las manifestaciones materiales y simbólicas de una sociedad. Para Gisela Heffes (2013), las ciudades “no son solo fenómenos físicos, formas de ocupar el espacio o tipos de aglomeración; son, además, espacios donde los fenómenos de expresión entran en contacto con la racionalización, con el objeto de sistematizar la vida social” (p. 23).

Entendemos por ciudad a “uno de esos ámbitos en los que puede manifestarse, realizarse o imaginarse todo lo que es posible en el plano de la sociedad” (Cucó, 2004, p. 84); o, en palabras de Manuel Vázquez Montalbán, a la organización misma de la vida, pues la ciudad “es un espacio socialmente construido que influye, transcurre y evoluciona con la propia vida del individuo o de la colectividad” (Aínsa, 2013, p. 73). En otras palabras, la *ciudad* constituye un conjunto de hechos, memorias, lenguajes, deseos, imágenes que identifican a una sociedad en función del espacio que habita.

Evidentemente, en la ciudad se despliegan diferentes espacios con características particulares que no se limitan a un simple hecho físico. Para Armando Silva (2006), la teoría de los imaginarios urbanos comprende un análisis abstracto, es decir, un ejercicio ligado con “el uso e interiorización de los espacios y sus respectivas vivencias por parte de unos ciudadanos dentro de su intercomunicación social” (p. 24). De forma que la urbe y su microcosmos son concebidos como lugares del acontecimiento cultural y a la vez como escenarios de un efecto imaginario.

A partir de lo anterior, podemos analizar diferentes categorías que nos permiten comprender cómo se configura la ciudad y sus espacios. El territorio, por ejemplo, más que un sector delimitado por marcas físicas comprende la apropiación simbólica del espacio a partir de las relaciones que se establecen entre el lugar habitado y su conexión con el pasado. De modo que, el territorio, según Silva (2006), se caracteriza por un lado, como noción afectiva, debido a que el espacio habitado es resultado del legado familiar; y por otro, como “hecho cultural, debido a que los sujetos se llegan a identificar por las prácticas similares que realizan dentro del mismo” (p. 54). Marcas inscritas en el mismo uso del espacio que las legitima como patrimonio de un sector social, y como ejercicio del lenguaje.

Ahora bien, decimos que un espacio se territorializa en la medida que se marcan límites y no permiten la presencia del otro, del extranjero, como lo sostiene el filósofo Zygmunt Bauman. El límite comprende una manifestación tanto indicativa como cultural, pues “el uso social de un espacio marca los bordes dentro de los cuales los usuarios ‘familiarizados’ se auto reconocen y por fuera de los cuales se ubica al extranjero o, en otras palabras, el que no pertenece al territorio” (Silva, 2006, p. 59). Esto es importante en la medida que nos permite reconocer dos grandes tipos de espacios en lo urbano: El espacio público u oficial, diseñado por instituciones y grupos privilegiados para uso de la colectividad; y el privado o diferencial de dominio individual, que consiste en una “marca territorial que se usa e inventa en la medida en que el ciudadano la inscribe” (Silva, 2006, p. 347).

Además, el imaginario urbano requiere para su configuración de experiencias que resulten de la práctica cotidiana como los ritos urbanos. El rito, en tanto acto tradicional de un colectivo, constituye una pieza clave para la construcción de lo simbólico en un espacio determinado. Lo simbólico habría de entenderse como “lo atinente a una semiótica de las pasiones en la cual las emociones y la sensibilidad hacen que los ciudadanos nos expresemos con actos rituales” (Silva, 2006, p. 327).

Es decir, el rito posibilita la conformación de espacios colectivos que permiten una intercomunicación directa entre los ciudadanos que se identifican en una misma práctica social.

En esta línea, Mijaíl Bajtín (1989), desde la teoría del cronotopo, señala que existe una “intervinculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (p. 269). Más allá de la mimesis, comprende un ejercicio ligado a la creación de otra realidad de orden estético. Para Olga Arán (2009), “el cronotopo es un conjunto de procedimientos de representación de los fenómenos temporales y espaciales que logran refractar de modo particular el tiempo y espacio reales” (p. 125). En otras palabras, entendemos por cronotopo a la realidad representada, al conjunto de imágenes ficcionalmente construidas que resultan de la interpretación de un espacio concreto y un tiempo específico. En el caso de la literatura, la construcción de lo urbano afecta y guía el uso social, y modifica la concepción del espacio en la realidad, a tal punto que en algunas ocasiones la función otorgada a ciertos lugares en el ámbito real se ha determinado por la función que el autor ha dispuesto en el ámbito ficcional. Es decir, la configuración del imaginario urbano, más que una representación material, constituye la expresión simbólica de quienes lo habitan.

La cantina constituye un espacio de interacción social y cultural, un espacio de la diversidad, la fiesta, la risa y el carnaval. Mijail Bajtin (1933), afirma que durante el carnaval se produce, momentáneamente, un estallido de las jerarquías sociales, generando de esta manera, un escenario de absoluta libertad e igualdad debido a que se suprimen las diferencias y la norma establecida por la clase social dominante. Para Raúl García (2013), el carnaval implica:

el entrecruzamiento festivo de voces y cuerpos hacia la instalación transitoria de un mundo invertido, donde los/as marginados/as acceden al trono por un día. Se trata de un proceso lúdico en virtud del cual ocurre un determinado desmantelamiento, más o menos

explícito de las jerarquías hegemónicas a través de la parodia y de la risa (p. 122).

