



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y LITERATURA

TÍTULO:

Estudio de las representaciones simbólicas de los personajes de Huilo Ruales Hualca en las obras *Fetiche y Fantoche* y *Maldejo* desde la perspectiva de carnaval de Mijaíl Bajtín

AUTOR:

Lucas Moreira, Oscar Daniel

LICENCIADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN: LITERATURA Y COMUNICACIÓN

TUTOR:

Mussó, Luis Carlos

Guayaquil, Ecuador

2014



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y LITERATURA

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo fue realizado en su totalidad por **Oscar Daniel Lucas Moreira**, como requerimiento parcial para la obtención del Título de **Licenciado en Comunicación Social** Mención: **Literatura y Comunicación**.

TUTOR

Mgs. Luis Carlos Mussó

REVISOR(ES)

(Nombres, apellidos)

(Nombres, apellidos)

DIRECTOR DE LA CARRERA

Mgs. Efraín Alfonso Luna Mejía

Guayaquil, a los 19 del mes de mayo del año 2014



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y LITERATURA

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Oscar Daniel Lucas Moreira**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación **Estudio de las representaciones simbólicas de los personajes de Huilo Ruales Hualca en las obras *Fetiche y Fantoche* y *Maldejojo* desde la perspectiva de carnaval de Mijaíl Bajtín** previa a la obtención del Título de **Licenciado en Comunicación Social Mención: Literatura y Comunicación**, ha sido desarrollado en base a una investigación exhaustiva, respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan al pie de las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance científico del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 19 del mes de mayo del año 2014

EL AUTOR

Oscar Daniel Lucas Moreira



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y LITERATURA

AUTORIZACIÓN

Yo, **Oscar Daniel Lucas Moreira**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación: **Estudio de las representaciones simbólicas de los personajes de Huilo Ruales Hualca en las obras *Fetiche y Fantoche* y *Maldejo* desde la perspectiva de carnaval de Mijaíl Bajtín**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 19 del mes de mayo del año 2014

EL AUTOR:

Oscar Daniel Lucas Moreira

AGRADECIMIENTO

A la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, a Tomás Rodríguez y a mi tutor Luis Carlos Mussó.

Daniel Lucas

DEDICATORIA

A Galo Lucas y Esperanza Moreira, mis padres. A Heather Berry Moore, a Marie Weber, a Nathan and Marcelle Farr, Janna Fox y a Luke Bruce por todo el apoyo durante todos estos años de estudio.

Daniel Lucas

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

MGS. LUIS CARLOS MUSSÓ
PROFESOR GUÍA Ó TUTOR

(NOMBRES Y APELLIDOS)
PROFESOR DELEGADO



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y LITERATURA

CALIFICACIÓN

**MGS. LUIS CARLOS MUSSÓ
PROFESOR GUÍA Ó TUTOR**

ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	1
Capítulo 1. Marco Inicial.....	6
1.1. Tema.....	6
1.2. Justificación.....	6
1.3. Antecedentes.....	7
1.4. Campo de Investigación.....	9
1.5. Problema de Investigación.....	9
1.6. Preguntas de Investigación.....	9
1.7. Objetivo General.....	10
1.8. Objetivos Específicos.....	10
Capítulo 2. Marco Teórico.....	11
2.1. Comunicación.....	11
2.2. Literatura.....	16
2.3. Comunicación y Cultura.....	21
2.4. Semiótica.....	25
2.5. Análisis del Discurso.....	29
2.6. Literatura hispanoamericana contemporánea.....	33
2.7. Literatura ecuatoriana contemporánea.....	37
2.8. Lo grotesco como recurso literario.....	40
2.9. Lo transgresor como recurso literario.....	43
2.10. Nuevas tendencias teóricas para el análisis de la literatura contemporánea.....	46
Capítulo 3. Marco Metodológico.....	50
3.1. Tipo de Investigación.....	50
3.2. Formulación de Hipótesis.....	50

3.2.1. Definición Conceptual de Variables.....	50
3.2.2. Definición Real de Variables.....	52
3.2.3. Definición Operacional de la Variable.....	53
3.3. Diseño del Tipo de Investigación.....	53
3.4. Población y Muestra.....	54
3.5. Método de Investigación.....	54
3.6. Técnicas de Investigación.....	55
Capítulo 4. Análisis de Resultados.....	56
Conclusiones.....	111
Recomendaciones.....	113
Bibliografía.....	114

RESUMEN (ABSTRACT)

El carnaval, según Mijaíl Bajtín, constituye un microcosmos, un mundo paralelo, cuestionador, irreverente, profano, regido por principios morales y religiosos contrarios a los de la cultura oficial de la Edad Media y el Renacimiento. La fiesta popular del carnaval se constituye como un discurso contrario al discurso oficial, estatal y religioso.

Este espíritu transgresor se manifiesta a través de sus símbolos: el cuerpo hiperbolizado, la risa desbocada, el acto sexual exacerbado, es decir, la manifestación grotesca del mundo, destinados a cuestionar y ridiculizar al poder, a poner en tela de juicio el rol de la Iglesia y el Estado, como entes que regulan las conciencias de los seres humanos.

Estos símbolos están representados en la narrativa del escritor ibarreño Huilo Ruales Hualca, y de manera específica, en las obras *Fetiche* y *Fantoche* y *Maldejojo*. Lo grotesco y transgresor de la fiesta popular que expone Bajtín, se evidencian en el espíritu exacerbado y transgresivo que el amor, la locura, la belleza, por ejemplo, tienen en la ficción que recrea Ruales en Rioseco y alrededor de la Chelita Ramírez. Así, los personajes, su actuar y entorno, representan los símbolos de lo grotesco y transgresor que Mijaíl Bajtín expone en su teoría del carnaval.

Palabras Claves: Comunicación, Literatura, Semiótica, Representación simbólica, Carnaval medieval, Grotesco, Transgresor.

INTRODUCCIÓN

Mijaíl Bajtín (2003) en su estudio denominado *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, arma una teoría en torno de la fiesta popular del carnaval que constituye, a través del realismo grotesco, un sistema simbólico de carácter estético que influencia el arte en varias de sus manifestaciones.

La teoría bajtiniana del carnaval establece un microcosmos creado por la sociedad de la Edad Media y el Renacimiento en el que los hombres y las mujeres se rigen por valores totalmente opuestos a los de la vida cotidiana. La sociedad se encuentra secuestrada por los valores de los entes que regulan las conciencias de los seres humanos, la Iglesia o el Estado, en el microcosmos creado a partir de la fiesta popular, los actantes sociales se liberan de la opresión de los entes reguladores, en este nuevo mundo los sujetos sociales son libres y como libres felices, se ríen, se burlan, se transforman, los actos religiosos son paganos, el poder es ridiculizado, todo esto es posible en el carnaval.

De ahí que; el carnaval constituye un nuevo mundo a través de la fiesta, un segundo mundo o una segunda vida caracterizada por los excesos. Así, la risa, el cuerpo, el acto sexual, la concepción de la belleza y del amor se hiperboliza: la risa es desbocada, el cuerpo y el acto sexual son grotescos, la belleza y el amor son exacerbados, en el carnaval todo es grande, monstruoso, cambiante y ambivalente. Así mismo, en la fiesta popular el poder estatal, religioso, y social es cuestionado, los hombres se alienan de la realidad a través de la máscara, creando una nueva realidad, una ficción en la que la realidad luce opresora y la locura una alternativa viable para expresar el desaprovecho con el mundo adyacente.

El carnaval es liberador, permite a los hombres expresar blasfemias contra lo divino y lo religioso, crea un lenguaje peculiar lleno de obscenidades e imágenes que transgreden el imaginario normal y acercan a la sociedad al conocimiento de lo monstruoso como alternativa estética de lo sutil y bello.

Bajtín constituye a este sistema simbólico como una teoría capaz de influenciar al arte, y de manera específica, a la literatura. De ahí que ahora se puede hablar de una narrativa o lírica carnavalizada, es decir, una literatura influenciada por los símbolos carnalescos expuestos, en gran parte por Mijaíl Bajtín, una literatura grotesca, caracterizada por los excesos y demás símbolos de la fiesta popular del carnaval.

Así, la presente investigación ejemplifica la influencia del sistema simbólico del carnaval en la narrativa del escritor ecuatoriano Huilo Ruales Hualca y, de manera específica, en las obras *Fetiche y Fantoche* y *Maldejo* del escritor ibarreño. Los símbolos de la fiesta popular, lo grotesco, es decir, aquello representado en el exceso y lo transgresor, son manifestaciones de la fiesta popular fuertemente visibles en la ficción creada en las obras de Ruales Hualca.

Fetiche y Fantoche es una antología de cuentos publicada en 1994 que toma el nombre de uno de los cuatro cuentos que componen el libro. De manera singular, en el 2005 Huilo Ruales publica la novela *Maldejo* en la que recicla la ficción, la trama y los personajes de *Fetiche y Fantoche*, y expande la ficción creada a partir de un personaje: la Chela Ramírez, y un pueblo: Rioseco. Es decir, ambas obras, la primera una serie de cuentos y la segunda una novela, recrean una misma ficción, con los mismo personajes y ubicados en el mismo espacio.

Así, tanto *Fetiche y Fantoche* y *Maldejojo* tratan la historia de un pueblo: Rioseco. Un pequeño poblado ubicado, según se narra en la ficción, en las inmediaciones del cantón Rumiñahui, un lugar del que se desconoce su ubicación exacta, pero, por la mención de poblados y ciudades vecinas como Selvalegre, Atuntaqui o la alusión al Cayambe, se infiere que está ubicado en la provincia de Imbabura, si acaso no es la misma Ibarra, la ciudad de Ruales.

En Rioseco vive una niña de apenas doce años: Graciela Ramírez Estrada, la Chela Ramírez, la Chela, la Chelita, o simplemente Fetiche, hija de don Ángel Ramírez y doña Graciela Estrada quien muere al nacer la Chelita. La Chela, a corta edad, despierta el deseo lujurioso de los hombres de Rioseco y el odio de las mujeres del mismo pueblo. Tanta es la locura de los hombres que lleva a su padre, don Ramírez, a tomar cartas en el asunto y terminar con la locura de los hombres de Rioseco construyendo un altillo en su casa y encerrando allí a su hija, para que los hombres de Rioseco dejen de matarse, de volverse locos por ella, de traerle serenatas, de pedir su mano.

Pero eso no disminuye el amor por la Chela, al contrario, los hombres se vuelven más locos y pendejos. Intentan liberarla en varias ocasiones y defenderla en otras cuantas cuando las mujeres van a matarla porque según ellas, la Chela es una bruja que tiene encantados a los hombres del pueblo.

La noticia de la Chela, de su belleza y de cómo su padre la mantiene encerrada se expande por todo el cantón, la provincia, el país y fuera de este. Los forasteros comienzan a llegar y llenar el pueblo, de todas partes vienen, incluso de Perú y otros países. El mito de la Chela hace que Rioseco de la noche a la mañana sea diez veces más grande y que el amor por la Chela crezca a tal magnitud que comienzan a darle características curativas y divinas a la Chela.

Pero el amor se acaba. Los años pasan y con el tiempo los hombres se cansan de esperar y comienzan, los jóvenes, a casarse, los viejos regresan con sus familias, sus trabajos y los forasteros comienzan a irse. La Chela deja de ser el centro de la atención y el pueblo comienza a vaciarse. Hasta que llega una plaga, una sequía que afecta a las plantaciones, a los animales y a todo ser humano de Rioseco. Cuando la plaga termina, sólo quedan casas vacías, un pueblo abandonado con pocos habitantes entre los que se cuenta la Chela, que luego de más de cuarenta años, es libre al fin.

La Chela libre, no es la misma Chela de antes, hermosa, por la que los hombres se volvían locos, por el contrario, es una mujer fea, arrugada, vieja. Pero con un amante, Fantoche, un vagabundo que aún permanece en Rioseco, quien es también el narrador.

Finalmente la Chela, luego de casarse por veinticuatro veces con Fantoche, muestra su verdadera imagen. Los años de encierro la hicieron cruel y se convirtió en una bruja. Un ser maligno que no solo trajo la maldición a Rioseco a través de la sequía, sino que ahora, tiene prisioneros a todos los habitantes del pueblo. Su reciente amor, Fantoche, también es castigado y llevado al altillo donde ella permaneció encerrada y donde ahora mantiene a Rioseco, en miniatura, prisionero.

Huilo Ruales Hualca crea una ficción cargada de los símbolos del carnaval de Mijaíl Bajtín. El amor excesivo, la alienación de los hombres por la Chela, la locura y la ridiculización de los entes reguladores como la Iglesia y el Estado, son algunos ejemplos del sistema simbólico de la fiesta popular presentes en la narrativa y la construcción de personajes de Ruales Hualca.

La presente investigación, de carácter descriptiva, caracteriza la influencia que el carnaval medieval y renacentista tienen sobre las obras *Fetiche y Fantoche* y *Maldejo* del escritor ibarreño Huilo Ruales Hualca. Este análisis recorre la ficción de Rioseco y correlaciona a los personajes de la ficción con el entramado simbólico de la fiesta popular que expone Mijaíl Bajtín en su teoría del carnaval.

CAPITULO 1.

1. Marco Inicial

1.1. Tema

Estudio de las representaciones simbólicas de los personajes de Huilo Ruales Hualca en las obras *Fetiche y Fantoche* y *Maldejojo* desde la perspectiva de carnaval de Mijaíl Bajtín.

1.2 Justificación

Este estudio se adentrará en la complejidad simbólica del carnaval medieval y renacentista y su influencia en la narrativa ecuatoriana contemporánea. Mijaíl Bajtín (2003), en su estudio sobre la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento afirma que la parodia de la fiesta carnavalesca está construida desde la concepción grotesca que se tiene del cuerpo. Así, bobos, bufones y máscaras son algunos de los personajes que se representaban en el carnaval histórico y cuyo simbolismo se ve representado en la narrativa de Huilo Ruales Hualca.

Huilo Ruales Hualca es uno de los escritores contemporáneos que más ha experimentado con los géneros literarios sea dentro de la narrativa, la poesía o el teatro. Es, por consiguiente, importante realizar un estudio pormenorizado de su obra y de las representaciones que se manifiestan en ella.

La relevancia de este estudio radica en que, gran parte de la caracterización de los personajes de Ruales, cuentan con particularidades asociadas al simbolismo carnavalesco. Lo grotesco y lo transgresor de las manifestaciones

del carnaval histórico de Mijaíl Bajtín están representados en los personajes de Ruales, de ahí la relevancia de este análisis.

El estudio pretende caracterizar las representaciones simbólicas del carnaval medieval observables en los personajes que convergen en la ficción de Huilo Ruales, además, la novedad radica en el hecho que la narrativa ecuatoriana contemporánea, por lo general, no es tomada en cuenta en los análisis literarios formales y, mucho menos, en análisis comparativos y contextualizados como el que se va realizar en este estudio.

1.3 Antecedentes

Las características simbólicas del carnaval dentro de la literatura han sido estudiadas desde diferentes ámbitos a lo largo de la historia.

Así, por ejemplo, Agustín Redondo en su estudio sobre la influencia del discurso carnavalesco en la creación del personaje de Miguel de Cervantes, Sancho Panza, dice que la visión carnavalesca del mundo [...] “se opone a todo lo previsto, lo perfecto, lo duradero; implica lo contrario, lo dinámico, lo cambiante, lo ambivalente”. (Redondo, 1978, 41)

Para Redondo todo aquello que representado y caracterizado induzca a un discurso contrario al oficial, a lo estético o al orden, son singularidades de la influencia del discurso carnavalesco en el mundo. Así, Sancho Panza representa este discurso, primero, en su fisionomía ya que el personaje es regordete y de pronunciada barriga y, segundo, por el ‘saber popular’ escondido tras la imagen de un hombre de campo, iletrado, que evoluciona a lo largo de la novela. Sancho Panza representa el dinamismo cambiante de un personaje que se reconstruye a lo largo de la novela.

En el contexto latinoamericano Daniel Giraldo realizó un trabajo sobre *Tarzán y el Filósofo desnudo*, novela del escritor colombiano Rodrigo Parra Sandoval, en el que concluye que [...] “es necesario dejar de lado la interpretación simplificada del carnaval como comparsa de la época moderna. (...) El carnaval es una percepción del mundo que libera del miedo, que acerca el mundo al hombre, al individuo a otro individuo; es una percepción del mundo basada en la alegría del cambio y su graciosa correlación que se opone a la seriedad particular y malhumorada generada por el miedo o la seriedad, adversa a la generación y al cambio”. (Giraldo, 2009, 76-77)

Giraldo enfatiza la distinción entre el carnaval como fiesta popular medieval y el carnaval contemporáneo lejano de los principios y la simbología con el que fue originalmente concebido. Además, el carnaval era un espacio lejano del mundo real, un microcosmos en el que la risa era el núcleo de la celebración y donde los tabús desaparecían.

En el Ecuador, desde una perspectiva coloquial, Patricio Llerena realizó un estudio partiendo desde el carnaval de Guaranda como modelo de interacción y prácticas culturales.

Llerena concluye que en el carnaval: [...] “se muestran descaradamente irreverentes frente a la seriedad (solemnidad) oficial, se mojan exageradamente, comen, beben hasta el cansancio, rescatan el afecto, la reciprocidad hablan con voz propia y en tono alto. Sobre todo con estas prácticas irreverentes los carnavaleros han logrado mantener su memoria comunitaria y su identidad como grupo”. (Llerena, 2000, 109)

Llerena propone un acercamiento del carnaval popular al carnaval medieval descrito por Bajtín. La irreverencia es la característica que comparten ambas expresiones culturales en contextos históricos y culturales diferentes, sin embargo, parte de la tradición y simbolismo se mantuvieron.

Aunque en Guayaquil no sé conoce de la creación de algún estudio relacionado con el carnaval medieval, es, sin duda alguna, importante estudiar los rasgos

simbólicos del carnaval histórico que aún se conservan en los diferentes contextos culturales y literarios contemporáneos.

1.4 Campo de Investigación

Comunicación. Literatura. Semiótica. Representaciones simbólicas. Análisis del discurso. Análisis literario. Teoría literaria. Literatura ecuatoriana contemporánea. Carnaval medieval. Lo grotesco. Lo transgresor.

1.5 Problema de Investigación

¿Cuáles son las representaciones simbólicas de los personajes de Huilo Ruales Hualca en las obras *Fetiche y Fantoche* y *Maldejo* desde la perspectiva de carnaval de Mijaíl Bajtín?

1.6 Preguntas de Investigación

- a. ¿Cuáles son las escuelas teóricas que vinculan a la comunicación y a la literatura?
- b. ¿Cuáles son las estrategias metodológicas que permiten fortalecer las investigaciones entre comunicación y literatura?
- c. ¿Qué representaciones simbólicas son recurrentes en los personajes de Huilo Ruales Hualca en las obras *Fetiche y Fantoche* y *Maldejo* desde la perspectiva del carnaval histórico de Mijaíl Bajtín?

1.7 Objetivo general

Caracterizar las representaciones simbólicas de los personajes de Huilo Ruales Hualca en las obras *Fetiche y Fantoche* y *Maldejojo* desde la perspectiva de carnaval de Mijaíl Bajtín.

1.8 Objetivos específicos

- a.** Señalar las escuelas teóricas que fundamentan la investigación entre comunicación y literatura.
- b.** Identificar las estrategias metodológicas que permiten fortalecer las investigaciones entre comunicación y literatura.
- c.** Diagnosticar la influencia de la teoría histórica del carnaval medieval y renacentista de Mijaíl Bajtín en las obras *Fetiche y Fantoche* y *Maldejojo* de Huilo Ruales Hualca.

CAPITULO 2.

2. Marco Teórico

2.1 Comunicación

La comunicación ha sido parte de la convivencia social desde los inicios remotos de la civilización y aún antes de esta. Si bien no es hasta finales del siglo XVIII que Adam Smith formula la primera noción científica de la comunicación basado en que la comunicación contribuía a organizar el trabajo colectivo en el seno de una sociedad industrializada y capitalista. Sus concepciones como proceso comunicativo, sin embargo, se pueden observar desde el mundo clásico en donde los filósofos intentaron acercarse al fenómeno desde las prácticas comunicativas en auge en aquel momento.