Es decir, la noción de carnaval se aplica a cualquier ámbito social en el que se produzca una desterritorialización de los valores dominantes, y la subversión de los grupos oprimidos. Además, está ligado a situaciones festivas en donde la risa actúa como dispositivo de liberación del orden hegemónico. Para Bajtin (1933), la risa carnalesca es ambivalente: “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica” (p. 12). Es decir, la risa es subversiva en la medida en que provoca la degradación de las verdades absolutas impuestas por las clases dominantes. Hegel (1948), menciona que lo cómico, y por extensión la risa, hacen a “una persona libre dueña de lo que constituye el fondo esencial de su pensamiento y de su actividad” (p. 178).

La presencia de estas categorías permite evidenciar la manifestación de lo carnalesco en la obra literaria. Es decir, la carnalesco de la literatura comprende un ejercicio ligado a la creación de escenarios festivos en los que se subvierte el orden hegemónico establecido. Siguiendo con Bajtín (1933), la fiesta irrumpe provisionalmente en el funcionamiento del sistema oficial, ocasionando un quiebre irreparable en su organización estamental. Por un breve lapso, la vida sale de sus carriles habituales y penetra en los dominios de la libertad utópica. En este sentido, la cantina constituye un espacio por excelencia de la carnalesco, en donde la fiesta y la risa derivadas de la bebida generan un ambiente de absoluta libertad entre sus participantes.

3. Guayaquil en su cantina: De la Matavilela a “El Rincón de los Justos”

El Rincón de los Justos se presenta como una novela colectivista: es el conjunto de voces e historias de personajes marginales como borrachos, prostitutas, mendigos, y cachineros. Velasco Mackenzie hace de la cotidianidad de estos seres algo que contar. Entre partidos de

fútbol, romances frustrados, muerte de ídolos, héroes de cómics..., se configura una obra cuyo protagonista es el espacio. Todos los elementos que conforman la novela se cohesionan en un mismo escenario, la Matavilela, y sobre todo, en el corazón de este, la cantina, protagonista “de ese otro orden que se enfrenta permanentemente a la convención social de una ciudad que lo está agrediendo siempre, reconociéndolo de manera vergonzante pero, al mismo tiempo, con unas enormes ganas de expulsarlo de sí” (Vallejo, 1995, p. 333). Un espacio que concentra toda la cultura de una ciudad, que aunque lo expulse, no logra deshacerse de él.

La Matavilela es un barrio marginal que representa el imaginario simbólico de todos los sectores suburbanos de Guayaquil. Para llegar a este lugar, el autor mapea un recorrido por reconocidas calles de la urbe porteña: “desde Machala a Quito y de Quito a Pedro Moncayo, siguiendo por Pío Montúfar, Seis de Marzo hasta llegar a Santa Elena” (Velasco, 2010, p. 101); para situarnos en el centro de la ciudad, cerca de lo que hoy es el Malecón Simón Bolívar. Este trazado dibuja un barrio de cinco calles y cuatro cuadras estrechas; un territorio con sus propios límites que irrumpe en el centro generando un verdadero mosaico en la ciudad. Además de estas referencias espaciales, el narrador da cuenta de un tiempo específico en el que se circunscriben los hechos de la obra. Por citar un ejemplo, en el tercer capítulo, durante el recorrido que hacen los jóvenes burgueses del clan de Paco por la ciudad, la emisora radial anuncia la muerte del reconocido cantante Julio Jaramillo. No hablamos de una mimesis, sino de un ejercicio ligado a la creación de otra realidad de orden estético. Es decir, la representación de una representación. En este caso, Velasco Mackenzie alude a la muerte del cantante para evidenciar el fragmentarismo de la sociedad guayaquileña del siglo XX. Es decir, no se trata solo de reconstruir contextos y actores del pasado, sino de otorgarles nuevas significaciones. De esta forma, en función de un mismo cronotopo podemos visualizar dos realidades diferente orden. Por un lado, las esferas altas, representadas por el grupo de jóvenes burgueses a quienes no les importa el hecho:

Grandes titulares anunciaban: MURIÓ JULIO JARAMILLO. Nos quedamos focos, animados por la sorpresa. ¿Murió?, preguntó el Rulo [...] de verdad ha sido, dije yo, y sentimos como toda la ciudad se elevaba hacia las ondas radiales, buscaba números en los diales que de pronto se habían olvidado de Janis Joplin, de Santana, Frank Zappa, la onda atrás con nosotros que decidimos allí mismo no guardarle respeto al muerto y celebrarla más bien en el Murciélagos (pp. 135-136).

Y, por otro, los personajes marginales de la Matavilela, símbolo de la cultura popular de la ciudad, que mitifican la figura de uno de sus ídolos en una breve narración que aparece en la obra, a manera de caja china, denominada “El Cuento de Erasmo”:

y yo de golpe recordé esa noche oscura cuando me hice el juramento en una ciudad lejana y dije que si morías primero, sobre tu cadáver iba a dejar caer estas palabras, que son todo menos tu falsía, el telón que abro sobre tu verdad a la hora de tu muerte (pp. 177).

De igual manera, la configuración del cronotopo no trata nada más de mostrar la realidad del espacio representado en tanto real, sino que siendo el mismo espacio es otro por la materialidad histórica que permea su representación, “es una realidad representada en su modo de existencia singular y única, es un realismo de carácter superior” (Arán, 2009, p. 127). En este sentido, la representación de la ciudad y la muerte de Julio Jaramillo recreados en la novela, más que referencias espaciales y temporales, constituyen una cronotopía en tanto nos permiten visualizar diferentes realidades que muchas veces son silenciadas por las estructuras dominantes que niegan la otredad.

Ahora bien, en función del cronotopo de la ciudad guayaquileña de los años setenta, el autor configura el imaginario urbano de Matavilela. A partir de elementos simbólicos, sensoriales y discursivos:

una mujer descalza se mueve: sujeta sostenes con alfileres, calzones con hilos invisibles que los dejan suspendidos en el aire . . . un grupo de muchachos paviolos sale en precipitada carrera desde el puesto de revistas rumbo a la calle Santa Elena, hay un intento de cierra puertas . . . una india que vende flores y yerbas medicinales protege con su cuerpo el de su hijo (p. 97).

Como vemos, el imaginario urbano de este lugar constituye un conjunto de diversas realidades, un rizoma de personajes, de hechos cotidianos y lugares comunes que conforman un plano múltiple, y a la vez particular frente ese macrocosmos que es Guayaquil. Ciudad, que para esos años, trataba de constituirse únicamente como un plano moderno.

Matavilela, además, constituye un escenario de la colectividad, y como tal, forma parte del espacio público dentro de la ciudad. Pese a que lo público tiende a la autoconstrucción, según Armando Silva, en su conformación participan grupos privilegiados o también llamados elitistas; para quienes, la Matavilela figura como un lugar no deseado, un espacio que debe desaparecer. En la obra se evidencia este proyecto invisibilizador cuando el autor describe el barrio desde puntos focales elitistas. Por un lado, desde la mirada de la autoridad de control: “alejados del lugar, los agentes del orden veían en esas calles una zona privada, mundo aparte y rojizo donde vivir era caer en el espacio de las vacilaciones” (p. 99).

Por otro, desde la mirada de la autoridad escolar: “las putas hacían rebajas a sus clientes, estudiantes que buscaban emociones fuera del Colegio Mercantil, ubicado a la vuelta de la cuadra . . . Es el martirio este lugar inmundo, solía decir el rector en las reuniones con los padres de familia” (p. 111). Y finalmente, desde la mirada de la autoridad religiosa representada por las Damas de la Caridad, que una vez al mes visitaban el barrio para recolectar de las alcancías con la imagen de la Martillo Virgen el óbolo para su beatificación: “dinero caído del mal y llegado al bien, le gustaba decir a la Presidenta de la orden” (p. 99).

Cargada de atributos negativos, la Matavilela se visualiza desde fuera como un lugar peligroso, sucio, lúgubre, donde el caos y el desorden vuelven más pesada la bruma que lo cobija. Los grupos dominantes la miran como un tumor que debe ser extirpado para evitar que el resto de la ciudad se contamine. En consecuencia, los habitantes del barrio finalmente son desalojados por órdenes municipales y reubicados en las pampas del Guasmo. En esta expiación que reafirma la dinámica del damero, un único espacio sobrevive: la cantina.

3.1. El imaginario de la cantina: brindar por la vida

Al interior de la Matavilela se encuentra la cantina “El Rincón de los Justos”, lugar que convoca a los principales personajes del barrio, y por tanto, constituye el escenario central de la obra. La cantina, cuyos antecesores fueron las pulperías² y las chicherías³ se define como un establecimiento público de carácter popular caracterizado por expender en su interior bebidas alcohólicas y alimentos. A diferencia de los elegantes salones de bebidas, la cantina se construye dentro de una casa particular, y por tanto, se considera un espacio fronterizo entre lo público y lo privado. Luque-Romero y Cobos (2009), señalan que tradicionalmente este espacio suele establecerse en inmuebles de dos plantas, en donde la parte superior se destina a la vivienda, mientras que en la inferior se ubicaban los distintos elementos que la componen (p. 356).

2. Para Drinot & Garofalo, las pulperías andinas fueron pequeñas vinerías y fondas que vendía alcohol, pan, pescado frito y otros artículos ibéricos de primera necesidad (109). Alberto Garufi, afirma que las pulperías eran establecimientos existentes en las zonas rurales, donde se podía beber y practicar distintos juegos de azar (304).

3. Rosario Olivas, señala que el origen de las “tabernas de chicha” o chicherías data de los primeros años de la época virreinal. Estos espacios se establecieron en todas las ciudades, pueblos y caminos porque la chicha era la bebida que más consumían los indios, mestizos y españoles de todos los niveles sociales (322). Por su parte Julio Ortega describió la chichería como un espacio “antioficial, en él se conjugan indios, cholos y mestizos: barrio ‘alegre’, lugar de intermediación étnica y social, espacio de activa comunicación” (48-49).

Velasco Mackenzie sigue este trazado para construir su imaginario. La vivienda de Doña Encarnación Sepúlveda, propietaria de El Rincón de los Justos, se divide en un altillo el cual es ocupado por esta y por su protegida, la Martillo Morán, como vivienda; y la planta baja, en donde se encuentra ubicada la cantina. Este aspecto residencial confiere a la cantina una sensación de familiaridad, por tanto, este espacio dentro del barrio se visualiza como una vivienda más que abre sus puertas a los vecinos del sector. Para el escritor español Pepe Cobos (1963), la cantina “por fortuna, todavía no ha sido contaminada por la arquitectura funcional y afeada del cemento y el cristal” (p. 121). De esta forma, el trazado de su construcción y los elementos simples de su decoración generan un estado de confort en quienes lo habitan haciéndolos sentir como en casa.