Así, la comunicación ha sido considerada como objeto de estudio desde el mundo clásico. Aristóteles propuso una definición de comunicación cuyos elementos teóricos aún se mantienen en cuanto a definir comunicación se refiere.

Luis Ramiro Beltrán en su estudio denominado *Adiós a Aristóteles: la comunicación 'Horizontal'* determina que [...] “Aristóteles, vio a la ‘retórica’ compuesta de tres elementos: el locutor, el discurso y el oyente, y percibió su propósito como ‘la búsqueda de todos los medios posibles de persuasión’”. (Beltrán, 2012, 15)

Si bien los aportes de Aristóteles para la comunicación se percibieron desde su estudio de la retórica, sus aportes en cuanto a la concepción teórica de la comunicación le dio inicio al esquema básico de la ciencia que consiste en

emisor-mensaje-receptor al estipular *quién, qué y a quién* se dirige el mensaje, en su contexto, retórico.

El esquema teórico de la comunicación, sin embargo, evolucionó en cuanto se acrecentó la necesidad de la sociedad por explicar el contexto, la causa-efecto y el propósito de los mensajes institucionalizados desde la llegada de la imprenta y de los medios de comunicaciones como sociedades privadas, estos últimos a finales del siglo XIX.

Así, para Harold D. Lasswell, cuya definición de comunicación es la más avalada por los escenarios mecanicistas de la comunicación, propone un paradigma extendido que Miquel Moragas resume como: [...] “¿Quién dice qué en qué canal a quién y con qué efecto?”. (Moragas, 1985, 158)

En los estudios de Lasswell se propone el análisis, no sólo de *quién, qué y a quién*, sino que, además, se agregan dos elementos que intervienen en la comunicación como son el *canal* y el *efecto*, es decir, se agregó el *cómo* y *para qué efecto* al esquema básico que se extrae de la propuesta de Aristóteles. El aporte de Lasswell al esquema básico de comunicación tuvo gran acogida no así sus aportes socioculturales evidenciados en las funciones de la comunicación que se oponen a las perspectivas mecanicistas.

Si bien con Paul F. Lazarsfeld y Robert K. Merton los estudios de la comunicación se centraron en la funcionalidad de los medios de comunicación que ya había sido tratada por la escuela de Chicago, no pasó lo mismo con el enfoque de la comunicación como ciencia. Así, no es hasta mediados del siglo XX que la problemática de la concepción de la comunicación volvió a los teóricos esta vez de la mano de ciencias exactas como las matemáticas en la

que se promulgaba que la comunicación era un hecho social capaz de ser calculado.

El aporte de Shannon y Weaver fue más una teoría de la información que una ciencia de la comunicación, su esquema de comunicación y la importancia de sus conceptualizaciones involucró no solo al acto de la comunicación sino a los medios de comunicación, es decir, una teoría basada en la automatización.

Así, Luis Ramiro Beltrán afirma que el modelo de Shannon y Weaver es más un sistema general de comunicación [...] “cuya presentación hicieron con el siguiente enunciado: ‘La palabra comunicación se usará aquí en un sentido muy amplio para incluir todos los procedimientos por los cuales una mente puede afectar a otra’”. (Beltrán, 2012, 16)

El esquema de Shannon y Weaver está compuesto de cinco partes importantes que involucran una fuente, un transmisor, un canal, un receptor y un destinatario, es decir, un esquema ampliado desde la propuesta de Lasswell.

En un afán por amalgamar las definiciones de comunicación Beltrán propone una conceptualización de la ciencia en cuestión partiendo de las teorías históricas de la misma. Así, se la define como un acto o proceso de transmisión de mensajes desde una fuente a un receptor a través del intercambio de símbolos por medio de canales que transportan las señales y que cuyo principal propósito es el intento de la fuente por afectar el comportamiento del receptor. Beltrán considera, además, a la retroalimentación como instrumento para asegurar el logro de los objetivos del comunicador.

La definición de Beltrán abarca no sólo la conceptualización sino también el propósito de la comunicación así como la necesidad de la retroalimentación como único indicador de un proceso exitoso. Es de resaltar que, si bien estos

esquemas y teorías en relación a la comunicación están en gran medida dentro de las nuevas conceptualizaciones de la comunicación como ciencia, estas teorías y esquemas, algunas en desuso, no reflejan la complejidad de una ciencia que se reconfigura de acorde a los cambios que se suscitan en las sociedades contemporáneas siempre cambiantes.

Los nuevos estudios de comunicación y sus nuevas conceptualizaciones deben, por consiguiente, responder a los cambios comunicacionales que se evidencian en la sociedad contemporánea. La comunicación en tiempo real en espacios diferentes, la transculturación, las nuevas formas de comunicación educativa, el internet, las redes sociales, etc.

De ahí que Raymond Williams en su estudio sobre la comunicación se cuestiona [...] “¿Qué entendemos por comunicación? El significado más antiguo de la palabra, en inglés, se puede resumir como el paso de las ideas, la información y las actitudes de persona a persona. (...) La impresión a vapor, el telégrafo eléctrico, la fotografía, la radio, el cine, la televisión, la computadora son (...) las nuevas formas de transmitir ideas, información, y actitudes de persona a persona”. (Williams, 1967, 17)

Si bien todas estas nuevas invenciones han marcado un cambio en el proceso comunicativo de las sociedades contemporáneas, estas no explican los ámbitos teóricos de la ciencia en cuestión, es decir, podemos hablar de los medios de comunicación y a la vez dejar de lado la conceptualización de la misma.

En este aspecto Armand Mattelart en su estudio sobre la comunicación internacional concluye que existen problemas al momento de definir a la comunicación.

Poniendo en primer lugar la problemática de la polisemia de la palabra Armand concluye que la [...] “historia del concepto nos lleva a la conclusión de que solo un análisis situado bajo el signo de la cultura es susceptible, de ahora en adelante, de dar cuenta de esos retos. La cultura se entiende aquí como esa

memoria colectiva que hace posible la comunicación entre los miembros de una colectividad históricamente ubicada”. (Mattelart, 2003, 338)

La comunicación ha superado ampliamente su esquema básico de emisor-mensaje-receptor y aunque si bien aquel bosquejo fue superado, las nuevas nociones de comunicación han partido desde aquel esquema elemental para poder lograr englobar todos los nuevos hechos que suscita el acto comunicativo.

Pero ¿cómo lograr una conceptualización de la ciencia que involucren los cambios de la sociedad moderna y a la misma vez englobar el hecho comunicativo de las sociedades prehistóricas? De ahí que la propuesta de Mattelart resulta imprescindible al momento de definir la comunicación en la contemporaneidad: las conceptualizaciones de comunicación deberían partir desde la cultura.

Las nociones de comunicación no deberían partir de las herramientas usadas en el acto comunicativo, hablemos de equipos electrónicos como computadoras o celulares, o cibernéticos como es el caso del internet y dentro de esta las redes sociales, sino más bien desde las significaciones que el uso de estos implementos comprometen al acto comunicativo *per se*.

2.2 Literatura

La literatura ha sido parte de la humanidad desde sus inicios prehistóricos y estudiada desde la era clásica. La palabra, un aporte de las *Intitutiones uratoriae* de Quintiliano, ha servido para definir a la literatura como el arte de la palabra diferenciándola de las otras artes, hablando de la música, la pintura, etc., sin embargo, la definición es muy general y ambigua.

La conceptualización de literatura, en un período sinónimo de poesía, según Miguel Ángel Garrido [...] “no nos ofrece su significado sino dentro de de cada contexto y situación” (Garrido, 2000, 21). Esto debido a los múltiples fenómenos a los que se somete el acto artístico literario, entre ellos la traducción de una lengua a otra.

El término, sin embargo, en cuanto a su concepción como disciplina y objeto de estudio no llegó sino hasta mediados del siglo XVIII cuando la palabra pasó a designar la actividad de un sujeto, fruto de revolución industrial, y de ahí a un conjunto de objetos. En la evolución de la significación el término se diluyó, así, para finales del siglo el apelativo abarcó al fenómeno literario en general para convertirse en la conceptualización de todas las manifestaciones artísticas de escritura.

La problemática no concluyó. Las nuevas teorías de lo literario surgieron para derribar toda noción anterior y reconstruir el concepto. En esta línea en su estudio sobre la crítica moderna René Wellek afirmó que a mediados del siglo XX había dos grandes concepciones de lo que literatura significaba [...] “la de los que veían a la obra como documento y la de los que la veían como monumento”. (Wellek, 1959, 14-15)

La denominación de literatura como un hecho escrito, sin embargo, no responde a la complejidad del término. De ahí que el tiempo dio como resultado a dos grandes ramas que se subdividieron con el ánimo de dar una conceptualización más científica al término, las llamadas Teoría y Crítica literaria. La primera ligada a la historicidad del término, sus divisiones y modos de abordar un objeto literario artístico y la segunda dedicada a la comprensión, análisis y valoración de un objeto literario específico.

La Teoría Literaria es la disciplina que profundiza la naturaleza sistemática de la literatura. ¿Qué es literatura, cuáles son los elementos que la constituyen?, son algunas de las interrogantes que devela la teoría. Literatura es así, todo producto de la palabra y su valor artístico radica en su desentendimiento de las nociones de informar o enseñar.

Víctor Manuel de Aguiar e Silva entiende la característica de la función poética del lenguaje debido a que [...] "el lenguaje crea imaginativamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica, de suerte que la frase literaria significa de modo inmanente su propia situación comunicativa, sin estar determinada inmediatamente por referentes reales o por un contexto de situación externa". (Aguiar, 1972, 16)

Aguiar e Silva define a la literatura como la disciplina capaz de representar un universo de ficción partiendo desde el lenguaje, dejando de lado las referencias y el contexto real. Así, el lenguaje cobra su valor connotativo oponiéndose al denotativo; de ahí que la polisemia y la plurisignificación son características intrínsecas del hecho literario como expresión artística.

En cuanto a la Crítica Literaria Miguel Ángel Garrido afirma que la Crítica literaria es una Ciencia de la Literatura, entendiendo por ciencia al afán de rigor y autocoherencia y no al objetivo, imposible, de igualar los procedimientos de esta ciencia con los de las ciencias fisicomatemáticas.

Garrido propone una diferenciación entre la Teoría y la Crítica literaria afirmando que la [...] “Teoría entraña mayor amplitud que crítica: la primera puede incluir también actividades solamente descriptivas y explicativas prescindiendo de la valoración; la segunda reclama en todo caso la valoración como componente obligatorio”. (Garrido, 1996, 14)

La valoración de un texto, entonces, representa la labor indiscutible de la Crítica. ¿Qué constituye a un objeto literario como artístico, cuáles son sus valores estéticos, qué lo separa de ser un hecho informativo o pedagógico? Esas son las interrogantes que pretende develar la Crítica en base a las Teorías de la literatura.

El término literatura, actualmente, pretende abarcar tanto al objeto artístico, histórico y analítico. De ahí que las conceptualizaciones modernas sobre literatura se refieren al conjunto de obras literarias de una localidad o sociedad, (literatura rusa, española); de un periodo histórico (literatura renacentista, barroca); de cierto género (literatura narrativa, lírica) y del mismo modo, al estudio y análisis de la creación literaria.

Así, Andrés Amorós en su estudio “Introducción a la literatura” afirma que [...] “la literatura es una de las bellas artes y se singulariza, dentro de ellas, por emplear como instrumento expresivo la palabra”. (Amorós, 1980, 9)

Amorós afirma que en la actualidad muchos temen determinar como arte a un hecho literario, y que más bien lo presentan como una superestructura o un reflejo de los fenómenos sociales, así como un juego de formas abstractas.

La literatura es abordada por diferentes disciplinas como la comunicación, sociología, antropología e historia, entre algunos ejemplos, de ahí que, en un

afán por explicar todo sus ámbitos, se amplió su paradigma conceptual para poder abarcar todas sus aristas.

Teun A. van Dijk afirma que un estudio de la literatura bien fundada [...] “comprende tanto una teoría del texto literario como una teoría de los contextos literarios. (...) Se parte del supuesto de que en la comunicación literaria no sólo tenemos un texto, sino de que la producción (y la interpretación) de dicho texto son acciones sociales”. (Van Dijk, 1987, 175-176)

No se debe afirmar, sin embargo, que todo acto de escritura es un hecho artístico ya que con ese razonamiento un periódico o revista entraría en esta categoría. La pregunta es ¿qué separa al acto de escritura de ser un hecho artístico de uno periodístico o académico, para poner algunos ejemplos?

De ahí que Damián Tabarovsky afirma que Flaubert estigmatizó al concepto al afirmar que la escritura es un exceso y que cuando la literatura es ante todo [...] “un experimento, un juego, un balbuceo, entonces necesita un límite”. (Tabarovsky, 2010, 136)

Se debe afirmar, entonces, que existe, como un problema que ha acarreado el estudio literario desde la edad clásica, una generalización a todo acto de escritura como la definición más aceptada de lo que literatura significa.

Deleitar y aprovechar, principio de Horacio en su arte poética “Carta a los Pisones”, es una muestra de la dualidad del término en relación a su conceptualización. ¿Sirve para algo la literatura?

Mientras Kant establecía a las artes como actividades no útiles, el concepto de la misma se derivaba hacia cuestiones prácticas y generalistas.

Tabarovsky, sin embargo, formula una definición de literatura amplia, pero focalizada: [...] “La literatura es lo que acontece ahora, en este mismo instante, lo que adviene irremediablemente, y la experiencia literaria es la experiencia de esa ausencia, del lenguaje desbocado y nuestra propia soledad. Soledad que es la de la propia obra. La obra no es afirmación, no es positividad, no es construcción: al contrario, la obra es un paréntesis, la suspensión del mundo. La obra no da sentido, lo quita. No gesta, sino que la obra es la materialización sensible de la anulación del mundo. La obra suspende”. (Tabarovsky, 2010, 139-140)

Así, literatura es el tiempo presente del lector y el futuro abocado en sus experiencias de soledad con los símbolos productos de la interacción con el objeto artístico. Es decir, la literatura es la ausencia que proviene de la interacción del sujeto con el objeto.

De ahí que la literatura es, a la vez, todo producto de la palabra, siempre y cuando el adjetivo de ‘arte’ represente algo más que una utilidad informativa, pedagógica o científica.

2.3 Comunicación y cultura

La comunicación como ciencia ha superado su esquematización básica. En la contemporaneidad la complejidad comunicativa abarca nuevos retos de conceptualización; retos que tienden a ir hacia un engranaje de las realidades comunicativas actuales, las tecnologías y la cultura, tan cambiante.

A la comunicación es difícil conceptualizarla, un ejemplo de ello son las múltiples teorías acaecidas desde finales del siglo XVIII. Armand Mattelart concluye que es complejo determinar qué constituye comunicación: [...] “En primer lugar, está la polisemia de la palabra comunicación, a caballo entre el campo del ocio y el del trabajo, lo espectacular y lo cotidiano, entre las visiones culturalistas y tecnicistas, o meciéndose entre una acepción restringida al área de competencia de los medios y una definición totalizadora que la erige en uno de los principios básicos de la organización de las sociedades modernas”. (Mattelart, 2003, 338)

De ahí que las nuevas definiciones de comunicación deben incluir en su significación a la cultura, su versatilidad, armonía y evolución; y, además, al papel que juega la comunicación como modelador del entramado social.

La cultura tuvo un estudio dicotómico, por un lado la antropología que la observaba con un todo: la memoria colectiva; mientras que la psicología la significaba como un estudio focalizado en lo estético, es decir, a la cultura se la relacionaba con las artes.

Actualmente, sin embargo, la cultura escapa a toda significación arraigándose a la vida social y por ende, en una era que promulga la globalización como estandarte, resulta importante establecer la influencia de la comunicación sobre la cultura y viceversa

De ahí que la comunicación en su esfera social aporta a la identidad del sujeto y de su contexto. Así, Stella Martini afirma que [...] “La información permite a los

individuos conocerse y conocer su entorno, organizar su vida en el ámbito privado y participar de la vida pública”. (Martini, 2000, 18)

La información modifica el interactuar de los entes sociales, en ese sentido, la cultura es modificada por el accionar de los sujetos. Es decir, la cultura es susceptible de transformaciones acaecidas por la comunicación, como ejemplo y de manera específica, por una noticia u opinión.

El sujeto, que absorbe y procesa los discursos de varios entes simbólicos, se construye para sí un imaginario que compartido se transforma en social. De ahí la importancia de la comunicación y su influencia en la cultura ya que la información, en palabras de Bronislaw Baczko, [...] “estimula la imaginación social y los imaginarios estimulan la información, y todos juntos, estos fenómenos se contaminan unos con otros, en una amalgama extremadamente activa a través de la cual se ejerce el poder simbólico”. (Baczko, 1991, 32)

La comunicación, así, se observa como un medio capaz de moldear el comportamiento de una sociedad, de ingerir en la conceptualización de imaginarios colectivos y, por ende, de interferir en las expresiones culturales de una sociedad determinada.

Así, la comunicación pasó a ocupar un lugar estratégico en la construcción de los valores simbólicos de las sociedades modernas. No es útil, entonces, volver a los cuestionamientos en relación a la ciencia de la comunicación sin pasar por el entramado social de la cultura.

Las relaciones interpersonales de los sujetos sociales se transforman de acuerdo al nuevo ordenamiento de la vida diaria influenciada por los medios de comunicación, la interacción entre los sujetos en el marco de las nuevas tecnologías, los nuevos espacios y todo ente que produzca un símbolo social.

Blanca Muñoz en su estudio sobre la cultura y comunicación afirma que [...] “En la comunicación ideologizada de las sociedades industriales, el grupo dominante –el que posee los medios de transmisión, creación y difusión de las ideas-, introduce un sistema de valores que condicionan la conducta y la percepción colectiva”. (Muñoz, 2005, 83)

La comunicación es así un medio a través del cual se ejerce un poder simbólico que determina la conducta de la sociedad. Las percepciones de los individuos están determinadas por el entorno, la interacción con otros sujetos, el poder ejercido desde el discurso y por ende, la cultura se predispone a cambios. Se debe rescatar, entonces, que es justamente ahí donde radica la importancia del enfoque de la comunicación desde la cultura.

Jesús Martín Barbero afirma que existe la necesidad [...] “del desplazamiento del concepto de comunicación al concepto de cultura. Desplazamiento de un concepto de comunicación que sigue atrapado en la problemática de los medios, los canales, los mensajes a un concepto de cultura en el sentido antropológico (...) a los procesos a través de los cuales una sociedad se reproduce, esto es sus sistemas de conocimiento, sus códigos de percepción, sus códigos de valoración y de producción simbólica de la realidad. Lo cual implica –y esto es fundamental- empezar a pensar los procesos de comunicación no desde las disciplinas, sino desde los problemas y las operaciones del intercambio social esto es desde las matrices de identidad y los conflictos que articula la cultura”. (Martín, 2012, 76-84)

Barbero propone olvidar el objeto de estudio y centrarse en el proceso. ¿Cómo interactúan las sociedades, cuáles son los referentes simbólicos aludidos en la comunicación y cómo estos afectan la identidad de las colectividades?

Las sociedades se reconfiguran a cada instante. Una noticia puede afectar a determinada sociedad, aun cuando ésta se desarrolle en un hemisferio opuesto. Esto gracias a las nuevas tecnologías que permiten la transmisión de un hecho a nivel mundial en un intervalo mínimo de tiempo.

Así, si bien es importante estudiar a los medios y su impacto en la sociedad, resulta también preponderante, entender la configuración de la cultura a partir de la concepción de la realidad por los actantes sociales.

2.4 Semiótica

La semiótica acerca al sujeto a la polisemia de los objetos. Rebasando las concepciones comunes que existen en relación a las cosas, la semiótica acerca al individuo hacia nuevas nociones y paradigmas de lo cotidiano para llevarlo a explorar los significados ocultos tras la apariencia.