La palabra rincón (núcleo del sintagma nominal) define y califica la cantina como un lugar pequeño y apartado, un espacio que se forma en el encuentro de dos paredes o superficies. Para Gastón Bachelard (2000), el rincón “es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad” (p. 128). Es decir, en este espacio se detiene el tiempo pues se aísla de la realidad del mundo exterior; es la negación misma del universo. La cantina de Velasco Mackenzie se caracteriza como rincón en tanto actúa como refugio en donde el sujeto se protege, se cubre, se oculta. Es un lugar de evasión, de escape de la cotidianidad; una morada que brinda protección y seguridad a quienes la habitan.

Al interior de la cantina encontramos algunos elementos que distinguen este espacio de otros relacionados con el ámbito de la bebida. Ejemplo de ello es la gramola, o popularmente conocida como rockola, que acompaña las noches bohemias en el rincón entonando melancólicos pasillos y boleros: “Patafuerte, sentándose y bebiendo el resto que ha quedado en una botella. Escuchamos la song y nos barajamos [...] Viiiiirgeeeeeen de medianocheeeee cuuuuuubreeeee tu desnudeeeeeez, Daniel Santos en la rockola” (p. 150). La música rockolera constituye un símbolo urbano, en tanto los seres que habitan la cantina se sienten identificados con ella.

Junto a la rockola se encuentra una urna con la imagen de la beata Narcisa de Jesús, con ella adentro, a Doña Encarnación, “le cambia la suerte, tiene ganado el cielo y los billetes que los borrachos dejan entre sus manos” (p. 114). Es costumbre en la urbe porteña e incluso en el país, colocar imágenes religiosas en los locales comerciales como una suerte de ritual para atraer prosperidad. En este caso, Velasco Mackenzie, satiriza esta práctica colocando un santo en un lugar profano, hecho que no es exento de la realidad. A más de la imagen, para atraer suerte Doña Encarnación conserva un “hueso de muerto que mantiene hecho un atado detrás de la rockola” (p. 93).

Este tipo de prácticas y rituales resultan comunes entre los habitantes de la ciudad. De esta forma, el símbolo urbano, entendido como construcción social, requiere de experiencias que resulten de una práctica cotidiana. Es decir, el imaginario de la cantina no solo se configura a partir de elementos materiales como los señalados, sino que parte fundamental son las prácticas sociales que dentro del mismo se realizan: la veneración de santos, las preferencias musicales y las creencias supersticiosas son expresiones de toda una cultura con las que el autor particulariza su escenario.

Complementan el espacio una barra, el mostrador, una pila de jabas amontonadas, un wáter y las mesas, quemadas en el borde por los cigarrillos, en donde los visitantes dejan escrito su paso por el lugar: “aquí chupó miguelón, güevas para el que lee” (p. 91). Todo este conjunto de elementos materiales y expresivos configuran un espacio especialmente dedicado a la sociabilidad. Como señalan Luque-Romero y Cobos, “su clave precisamente está en el código múltiple, no muy explicitado, que permite a sus clientes ser acogidos e integrados en su ambiente” (p. 357); en un período de tiempo de relación efímera y de negación de la realidad. La cantina de Velasco Mackenzie busca visibilizar a los seres que habitan estas moradas, a partir de la creación de un discurso alternativo, tenso y diverso. Es el caso del Diablo Sordo, vendedor de cigarrillos y golosinas en la esquina del cine Lux, y enamorado perdido de Narcisa Martillo,

salonera de la cantina. Nadie conoce su nombre, se lo llamó el Diablo desde el día de la alianza con Fuvio Reyes, “cuando había prometido servir de campana en los hurtos domésticos . . . y el apellido fue su mal de oído o su ociosidad permanente que lo mantenía sentado en el banquito, frente al charol” (p. 87).

Para este personaje, la cantina constituye un espacio utópico pues en él puede dar rienda suelta a su amor por la salonera. De acuerdo con Aínsa, el espacio utópico es un lugar de oposición o de resistencia frente al orden real existente, y respecto al cual, en su lugar, se propone uno radicalmente diferente (Aínsa, 1999, p. 21). En este caso, la realidad del romance que mantenía la Narcisa Martillo con el Sebas, no fue impedimento para que el Diablo Sordo imaginara una realidad diferente junto a ella: “Cuando visitaba el Rincón de los Justos, pedía cerveza negra y se emplutaba mirándola” (p. 70). En cierta ocasión y por accidente, sus cuerpos se tocaron, entonces corrió al wáter para desahogarse escribiendo con letras grandes: “estoy enamorado loco de la Narcisa Martillo” (p. 86). La escritura, en este caso, determina la existencia del sujeto en el espacio habitado. Lo hace visible. Entonces, para el Diablo aquel lugar ya no fue más un “sitio inmundo” sino su eterno lugar sagrado.

En el Rincón..., espacio que niega la realidad, el Diablo Sordo se auto elimina al firmar sus escritos bajo el pseudónimo de Raymundo, nombre que a su vez suprime al individuo para simbólicamente referir a una colectividad. Así lo afirma Encarnación Sepúlveda al decir: “Raymundo es todo el mundo” (p. 86). Como a otros, “al solitario bebedor le gustaba mirar las vueltas del disco, pese a que no oía sus sonidos, las palabras y los ritmos eran bienes conocidos de otra época, de otro mundo lejano y alborotado que él intentó destruir” (p. 87). Solo en la cantina el Diablo Sordo desaparece, se oculta de la realidad cotidiana para ser otro, ya no el inválido charolero de la esquina del Lux, sino el poeta anónimo de El Rincón de los Justos. En este sentido, la cantina constituye un espacio utópico en tanto posibilita que sus habitantes sean dueños de una realidad alternativa.

Ocurre algo similar con Narcisa Martillo. La protagonista había quedado huérfana de niña y Doña Encarnación la llevó consigo para que viviera y posteriormente trabajara en el salón, pues veía en ella “su prolongación”. Era bien sabido que la Narcisa Martillo, se dejaba “sobajear de todos los borrachos del salón” (p. 75); de ahí que las Damas de la Caridad quisieran llevársela para que con suerte se convirtiera como la beata de Nobol. Pero en realidad, “cada una imaginaba a la Narcisa metida en su cocina. . . zurciendo medias y calzoncillos, cediendo a la bondad nocturna de los hijos pajeros” (p. 92). Por tal razón, la Narcisa veía en la cantina su escape, un refugio frente a la cruda realidad que le tocaría vivir. Además, ese espacio, para ella, constituía un lugar idílico, pues en él podía consumir su romance con el Sebas. En el Rincón, “los dos seres daban la sensación de vivir un encierro momentáneo, simulaban estar solos compartiendo aquellos bienes terrenales” (p. 118).

Para Sebastián, por el contrario, el Rincón de los Justos y el barrio en general constituían su territorio personal. Según Armando Silva, un territorio se crea a partir de la apropiación simbólica de un espacio y en función de las relaciones que se establecen entre el mismo y la persona. Debido a su carácter, “símbolo de la astucia y la violencia de todo el vecindario” (p. 83), el Sebas se sabía dueño del sector y el único con la potestad de aceptar o rechazar a los visitantes de la cantina. De ahí que cuando algún cliente trataba de propasarse con la Martillo Morán él “abandona la barra desafiante, se acerca a putear a los malcriados” y “a echar afuera a los cargosos” (p. 86). Sebastián odiaba cumplir algunas tareas que le encomendaba la vieja Encarnación, pues sentía que estas ponían en peligro su reputación dentro del barrio:

Barriendo la acera de la calle Colón, cumpliendo aquella faena que lastimaba su orgullo y que los colectiveros celebraban con bocinazos de burla mientras los cobradores, con los billetes enrollados en los dedos, le gritaban, buena Sebastián, ahí comiste. A todos, él los miraba con fijeza, tratando de grabarse sus rostros. Algún día, murmuraba empapado en furia, algún día les detendré el vaso en la mitad de la cara (pp. 81-82).

Sintiéndose humillado por los quehaceres de su trabajo, el Sebas buscaba cualquier oportunidad para dárse las de “macho” entre los vecinos del sector, con el fin de asegurar su dominio del espacio. Precisamente él se ofrece para iniciar el incendio en el cuarto del viejo Mañalarga para alejarlo definitivamente del vecindario. Situación que, posteriormente, desencadenó una guerra entre él y el hijo del viejo Marcial; quien terminaría definitivamente con el dominio que el Sebas ejercía en el barrio. Este fatídico hecho se dio durante un partido de fútbol narrado por el mismo Sebas:

la pelota inexplicablemente vuelve a mis piernas, me volteo, pienso que es otra oportunidad para terminar, corro despacio hacia el arco del Gordo . . . al voltearme miro a Marcial cayendo sobre mí con el cuchillo, por un momento la hoja brilla con el reflejo del sol, él la hunde en mi costado, me hiere, caigo sobre el balón que se mancha de sangre (p. 147).

Herido de gravedad, el Sebas recuerda cómo se forjó su temido carácter: “el mal que me nació desde chico, cuando me metía al cine Lux para ver las de Steve Reeves, Machiste, Hércules...” (p. 170); y cuando la vieja Encarnación lo sacó del colegio para que trapeara los pisos del Rincón de los Justos, nombre que asegura habérselo inventado él. Al verlo en un estado de agonía y debilidad, la Narcisa Martillo “pensaba que Sebastián no sería nunca más el Sebas” (p. 166). Sin duda, el sujeto y el espacio que este habita se construyen mutuamente; por lo que, en efecto, como afirma Miguel Donoso: “aquí con el Sebas, termina Matavilela, pero renace allá en el Guasmo, en una nueva fundación” (p. 106), como un no-lugar para quienes terminan siendo excluidos.

Por su parte, el personaje de Doña Encarnación Sepúlveda, como propietaria de la cantina, se configura como una extensión del espacio. De ahí que el autor le otorga el nombre de Encarnación (del latín *incarnatio*: *in*, dentro de y *caro*, carne), para vincular a estos dos elementos, espacio-personaje, en uno. Además, al ser una figura femenina la custodia del

espacio, le atribuye al mismo sus valores universales: seguridad y protección. En este sentido, Doña Encarnación cuidaba cautelosamente de su cantina y ordenaba a la Martillo Morán que atendiera de la mejor forma a sus clientes para asegurar la permanencia del mismo: “la vieja Sepúlveda que apenas descubre una botella vacía, un frasco que se mueve sin líquido te ordena traerle, ponerlo con cuidado sobre la percha para que no se despique, y va contando mentalmente sus ganancias” (p. 86).

Doña Encarnación se había convertido en devota de la beata Narcisa de Jesús desde el día en que el intendente dio la orden de que los salones de bebidas no abrieran los domingos. Desde entonces, llegado el día, cerraba las puertas del Rincón de los Justos, se inclinaba frente a la figura de la santa y rezaba con ostentosa devoción, “pidiendo que los repartidores vengán temprano con el camión, dejen las veinte jabas frente a la puerta, 480 botellas virgencita, dice, y que el líquido vaya a parar a esta tu casa de oraciones” (p. 115). Con la Narcisa adentro, a Doña Encarnación le cambiaba la suerte, tiene ganado el cielo, pese a que “cuando reza, en verdad no reza, lo que dice es que le dejen la carga temprano para que se acabe tarde” (p. 115).