Semiótica se deriva del griego semeion "signo" cuyos inicios se remontan al suizo Ferdinand De Saussure, uno de los fundadores de la disciplina, quien define a la semiología, en un marco lingüístico, como la ciencia que estudia [...] "la vida de los signos en el seno de la vida social". (Saussure, 1945, 60)

El signo es una cosa que representa a otra cosa diferente, así, la conceptualización de Saussure sobre semiótica o, en su caso, semiología, es una disciplina que pretende realizar un estudio general de todos los sistemas de signos o de símbolos a través de los cuales los sujetos interactúan entre sí.

En la misma época y en un hemisferio opuesto el norteamericano Charles Sanders Peirce denominó a la disciplina como semiótica, diferenciándola de la semiología de Saussure, como la doctrina formal y lógica de los signos.

Así, Peirce afirmaba que él era un [...] "pionero, o, mejor, un explorador, en la actividad de aclarar e iniciar lo que llamo semiótica, es decir, la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de cualquier clase posible de semiosis (...) Por semiosis entiendo una acción, una influencia que sea, o suponga, una cooperación de tres sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas". (Peirce, 1978, 45)

Mientras la propuesta de Saussure esquematiza a la semiótica como un estudio que partía de una dicotomía del signo: significado - significante en el seno de

una sociedad; Peirce, por otro lado, agrega un esquema un tanto diferente al agregar la influencia de tres sujetos en el acto semiótico: signo, objeto e interpretante. Para Peirce un signo es algo que está en lugar de otra cosa para alguien que produce la mediación de un interpretante.

Saussure pone el acento en el carácter humano y social de la doctrina, mientras que Peirce destaca su carácter lógico y formal. De ahí que la semiótica [...] “Intenta ocupar un lugar donde confluyen varias ciencias: antropología, sociología, psicología social, psicología de la percepción, y, más ampliamente, ciencias cognitivas, filosofía -especialmente epistemología-, lingüística y disciplinas de la comunicación (...) La semiótica espera hacer dialogar todas estas disciplinas, constituir su interfaz común. Todas tienen efectivamente un rasgo en común, un mismo postulado: la significación”. (Klinkenberg, 2006, 21-22)

Los signos, sin embargo, son concesiones de una comunidad semiótica. La comunidad tiene que compartirlos para, primero, ser aceptados como signos y luego reconocer en ellos su significación.

Si bien la semiótica en sus inicios como disciplina basó sus estudios en la lingüística y las condiciones de significación de sus signos; ésta, ahora, también estudia las señales de tránsito, los códigos de vestimenta, es decir, las modas, los gestos, e incluso la comida, por poner algunos ejemplos.

De ahí que la semiótica, por lo general, puede dividirse en tres ramas independientes que facilitan su estudio: la sintaxis, la semántica y la pragmática. La sintaxis estudia la relación del signo con el signo, la semántica la relación del signo con el objeto y la pragmática la relación del signo con el sujeto.

Barthes afirma que todo es un signo y, por ende, sujeto de lectura. Sin embargo, esos signos, por lo general, no se presentan a través de las letras del alfabeto, de señales o códigos sino que son más complejos y sutiles.

Si bien en los inicios la tarea de la semiótica era el estudio de los signos en el marco de la vida social, existen nuevas tareas que le atañen a la disciplina [...] “estudiar esta misteriosa operación mediante la cual un mensaje cualquiera se impregna de un segundo sentido, difuso, en general ideológico al que se denomina ‘sentido connotado’”. (Barthes, 1993, 224)

De ahí que tanto el proceso comunicativo y de expresión de una sociedad son productos propensos a múltiples lecturas así como de interpretaciones que alejan al lector del paradigma social hacia nuevas significaciones sociales o simbólicas del objeto u expresión.

La semiótica tiene una estrecha relación con la cultura y sus manifestaciones, así, las concepciones de semiótica y cultura son muy amplias. Umberto Eco afirma que la semiótica es un tratado general de la cultura y un sustituto de la antropología cultural. [...] “Considerar la cultura en su globalidad sub especie semiótica no quiere decir tampoco que la cultura en su totalidad sea sólo comunicación y significación, sino que quiere decir que la cultura en su conjunto puede comprenderse mejor si se la aborda desde un punto de vista semiótico (...) cualquier aspecto de la cultura puede convertirse (en cuanto contenido posible de una comunicación) en una entidad semántica”. (Eco, 2000, 51)

Es importante aterrizar los conceptos en la cultura. Las manifestaciones culturales, entre ellas las artes y sus múltiples facetas, la plástica, la música, las letras, etc., llevan impregnadas en sí a la semiótica.

De ahí que la semiótica [...] “se ha adelantado a la Lingüística en la proclamación y preferencias por el plano textual de análisis. En su búsqueda de significados globales de los objetos y relaciones, los semiólogos han cultivado acertadamente el instinto de no trocear primariamente el fenómeno, de no reducirlo a algunos o a cada uno de sus componentes”. (García, 1981, 10)

Así, los nuevos abordajes que se le dan al objeto o acto semiótico no se centran, exclusivamente, en el signo como expresión mínima de significación, sino que sus ejes son ahora los complejos sistemas de significación donde el signo recibe y proporciona un sentido amplio, pleno y completo.

2.5 Análisis del discurso

El Análisis Crítico del Discurso (ACD) es una disciplina, cuyo inicio se remonta a los años 70 del siglo pasado después de la publicación de *Language and Control* de Kress Fowler, centrada, primordialmente, en develar los problemas sociales acaecidos por la producción y reproducción del abuso del poder en sus diferentes manifestaciones.

El Análisis del Discurso, sin embargo, tiene similitudes de concepción directa con el Análisis Crítico del Discurso, pero este último tiene aplicaciones diferentes por su característica activista, es decir, el Análisis Crítico del Discurso no sólo se preocupa por develar el ejercicio de poder fomentado a través del discurso, sino que, además, se inclina hacia los sujetos sociales subyugados.

Así, Antonio Stecher afirma que este espíritu crítico [...] “es lo que está en la base del interés del ACD por estudiar, no sólo las formas en que el discurso contribuye a sostener las relaciones de dominación, sino también el modo en que a través del discurso se abren posibilidades de resistencia (contradiscursos, discursos alternativos) ante los marcos culturales hegemónicos”. (Stecher, 2010, 98)

El discurso, sin embargo, no debe ser entendido como la expresión oral de determinado texto, sino que, debe incluirse en su conceptualización a toda forma de expresión simbólica, desde un texto escrito, pasando por los filmes, canciones, campañas electorales, colores hasta las artes en todas sus manifestaciones.

De ahí que el Análisis Crítico del Discurso ha atravesado amplios campos de investigación desde sus inicios basados en el estudio del lenguaje y su composición hasta ponderar el papel de los medios de comunicación en la formación ideológica de una determinada sociedad, el estudio del racismo o el poder de las élites, por poner algunos ejemplos.

La disciplina, sin embargo, no tenía un objeto general de estudio, no se consideraba el contexto político bajo el cual las sociedades se configuraban y se descartaba al lenguaje como discurso social capaz de ingerir en el cambio social.

Así, Van Dijk afirma que [...] “El ACD es más bien una perspectiva, crítica, sobre la realización del saber: es, por así decirlo, un análisis del discurso efectuado «con una actitud». Se centra en los problemas sociales, y en especial en el papel del discurso en la producción y reproducción del abuso de poder o de la dominación. [...] Es decir, la investigación realizada mediante el ACD combina lo que, de forma tal vez algo pomposa, suele llamarse «solidaridad con los oprimidos» con una actitud de oposición y disidencia contra quienes abusan de los textos y las declaraciones con el fin de establecer, confirmar o legitimar su abuso de poder. A diferencia de muchos saberes, el ACD no niega sino que explícitamente define y defiende su propia posición socio-política. Es decir, el ACD expresa un sesgo, y está orgulloso de ello”. (Van Dijk, 2003, 144)

Para Van Dijk el estudio de los discursos necesitaba un objeto más general: la ideología, en todas sus manifestaciones. Partiendo desde el hecho de que el acceso al discurso era un recurso exclusivo de determinados actantes sociales: las élites, como ejemplo, las cuales se constituían como controladores del discurso público.

De ahí que el poder se representa a sí mismo a través de entes simbólicos legitimados en la sociedad. Los medios de comunicación, las élites (en su gran mayoría propietarias de estos), el poder político, son dueños del discurso público. Van Dijk afirma que el poder discursivo no sólo gobierna los actos de los sujetos sino también sus mentes, de ahí que el Análisis Crítico del Discurso fue originalmente una disciplina más social que académica.

El impacto de un discurso político, el mercado, la identidad y por ende la cultura puede ser modificada por aquellos poseedores del discurso público. Gran parte

de la sociedad está alejada de la producción simbólica que definía sus referentes y constructos, de ahí que el análisis del discurso se convierte en la disciplina que permite identificar las manifestaciones hegemónicas del poder simbólico sobre determinada sociedad, partiendo, como ya se ha mencionado, del discurso desde su conceptualización más amplia.

De ahí que el lenguaje, dejando su significación arcaica como medio para expresar ideas, se transforma en un factor capaz de ingerir en la constitución de la realidad social, por ende [...] “el lenguaje también ha influido sobre la psicología social, y en esa área, en los últimos 20 años el AD dejó de considerarse como una herramienta de importancia marginal para pasar a ser una perspectiva empleada frecuentemente y recogida en “un amplio espectro de revistas empíricas y teóricas” (Antaki y otros 2003:2). En sociología, ya mencionábamos a Fraser (2003) y el desplazamiento que ella advierte de categorías sociales modernas como las de clase o estructura por otras que podríamos calificar postmodernas, como las de identidad y cultura, las que tienen mayor cercanía con lo discursivo, lo que, a su vez, influye directamente en la valorización de esta noción (la de discurso) como una categoría clave”. (Santander, 2011, 209)

Así, el Análisis Crítico del Discurso pasó de ser una disciplina centrada en el accionar del poder a través de las élites o las estructuras sociales del poder, para adentrarse a formas discursivas más amplias como el de la cultura que, a la vez, tiene injerencia sobre la construcción simbólica de la sociedad y sus representaciones.

El discurso, sin embargo, siendo una construcción y una acción social se desarrolla en un consenso colectivo que en un marco global es parte de una estructura más amplia como es la cultura. Es decir, aquello que parece un discurso perteneciente a determinada localidad es, en realidad, parte de un proceso global de una sociedad.

De ahí que los nuevos paradigmas del Análisis Crítico del Discurso no son simples y se requiere de un estudio integrado de todas las dimensiones

constitutivas del mismo y de una relación [...] “con la estructura de la oración, el significado, la interacción, modelos mentales, la identidad y las creencias compartidas, antes de relacionarlos con las diferencias de poder entre los miembros de un grupo o estructuras y rutinas institucionales”. (Silva, 2002. S/P)

El carácter de la disciplina es, sobre todo, interdisciplinario, dice Silva, si se quiere llevar el Análisis Crítico del Discurso al campo aplicado de la educación, los medios, la política, el derecho, la cultura y otras disciplinas donde el discurso toma múltiples formas y usos.

Si bien el Análisis Crítico del Discurso basó sus esfuerzos en revelar el uso del poder por parte de las hegemonías, no es la única injerencia que ha tenido. De ahí que varias disciplinas atraviesan sus propuestas teóricas de análisis entre las que se cuentan la Comunicación, los Estudios Culturales, los estudios generales de la cultura, la sociología, por poner algunos ejemplos.

Hay que rescatar, sin embargo, el valor de la cultura como medio de injerencia directa sobre la sociedad. Según Mario de la Fuente las características definitorias de la cultura son [...] “la base principal de los discursos (públicos) que se desarrollan en ella y por su parte el discurso posee, entre otras, una función importante dentro de una sociedad: a través de él se pueden transformar las estructuras ideológicas de una cultura o por el contrario se puede tratar de mantener y reproducir una determinada ideología o concepción de las relaciones de poder”. (Fuente, 2002, 412)

Es decir que, si bien los objetivos primarios del Análisis Crítico del Discurso se mantienen, estos exploran nuevas disciplinas susceptibles de ser usadas como medios de transferencia simbólica por parte del poder hegemónico.

De ahí que las ciencias comunicacionales así como las disciplinas que abordan las artes en todas sus manifestaciones, deben considerar las propuestas teóricas del Análisis Crítico del Discurso con el ánimo de entender la realidad sin injerencias del poder y develar los discursos de poder escondidos.

2.6 Literatura hispanoamericana contemporánea

La Literatura hispanoamericana enfrentó varios retos de conceptualización desde sus inicios. Por un lado su abrupto nacimiento en medio de una rica expresión oral precedente a la conquista y colonización que intentaba sobrevivir. Por otro lado, la lucha de los escritores nacidos en el Nuevo Mundo que no se reconocían y que no supieron desde qué postura enfrentar esta que era y a la vez no, su tierra.

Jean Franco afirma que [...] “La lengua y la tradición españolas fueron los cimientos de la literatura hispanoamericana, pero la asimilación de la experiencia americana y su transmutación en arte fue una tarea mucho más difícil de lo que pareció en un principio. A partir del movimiento independiente observaremos lo dura que fue la lucha del escritor para liberarse a sí mismo de su imaginación colonizada y lo urgente que era la búsqueda de la autenticidad”. (Franco, 2002, 33-34)

La cultura española se impuso a los pueblos aborígenes conquistados, si bien desde los inicios de las Repúblicas los países recientemente conformados se independizaron de España, estos nunca se desligaron de las estructuras simbólicas que ya le habían sido impuestas: la religión, el lenguaje, por poner unos ejemplos.

En lo relacionado a la literatura hispanoamericana contemporánea, algunos críticos afirman que su origen data desde los inicios del siglo XX cuando las nociones de cosmopolitismo en los países hispanohablantes comenzaron a tomar fuerza y significado. De ahí que las nociones de los escritores en cuanto a cómo enfrentar un hecho artístico literario sufrieron transformaciones; los problemas nacionales y el lenguaje local fueron dejados de lados para adentrarse en problemáticas más universales.

Así, Lidia Santos en su estudio sobre la literatura contemporánea afirma que la influencia del cosmopolitismo en los escritores dio como resultado [...] “textos literarios cuyas características denotan el interés del autor por técnicas literarias no delimitadas por las fronteras de la nación, pero que tienen por objetivo perfeccionar la literatura localmente producida. El autor cosmopolita de los años veinte fue (...) un ciudadano del mundo, pero, al mismo tiempo, como lo definió Noé Jitrik, un escritor viajero, aquel que viajaba para escribir después, intentando cambiar con su experiencia el ambiente intelectual donde efectivamente vivía. Al mismo tiempo, inventor de la autonomía del arte, el escritor cosmopolita de la vanguardia creó en su arte realidades que solo sus obras pueden confirmar”. (Santos, 2013, 288)

La literatura contemporánea, sin embargo, nace con Jorge Luis Borge, según algunos críticos, y con la corriente más importante que ha tenido Hispanoamérica como es el Boom latinoamericano y más adelante el Postboom.

El Boom compuesto, entre otros, por Cortázar, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, contó con características entre las que se cuenta las técnicas literarias como [...] “‘corriente de conciencia’ o monólogo interior, el flashback, (...) en la literatura de Fuentes y de otros escritores de la década de 1960, hay un redescubrimiento por América Latina, sin olvidar la postura de distintos escritores frente a los gobiernos militarizados; redescubrimiento desde el paisaje, la oralidad y el contexto cultural en general”. (Castillo, 2013, 36)

Los acontecimientos políticos de los años 60, la Revolución cubana, por ejemplo, el auge de las casas editoriales dio el empuje global que necesitaba la literatura del tercer mundo para ser reconocida a nivel mundial. Sin embargo, esta forma de enfrentar la realidad y de resignificarla a través de la literatura pronto quedó atrás.

Las nuevas nociones del hecho artístico literario cambio de rumbo a cuestiones más individuales y universales, así [...] “Esta autorreferencialidad de las obras del ‘boom’ contrasta con la parcialidad de la mirada narrativa y el aumento de signos referenciales en las obras más recientes, en lo que ya se ha venido a llamar el ‘postboom’. (...) La inclusión de elementos extra-literarios (históricos, periodísticos, documentales...) niega la configuración del texto como ente

abstracto y suficiente en sí mismo al conectarlo directamente con la realidad de la que éste surgió, al "obligarle" a mostrarse como parte de una totalidad y no como totalidad misma. Es decir, las obras "postboom" aumentarían la transparencia del referente con el claro objetivo de ligar la obra con la realidad que la genera, con el objetivo de mostrar la ficción del texto como un componente más de la realidad extra-textual. Es en ese enlace entre ficción y realidad donde cobraría sentido la obra literaria". (Begoña, 1994, 167)

El Postboom dejó atrás el tratamiento paternalista de la nación y la lengua, por ejemplo, y se adentró en la complejidad del ser humano, a cuestiones extra literarias. A diferencia del Boom centrado en lo nacional y el lenguaje cercano a lo popular, el Postboom se centró en crear un español universal.

En la década de los 90 y en una contra respuesta a las nociones de literatura que venían desde el Boom latinoamericano nació McOndo [...] "Contra la presencia de las raíces rurales en la literatura insurgió, en marzo de 1996, el grupo McOndo, de Chile. Contraponiendo el "realismo virtual" al realismo mágico de la novela del boom literario de los años sesenta". (Santos, 2013, 289)

Siguiendo los pasos de McOndo surgió el grupo mexicano Crack con una propuesta narrativa que dejaban de lado el tiempo y el lugar de origen del escritor para adentrarse en una literatura universal.

Jorge Volpi se pregunta, en esta línea, ¿qué va a ocurrir con la narrativa latinoamericana en el futuro? [...] "es probable que la disputa de lo "nacional" y lo "universal" permanezca. (...) Nuevas generaciones de escritores continuarán publicando novelas y cuentos con el afán de liberarse de los prejuicios de su época. (...) la gran tarea de los escritores de América Latina de la primera mitad del siglo XXI consiste justamente en completar, de modo natural y sin escándalos, ese necesario y vital asesinato". (Volpi, 2004, 223)

Volpi arremete contra los críticos que consideran al Boom como el clímax de la literatura hispanoamericana. Así, Volpi, en una contra respuesta al profesor Lucius J. Berry, afirma que los escritores de esta primera mitad del siglo XXI deben matar a la literatura hispanoamericana cargada con características

lingüísticas del Boom, para adentrarse a una nueva forma de enfrentar el objeto literario de esta parte del mundo.

La literatura hispanoamericana debe desprenderse de toda noción nacionalista y regionalista. Con el afán de encontrar espacios en las estructuras simbólicas universales, la literatura latinoamericana debe alejarse de toda noción de exotismo que caracterizó gran parte de la literatura de esta región del planeta en el siglo XIX y XX.

Así, con esta tarea, adentrarse en lo que se denomina como la novísima literatura hispanoamericana, caracterizada por la fragmentación en una correlación con los nuevos medios masivos de la información acaparados en el internet, por abandonar las historias generales y enfocarse en las particulares, así como el fomento de modelos simbólicos alejados de lo regional y enfocados en lo universal.

2.7 Literatura ecuatoriana contemporánea

En la década de los sesenta la literatura en Latinoamérica iniciaba un camino que la llevaría a ser reconocida a nivel mundial con los escritores del Boom. Los acontecimientos de la región marcaron e influenciaron el hecho artístico de la década; la revolución cubana así como el auge de gobiernos con claras pretensiones socialistas marcaron el acontecer político, social y artístico de la década.

En Ecuador hasta los años sesenta la literatura estuvo marcada por el realismo social y lo que se conoce como el realismo mágico ecuatoriano. Así, las rupturas que experimentó la literatura ecuatoriana se observan desde los años sesenta, influenciada por las corrientes artísticas más cercanas como el Boom literario en Latinoamérica.

Así, el movimiento Tzántzico, por ejemplo, promovió un proceso social de cambio. [...] “El tzantzismo, el movimiento cultural más importante de los años 60, que agrupaba a una joven intelectualidad autodefinida como ‘parricida’ por impugnar la inconsecuencia entre la vida y la obra de sus mayores, virulentamente crítica de la ratio occidental, y profundamente empeñada en la ‘búsqueda de las auténticas raíces’, poniéndola de manifiesto en su propia autoidentificación, no escapó a la influencia de la revolución cubana”. (Quinteto, Silva, 2001, 222)

El movimiento Tzántzico, influenciado por los movimientos dadaístas y surrealistas promovieron un cambio contra el tradicionalismo y la cultura burguesa, además, de la lucha por recuperar el hecho artístico literario tan degradado y mísero. La década siguiente, los años setenta, representó una época de cambios de orden político social. El boom petrolero en el país afianza el cambio político que influenciará el orden social. Los gobiernos inestables, las dictaduras, el abandono del campo hacia las grandes urbes constituyeron parte importante del cambio social y literario del país.

Juan Valdano en su estudio sobre el cuento ecuatoriano contemporáneo afirma que [...] “Para la nueva generación de narradores, el mundo ya no es una realidad de fácil captación. Los tiempos modernos se han vuelto un espectáculo complejo, antitético, escurridizo, fugaz, laberíntico, extravagante y heteróclito, frente al cual son ineptos los tradicionales conceptos que lo interpretaban. Por otro lado, la despersonalizante sociedad de masas y el creciente individualismo provocan, en el hombre urbano, un deseo de aislarse y replegarse en su conciencia, como una protección de su identidad amenazada. Era evidente que las cosas habían perdido esa solidez y esa coherencia antaño fácilmente aprehensibles. Si el imperativo de la hora era el de cambiar el mundo, la misma práctica de tan fundamental tarea se la ve ahora como un camino de contradictorias y múltiples salidas. Lo fluido, móvil, transitorio, instantáneo parece ser entonces la impresión dominante que nos deja nuestro tiempo”. (Valdano, 1988, 812)

Así, literatura ecuatoriana contemporánea fue testigo de los cambios acaecidos en la sociedad ecuatoriana. La complejidad del nuevo mundo, la sociedad de masas, el sujeto urbano dieron paso al cambio artístico ecuatoriano.

Alicia Ortega citando a Agustín Cueva, hablando de la literatura de la década de los setenta y ochenta, afirma que [...] “En la nueva narrativa, Cueva destaca nuevos espacios para el humor y la ternura, el desamparo y la melancolía; una veta popular y la configuración de una dimensión mítica, así como una visión entre fanfarrona y esperpéntica. A modo de conclusión, el crítico arriesga una genealogía de la nueva literatura, en el esfuerzo por reconocer en ella matrices y filiaciones”. (Ortega, 2012, 262-263)

Cueva, así, destaca las obras de escritores como Jorge Enrique Adoum, Iván Egüez, Fernando Tinajero, Jorge Dávila Vázquez, Eliécer Cárdenas, Abdón Ubidia, Jorge Velasco Mackenzie, Raúl Pérez Torres, Huilo Ruales, entre otros, que en la década de los setenta, ochenta, noventa y en la primera parte del nuevo siglo constituyeron el nuevo ícono de la narrativa ecuatoriana contemporánea.

De ahí que la literatura ecuatoriana contemporánea se reconstruye con el tiempo y no existe una línea común que defina su abordaje y construcción.

Carlos Arcos propone una visión de literatura ecuatoriana contemporánea y futurista, afirmando que [...] “la emigración fracturó la historia social y la transformó en una sociedad de emigrantes. De ese partirse, de ese quedarse sin paradigmas y con sueños colectivos inconclusos, de ese saber que parte de nuestra sociedad está al otro lado del océano y en el norte, imagino que surgirá una nueva literatura, así como el país real y el país imaginario, o el país real/imaginario que cada cual crea y recrea. Los escritores deberán afrontar la dimensión de una sociedad que ha cambiado en estos veinticinco años más que en los doscientos años anteriores, por cierto si es que quieren escribir desde aquí o buscan hacer de esta realidad, en lo que tiene de singular y universal, su referente, independientemente del lugar físico en que se encuentren”. (Arcos, 2006, 206)

La literatura ecuatoriana es sin duda una muestra innegable de la experimentación, de ahí que la literatura nacional contemporánea es una muestra clara de la hibridez de corrientes que la atraviesan. Un ejemplo claro es la literatura de Huilo Ruales Hualca, influenciada en gran manera por una veta popular y una simbología cercana a lo carnavalesco manifestado en la construcción de sus personajes. De ahí que la importancia de un estudio crítico pormenorizado de aquellas características llevaría a develar dicho manifiesto.

2.8 Lo grotesco como recurso literario

Lo grotesco en la literatura se observa desde la concepción hiperbólica de la realidad, del cuerpo, de las instituciones representantes del orden y el poder social que desde manifestaciones transgresoras y grotescas son cuestionadas. Así, existen propuestas estéticas que parten desde lo burlesco, como el realismo grotesco, para adentrarnos en la cosmogonía de la fiesta popular y sus concepciones sobre el orden, el cuerpo, la moral, por poner algunos ejemplos.

Así, Isabel Sardo en un acercamiento sobre el carnaval propuesto por Mijaíl Bajtín en su estudio sobre el carnaval de la Edad Media y el Renacimiento afirma que [...] “Mijaíl Bajtín concibe el carnaval como una segunda vida, diferente a la vida normativa y oficial. Es una vida festiva, basada en la risa y en la burla a las instituciones establecidas; supone la ruptura de los principios sociales y el triunfo de la vida ordinaria”. (Sardón, 1996, 193)

La propuesta de Bajtín concibe una ruptura o transgresión al orden social, a la rutina diaria y fomenta un microcosmos en el que, durante un periodo establecido de tiempo, la vida gira en torno a los excesos, la fiesta, lo grotesco, lo profano, por poner algunos ejemplos.

La imagen grotesca está referida a un [...] “fenómeno en evolución, en proceso de cambio, a una transformación incompleta, y asimismo, presenta la ambivalencia, el comienzo y el fin de la metamorfosis. Así podríamos incluir escenas como el coito y el despedazamiento corporal, principio y fin, lo que nace y lo que muere. Por otro lado la degradación, también con su carácter ambivalente de negación y afirmación, juega un papel preponderante en el sistema de imágenes del realismo grotesco”. (Rubio, 2009, SP)

Lo grotesco devenido del carnaval propone una caracterización que se fecunda en el proceso de cambio, así como el cuestionamiento de principios morales y religiosos, y de las representaciones acaecidas en relación a lo estético.

El realismo grotesco definido por Bajtín es el cúmulo de representaciones de la cultura popular que parten desde la vida material, corporal y festiva. [...] “Así, el mecanismo de la parodia medieval consiste básicamente en degradar o rebajar—empleando el término en su sentido geográfico primario de “hacer más bajo el nivel”— un modelo literario o de comportamiento a otro basado en imágenes del cuerpo, de la bebida, de la comida, de las satisfacciones fisiológicas y de la vida sexual, con el objetivo de ridiculizar, entretener o divertir”. (Méndez, 2009, 213)

Si la fiesta medieval consiste primordialmente en degradar a través de la exageración, entonces el cuerpo, la bebida, la comida, el sexo son mecanismos que permiten manifestar dicha degradación.

Así, el lenguaje es parte fundamental de esta liberación popular ya que este actúa [...] “rompiendo las estructuras y normas habituales. Aparecen las groserías, los insultos y las blasfemias dirigidas hacia las divinidades. Todo está permitido en la cosmovisión carnavalesca: los juramentos, las obscenidades y las injurias forman parte del ambiente festivo”. (Sardón, 1996, 194)

El lenguaje es así, la herramienta de los actantes del carnaval como medio catalizador de expresiones contra el orden social. De igual manera el lenguaje en las representaciones literarias sobre el carnaval medieval se convierte en el instrumento a través del cual se articulan los símbolos.

Así, por ejemplo, las imágenes del realismo grotesco [...] “pueden resultar hoy en día deformes, monstruosas o de mal gusto. Son imágenes que surgen de una concepción de lo corporal en movimiento, en continuo cambio, en interacción abierta con el entorno circundante y desde una perspectiva de exaltación de la materialidad más inmediata y más baja y, por tanto, relacionada con la sexualidad y todo lo que tiene que ver con la dimensión más animal del ser humano. Los órganos genitales y el coito, el embarazo, el parto, la vejez, la disgregación corporal, así como el castigo físico (la paliza vista desde una perspectiva burlesca) son elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas. La parodia medieval es grotesca porque se basa en la exaltación de la dimensión corporal y sus placeres”. (Méndez, 2009, 213)

Lo grotesco como recurso literario es así, la exageración de las manifestaciones sociales populares relacionadas a la liberación de toda conciencia de orden. El cuerpo, el sexo, el parto han sido los tabúes de las sociedades modernas, en el carnaval todas estas manifestaciones integran el marco simbólico de la fiesta popular como transgresora de la vida social.

Cervantes, Quevedo y Cela se cuentan entre los autores que han usado el lenguaje carnavalesco como motor de sus obras. Así, la visión [...] “cósmica carnavalesca integra lo social y lo corporal como un todo indivisible. De ahí que el realismo grotesco no haga diferencia entre el arriba y el abajo, entre lo espiritual y lo corpóreo. La tierra devora, traga, se asocia a la tumba, pero también se asocia a las entrañas maternas y apunta al nacimiento o al renacimiento; las imágenes físicas de este realismo se relacionan con los temas de la fertilidad, el crecimiento y la abundancia”. (Vallbona, 2004, 62)

Así, lo grotesco es intrínseco de la concepción de fiesta carnavalesca en la Edad Media y el Renacimiento. Las estructuras sociales y sus poderes representativos, el político como el religioso, son cuestionados; los principios morales se reconstruyen en el cosmos de la fiesta popular y son resignificados. La fiesta se convierte en una apología a la degradación, al cuerpo sexual, a la risa desbocada, a la profanación, entre otras.

2.9 Lo transgresor como recurso literario

Transgredir, desde su definición funcional como el acto de quebrantar o violar un precepto, es capaz de ser abordada desde la literatura en la medida en que, a través de ésta, las nociones contra el orden establecido de las cosas se han podido cuestionar.

En un análisis sobre las representaciones de la transgresión en la obra de Clarice Lispector, Bella Jozef afirma que [...] “La palabra poética es sobre todo transgresión pues depasa la lógica de lo codificado y establece, en el acto de escribir, la distancia entre deseo y universo. Clarice Lispector demuestra en su conciencia de ficcionista que la escena literaria es, por definición, ficcional, que su universo se construye en lo imaginario. Las frecuentes intrusiones del escritor deshacen la ilusión del arte. La nueva escritura rompe con el mundo referencial, asumiéndose como libertador, a través de la destrucción de la escritura: el arte mata y resucita la realidad para hacerse significar”. (Jozef, 2002, 710)

Así, la literatura como hecho estético es un acto transgresor en sí mismo. La palabra construye una ficción partiendo y alejándose, en el proceso, de lo cotidiano. La literatura representa a la realidad, la modifica y la enriquece, muchas veces incluso la niega.

Philip Dessommes afirma que [...] “La literatura invita a la transgresión, su misión es cruzar los puentes que tiende sobre las diferencias, haciendo elásticos los límites existentes, la creación cruza las barreras levantadas por los seres humanos eliminando prejuicios, y abriéndose genuinamente al otro, es una literatura preparada para enfrentarse con la discontinuidad, la diferencia y las asimetrías”. (Dessommes, 2003, 15)

La transgresión se manifiesta como el acto que cuestiona el poder, las jerarquías, los preceptos y principios, el orden de las cosas establecidas, por poner algunos ejemplos. La literatura, así, ha servido como medio y catalizador

de procesos que cuestionan la realidad adyacente, el poder y los entes subyugantes.

Catherine Pégale establece que [...] “La transgresión, en lo que se refiere a la literatura femenina, abarcaría tres dimensiones: la primera, social, trataría de poner en tela de juicio las representaciones simbólicas y las opresiones vigentes; la segunda, psicológica, consistiría en borrar las censuras tradicionalmente interiorizadas por “el segundo sexo” en general y por la autoridad en particular; y, la tercera, literaria, sería una forma de expresión acorde con dichos principios”. (Pélage, 2000, 66)

Así, por ejemplo, la literatura femenina es una transgresión que atraviesa el orden social, psicológico y literario. La literatura femenina debe proporcionar un nuevo paradigma en lo que al rol femenino se refiere, es decir, transgredir un orden en sus diferentes manifestaciones.

Laura Casasa en su análisis sobre la novela de Anacristina Rossi, *María la noche*, concluye que la transgresión en esta obra se basa, entre otras cosas, en el lenguaje.

Casasa afirma que esta novela transgrede el lenguaje [...] “establece relaciones particulares también en el nivel de la palabra. Algunos recursos que se pueden identificar son palabras cortadas y ausencia de puntuación. Estos textos implican un juego significativo que se realiza en complicidad con el lector, en quien descansa la responsabilidad de darle forma y contenido a un conjunto de frases sueltas e inconclusas”. (Casasa, 2006,41)

Lo transgresor en la literatura se observa también en el empleo que un autor determinado hace del lenguaje. Así, la literatura en su concepción es una transgresión capaz de abordar temáticas que transgreden el orden social, psicológicos, además, de cuestiones semánticas y sintácticas como las observadas en este análisis.

En lo que al carnaval se refiere, Mijaíl Bajtín consideraba a esta fiesta popular como una transgresión al orden social. El carnaval, antecedente directo de la dialéctica barroca, es una transgresión a la armonía de las leyes establecidas. El cuerpo liberado a través de una máscara, la identidad, la risa desbocada, la concepción de lo sagrado y por ende lo profano, el lenguaje, son algunas de las concepciones que transgrede la fiesta carnavalesca y que Bajtín lo ejemplifica con su estudio sobre la cultura en la Edad Media y el Renacimiento.

Pero, Bajtín no fue el único teórico que trabajó sobre el tema del carnaval. Celso Medina afirma que [...] “Eco reduce el concepto bajtiniano del carnaval a una "teoría de la transgresión". Se podría inferir de las palabras del semiólogo italiano, que con esta manifestación se estaría propiciando una especie de catarsis suavizadora de la neurosis del colectivo, como un nuevo mecanismo contralor, émulo de la catarsis griega. Se soslaya lo medular del concepto bajtiniano. Los ejemplos que utiliza (circo, bufonería, etc.) no son los más adecuados, por cuanto en todos ellos hay la "rampa", que delimita el lugar del espectador y del público. Y por supuesto, no hay interlocutores. O lo que es lo mismo está ausente el diálogo”. (Medina, 2008, SP)

La literatura transgrede la realidad a través del lenguaje. Las temáticas como el pensamiento feminista o el movimiento artístico como el Barroco son algunos ejemplos que manifiestan la conexión intrínseca de la literatura con el deseo de transgredir el orden, la realidad adyacente y en el caso del carnaval, la transgresión es evidentemente agresiva contra todo orden social establecido.

2.10 Nuevas tendencias teóricas para el análisis de la literatura contemporánea

Las nuevas tendencias teóricas para el análisis del hecho literario artístico contemporáneo recorren varias disciplinas. Por un lado la tecnología que hace necesario el surgimiento de teorías que permitan no sólo el análisis de la producción sino de la recepción de la literatura en el marco de los medios masivos de la comunicación. Por otro lado, la influencia que tiene la academia en la concepción del análisis literario, además de corrientes como los *Estudios Culturales*, las propuestas interdiscursivas, intertextuales y transtextuales, por nombrar algunos.

Así, por ejemplo, la intertextualidad contaba con un término precedente usado a mediados del siglo XX. Mijaíl Bajtín lo definía como una interacción verbal para finales de siglo le adhirió la cualidad de transposición, ya que según él, el término designa una transposición de uno o varios sistemas de signos a otro.

Así, Joan Campás citando a Laurent Jenny afirma que [...] “la intertextualidad designa no a una adición confusa y misteriosa de influencias, sino el trabajo de transformación y de asimilación de unidades retóricas o semánticas de uno o varios textos que un siguiente texto realiza”. (Campás en Martí, 2003, 91)

No se debe entender a la intertextualidad como un fenómeno endeble, producto de la mezcla desordenada de corrientes y objetos artísticos, históricos, sociales, etc., sino que más bien, como la labor de relacionar corrientes y disciplinas, muchas veces adversas, en un hecho literario.

Campás citando a Thaís Morgan sugiere que la hipertextualidad constituye el [...] “análisis estructural de textos en relación con un sistema más amplio de prácticas significativas o de usos de signos en la cultura’, desplaza la atención de la tríada constituida por el autor, la obra y la tradición hacia otra formada por el texto, el discurso y la cultura”. (Campás en Martí, 2003 92)

Tanto la cultura, el discurso como el texto, según Campás, componen el nuevo centro de los estudios literarios. Los estudios contemporáneos de la literatura conlleva así la inclusión de sistemas más amplios de prácticas sociales simbólicas.

George Landow en su estudio denominado *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología* afirma que tanto Barthes, Foucault, Mijaíl Bajtín y Jacques Derrida utilizan variables del término hipertextualidad y que Derrida enfatiza una distinción entre lo interno y lo externo de un texto.

Este énfasis, afirma Landow, [...] “coincide con los actuales sistemas de hipertexto en los que el lector, activamente ocupado en el descubrimiento y exploración del texto, puede hacer intervenir diccionarios con análisis morfológicos que conectan las palabras aisladas con símiles, derivados y contrarios. Una vez más, lo que Derrida y otros teóricos críticos expresan como una reivindicación lingüística, aparentemente descabellada, resulta describir precisamente la nueva dinámica de la lectura y de la escritura en el medio electrónico, más virtual que físico”. (Landow, 1995, 19-20)

La intención, dice Landow, es alejarse de los contextos de la obra y adentrarse en una rica experiencia en los que se crea nuevos contextos de manera ilimitada, es decir, una diversidad de voces. Estos, además de que, la cultural virtual contemporánea no estaba muy lejana de las grandes propuestas estéticas del siglo XX.

La crítica contemporánea afirma que el hipertexto en la cultura virtual actual plantea propuestas anteriormente inexistentes, tanto en la lectura y la escritura. Así, por ejemplo, el hipertexto fomenta la metáfora de que el lector es el último autor del sentido del texto y de que el texto sobre una página es solo un pretexto de las inferencias que el lector realiza cada vez que se enfrenta a un texto.

Tomás Albaladejo afirma que [...] “La repercusión que tienen los nuevos medios tecnológicos en la Literatura, en su difusión, en su almacenamiento, en su recuperación e incluso en su propia configuración, supone un reto en el examen y en la explicación de los discursos literarios digitales y los no digitales, así como del papel de las nuevas tecnologías en relación con la Literatura no digital (...) El análisis interdiscursivo se presenta como instrumental adecuado para el tratamiento de los discursos literarios en su relación con la tecnología digital”. (Albaladejo, 2008, 266)

En el caso de los cuentos posmodernos, por ejemplo, suele haber una yuxtaposición errática de dos o más reglas del discurso, sean éstas literarias o extra literarias.

Algunos cuentos de Borges, ejemplifica Zavala, [...] “contienen reflexiones filosóficas de naturaleza alegórica, sus propios cuentos policíacos tienen un trasfondo político y a la vez metafísico, y algunos otros relatos tienen la estructura de una reseña biográfica o bibliográfica, sin por ello dejar de ser parodias de géneros más tradicionales, como la parábola bíblica o la subliteratura dramática. Pero al señalar su naturaleza errática e intertextual se quiere señalar que se trata de simulacros posmodernos, es decir, carentes de un original al que estén imitando”. (Zavala, 2007, 90)

La hipertextualidad no es hija de la tecnología, ya que en el caso de Borges, por poner un ejemplo, se hacía lo que Zavala denomina como simulacros posmodernos ya que no había antes de ellos referentes a los cuales acudir.

Así, el análisis literario actual se enfrenta a nociones incluyentes como la hipertextualidad, estandarte de los Estudios Culturales, la Literatura Comparada y otras corrientes literarias contemporáneas.