Otro aspecto esencial en la obra es la jerga popular utilizada por los personajes, pues constituye un símbolo que territorializa el espacio (Silva, 2006, p. 80). En este sentido, la cantina se construye como territorio en tanto los seres que la habitan se reconocen en una misma experiencia social, en este caso, determinada por el uso de la lengua. Los habitantes de Matavilela llegan al Rincón “para irse a beber o sea a chupar, a emplumarse, a entutarse a punta de biela. Cada vez más distinto, más en nota, vacilando el dato, en onda, grifo, pluto, plutigrifo, o sea borracho y drogado” (p. 139). La jerga, en este caso, constituye un código secreto de organización que permite la comunicación directa entre los participantes y, por tanto, posibilita la convivencia entre los mismos.

3.2. El poder liberador de la cantina: la fiesta y el carnaval

Para Bajtín (1979), en el carnaval, “se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana” (p. 179). Es decir, instituye el mundo al revés, en donde se mezclan libremente lo superior e inferior, lo espiritual y material, lo sagrado y profano. Durante la fiesta derivada del carnaval se produce la anulación momentánea del sistema de clases, generando de esta manera, un escenario de igualdad y absoluta libertad entre sus participantes. En *El Rincón de los Justos* se evidencia esta situación cuando en la cantina uno de los personajes marginales, el Diablo Sordo, se ve a sí mismo dueño de otra realidad:

Con el vaso suspendido sobre la boca, el sordo se imaginó sentado en trono imperial, la salonera era una de las esclavas que lo abanicaban con una gran pluma de avestruz y el tosco vaso de vidrio fue un copón de oro lleno del vino rosado del mediterráneo (p. 88).

La parodia atenta contra las jerarquías tradicionales desacralizando sus valores a partir de la imitación de modelos considerados legítimos. En este caso, el autor alude al reinado de Salomón y lo reinventa, de tal forma que un ser marginal es quien ocupa el trono. La desacralización de la autoridad permite la resignificación de lo considerado único y verdadero. Como señala Raúl García (2013), la parodia fomenta la desnaturalización del discurso o planteamiento dominante a partir de la variación o ridiculización de las verdades absolutas. La parodia “vive opuesta a la solemnidad de la versión oficial” (p. 125), es decir, actúa como un dispositivo de subversión en tanto deconstruye el discurso dominante haciendo visible uno alterno.

De igual forma, la excentricidad, genera una ruptura frente a los modelos tradicionales impuestos. Esta categoría “permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en

una forma sensorialmente concreta” (Bajtín, 1979, p. 173). Es decir, durante el carnaval se promueve la liberación del comportamiento y de la palabra que muchas veces se reprime al legitimar la norma social establecida. Los personajes excéntricos se construyen en función de la representación de un conjunto de prácticas y conductas extravagantes, extrañas, anormales, que puede llegar incluso a la ridiculización. En la novela de Velasco Mackenzie, *Doña Encarnación*, manifiesta su particular carácter excéntrico cada vez que la visitan las Damas de la Caridad:

Cuando aparecían por el Rincón de los Justos, doña Encarnación bajaba del altillo. Ahogadas por la densa humareda, las mujeres agitaban pañuelitos bordados delante de sus caras y esperaban que la gorda Sepúlveda terminara de aparecer. Entre suspiros y risas, ella ofrecía bebidas en vasos que momentos antes había fregado con gran agitación en sus senos (p. 90).

Con esta actitud, *Doña Encarnación*, se contraponen al actuar normal y las buenas costumbres provenientes de las clases dominantes, se ríe de estas: “ya están aquí las casi santas, decía. Oremos por el perdón de sus culpas” (p. 90). La excentricidad supone la ridiculización de los seres “superiores” con la finalidad de acercarlos y hacerlos partícipes del carnaval. De esta forma, se eliminan las distancias entre lo superior e inferior, lo céntrico y ex-céntrico. *Doña Encarnación* se ríe de estas mujeres, que además representan a la autoridad religiosa, y de esta forma produce un quiebre entre las relaciones jerárquicas volviéndolas más cercanas, directas.

La profanación, por su parte, constituye la desacralización de los metarelatos considerados como verdades absolutas. En este sentido, se destacan las conductas más naturales y festivas del sujeto que llevan a la transgresión de lo considerado sagrado. Esta categoría es, sin duda, la más recurrente en la obra de Velasco Mackenzie. La profanación se hace evidente desde los nombres de algunos de sus personajes, como la matrona de la cantina *Doña Encarnación* y su perra la *Gracia Divina*;

y en algunos pasajes de la narración, como cuando el autor da voz a la imagen de la Narcisa Virgen, quien relata su vida dentro de la cantina:

Todito el día ha estado limpiando mi imagen de su Narcisita, mirándome repetida en la figura de yeso, cantando pasillos con un hilo de voz, sacando polvo del ojito burlón . . . La vieja da limosna en plata que yo gané con mi cuerpo: si la Gracia Divina no le hubiera traído el perdón en mi palo de santo, ya estaría perdida en el infierno de los avarientos (pp. 113-114).