En un contexto local, Alicia Ortega afirma que [...] “Entre nosotros los discursos elaborados por la crítica literaria han evidenciado el esfuerzo por incorporar el estudio de lo popular y, en ese mismo gesto, han alterado la noción misma de literatura al ampliar el campo de sus objetos de estudio. Visto así, los estudios culturales pretenden abrir ese perfil literario y fundar un nuevo campo

hermenéutico que incluye la literatura sin estar fundado sobre ella". (Ortega en Polit, 2001, 353-354)

La noción de transdisciplinariedad recorre el estudio de la literatura contemporánea. Aceptados por unos y combatidos por los críticos conservadores, las nuevas nociones de análisis literario acompañan a las disciplinas que agrupan los cambios sociales en el análisis, sin dejar de lado el valor estético del objeto literario.

CAPITULO 3.

3. Marco metodológico

El paradigma metodológico de la presente investigación es hermenéutico de tipo cualitativo, porque su énfasis radica en la interpretación del objeto de estudio, en ésta investigación, el análisis de las obras *Fetiche y Fantoche* y *Maldeajo* de Huilo Ruales Hualca desde la perspectiva de carnaval de Mijaíl Bajtín.

3.1. Tipo de investigación

Esta investigación es descriptiva porque caracteriza las representaciones simbólicas del carnaval medieval de Mijaíl Bajtín y diagnostica su influencia en los personajes de dos obras de Huilo Ruales Hualca.

3.2. Formulación de hipótesis

Las representaciones simbólicas de los personajes de Huilo Ruales Hualca en las obras *Fetiche y Fantoche* y *Maldeajo* parten desde lo grotesco y lo transgresor según la perspectiva de carnaval de Mijaíl Bajtín.

3.2.1. Definición conceptual de variables

Tanto lo grotesco como lo transgresor son categorías estéticas aplicables a un contexto literario como las obras de Huilo Ruales Hualca. Enfrentar el orden establecido por la tradición literaria es un hecho consciente y deliberado. Transgredir a través de las concepciones monstruosas y grotescas de un

personaje son características de las categorías que trabajan como variables del presente trabajo.

David Roas en un estudio sobre el cuerpo grotesco en el siglo XIX afirma que [...] “Y lo que se hace evidente es que en lo grotesco están ausentes dos elementos fundamentales para la construcción de lo fantástico: 1) en primer lugar, en lo grotesco no se produce esa confrontación entre lo real y lo imposible definitoria de lo fantástico (entendiendo por imposible aquello que transgrede nuestra idea sobre el funcionamiento de lo que entendemos como realidad). Su objetivo esencial, en su encarnación moderna, es revelar el absurdo y el horror de lo real provocando, a la vez, la mueca risueña del receptor. 2) y, en segundo lugar, tampoco se produce en lo grotesco la estricta identidad entre la realidad del lector y el mundo representado característica de la narración fantástica: la distorsión propia de lo grotesco borra esa semejanza literal (lo que vemos es un reflejo distorsionado, esperpéntico), algo que, sin embargo, resulta esencial para el buen funcionamiento de los relatos fantásticos, que exigen al lector que contraste los acontecimientos narrados en el texto con su experiencia de lo real”. (Roas, 2012, 25)

Carmen Carrillo en relación a lo transgresor en la literatura afirma que [...] “Iuri Lotman considera que en la poética histórica hay dos tipos de arte: uno orientado a los sistemas canónicos “(el ‘arte ritualizado’, el ‘arte de la estética de la identidad’)” (1996:182), cuyo valor está dado por el cumplimiento de las normas prescritas, y el otro, encaminado a transgredir los cánones y las normas, este último obtiene su valor estético de la transgresión misma. La aparición de nuevas posibilidades estilísticas, el desgaste y la banalización de algunas formas y las audacias de otras, orientan las búsquedas de los escritores que rechazan la tradición (...) Las transgresiones de las normas poéticas establecidas por la tradición se produjeron a nivel formal; en el plano semántico, en la relación que se establece con el lenguaje y particularmente con la intencionalidad de la obra. A su vez, la propensión de las poéticas ‘transgresivas’ a romper con los cánones conllevaba una nueva forma de estructuración interna del texto poético”. (Carrillo, 2006, 56-58)

3.2.2. Definición real de las variables

Las concepciones sobre el carnaval medieval permiten acercarse a la festividad popular como el microcosmo en el que el imaginario colectivo se resignifica para constituir un nuevo esquema de valores y conductas que rigen a esta nueva sociedad dentro de la fiesta.

Así, la representación de lo grotesco como categoría estética es la percepción del cuerpo, la risa, de la apreciación monstruosa del mundo, visible en la caracterización de los personajes de las obras *Fetiche y Fantoche* y *Maldejo*.

De tal modo la categoría estética de lo transgresor es la representación subversiva, la percepción del orden visible en la caracterización de los personajes de las obras *Fetiche y Fantoche* y *Maldejo*.

3.2.3. Definición operacional de las variables

Variable	Dimensión	Indicador
		El mundo
	Cosmovisión carnavalesca	La risa
		La fiesta
		El cuerpo
Lo grotesco	Construcción física desde lo carnavalesco	El acto sexual
		La metamorfosis
		La belleza
	Concepciones carnavalescas	Lo monstruoso
		El amor
		El poder
	Lo social desde la perspectiva carnavalesca	Lo religioso
		La sociedad
		La locura
Lo transgresor	Características psicológicas desde el carnaval	La realidad
		La ficción
		El formato
	Nociones literarias desde lo carnavalesco	El lenguaje
		Las imágenes

3.3. Diseño del tipo de investigación

El presente estudio seleccionó un diseño de investigación no experimental, transeccional descriptivo debido a que la investigación, de carácter cualitativo, centró su análisis en la relación de una teoría literaria sobre el objeto de estudio, es decir, la influencia del carnaval medieval de Mijaíl Bajtín sobre las obras *Fetiche y Fantoche* y *Maldejojo* de Huilo Ruales Hualca.

Así, el objeto de estudio de la presente investigación tuvo cualidades específicas que no pudieron ser afectadas por las variaciones numéricas

propias de un diseño experimental ya que la labor en la investigación consistió en recolectar datos para describir las variables.

3.4. Población y Muestra

El presente trabajo de investigación, de naturaleza cualitativa, seleccionó un tipo de muestreo no probabilístico porque los elementos no se escogieron de manera aleatoria sino que se seleccionó a dos unidades de observación, en este caso, dos obras del escritor ecuatoriano Huilo Ruales Hualca.

El muestreo no probabilístico es de tipo intencional porque las obras seleccionadas y la línea teórico-literaria a analizarse fueron seleccionadas a juicio del investigador, así los elementos que se estudian no pueden establecer de manera precisa su representatividad ni el cálculo de error, además, de que los objetivos de la presente investigación no fueron establecer una relación entre la obra y el lector, sino una relación entre las obras de Huilo Ruales y la línea teórica del carnaval medieval de Mijaíl Bajtín.

3.5. Método de Investigación

La presente investigación seleccionó un paradigma de investigación metodológico hermenéutico de naturaleza cualitativa porque el objetivo de este estudio fue la interpretación de *Fetiche y Fantoche* y *Maldejojo*, obras de Huilo Ruales, desde la teoría de carnaval de Mijaíl Bajtín.

3.6. Técnicas de Investigación

Las técnicas de investigación del presente estudio fueron seleccionadas de acuerdo a su naturaleza cualitativa hermenéutica de acuerdo a los objetivos del presente trabajo.

Investigación bibliográfica: Se seleccionaron libros, artículos literarios publicados en revistas o repositorios de universidades relacionados con el tema de investigación, necesarios para el abordaje del tema.

Investigación documental: Este apartado correspondió al objeto de estudio del presente trabajo de investigación, así, la documentación fueron a los libros *Fetiché y Fantoche* y *Maldejo* de Húlio Ruales Hualca.

Entrevista abierta: Se propuso un cuestionario abierto sobre las dos obras al autor Húlio Ruales Hualca con el ánimo de obtener de primera mano las impresiones del escritor sobre la influencia de los simbolismos del carnaval medieval en su escritura.

Lo carnavalesco: se estudia la carnavalización como categoría estética que estudia la hiperbolización de los componentes literarios de las obras *Fetiché* y *Fantoche* y *Maldejo*.

El realismo grotesco: se estudia la exacerbación grotesca, como categoría estética, en las obras *Fetiché* y *Fantoche* y *Maldejo*.

CAPITULO 4.

4. Análisis de resultados

Variable: *Lo grotesco.*

Dimensiones: *Cosmovisión carnavalesca, Construcción física desde lo carnavalesco, Concepciones carnavalesca.*

Indicadores: *El mundo, La risa, La fiesta, El cuerpo, El acto sexual, La metamorfosis, La belleza, Lo monstruoso, El amor.*

Técnicas de investigación: *Bibliográfica, Documental, Categoría de lo carnavalesco, Categoría del realismo grotesco.*

Introducción

La propuesta teórica de Mijaíl Bajtín (2003) parte desde la concepción que la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento tienen sobre la risa; y como esta concepción se opone a la cultura oficial representada en sus símbolos como son la Iglesia y el Estado.

De esta forma el carnaval es una segunda vida, un quiebre en las actividades sociales, de los principios morales que rigen a la sociedad y un espacio de convivencia entre clases sociales que parten de la risa y los excesos para manifestar un desapruebo a la cultura dominante, seria y dogmática.

Así, Bajtín afirma que [...] “El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponían a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época”. (Bajtín, 2003, 7)

El carnaval consiste en reinterpretar la vida, el carnaval no es un espectáculo teatral, sino la vida misma. El carnaval no es representado sobre un escenario, sino vivido en la fiesta popular. En el carnaval la vida se interpreta, sin escenarios ni tabladros ni actores ni espectadores. (Bajtín, 2003)

En la teoría expuesta por Mijaíl Bajtín es importante resaltar las concepciones de lo grotesco y lo transgresor como líneas que atraviesan la percepción que la cultura popular tiene sobre el mundo y sus relaciones y cómo estas líneas teóricas convergen simbólicamente en las obras *Fetiché y Fantoche* y *Maldejojo* del escritor ecuatoriano Huilo Ruales Hualca.

De ahí que lo grotesco se concibe partiendo desde los excesos. Bajtín (2003) afirma que tanto la exageración como la hiperbolización, así como el exceso, constituyen los signos característicos de lo grotesco. De ahí que, la manifestación grotesca, su concepción, cosmovisión y la representación física a través del cuerpo y sus excesos constituyen símbolos del carnaval expuesto por Mijaíl Bajtín y constituyen ejes en los que convergen los personajes de Ruales Hualca en sus obras.

Así, la imagen grotesca del cuerpo parte desde la hiperbolización o la exageración, el cuerpo humano cobra peculiaridades monstruosas en la mezcla de formas humanas con animales o como diría Bajtín (2003), lo grotesco comienza donde la exageración toma proporciones fantásticas.

El cuerpo deformado, sin embargo, no es la esencia del cuerpo grotesco, sino la razón de la deformación o exageración, es decir, la conexión que el cuerpo realiza con otros cuerpos y con el mundo adyacente. Lo grotesco se interesa por lo que sale, se brota, lo que desborda el cuerpo articulándolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal (Bajtín, 2003). De tal modo que lo excesos del

cuerpo grotesco constituyen la conexión entre los actantes y las ideas del mundo no corporal que constituyen modelos en la construcción de personajes cuya constitución física representa algo más que una exageración corporal sino un simbolismo.

Agustín Redondo en su estudio sobre la influencia del carnaval medieval en la construcción de los personajes de Miguel de Cervantes formula la hipótesis de que Sancho Panza representa esta conexión grotesca del cuerpo hiperbolizado con el mundo no corpóreo significando una denuncia social.

Redondo narra que [...] “La visión del rechoncho personaje, ataviado de tal manera, antítesis de un aristocrático, digno y grave gobernador, no podía sino provocar la risa y hacer pensar en un ‘loco’ carnavalesco”. (Redondo, 1978, 56)

Así, Sancho Panza, un personaje construido desde lo grotesco, regordete y de pronunciada barriga, se conecta con el mundo real en la medida en que él es el poseedor del ‘saber popular’ que ridiculiza a los letrados. La construcción física de Sancho Panza responde a la significación o cuerpo ideológico que representa. El cuerpo físico, que al igual que en el carnaval, se conecta con el cuerpo no corporal.

El mundo

[...] “Rioseco se quedó con un hueco en el aire. Con una falta de ánimo si no era para el suspiro. Perdió el color. Parecía un pueblo en blanco y negro sin su reina, la Chela Pielcanela. La varonada casi se seca. Se le cortó el habla. El apetito. El sueño. Iban al campo como si fueran a la mierda. Venían del campo sin terminar el trabajo. Entontecidos y huraños se pegaban como esparadrapo frente a la casa de la Chela. Cojudamente, viendo por lo menos su ventana”. (Ruales, 2005, 46)

[...] “y el resto que era la mayor parte proponía a dios cualquier negocio. que pueda verle una vecita y me quedo ciego diosmío. me lanzo en carpado desde la iglesia pero que la chela llegue viva y sus ojos me vean diosmio. dejo la bebida. que me caigan todas las desgracias que quieras diosmio. me hago cura. me corto. pero que vuelva la chela. viva. intacta. sana. diosmío”. (Ruales, 1994, 162)

La cosmovisión grotesca del mundo carnavalesco parte de lo que Bajtín conceptualiza como un segundo mundo y una segunda vida. Bajtín (2003) afirma que los ritos y los espectáculos organizados en el carnaval constituyen un microcosmos, una vida aparte en la que los principios morales, culturales, religiosos, mediante los cuales se regía la sociedad de la Edad Media y el Renacimiento son puestos de lado para dar paso al desenfreno, a la risa desbocada y a los excesos que constituyen un canal de denuncia o desaprobación a la cultura dominante.

La dualidad en la concepción del mundo, a propósito del carnaval, otorga una forma de ver y asumir el mundo, del hombre y las relaciones humanas diferente, una visión concebida desde lo extra-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado, (Bajtín, 2003) que construye un segundo mundo al lado del mundo oficial, una segunda vida que se vive en determinadas fechas.

Esta cosmovisión dual está presente en la concepción que los personajes de

Huilo Ruales Hualca tienen sobre el mundo, sobre el hombre y las relaciones humanas en las obras *Maldeajo* y *Fetiche y Fantoche*. Ambas obras tratan la historia de un pueblo llamado Rioseco cuyos habitantes, tanto hombres como mujeres, viven en torno a un personaje: la Chelita.

La belleza de la Chela vuelve locos de amor a los hombres y de celos a las mujeres. [...] “La Chela casi no gana el reinado porque el jurado se quedó lelo de tanta belleza que se regaba de la Chela. Si parecía que les había exprimido la belleza a las otras candidatas” (Ruales, 2005, 43). La partida de la Chela del pueblo les significa una prematura muerte y una desesperanza al pueblo; así mismo, el regreso de ella significa un renacimiento.

Esta segunda vida estaba exenta de las labores cotidianas; los hombres y mujeres dejaban sus trabajos o estos no importaban frente al ideal de la Chela. Las manifestaciones de locura, el desentendimiento de su entorno, de sus principios morales o religiosos significaba un quiebre en la concepción que los personajes tenían sobre el mundo. Esto creaba una especie de dualidad del mundo. (Bajtín, 2003)

Este segundo mundo tenía un solo catalizador: la Chela. El Estado con un diputado, la Iglesia con un cura, la sociedad con un profesor están representados entre todos aquellos que quisieron conseguir el amor de la Chela [...] “la chela era el camino que llevaba y volvía de gomorra dijo en el púlpito un nuevo curita pero bien viejo. como mandado de adrede hecho pasa para que no se ande enamorando de la chela”. (Ruales, 1994, 159)

Tanta era la desesperación y tan grande el desencanto de no poder conseguir la mano de la amada que [...] “se hizo moda matarse por la chelaramírez” (Ruales, 1994, 155). Esto a pesar de que la Chela era una niña de catorce años.

Isabel Sardón afirma que el carnaval trastoca el orden oficial y saca a revelar

[...] “el ‘otro-yo’ que todos llevamos dentro. Es un hecho social que toma forma y adquiere valor estético en el realismo grotesco”. (Sardón, 1996, 193)

Así, una vez que la Chela desaparece del pueblo por un periodo la narración nos cuenta que [...] “Rioseco se quedó con un hueco en el aire. Con una falta de ánimo si no era para el suspiro. Perdió el color. Parecía un pueblo en blanco y negro sin su reina, la Chela Pielcanela. La varonada casi se seca. Se le cortó el habla. El apetito. El sueño. Iban al campo como si fueran a la mierda. Venían del campo sin terminar el trabajo. Entontecidos y huraños se pegaban como esparadrappo frente a la casa de la Chela. Cojudamente, viendo por lo menos su ventana”. (Ruales, 2005, 46)

Sardón (1996) dice que este segundo mundo presenta un mundo invertido, una especie de parodia de la vida ordinaria. La segunda vida que los habitantes de Rioseco crean a alrededor de la Chela es una vida codependiente, una vida en la que la presencia de la Chela les significa su identidad y regocijo. Cuando la Chela vuelve al pueblo, los habitantes pasan de la tristeza a la alegría extrema. [...] “El aire de fiesta era verdadero aunque su motivo no era la pascua navideña. El regreso de la Chela, eso era la pascua”. (Ruales, 2005, 51)

Los habitantes de Rioseco construyen alrededor de la Chela este ideal de mundo que no logran conseguir en su pueblo y el amor que no tienen de sus esposas o esposos, aunque este sea solo un ideal. Sardón (1996) también afirma que el carnaval sintetiza las dualidades y dicotomías del hombre, éste ofrece una dualidad en la percepción del mundo y de la vida humana.

La segunda vida es la Chela y la concepción del mundo, del amor, de las estructuras sociales de la sociedad riosequeña parten desde ella para configurarse. Una vez que la Chela desaparece los hombres de Rioseco pierden el estímulo de vivir, así, la vida para los hombres es concebida como un estorbo sin la Chela.

La ficción cuenta que [...] “La varonada casi se seca. Se le cortó el habla. El apetito. El sueño. Iban al campo como si fueran a la mierda. Venían del campo sin terminar el trabajo. Entontecidos y huraños se pegaban como esparadrapo frente a la casa de la Chela. Cojudamente, viendo por lo menos su ventana”. (Ruales, 2005, 46)

La ficción promueve ideas como la del suicidio, siempre combatidas por la Iglesia y configura la identidad y la concepción que los hombres tienen sobre el mundo y el porvenir.

Las mujeres también forman parte de esta resignificación a partir de la Chela. La fe, expresada a través del rezo, por ejemplo, se constituye en una herramienta que es usada para maldecir a la Chela, [...] “que le partan a serrucho limpio el pecho. que le abran la barriga y le embarren todita de su propia mierda diosmío. rogaban las mujeres con los dedos hinchados. los ojos de tanto no dormir y rezar hinchados”. (Ruales, 1994, 161)

Las creencias de las mujeres de Rioseco, entre ellas la oración, se reconfiguran otorgándoles una nueva identidad, una nueva escala de valores morales y religiosos, todo aquello a partir de su interacción con el personaje la Chela.

La risa

[...] “la risa era como de madera y con bisagras dañadas”. (Ruales, 1994, 180-181)

[...] “Con tanto uniforme, armas y camiones verdes, Rioseco parecía que estaba nuevamente en guerra. Pero una guerra alegre. La gente reía, corría, cantaba. Había payasos, bailarines, magos, fakires. Había música, petardos pescado frito”. (Ruales, 2005, 109)

Si la cosmovisión grotesca del mundo significaba una dualidad, un mundo aparte en el que las estructuras sociales son cuestionadas, ridiculizadas; la risa, en la misma línea, es el instrumento a través del cual este cuestionamiento es llevado a cabo en el carnaval de la sociedad medieval y renacentista.

Así, Helena Beristáin en su estudio sobre la risa del carnaval medieval propone un relativismo inherente a la fiesta popular; Beristáin afirma que el carnaval [...] “se ríe de lo serio, de lo oficial, de lo institucional (como el clero) y, en suma, ‘de todas las pretensiones de eternidad o certeza’, de modo que la risa popular irrumpe en la cultural oficial”. (Beristáin, 2005, 223-224)

La cosmovisión del mundo, del hombre y sus relaciones con el otro, con el estado feudal, con la Iglesia, se reconfiguran en la fiesta popular en la que la solemnidad es reemplazada por la burla y en la que los hombres, sin importar su estrato en la jerarquía social, encuentran un espacio para redefinirse.

Bajtín (2003) afirma que la influencia del carnaval sobre la concepción y el pensamiento de los hombres les obligaban a renegar en cierto modo de su condición oficial y, por ende, a contemplar el mundo desde un punto de vista cómico y carnavalesco.

La representación de la risa en las obras de Huilo Ruales parte desde la

concepción de esta segunda vida que cuestiona y se burla de lo oficial, de lo serio. Así, el cura del pueblo representa este símbolo carnavalesco.

El padre Montesdeoca fue uno de los enamorados de la Chelita. [...] “En plena sala de los Ramírez el mismo padre Montesdeoca botó la sotana antes de pedir la mano de la Chela. Y tuvo que largarse sin la Chela y sin sotana”. (Ruales, 2005, 34)

La cosmovisión grotesca de la risa, que representa un cuestionamiento a lo oficial, se observa en la actitud del padre de Rioseco. Entre todos los amantes de la Chela que fueron a pedir su mano locos de amor, se cuenta el cura. El padre cuestiona su fe, sus creencias y a la vez está cuestionando a la Iglesia como entidad reguladora de las actitudes, de las creencias y principios morales de la sociedad riosequeña.

Esta concepción de la comicidad del mundo oficial, de la realidad dual está fundada en la risa, y tiene la forma de una celebración desenfundada que se realizaba al menos una vez al año. La fiesta funciona como una válvula de escape, como un desahogo necesario de la naturaleza humana. (Beristáin, 2005)

Henri Bergson afirma que [...] “la risa esconde una segunda intención de entendimiento, e incluso de complicidad, con otras personas que ríen, reales o imaginarias” (Bergson, 2011, 12). La complicidad cómica del personaje Montesdeoca es con el lector, que asume a la risa como catalizadora de significados; significados que cuestionan un orden, un ente oficial como es la Iglesia.

Luego de la partida del cura Montesdeoca, la iglesia envía un nuevo cura a

Rioseco. [...] “la chela era el camino que llevaba y volvía de gomorra dijo en el púlpito un nuevo curita pero bien viejo. como mandado de adrede hecho pasa para que no se ande enamorando de la chela”. (Ruales, 1994, 159)

La figura del nuevo cura, el padre Velasteguí, significa una derrota de la Iglesia. Esta es cuestionada y puesta en ridículo en la medida que uno de sus miembros, el padre Montesdeoca, deja la sotana. La representación de la risa como ente cuestionador es evidente en la figura del nuevo cura, porque la nueva figura que representa a la Iglesia en el pueblo está precedida por un error, por un desertor.

Para Bajtín la risa del carnaval [...] “es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez”. (Bajtín, 2003, 13)

La representación simbólica de la risa como medio cuestionador de los entes que regulan a la sociedad y como simbolismo grotesco es evidente en la medida en que tanto el antiguo como el nuevo cura son una representación de la Iglesia en declive, de una institución que no logra mantenerse sino que sucumbe ante sentimientos y estados tan banales y humanos como es el amor y la locura.

La fiesta

[...] “Parecía fiesta nacional esa noche en Rioseco. Las calles tenían serpentinas, flores y puestos de comida hasta la madrugada. El pobre sol llegó pero nadie le hizo caso y la noche se fue de largo algunos días. En chismes, en aire callejero de fiestas, en tragos y serenatas se gastó la vida en esos días. Y en trifulcas”. (Ruales, 2005, 111)

[...] “se empaparon la ropa. para que no venga el polvo. y ahora sí se gritaba agua agua agua. y empezó el baile. sin música. y la gente se abrazaba. cuatro pelagatos que quedaban en rioseco. rioseco que estaba mojado. lindo rioseco. y se revolcaban como chanchos en el lodo. y pataleaban abrazados. dándose trampolines. gateando en el agua. besándose con quien quiera. locura grande del agua”. (Ruales, 1994, 179)

La cosmovisión grotesca del mundo, de la risa carnavalesca parte desde la fiesta entendida como un estilo de vida y no como una irrupción en el espacio-tiempo de la sociedad de la Edad Media y el Renacimiento.

Así, la concepción del mundo, de la vida, de las relaciones humanas y con las instituciones que regían a la sociedad, son la consecuencia de la significación cognitiva de la fiesta carnavalesca, no como un evento al que hay que acudir, sino como manifestación natural en la vida de los hombres.

La fiesta carnavalesca entonces [...] “no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval. Esto puede expresarse de la siguiente manera: durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada”. (Bajtín, 2003, 10)

En tal sentido la fiesta carnavalesca otorga al hombre una concepción dual del mundo y, a través de la risa, un medio por el cual los entes oficiales de la

sociedad son cuestionados a través de la ridiculización. Así, la concepción del mundo en la fiesta es asumida como un aspecto inherente a los actantes sociales, como un derecho de poder cuestionar y burlarse de la Iglesia o el Estado. De ahí que es imposible escapar al carnaval, porque la fiesta no se lleva a cabo en un lugar o frontera espacial y sólo puede vivirse de acuerdo a las leyes de la libertad. (Bajtín, 2003)

La simbología de la fiesta del carnaval está presente en los personajes de Huilo Ruales en la medida en que, los hombres de Rioseco, significan su vida a través del personaje la Chela quién dirige el ánimo festivo del pueblo, de los hombres y mujeres que lo habitan. La vida festiva de los hombres de Rioseco se interpreta en la vida cotidiana que gira en torno al personaje de la Chela.

Así, cuando la Chela se marcha del pueblo [...] “Qué mujer no sintió alivio al ver a la Chela cargada de muñecas despejando la cancha. Qué varón no estuvo con los ojos de yo-yo viendo la maravilla de hembra que enterita se iba de Rioseco”. (Ruales, 2005, 46)

Rioseco se convierte en un pueblo sin voluntad y sombrío. La Chela es llevada a un colegio convento en Quito. Para desdicha de los hombres y alegría de las mujeres, la Chela desaparece de la vida de los habitantes de Rioseco.

Hasta que la noticia de que la Chelita viene la víspera de navidad, recorre todo el pueblo. La añorada amada regresaba al pueblo y Rioseco revive: [...] “Si parecían maricas los varones. La peluquería Primavera puso otro local y ni así se alcanzaba con tanto corte de pelo y bigote. (...) El aire de fiesta era verdadero aunque su motivo no era la pascua navideña. El regreso de la Chela, eso era la pascua”. (Ruales, 2005, 51)

En la misma línea el simbolismo de la fiesta carnavalesca está relacionado a la muerte y a la vida. En la fiesta el hombre muere a su vida habitual y sería para

adentrarse a la carnavalización y a los excesos, una nueva vida.

Así, las fiestas del carnaval [...] “han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta”. (Bajtín, 2003, 11) En la ficción el pueblo sufre una sequía que casi termina con la vida en Rioseco. [...] “hija de puta la sequía. empezó como quien dice jugando sucio. porque empezó con lluvia. (...) los baldes salían de los pozos chorreando polvo. todos gente animales cosas eran albinos. (...) y los ríos se habían muerto y enterrado ahí mismo en ese mismo polvo”. (Ruales, 1994, 173-174)

Rioseco atraviesa por una crisis que le significa su extinción. Mucha gente, debido a la sequía, se marcha del pueblo. La representación de la muerte y la resurrección carnavalesca están presentes en la medida en que Rioseco muere por la sequía y regresa a la vida cuando llega la lluvia. [...] “se empaparon la ropa. para que no venga el polvo. y ahora sí se gritaba agua agua agua. y empezó el baile. sin música. y la gente se abrazaba. cuatro pelagatos que quedaban en rioseco”. (Ruales, 1994, 179)

La fiesta significa gozo y alegría. La cosmovisión grotesca del mundo y sus excesos son representados a través de la risa, el mundo real pierde su valor y resurge el segundo mundo, la segunda vida, en el que los hombres son libres del yugo de la Iglesia o del Estado.

El carnaval [...] “significaba alegría y jolgorio, comidas y bebidas abundantes, recrudescimiento de la actividad sexual, participación colectiva en las festividades que suprimían las constricciones impuestas por las normas y la jerarquía. (...) Al lado del mundo oficial, inmutable y serio, había un segundo mundo, una segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa liberadora, que hacía desaparecer transitoriamente la alienación del individuo”. (Redondo, 1997, 192)

Así mismo la fiesta significaba un renacer. El individuo renace a la nueva vida de este nuevo mundo de libertad donde los excesos, la burlas, la risa no están

prohibidos sino que son parte de la cotidianidad. La concepción del mundo grotesco del carnaval parte desde lo social y la igualdad, desde la risa como medio liberador y la muerte como purgación. El hombre resucita a un mundo en el que los actantes son el centro y no las entidades reguladoras.

El cuerpo

[...] “el problema de la chela estaba en el ojo que se le estaba achicando bien pero bien feo. porque lo de las pecas como culebra el pelo que se caía como ajeno y el pellejo. portándose peor que papel arrugado a cualquiera le ocurre y qué se puede hacer. pero lo del ojo uno si tiene como hacerle el quite. evitar. osea cuidarse del aire. y más que nada no dedicarse al lloro. llorar ha sido peor que matarse con las propias manos pero por el ojo”. (Ruales, 1994, 151)

[...] “Su piel de oro oscuro, de canela clara. Chela Pielcanela. Su boca hinchada, roja y jugosa. Sus caderas y sus nalgas engrandecidas. Y también sus pantorrillas. Y encima, había venido con un dengue para caminar como que se rascara atrás pero sin necesidad de las manos”. (Ruales, 2005, 42)

La construcción física desde lo carnavalesco constituye un elemento fundamental dentro del microcosmos constituido alrededor de la fiesta. El cuerpo, así, representa un elemento indispensable en la concepción grotesca del mundo ya que a través de este, las manifestaciones de denuncia y desaprobo al Estado o a la Iglesia pasan de lo abstracto e ideológico a la práctica.

Sin embargo, resulta imposible separar los conceptos de la fiesta del carnaval o la risa con el cuerpo ya que en el carnaval, las fronteras que dividen estos elementos en la vida cotidiana se pierden para convertirse en una sola manifestación de excesos. José Luis Barrios afirma que [...] “La condición de este realismo grotesco se contextualiza en las relaciones entre el espacio público de la plaza, la vida cotidiana, la risa, el lenguaje vulgar y el cuerpo colectivo”. (Barrios, 2008, 10)

Para Bajtín la concepción del cuerpo grotesco no se limita a la construcción de un ente en relación a sí mismo sino a la manifestación festiva en la que un cuerpo individual se une con otro cuerpo o idea en un deseo común que, a

través de transformaciones, constituyen una orgía colectiva de cuerpos corporales y no corporales. Bajtín (2003) afirma que no existen fronteras entre el cuerpo y el mundo, así, existe una fusión entre el mundo exterior y las cosas.

En Rioseco, el pueblo en el que se desarrolla la ficción de Huilo Ruales Hualca, el cuerpo individual de los hombres y mujeres se fusionan con el cuerpo o la idea de la Chela. Así, el ideal amoroso y de odio que los hombres por un lado y las mujeres por el otro desarrollan por la Chela Ramírez crece y luego desaparece de acuerdo a los cambios que el cuerpo individual de la Chela sufre.

De ahí que los cambios físicos de la Chela marcan el hito en el que el pueblo cambia drásticamente su concepción sobre la vida, el amor, la belleza, etc., [...] “Al mar se fue niña linda y volvió hembrón” (Ruales, 2005, 42), construyendo así un cuerpo colectivo grotesco en el que los ideales comunes se imponen sobre los individuales, [...] “Se hizo moda matarse por la Chela. Moda volverse loco por la Chela”. (Ruales, 2005, 43)

El cuerpo social o colectivo no responde a la lógica ni a los sistemas de simbolización del cuerpo normal (Barrios, 2008), sino que responden a una concepción del mundo en el que todos, siendo iguales y persiguiendo fines comunes, constituyen un único cuerpo.

De ahí que en el carnaval medieval no hay diferencia entre lo que se representa y el espectador, así, es imposible escapar, porque en la fiesta del carnaval no existen las fronteras o espacio específico. (Barrios, 2008)

Con la misma intensidad con la que el pueblo de Rioseco se constituye alrededor de la Chela, este desaparece junto a la figura destruida de la Chelita.

El pueblo, una vez que ha olvidado a la Chela Ramírez que aún sigue escondida en la torre que su padre construyó en su casa, inicia su declive junto con el cuerpo del personaje de la Chela.

Así, una vez que la sequía que azota al pueblo termina, éste desaparece y los pocos habitantes de Rioseco salen de sus casas, descubren que mucha de la gente se ha marchado porque, entre otras cosas, el ideal de amor y belleza se ha ido junto al recuerdo de la Chela [...] “y ya nadie se acordaba de la chela. (...) peor cuando cayó la sequía. sequía hija de puta”. (Ruales, 1994, 171)

Rioseco atraviesa un periodo de sequía, el pueblo está muriendo porque no llueve. Así mismo el espíritu de los hombres muere porque ya no ven a la Chela, el ideal se ha ido y a los hombres no les queda más que morir. [...] “la locura grande del agua. tan grande que nadie vio un esqueleto empapado cruzando el parque: era la chela. la chela yendo a la iglesia. a la tenencia. a la carpintería. preparando el velorio de don ramírez. pero nadie le vio. nadie. solamente tarzán que jugaba en el lodo feliz. y yo. nadie más le vio a la chela. ya no era la chela. era un esqueleto con pelo canoso. con vestidos de flores descoloridas. un esqueleto blando fosforescente y forrado de pellejo sin planchar”. (Ruales, 1994, 179)

El cuerpo se construye y destruye a partir de un ideal común, en Rioseco ese ideal era la Chela Ramírez. Una vez desaparecida, desaparece el amor en los hombres y el odio en las mujeres. El pueblo nace alrededor de la belleza de la Chela, así mismo se queda sin espíritu ni vida cuando su figura e ideal desaparecen. El cuerpo del carnaval nace en el ideal común y muere cuando el ideal ya no existe.

El acto sexual

[...] “Culiar con la Chela resultó igual que hacerse la paja con tijeras pero oxidadas. Como estando vivo culiar con un esqueleto. Era virgen sino que con telarañas. Pero de la Chela antigua alguna cosa quedaba. Se le descoaguló la sangre. Sus gritos de goce se metieron en el eco y no podían salir de tanto rebote. La Chela estaba feliz y agradecida. Ya no parecía loca”. (Ruales, 2005, 17)

[...] “culiar con la chela: como hacerse la paja con una tijera pero oxidada. como estando vivo culiar con un esqueleto. pero algo de la chela antigua quedaba. era virgen pero con telarañas. la sangre coagulada. y los gritos que se metieron en el eco y no podían salir de tanto rebote. la chela feliz. agradecida. ya no parecía loca”. (Ruales, 1994, 193)

Si el cuerpo en el carnaval constituye una construcción social colectiva, el acto sexual es una manifestación práctica de aquella unión. Para Bajtín el cuerpo representa la unión en el que los cuerpos en la plaza, en la fiesta, la risa constituían un solo cuerpo social que busca un objetivo en común: quebrantar el orden establecido por los entes reguladores de las conciencias y los actos.

Así, el cuerpo social constituye el acto sexual colectivo u orgía. José Luís Barrios afirma que los cuerpos en la orgía del carnaval [...] “se entienden como un cuerpo comunitario y natural en el que son inexistentes las prácticas individuales del deseo y del placer e inclusive del dolor”; (Barrios, 2008, 3) de ahí que [...] “el cuerpo individual está totalmente ausente de la imagen grotesca”. (Bajtín, 2003, 262)

Los hombres y mujeres de Rioseco representan esta simbología carnavalesca en la medida en que el acto sexual no es una cuestión privada entre dos personas, sino que nace del ideal de la Chela. El canon moderno, afirma Bajtín (2003), ha logrado que la imagen del acto sexual emigre al plano de la vida privada.

En Rioseco en cambio, la noción del acto sexual es una cuestión colectiva

social. Cuando la Chela regresa del internado en Quito, todo el pueblo espera su regreso. Los hombres esperan a su amada; las mujeres, a su enemiga. Así, hombres y mujeres participan del acto sexual como expresión colectiva en la medida en que el ideal de la Chelita es el pretexto para que los hombres tengan relaciones sexuales con sus mujeres.

Los hombres festejan la llegada de la Chela, pero esa noche [...] “bebieron incluso las mujeres. Y terminaron felices porque sus hombres las metieron a la cama en honor a la Chela”. (Ruales, 2005, 56-57)

Hombres y mujeres eran parte de este acto sexual provocado por la Chela. Los hombres promueven la concepción en la que el acto sexual es una actividad colectiva impulsada por un deseo en común. Así mismo, cuando al pueblo llega y se instala un prostíbulo llamado Nayclub Chelita [...] “toditos lo novios de la Chela se encandilaron. En las putas colombianas del Chelita se metían mojados de mallorca y de despecho. Se metían en ellos orientados por el nombre de la Chela. Se metían en busca de la Chela y salían solitarios. Tristes de no poder morir en cada polvo”. (Ruales, 2005, 115)

Si el cuerpo del carnaval es la suma de varios cuerpos con ideales comunes, el acto sexual es una orgía en la que los cuerpos comparten el ideal de manera práctica. Los actantes sociales dejan de lado el deseo individual para adentrarse al desenfreno del deseo en común. El sexo es una excusa, es el deseo tras el acto, las razones que conmueven, excitan las que predominan en la concepción carnavalesca del acto sexual.

La metamorfosis

[...] “Su piel oro oscuro, de canela clara. Chela Pielcanela. Su boca hinchada, roja y jugosa. Sus caderas y sus nalgas engrandecidas. Y también sus pantorrillas”. (Ruales, 2005, 42)

[...] “nadie más le vio a la chela. ya no era la chela. era un esqueleto con pelo canoso. con vestidos de flores descoloridas. un esqueleto blando fosforescente y forrado de pellejo sin planchar”. (Ruales, 1994, 179)

Si se afirma que lo esencial en lo grotesco es la deformidad y que la estética de lo grotesco es en gran parte la estética de la deformidad (Bajtín, 2003); entonces se debe afirmar, así también, que la metamorfosis o cambio sustancial, está presente en el carnaval a través de la imagen de la máscara.

Bajtín afirma que la imagen de lo grotesco ejemplifica un proceso de cambio y [...] “metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución” (Bajtín, 2003, 24). Así, la metamorfosis significa un salto entre estados opuestos, del cuerpo y la mente.

La Chela representa este símbolo en la medida que el cambio que sufre no solo es evidente en el aspecto físico del personaje, sino en los estados psíquico y psicológico. Así, la Chela Ramírez es una niña que a temprana edad cuenta con una belleza única que vuelve locos de amor a todos los hombres de Rioseco y de celos a todas las mujeres.

La Chela, siendo una niña de catorce años, cuenta con una belleza que, en un concurso de reinas [...] La Chela casi no gana el reinado porque el jurado se quedó lelo de tanta belleza que se regaba de la Chela. Si parecía que les había exprimido la belleza a las otras candidatas”. (Ruales, 2005, 43)

La Chelita, sin embargo, sufre un cambio, una transformación producto de los

años de olvido y encierro que sufre por parte de su padre. [...] “ya no era la chela. era un esqueleto con pelo canoso. con vestido de flores descoloridas. un esqueleto blanco fosforescente y forrado de pellejo sin planchar”. (Ruales, 1994, 179)

Esta transformación, sin embargo, está acompañada de la figura de la ambivalencia. Bajtín (2003) afirma que otro rasgo indispensable de la concepción grotesca del cambio es su ambivalencia, la antítesis de cambio, lo nuevo y lo antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis. Así, el cambio de la Chela responde al proceso en el que los hombres y mujeres de Rioseco construyen su identidad alrededor de ella y cuando ellos se olvidan de la Chela la convierten en un mito que solo tal vez existe y destinan, así, al pueblo a la desaparición.