El autor utiliza como homónimo el nombre de Narcisa para provocar un intercambio de roles entre la salonera (Narcisa Puta) y la beata (Narcisa Virgen), en una suerte de enmascaramiento. En la misma narración la voz de la Virgen continúa: “cuando reza, en verdad no reza . . . pide que yo no siga con el Sebas y que la otra me cuide” (p. 115). La máscara multiplica al sujeto, lo relaciona e iguala con el otro. En este caso, la representación de lo sagrado se vincula a lo terrenal, a lo mundano, a partir del juego de identidades que propone el autor en su narración.

Lo grotesco, en cambio, afirma Raúl García, está ligado a la deformación o descomposición de la imagen o figura clásica: “implica una vertebración, una articulación, una contaminación con elementos mundanos de distinta naturaleza” (p. 127). Se hiperboliza el cuerpo y sus partes con la finalidad de generar una ruptura contradictoria frente a los modelos clásicos de culto a la figura humana. En *El Rincón de los Justos* encontramos dos personajes que representan lo grotesco. El Diablo Sordo, que “parecía un ser de otro mundo”, cuyo mal de oído “poco a poco le iba quitando el sentido de las palabras” (p. 70). Y Fuvio Reyes, el bizco, a quien de niño su madre “había querido curarlo del estrabismo poniéndole un bola de vidrio en cada uno de los ojos torcidos” (p. 66). Velasco Mackenzie, desde lo cómico, configura lo grotesco en sus personajes. No denuncia los males que estos seres padecen, se ríe de los mismos: “el Fuvio de mirador. . . justo él que tiene los ojos torcidos y cuando mira para acá parece que mirara para allá” (p. 70).

Todas las categorías antes mencionadas tienen en común un elemento: la risa. De acuerdo con Bajtín (1933), la risa carnavalesca es ambivalente: “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica” (p. 12). Esta segunda característica permite la anulación momentánea del sistema de clases, pues el humor provoca la degradación de lo considerado único y verdadero, de lo sagrado. Para García (2013), esta risa carnavalesca además implica la interacción de un colectivo: “es una risa incluyente, participativa, democrática” (p. 125). Por tal motivo, Bajtín enmarca la teoría de la carnavalización dentro el espacio público pues este congrega a todos los miembros de la sociedad, sin distinción de clases. El carnaval, señala Hugo Mancuso (2005), no implica la liberación de los marginales, sino su legitimación como tales y su consecuente integración a la sociedad. Es decir, la carnavalización de la literatura constituye un ejercicio ligado al desplazamiento del discurso dominante a través de un conjunto de prácticas de resistencia que en definitiva confieren libertad a quienes las realizan.

El Rincón de los Justos se presenta como un texto carnavalizado en tanto la narración permite evidenciar un conjunto de categorías correspondientes a esta teoría, tales como: el contacto libre y familiar entre la gente, la parodia, la excentricidad, la profanación y lo grotesco. Así también, el carnaval se manifiesta dentro de la obra a partir de la risa que actúa como un dispositivo de subversión pues deconstruye el discurso y los modelos dominantes. La risa carnavalesca surge en un ambiente colectivo no oficial que congrega a la otredad. En este sentido, la cantina constituye un espacio por excelencia de la carnavalización, en donde el humor festivo derivado de la bebida y la convivencia desbordan los niveles ficticios posibilitando absoluta libertad a quienes participan de ella.

4. Conclusiones

El Rincón de los Justos se presenta como una novela espacial en tanto sus escenarios son protagonistas de la obra, la ciudad de Guayaquil en su imagen reducida: la Matavilela, y dentro de esta la cantina. En

la construcción de dichos espacios podemos diferenciar claramente dos teorías. Por una parte, la Matavilela se configura como cronotopo debido a que el autor vincula tiempo y espacio reales para la creación de otra realidad de orden estético. Esta realidad alternativa surge desde una mirada exterior, desde el punto de vista de los grupos dominantes, razón por la cual la Matavilela se describe como un lugar sucio, peligroso, lúgubre; un “lugar inmundo” que debe ser expulsado de la ciudad.

Por otra parte, y a diferencia del barrio, el autor construye la cantina siguiendo la teoría de los imaginarios urbanos. Configura este espacio en función de condiciones físicas naturales: recrea el trazado clásico de la cantina que forma parte de una vivienda particular de decoración simple; y de condiciones perceptivas que surgen de la experiencia cotidiana de sus personajes. Es decir, desde una visión interna del espacio. La veneración de santos, la adoración de ídolos musicales, las creencias supersticiosas y el lenguaje empleado, conforman un conjunto de expresiones de la cultura popular con las que el autor particulariza su escenario y por extensión la ciudad. Es decir, el imaginario urbano no solo se construye en función de la representación material del espacio, parte fundamental son las prácticas sociales que dentro del mismo se realizan. En este sentido, la cantina comprende un conjunto de historias, ritos, imágenes, lenguajes, deseos; en definitiva, constituye la expresión simbólica de los seres que la habitan.

Desde las propuestas teóricas de Bajtín, el *Rincón de los Justos* nos remite a un universo carnavalesco inscrito en la cultura popular. El contacto libre y familiar entre la gente, la parodia, la excentricidad, la profanación y lo grotesco son algunos de los aspectos que se logran percibir en diferentes niveles de la narración: personajes, escenarios, historias. Así también, el carnaval se manifiesta dentro de la obra a partir de la risa que actúa como un dispositivo de subversión pues deconstruye el discurso y los modelos dominantes.

Para finalizar, la cantina constituye un espacio por excelencia de la carnavalización, en donde el humor festivo derivado de la bebida,

tuerce y subvierte las diferencias culturales, políticas y sociales de una sociedad organizada por jerarquías, creando una morada alternativa de la diversidad y libertad.