Bajtín (2003) relaciona la concepción de la metamorfosis con las máscaras de la fiesta popular, afirmando que la máscara es una expresión de la metamorfosis, del quebrantamiento de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres, de ahí que la máscara crea una relación entre la realidad y la imagen individual.

La Chela es un símbolo de la metamorfosis. La Chela es una niña a la que todos los hombres quieren hacer su esposa [...] “pero mi hija no se casa ni con el papa porque se trata de una niña de doce años siete meses y dos días y medio. y era cierto. por eso la chela mientras se peleaban por ella estaba más bien jugando hablando vistiendo a su trcalada de muñecas”. (Ruales, 1994, 155)

La Chela es una niña inocente que no sabe lo que sucede a su alrededor. Su mundo, como se enuncia en varias ocasiones a lo largo de la narración, gira en torno a las muñecas. Mientras la sociedad riosequeña se vuelve loca, ella solo piensa en sus muñecas, en vestir las y cuidarlas; aun cuando la Chela es

liberada luego de cuarenta años, ella mantiene su inocencia. La Chelita es una mujer loca porque piensa como niña, juega con muñecas porque, al final, lo único que se conserva de la Chela cuando era niña, es su inocencia.

Pero algo sucede con la Chela luego de pasar toda su vida encerrada en la torre de su casa. [...] “Entonces ella, con el un lado de la cara sonriente, me dijo: Estas en la nubes Fantoche. No les mató la sequía solamente. Mejor dicho, yo envíe la sequía. Yo fui la sequía y soy la lluvia” (Ruales, 2005, 28). La Chela sufre una transformación. La niña inocente se convierte en una bruja que es capaz de castigar severamente al pueblo que ocasionó que su padre la encerrara por más de cuarenta años.

Si lo grotesco se manifiesta a través de las máscaras (Bajtín, 2003). La Chela representa la construcción física de lo grotesco en la medida en que su transformación viola las fronteras naturales. La Chela es una bruja que castiga a los habitantes de Rioseco por su pasado de encierro. La niña inocente ya no existe más, su máscara es la de una mujer acabada, fea, loca, capaz de matar incluso a quién más ama, a Fantoche.

El cuerpo, el sexo son elementos susceptibles de cambios y transformaciones. La metamorfosis en las obras de Huilo Ruales parte desde lo físico, el cuerpo colectivo, hasta lo psicológico, la concepción de la maldad, para constituir un ideal grotesco en la construcción de personajes.

Así, el carnaval medieval se representa en la concepción y construcción de los personajes de Ruales, en los imaginarios que ellos tienen sobre el otro, la plaza pública, el mundo, el cuerpo privado y colectivo, los ideales que pueden significar una orgía si son compartidos, etc.

La belleza

[...] “pensar que la chela ramírez estrada era lo que se dice una hembra un bombón una bomba”. (Ruales, 1994, 153)

[...] “La Chela, casi servida en bandeja, volvía a Rioseco. Más intacta que antes. Más hembrón que nunca. Más irreal que en los sueños. Al bajarse de la camioneta hizo un pedazo de sonrisa a sus criadas y parpadeó justo un par de veces, pero casi pulveriza a los que fueron rozados por su mirada. Y eso que los miró nada más que como parte del paisaje. Los pobres se quedaron babeando”. (Ruales, 2005, 55)

La concepción de belleza debe partir desde las nociones que la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento tenían sobre el cuerpo. Así, la belleza se concibe, al igual que el cuerpo, desde los excesos en la construcción física y en la concepción de lo estético.

José Luis Barrios (2008) afirma que en su sentido estético lo grotesco se define fundamentalmente por el sobrepasamiento de la identidad. Esto significa una contraposición a la concepción que la cultura occidental tiene sobre lo bello, de ahí que el cuerpo grotesco no encuentra espacio en la concepción de belleza de la época moderna porque el cuerpo les parece monstruoso, horrible y deforme. Si bien la característica del cuerpo grotesco es la deformidad, esta deformidad es un instrumento para exaltar lo sublime, ya que lo grotesco y lo sublime se completan mutuamente y de su unidad se obtiene la belleza auténtica. (Bajtín, 2003)

La representación grotesca de la belleza en *Maldeajo* y *Fetiche y Fantoche* se representa a través de la Chela. La belleza de la Chela cobra dimensiones grotescas en la medida que ésta sobrepasa toda dimensión física y noción humana: [...] “y llegó la chela. de color casi celeste la virgen la virgen la virgen gritaban” (Ruales, 1994, 166). La belleza de la Chelita vuelve locos a los

hombres de Rioseco, hace que un cura deje su sotana, hace que el suicidio sea cotidianidad en la sociedad riosequeña, de ahí que, la belleza de la Chela fue la causante de que su padre la encerrara en una torre.

Sin embargo, la belleza grotesca de la Chela sirve para exaltar el carácter inocente y sublime del personaje, [...] “Dos ojos por varón para tanta belleza les resultó una miseria. Las narices resultaron muy cortas para devorar ese misterioso perfume de ángel, de hembra, de carne fresca. Los diez segundos que duró su aparición les resultó una mezquindad y un exceso al mismo tiempo. Era demasiado para que la Chela no fuera un milagro”. (Ruales, 2005, 55)

En la fiesta popular el cuerpo [...] “adquiere una escala cósmica mientras que el cosmos se corporaliza. Los elementos cósmicos se transforman en alegres elementos corporales del cuerpo creciente, procreador y triunfador” (Bajtín, 2003, 280). La belleza de la Chela deforma la concepción de amor, del mundo, de las relaciones de hombres con hombres en pos de un deseo en común: la Chela. De ahí que tanto la vejez y juventud, belleza y deformidad, muerte y nacimiento se fusionan frecuentemente en una figura de doble rostro (Bajtín, 2003). La belleza de la Chela deforma las nociones psíquicas y psicológicas de hombres y mujeres de Rioseco.

Lo monstruoso

[...] “el problema de la chela estaba en el ojo que se le estaba achicando bien pero bien feo. porque lo de las pecas como culebra el pelo que se caía como ajeno y el pellejo portándose peor que papel arrugado a cualquiera le ocurre y qué se puede hacer”. (Ruales, 1994, 151)

[...] “se va acercando. La Chela flaca y ajada pero gigantesca. El campanario de la nueva iglesia no llega a su rodilla. Se agacha, me empinza y me coloca en el pretil de la iglesia. Y como si fuera Dios quita con sus uñas de bruja inmensa las agujas de mi lengua y de mi cabeza”. (Ruales, 2005, 143)

Lo monstruoso desde la perspectiva grotesca del carnaval parte de la concepción de la deformidad de la apariencia, de la hiperbolización de ciertas partes del cuerpo humano o de las ideas destinadas a cuestionar el poder. Bajtín afirma que lo grotesco comienza donde la exageración toma proporciones fantásticas, es decir, para Bajtín (2003) la manifestación monstruosa se basa en el cuerpo y la hibridez de seres humanos con otros seres vivos, ya que la mezcla de rasgos humanos y animales es una de las características de lo grotesco.

Así, la concepción de lo monstruoso en la fiesta popular se caracteriza a través del cuerpo y la máscara. El cuerpo cobra dimensiones gigantes, amorfas, algunos de los personajes en la fiesta son [...] “mitad-hombres mitad-bestias, como, por ejemplo, el hipópodo, (...), las sirenas, los cinocéfalos que ladran en vez de hablar, los sátiros, los centauros, etc. Constituyen, de hecho, una verdadera galería de imágenes del cuerpo híbrido. Y naturalmente gigantes, enanos y pigmeos, personajes dotados de diversas anomalías físicas: seres de una sola pierna, o sin cabeza, con el rostro en el pecho, un ojo único en la frente, los ojos sobre los hombros, sobre las espaldas, otros con seis brazos o que comen por la nariz, etc. Todo ello constituye las fantasías anatómicas de un grotesco desenfrenado que gozaban de inmenso favor en la Edad Media”. (Bajtín, 2003, 285)

La Chela Ramírez representa este símbolo carnavalesco en la medida en que su cuerpo, una vez envejecido luego de pasar encerrada toda su juventud,

cobra manifestaciones grotescas, deformes, gigantescas.

Así, Fantoche, el amado de la Chela, la describe como un ser híbrido, [...] “el problema de la chela estaba en el ojo que se le estaba achicando bien pero bien feo. porque lo de las pecas como culebra el pelo que se caía como ajeno y el pellejo portándose peor que papel arrugado a cualquiera le ocurre y qué se puede hacer” (Ruales, 1994, 151). El ojo baboso, la piel como culebra por las pecas y como papel arrugado, son manifestaciones del cuerpo grotesco. La Chelita representa también al cuerpo grotesco hiperbolizado, [...] “se va acercando. La Chela flaca y ajada pero gigantesca. El campanario de la nueva iglesia no llega a su rodilla. Se agacha, me empinza y me coloca en el pretil de la iglesia. Y como si fuera Dios quita con sus uñas de bruja inmensa las agujas de mi lengua y de mi cabeza”. (Ruales, 2005, 143)

Sin embargo, la representación simbólica de lo monstruoso, afirma José Luis Barrios (2008), parte, no solo de la concepción grotesca de la figura humana amorfa o hiperbolizada, sino también de lo monstruoso como un espacio irruptivo o lugar simbólico, donde los entes que regulan a la sociedad son cuestionados.

Barrios afirma que lo monstruoso hay que entenderlo como [...] “un espacio irruptivo que pone en perspectiva el lugar que tienen las maquinarias de poder, en lo que se refiere a la construcción ideológica de lo grotesco como lugar simbólico de la culpa, el pecado y la caída. En éste el deseo y el goce pretenden ser controlados a través de una simbólica de lo monstruoso como registro visual de un discurso moral”. (Barrios, 2008, 15)

En otras palabras, Barrios relaciona lo grotesco-monstruoso con todo lo malo, el pecado, la caída, lo excesivo que arruina la condición de ser humano. Sin embargo, la imagen monstruosa no es un medio moralizante, afirma Barrios, sino que más bien, se trata de la distancia entre el sistema de poder y el sistema social. (Bajtín, 2003)

Así, el amor descomunal que los hombres de Rioseco sienten por la Chela, representa el espacio o lugar simbólico donde el poder de la Iglesia se

cuestiona a través de la imagen del sentimiento o amor a un ser humano por encima, incluso, del amor a Dios.

La imagen de la [...] “exageración es producto de una fantasía llevada al extremo, que frisa en la monstruosidad” (Bajtín, 2003, 252), así, el amor por la Chela representa la monstruosidad grotesca del carnaval.

El amor

[...] “El deporte que se practicaba entre Riosequeños y afuereños era la bronca, pero ni siquiera por la Chela presa sino por cada centímetro de las esquinas de su casa. Unos y otros separados y juntos en la misma pena. En la misma espera. Con tortícolis los tontos a fuerza de pasar la vida alzando el cuello hacia la ventana de la Chela. Esperando que se repita el milagro de ver su preciosura apareciendo sin motivo. Brotando en el balcón como si nada”. (Ruales, 2005, 112)

[...] “peor cuando la doña Anita mujer de don Teodoro el teniente político le tiró un balazo en plena ceja a su marido porque él le dijo que amaba a la Chela y que por eso no podía traicionarle con usted madre de mis hijos”. (Ruales, 1994, 158)

Si la fiesta del carnaval interrumpe provisoriamente el funcionamiento del sistema oficial, con sus prohibiciones y divisiones jerárquicas. De igual manera, esta interrupción significaba un escape en la que vida sale de sus carriles habituales y penetra en los dominios de la libertad utópica. De ahí que, el carácter efímero de esta libertad intensifica la sensación de las imágenes engendradas en el seno de ese ambiente excepcional. (Bajtín, 2003)

El amor en la fiesta del carnaval, entonces, debe entenderse desde lo grotesco como medio irruptivo, manifestación excesiva y corporal. Así, el amor que se representa en la fiesta popular parte desde el cuerpo grotesco manifestado en tres actos: [...] “el acto carnal, la agonía-expiración (...) y el alumbramiento”. (Bajtín, 2003, 291)

El amor corporal grotesco en Rioseco se representa a través de los personajes de Fetiche, la Chela, y Fantoche. Así, el amor para ambos personajes parte desde el acto sexual carnal, [...] “culiar con la Chela: como hacerse la paja con una tijera pero oxidada. como estando vivo culiar con un esqueleto. (...) era virgen pero con telarañas. la sangre coagulada. y los gritos que se metieron en el eco y no podían salir de tanto rebote. la Chela feliz. agradecida. ya no parecía loca. parecía la esposa del Fantoche. (...) casémonos una y mil veces fantochito”. (Ruales, 1994, 193)

El amor de la Chela por Fantoche nace luego del acto sexual. Así, el cuerpo grotesco irrumpe en la sociedad riosequeña a través del acto carnal como catalizador del amor. Pero el simbolismo se extiende a manifestaciones del amor grotesco partiendo desde la representación grotesca del exceso. Alfonsina Janés, en su estudio sobre el caballero de la rosa de Hofmannsthal, caracteriza el amor del personaje Ochs como grotesco debido a que la concepción que el personaje tiene sobre el amor, afirma Janés, parte de la noción que si hay una manera de amar. Igualmente tiene que haber otra manera de amar pero de manera incorrecta. (Janés, 1998)

Lo que lleva a entender que el amor en la fiesta popular es irreverente, irruptivo y, como grotesco, cuestionador. El amor que los hombres de Rioseco sienten por la Chela es, en esa línea, incorrecto y cuestionador. Así, cuando don Ramírez encerró a la Chela en la torre los [...] “jóvenes y viejos casados y solteros reventaron. cómo se iba a permitir que un ríoqueño sea tan malvado y encierre así a su hija” (Ruales, 1994, 157). El amor grotesco por la Chela, era al mismo tiempo corporal y subversivo [...] “¿Cómo es eso de qué haríamos con la Chelita liberada? Pues, volvern los de verla que es mejor que volvern los de no verla”. (Ruales, 2005, 66)

Janés (1998) personifica el amor del personaje Ochs como grotesco, entre otras cosas, por su absoluta lejanía de la realidad, el amor que Fetiche, la Chela, siente por Fantoche así como el amor de los hombres de Rioseco por la Chelita, representa esta alienación que se tiene sobre la realidad. Tanto Fetiche como los hombres de Rioseco están locos de amor, amor que nace de lo físico y del ideal de la hermosura constituyendo una irrupción a la realidad y la concepción que la sociedad de la Edad Media y el Renacimiento tenían sobre el amor, en su caso el amor cortés.

Conclusión

Lo grotesco en la fiesta popular significa el exceso, la hiperbolización del cuerpo, de la risa, la belleza, el amor, entre otras imágenes representativas del carnaval, destinadas a cuestionar los principios morales, religiosos y estatales de la sociedad de la Edad Media y el Renacimiento.

José Luis Barrios afirma que el carnaval cancela el espacio social del poder. (2008) De ahí que el carnaval desde la concepción grotesca del mundo parte desde los excesos como manifestación irreverente y cuestionadora.

El carnaval significa un mundo dual en el que la Iglesia y el Estado son cuestionados a través de la risa en el marco de la fiesta. El cuerpo se presenta deforme, híbrido; éste, parte del acto sexual individual a una manifestación orgiástica de los deseos de la colectividad. Así mismo, el cuerpo se transforma física e ideológicamente. El cuerpo hermoso se transforma en la locura de un pueblo a causa de un ideal. El amor de una pareja es en la misma medida el amor de una colectividad que transforma lo sublime en monstruoso con el fin de cuestionar los poderes fácticos.

El carnaval constituye una irrupción destinada a liberar a los actantes sociales de la opresión de los entes reguladores. En esa línea, la concepción grotesca del mundo se representa en *Maldejojo* y *Fetiché y Fantoche* en la medida en que el mundo, la fiesta, el amor, el cuerpo, entre otras representaciones carnavalesca, parten desde el simbolismo de lo grotesco, lo excesivo e hiperbolizado para representarse.

Variable: *Lo transgresor*

Dimensiones: *Lo social desde la perspectiva carnavalesca, Características psicológicas desde el carnaval, Nociones literarias desde lo carnavalesco*

Indicadores: *El poder, Lo religioso, La sociedad, La locura, La realidad, La ficción, El formato, El lenguaje, Las imágenes*

Técnicas de investigación: *Bibliográfica, Documental, Categoría de lo carnavalesco, Categoría del realismo grotesco*

Introducción

La concepción simbólica del carnaval parte desde lo grotesco como la manifestación de los excesos destinados a ridiculizar y cuestionar la moral, los valores religiosos de la época medieval y renacentista, pero a la vez, con ese espíritu cuestionador, la fiesta del carnaval constituye un microcosmo que sirve como medio transgresor. Así, el carnaval se constituye, a través de sus símbolos, en un discurso paralelo al oficial, un antidiscurso que es liberador así como transgresor.

Carolina Sanabria (2003) afirma que la fiesta del carnaval constituye una práctica paródica y que, en tanto crea un significado distinto al discurso oficial - la parodia a la jerarquía- es, así misma, transgresiva. La fiesta popular del carnaval es, entonces, intrínsecamente transgresiva. La ridiculización de la Iglesia o el Estado, los constantes cuestionamientos al poder, el contradiscurso de la realidad a través de la máscara, constituyen así, ejemplos de la concepción infractora del carnaval.

Mijaíl Bajtín afirma que la fiesta popular no tiene un fin práctico, sino que es un medio para adentrarse a esta utopía de sociedad libre y festiva que es el segundo mundo caracterizado en el carnaval. Sin embargo, la fiesta como

símbolo es en sí misma una manifestación del descontento social en relación a las normas, a los principios morales y religiosos que rigen las conciencias de los hombres.

Si bien Umberto Eco es un detractor de algunos principios de la teoría carnavalesca de Mijaíl Bajtín, éste afirma que hay dos requisitos para que exista un 'buen' carnaval. El primero de ellos es que la ley debe estar abrumadoramente presente en el momento de su violación; y el segundo requisito, afirma Eco, es que la carnavalización debe permitirse sólo una vez al año. (Eco, Ivanov, Rector, 1989)

De ahí que el carnaval de Bajtín es por excelencia transgresor. La fiesta popular busca la construcción de un mundo [...] "propio opuesto al mundo oficial, una iglesia opuesta a la oficial, un estado opuesto al oficial" (Bajtín, 2003, 74). La fiesta popular busca a través del mundo dual una utopía de sociedad en la que los hombres son libres, en la que la risa, el amor, el acto sexual no se encuentren regulados por la Iglesia o el Estado. Es decir, el carnaval es transgresor en esencia.

El poder

[...] “en plena sala de los ramírez el padre monstesdeoca botó la sotana antes de pedir la mano de la chela. y se tuvo que largar sin la chela y sin sotana”. (Ruales, 1994, 155)

[...] “Don Baldomero, hundido en un rincón, estaba hecho mierda y con los ojos clavados en el piso. Parecía también muerto pero sentado, si no era porque le tiritaba el cuerpo”. (Ruales, 2005, 82)

La fiesta popular del carnaval debe entenderse también como un medio que tergiversa el rol del poder estatal y religioso en la vida cotidiana de la sociedad medieval y renacentista. La Iglesia y el Estado como agentes oficiales que controlan las conciencias de los hombres significan el foco de la parodia en la fiesta a través de la risa en el carnaval.

Bajtín afirma que [...] “Durante la fiesta el poder del mundo oficial —Iglesia y Estado—, con sus reglas y su sistema de apreciación, parece abolido. El mundo tiene el derecho a salir de su rutinaria costumbre”. (Bajtín, 2003, 212)

Desde la concepción social, la fiesta del carnaval es un acto transgresor ya que las maquinarias del poder son cuestionadas. La fiesta irrumpe en la realidad a través de este segundo mundo en la que los actantes sociales junto con los entes reguladores son puestos al mismo nivel y donde el poder es expuesto como medio represor de la libertad de los hombres.

En Rioseco el poder, Iglesia y Estado, están presentes en la imagen del clero y del poder estatal local. En ambos casos, el poder queda abolido por el accionar de los actantes sociales.