Referencias bibliográficas:

- Aínsa, F. (1999). *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- _____. (2013). “La ciudad entre la nostalgia del pasado y la visión apocalíptica”. *Utopías Urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*. Madrid: Editorial Iberoamericana 49-86.
- Arán, O. (2009). “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea”. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S166512002009000100005
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Recuperado de https://monoskop.org/images/1/16/Bachelard_Gaston_La_poetica_del_espacio.pdf
- Bajtín, M. (1933). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza.
- _____. (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1989) “Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. Recuperado de <https://imaginacionhistorica.files.wordpress.com/2015/08/bajtin-las-formas-del-tiempo-y-el-cronotopo-en-la-novela.pdf>
- Bauman, Z. (2011). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Recuperado de <http://www.fce.com.ar/archivos/pdfs/baumanlcml.pdf>
- Canclini, N. (1997). *Imaginario Urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/371953579/Garcia-Canclini-N-1997-Imaginario-Urbanos-pdf>

- Carrión, D. (1987). La renta del suelo y la segregación urbana en Quito. En *El proceso Urbano en el Ecuador*. Quito: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales. Recuperado de http://www.fes-ecuador.org/fileadmin/user_upload/pdf/299%20PROURB1987_0092.pdf
- Cobos, J. (1963) “La taberna cordobesa”. En *Corazón plural*. Madrid: Imprenta Sáenz.
- Cucó, J. (2004). *Antropología urbana*. Barcelona: Editorial Ariel,
- Donoso, M. (2002). *Nuevo realismo ecuatoriano*. Quito: Eskeletra Editorial.
- Drinot, P. & Garofalo, L. (2005). “La sociabilidad plebeya en las pulperías y tabernas de Lima y el Cuzco 1600-1690”. *Más allá de la dominación y la resistencia: estudios de historia peruana, siglos XVI – XX*. Lima: Ediciones IEP (Instituto de Estudios Peruanos).
- García, R. (2013). “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar”. Hidalgo: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Athenea Digital, N13, pp. 121-130. Recuperado de file:///C:/Users/usuario/Downloads/1036-3927-2-PB.pdf
- Garufi, J. (2009). “Beber y sentir en el Río de la Plata: el alcohol en la literatura tanguera”. En *Comida y cultura: nuevos estudios de la cultura alimentaria*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Heffes, G. (2013). Introducción a *Utopías Urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*. Madrid: Editorial Iberoamericana, pp. 13-45.
- Hegel, G. (1948). *Poética*. Buenos Aires: Editorial Espasa Calpe.
- Kingman, E. (2006). “La ciudad y los otros. Quito 1860-1940 Higienismo, ornato y policía”. Quito: FLACSO, Sede Ecuador. Recuperado de <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/46320.pdf>
- Luque, F. & Cobos, J. (2009) “La bebida en el ámbito tabernario, comunicación y sociabilidad apuntes para un estudio desde la

- antropología social”. *Comida y cultura: nuevos estudios de la cultura alimentaria*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Mancuso, H. (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Olivas, R. (2009). “Los tres reyes del Perú: vino, pisco y chicha. En *Comida y cultura: nuevos estudios de la cultura alimentaria*”. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Ortega, J. (1982). *Texto, comunicación y cultura: Los Ríos Profundos de José María Arguedas*. Lima: Estudios para el desarrollo y la participación.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Editorial Arca.
Recuperado de <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/rama-la-ciudad-letrada.pdf>
- Romero, J. (1986). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores S.A. Recuperado de file:///C:/Users/usuario/Documents/ciudad/HEAL_Romero_Unidad_2.pdf
- Silva, A. (2006). *Imaginario Urbanos*. Bogotá: Editorial Nomos.
Recuperado de <file:///C:/Users/usuario/Documents/ciudad/silva-armando-imaginarios-urbanos.pdf>
- Vallejo, R. (1995). “Petróleo, J.J. y utopías: cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy. Quito: Corporación Editorial Nacional. *Kipus: revista andina de letras*, V4, pp. 329-348.
- Vázquez, M. (1998). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Editorial Crítica Grijalbo Mondadori, S.A.
- Velasco Mackenzie, J. (2010). *El Rincón de los Justos*. Quito: Libresa.

Explotación transmediática en la novela negra actual: Estrategias narrativas y promocionales

Transmedia exploitation in the current crime novel:
Narrative and promotional strategies

Exploração transmídia no romance policial atual:
Estratégias narrativas e promocionais

Ana González Ros

Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, León.

E-mail: ana.gonzalez@ce.unanleon.edu.ni

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo analizar la aplicación de las narrativas *transmedia* y *crossmedia* al subgénero literario de la novela negra actual para ofrecer una visión global de su explotación transmediática, tratando de constatar su inmersión en el proceso de cambio comunicativo y su adaptación a estas nuevas formas de comunicación auspiciadas por la cultura de la convergencia mediática. Para ello se planteó un estudio de casos representativos de cada área geográfica relevante para el género, en los que se realizó una triangulación entre el análisis de contenido del producto original y sus extensiones, a través del estudio de los medios, aspectos narrativos, implicación del usuario, y la identificación de los principios fundamentales de las narrativas transmedia. Se manifiesta la utilización de estrategias promocionales basadas en la expansión a otros formatos, principalmente adaptación, con escasa extensión del universo narrativo, y cómo han favorecido la implicación del público en el entramado literario, sin desarrollar una explotación transmediática completa.

Palabras clave: “narrativas transmedia”, “novela negra”, “transmedia literario”, “crossmedia”, “universo narrativo”, “promoción editorial”.