Si se afirma que el amor que los hombres de Rioseco sienten por la Chela simboliza la concepción grotesco del carnaval, entonces, se debe afirmar

también que la actuación del padre Montesdeoca cuando renuncia al clero, simboliza una noción transgresiva, que subvierte los principios morales que la Iglesia predica.

La belleza de la Chela Ramírez es capaz de volver locos a los hombres de Rioseco, de hacer que el suicidio se haga parte de la vida cotidiana en la sociedad riosequeña. La magnitud de su belleza es tanta que el clero no queda al margen y, así, en una visita del padre Montesdeoca a la casa de la familia Ramírez, este decide botar la sotana, renunciar a los votos de celibato y pedir la mano de la Chela.

Don Ramírez, como había hecho con otros pretendientes de su hija, dijo que no y el padre Montesdeoca [...] “se tuvo que largar sin la chela y sin sotana” (Ruales, 1994, 155). Si bien en la narración este evento parece un hecho aislado, el poder se ve cuestionado de manera directa. La Iglesia, representada en el clero, es capaz de sucumbir a los deseos carnales que ella misma ataca, [...] “la chela era el camino que llevaba y volvía de gomorra dijo en el púlpito un nuevo curita”. (Ruales, 1994, 159)

José Luis Barrios afirma que el carnaval cancela el espacio social del poder y que este, no es un [...] “sistema simbólico, sino una colectividad vital subyacente a una sociedad que puede escapar a las lógicas de la representación y que no entiende la risa y el cuerpo como resistencias políticas del poder, sino como lugar originario de la vida que de vez en vez irrumpe en el espacio público de una ciudad precaria y anárquica”. (Barrios, 2008, 11)

Así, la concepción transgresora del carnaval es evidente no solo en relación a la Iglesia, sino también al Estado. En Rioseco existe la figura del Estado representado en el teniente político del pueblo llamado don Baldomero.

La ficción cuenta que todos los hombres de Rioseco, incluso aquellos que llegan como forasteros, quedan enamorados de la belleza de la Chela o del ideal de la belleza que ella significa. Sin embargo, en Rioseco existen excepciones, una de ellas es don Baldomero, el teniente político del pueblo, [...]

“Estimados jóvenes, en un concurso de pendejos ustedes llegarían segundos, justamente por puro pendejos. Usen los ojos como es debido entérense de que riosequeñas guapas hay hasta para recoger con pala”. (Ruales, 2005, 63)

Don Baldomero representa al poder del Estado de manera local, el poder no se encuentra alienado por la fiesta popular en el caso del carnaval o por el amor de la Chela en el caso de Rioseco. En tal caso el poder estatal representa la seriedad, de ahí que en la cultura clásica, la seriedad es oficial y autoritaria, asociada a la violencia, a las prohibiciones y restricciones (Bajtín, 2003). Don Baldomero está impidiendo que los jóvenes de Rioseco liberen a la Chela de la prisión donde su padre la tiene, en tal caso, don Baldomero estaba prohibiendo una manifestación social.

Pero la autoridad de don Baldomero y por ende del Estado se ve puesta en duda cuando al intentar frenar una manifestación social, el teniente político se ve incapaz de lograrlo y como consecuencia su hijo, Baldomerito, muere en la trifulca. [...] “Don Baldomero, hundido en un rincón, estaba hecho mierda y con los ojos clavados en el piso. Parecía también muerto pero sentado, si no era porque le tiritaba el cuerpo”. (Ruales, 2005, 82)

Si el poder, la Iglesia o el Estado, representa la seriedad que intimida, exige y prohíbe, entonces, en la fiesta popular y su manifestación pública, esta concepción en cuanto al poder se derriba y se expresan entonces otras concepciones a través de la comicidad: la burla, las obscenidades, las parodias, etc. (Bajtín, 2003)

Tanto la Iglesia en el clero como el Estado en la imagen del teniente político representan el símbolo carnalesco en el que el poder es cuestionado y donde la fiesta del carnaval se convierte en una manifestación transgresora.

Lo religioso

[...] “Qué mierda importaba que la iglesia pareciera muladar. Establo. Que los santos estuvieran sin cabeza, sin brazos y sin narices. Agujereados por la sequía como si se hubieran ido a la guerra y los hubieran matado y así hubieran regresado”. (Ruales, 2005, 20)

[...] “señor ramírez que su chelita salga de ángel. que salga de ruth con las espigas. de maría magdalena. de eva pero vestida. casi jesucristo en la cruz si no era por su tremendo pecho”. (Ruales, 1994, 153)

La perspectiva social de lo religioso en la fiesta popular del carnaval parte desde lo profano y se constituye en un medio de denuncia contra el discurso oficial de la Iglesia e incluso contra lo divino. El carnaval constituye un medio a través del cual los individuos sociales demuestran su descontento y utilizan los símbolos religiosos como instrumento cómico que funciona a la vez como denuncia.

Así, el carnaval es la representación de la herencia pagana de la cultura de la Edad Media y el Renacimiento, paradójicamente la época más cristiana. Caro Baroja afirma que el carnaval [...] “es casi la representación del Paganismo en sí frente al Cristianismo, hecha, creada, en una época acaso más pagana en el fondo que la nuestra, pero también más religiosa”. (Baroja, 1984, 153-154)

Bajtín afirma que la representación de lo religioso-cómico en la fiesta popular como medio transgresor de los principios divinos de la Iglesia está exento de toda influencia eclesiástica y desprovisto de todo carácter místico, más aún, afirma Bajtín (2003), cuando ciertas formas carnavalescas son una verdadera parodia del culto religioso, es decir, todas estas manifestaciones son exteriores a la Iglesia y constituyen la concepción que los actantes sociales tienen sobre lo religioso y divino.

En Rioseco la concepción de lo religioso parte, al igual que en el carnaval clásico, desde lo profano como medio transgresor. Así, la sociedad riosequeña enfrenta lo religioso como instrumento tanto de bendición como de maldición. Lo divino es capaz de sucumbir ante el poder de lo maligno. La brujería de la Chela es capaz de destruir la iglesia de Rioseco. El pueblo es capaz de constituir a la Chela como santa, de otorgarle poderes curativos y de venerarla.

Bajtín afirma que la mayor degradación o profanación de los símbolos religiosos en el carnaval se observa en la fiesta de los locos, así por ejemplo, hay borrachos que aparecen sobre el altar, se hacen gestos obscenos, etc. Ésta representación es evidente en la ficción de Rioseco cuando la sociedad del pueblo así como de pueblos vecinos describen a la Chela y le otorgan cualidades y características divinas: [...] “si venían del maizal de selvalegre hasta de la concordia (...) qué parroquia no quiso que la chela por favor señor ramírez sea en las fiestas la virgen del trigo. señor ramírez que su chelita salga de ángel. que salga de ruth con las espigas. de maría magdalena. de eva pero vestida. casi de jesucristo en la cruz si no era por su tremendo pecho”. (Ruales, 1994, 153)

En la fiesta del carnaval lo profano y lo sagrado cobran derechos iguales, así, la Chela Ramírez es a la vez divina como profana. La Chela es capaz de influir y tergiversar la concepción que la sociedad tiene sobre lo divino llegando al clímax en el que la sociedad no logra diferenciar entre lo sagrado y lo profano: [...] “-¡Milagro, milagro, milagro! ¡Si es la virgen en persona! ¡La santa Chela! - gritaban, los forasteros arrastrando a sus enfermos”. (Ruales, 2005, 111)

En Rioseco tanto lo divino como lo profano cobran derechos iguales. La Chela es elevada al estatus de divinidad y lo divino a lo pagano. La sociedad tergiversa la concepción de lo religioso en una clara muestra de transgresión a lo divino, a la Iglesia que no logra satisfacer las conciencias de los hombres y estos buscan en la Chela la libertad y los milagros que tanto anhelan.

La sociedad

[...] “El padre Velasteguí, gateando como guagua de pecho, eso sí agarrado del crucifijo, gritaba con voz de ultratumba: -¡Gomorra, esto es Gomorra! Y tenía razón y media, porque todo el mundo estaba con la cara endemoniada: los pelos parados, los ojos salidos y la boca espumosa. Y por sus gargantas aullaba clarito el mismo diablo”. (Ruales, 2005, 88)

[...] “ahí sí la barbuda que era una vieja chuchumeca que recogía de aquí de la iglesia las sobras de las velas para hacer nuevas velas atizó a todas las viejas de río seco y una retahila de noches con antorchas como procesión pero con cólera pasaban por la casa de la chela: chela hija de satanás chela maldita lárgate a los infiernos”. (Ruales, 1994, 158)

La concepción social del carnaval como medio transgresor, como microcosmo simbólico está ligada a las nociones que la sociedad tiene sobre el poder, tanto estatal como religioso, como entes reguladores de las acciones y los principios morales y religiosos de los actantes sociales.

La sociedad de la Edad Media y el Renacimiento se sirve de la fiesta popular como medio liberador en la que los principios morales y religiosos pierden su valor regulador y en la que los excesos rigen el comportamiento de los hombres. De ahí que, las fiestas populares, afirma Bajtín, históricamente [...] “han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre”. (Bajtín, 2003, 11)

La sociedad riosequeña construye esta representación simbólica del carnaval en la medida en que el amor que los hombres sienten por la Chela constituye un trastorno en sí y desencadena un periodo de crisis social en el pueblo que lleva a ocasionar una conmoción popular.

La Chelita está encerrada en su casa, los hombres de Rioseco están locos de

amor y de furia para con don Ramírez por mantener a su hija alejada de la vida del pueblo, esto provoca que en el pueblo se arme un “Batallón Liberador” destinado a rescatar a la Chela de la prisión en la que se encuentra.

El amor por la Chela lleva a los hombres a desafiar a la autoridad, a la iglesia, a los principios sociales y religiosos como el de la familia, el matrimonio, etc. Juan Antonio Flores afirma que la fiesta del carnaval significa una estrategia de lucha simbólica manifestada a través de la escenificación de una sociedad constituida a través de la farsa, pero una farsa centrada [...] “en enfatizar los contrastes/contradicciones y en yuxtaponer las diferencias, exhibiendo dramática y jocosamente las fuerzas y vectores que rigen ese microcosmo social” (Flores, 2001, 33). Así, en Rioseco los contrastes de la sociedad se observan en la fuerza del amor que los hombres sienten por la Chela y, en la misma magnitud, del odio que las mujeres sienten por ella.

Las mujeres de Rioseco cansadas de tanto atropello nacido de la fascinación de los hombres por la Chela toman acción y deciden matar a la Chela. En la manifestación el tumulto de mujeres se encuentra con el “Batallón Defensor”, un grupo de hombres cuyo único fin era defender la vida de la Chela de las mujeres furiosas. El odio y amor entran en combate: [...] “Llegaron aullando las viejas. Pero los riosequeños no se quitaron. Más bien entraron al combate repartiendo palo y patada sin tomar en cuenta polleras ni edades”. (Ruales, 2005, 90)

El amor y el odio nacidos a partir de la Chela transgreden la concepción misma de la vida en sociedad. De ahí que una cultura o sociedad carnavalizada se construye a partir de los excesos destinados a teatralizar las experiencias de confusión y subversión. (Flores, 2001)

El carnaval subvierte los valores morales y religiosos, transgrede el poder y los principios sociales de la vida en comunión. Estos valores y principios se ven cuestionados cuando entran en conflicto la fascinación y el repudio, el amor y el odio que la sociedad de Rioseco siente por la Chela. El microcosmos

transgresor de la fiesta popular se manifiesta en el segundo mundo que Rioseco crea, en los antivalores y en la concepción del poder, de lo religioso y de la sociedad que se infiere a partir de los acontecimientos acaecidos alrededor del personaje de la Chela.

La locura

[...] “pero la chela como si nada. mejor se volvió más llorona. y más loca. loca ya no de lado como que entre que sí y que no quería la cosa. sino loca así de frente. o sea lo que se dice loca de remate”. (Ruales, 1994, 152)

[...] “Se hizo moda (...) volverse loco por la Chela”. (Ruales, 2005, 43)

La fiesta popular del carnaval significa una segunda vida, una alienación de la realidad adyacente para adentrarse en una realidad utópica en la que los seres humanos son libres y felices. Así, la locura es un símbolo propio de la fiesta, de la risa y los excesos como medios de denuncia, como la representación del descontento social con el discurso oficial y con el mundo real donde conviven.

La locura es un instrumento individual y colectivo en el que los actantes sociales se desentienden del mundo real para adentrarse en la concepción anormal del mundo y de las relaciones de poder. Bajtín afirma que la locura te permite observar el mundo desde una perspectiva diferente, el punto de vista normal queda abolido así como las ideas y juicios comunes. De ahí que la locura es [...] “una parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y la ‘verdad’ oficial”. (Bajtín, 2003, 36)

En la ficción de Rioseco narrada en *Maldejojo y Fetiche y Fantoche*, la locura tiene dos ejemplificaciones de representación simbólica. La primera envuelve a los hombres riosequeños en una locura de amor por la amada Chela, y la segunda se ejemplifica en el personaje de la Chela y su transformación psicológica producto del encierro que vive.

Los hombres de Rioseco se vuelven locos de amor: el profesor Manosalvas se emborrachó y luego se ahorcó; un afuereño pidió la mano de la Chela y como

don Ramírez le dijo que no, este se tomó un tarro de insecticida y se mató; un diputado ofreció mejoras sustanciales para el pueblo a cambio de que don Ramírez accediera a darle la mano de su hija, pero una vez más la oferta fue rechazada: [...] “podía ofrecer el oro y el moro pero mi hija no se casa ni con el papa porque se trata de una niña de doce años siete meses y dos días y medio” (Ruales, 1994, 155), dijo don Ramírez, pero los hombres del pueblo y extranjeros no se dieron por vencido.

La locura de los hombres de Rioseco quiebra toda noción de realidad, el amor que sienten por la Chela les hace olvidar que la Chelita es una niña. Para los hombres la locura los libera de toda noción moral y religiosa que les prohíbe sentir amor lujurioso por una niña. Cristian Sandoval afirma que esta libertad es posible únicamente en el contexto del simbolismo carnavalesco donde está inscrito el mundo al revés que [...] “desacraliza el mundo representado, desjerarquiza las relaciones entre objetos y desplaza la lógica de la vida habitual (...), liberándolo de las represiones que impone la normalidad”. (Sandoval, 2005)

Así mismo, la locura cobra una manifestación psicológica en la transformación que el personaje de la Chela sufre a consecuencia de los años que vive encerrada en la torre que su padre construyó en su casa. La Chelita, una vez que el pueblo la olvida, sale del encierro donde se encontraba: [...] “Locura grande del agua. Tan grande que nadie vio un esqueleto empapado cruzando el parque. Yendo a la iglesia. A la tenencia política. A la carpintería del maestro Tarquino. Era la Chela. La Chela libre y disponible Estaba preparando el velorio de su papá, don Angel Ramírez. Pero nadie le vio. Nadie” (Ruales, 2005, 133). La Chela ahora está [...] “loca y destruida de tanto encierro”. (Ruales, 2005, 137)

La locura sirve como medio liberador de la falsa verdad de este mundo (Bajtín, 2003), de ahí que la locura de la Chela es el catalizador del fin de Rioseco y con él, el fin de la sociedad, del poder de la Iglesia y el Estado.

Así, la locura de los hombres por la Chela y la locura psicológica que sufre la Chela en su transformación sirven como instrumentos que cuestionan al poder establecido. La locura les permite enunciar críticas que de no ser por el estado de “locos”, serían rechazadas por la sociedad y por los entes reguladores. De ahí que, enamorarse de una niña, pelearse e incluso matarse por la Chela se justifica en la medida en que la representación de la locura sirve como excusa y no se juzga como impropio.

La realidad

[...] “Rioseco se quedó con un hueco en el aire. Con una falta de ánimo si no era para el suspiro. Perdió el color. Parecía un pueblo en blanco y negro sin su reina, la Chela Pielcanela. La varonada casi se seca. Se le cortó el habla. El apetito. El sueño. Iban al campo como si fueran a la mierda. Venían del campo sin terminar el trabajo. Entontecidos y huraños y huraños se pegaban como esparadrapo frente a la casa de la Chela. Cojudamente, viendo por lo menos su ventana”. (Ruales, 2005, 46)

[...] “infeliz un acróstico es un contrato que hay que respetar. hasta un contrato se caduca en cuarenta años y no se diga de un acróstico vieja loca le gritaban los hijos ya casados del fotógrafo. chela loca vieja bien vieja”. (Ruales, 1994, 183)

La fiesta del carnaval crea un microcosmos separado de la vida real, un microcosmos en el que la plaza pública se transforma en la plataforma donde se da rienda suelta a los excesos y estos como tal, a la manifestación transgresora contra los poderes que regulan a los seres humanos.

En el carnaval no existen actos ni espectadores ni actores. Así, la gente no asiste al carnaval, sino que la fiesta se vive como la realidad absoluta; no se puede escapar del carnaval porque no es un lugar, sino que la fiesta ocupa todos los límites de la vida, de ahí que en el carnaval es universal y representa al mundo, [...] “su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa”. (Bajtín, 2003, 9)

La sociedad riosequeña vive la representación simbólica del carnaval en la medida en que tanto el amor como el odio que hombres y mujeres sienten por la Chela representa el microcosmos en el que los sujetos sociales se significan. La Chela les da identidad a los hombres y mujeres de Rioseco, su ausencia significa la muerte simbólica de los hombres y mujeres como sujetos o actantes sociales. La sociedad cobra su identificación en el personaje de la Chelita hasta

el momento en que termina la fiesta, en el carnaval, o, en el caso de Rioseco, hasta el momento en que los hombres se cansan de esperar a la Chela y deciden olvidarla y buscar su identidad fuera de ella: [...] “La Chela ya estaba a la disposición de quién fuera pero demasiado tarde. Quién le podía hacer caso si ya estaba incluso loca”. (Ruales, 2005, 136)

Celso Medina afirma que el carnaval transgrede la realidad ya que la fiesta popular borra las fronteras de los participantes, así, la realidad [...] “se vive como en un círculo, donde todos experimentan la vida igualitariamente” (Medina, 2008). El amor por la Chela como símbolo de la fiesta popular, del segundo mundo, transgrede la realidad de Rioseco. Los hombres viven en torno a la Chela; el pueblo crece por la Chela: [...] “ríoseco ya era diez ríos secos. se regaba como río” (Ruales, 1994, 168). Cuando la Chela se ausenta el pueblo pierde su vitalidad, los hombres dejan de trabajar y pasan metidos en las cantinas intentando olvidar a la Chela.

Sin embargo, este segundo mundo pronto pierde su encanto. Los hombres se cansan de esperar y deciden seguir con su vida y [...] ya nadie se acordaba de la chela. ni creo que don ramírez porque la chela seguía encerrada con sus montones de muñecas” (Ruales, 1994, 171); así, la realidad en Rioseco vuelve una vez que el ideal de la Chela desaparece.

El simbolismo de la segunda vida frente a la realidad es evidente en la ficción de Huilo Ruales Hualca. Los hombres son libres en este mundo utópico creado en torno a la Chela, la realidad es opresora y limita a los hombres, los vuelve conscientes de sus actos y moralistas. El amor y la locura les dan libertad, libertad pasajera ya que este microcosmos es pasajero.

La ficción

[...] “Don Telésforo se puso feliz. Aunque era un médico en pañales con él podría hablar de su pasión que era la medicina. Además le enseñaría tanto truco, que le había entregado su larga vida de curandero. Claro que al doctorcito la medicina le importaba un huevo. Lo que le importaba se llamaba Chelita, a cualquier hora del día y de la noche”. (Ruales, 2005, 113)

[...] “al patricio el hijo de don salas que le daba diez serenos diarios desde la esquina del parque con su garganta de parlante le encontraron cortado los dos huevos. a la entradita del cementerio como para ahorrar camino. nadie perdió el tiempo en averiguar quién sería el asesino y que por qué sería. chela asesina gritaban”. (Ruales, 1994, 158-159)

Si la locura de la fiesta o del amor les da libertad a los hombres y la realidad, en la ficción, los oprime, hay que identificar a la ficción y contemplarla a la luz de la fiesta del carnaval como manifestación subversiva. Así, la ficción en el carnaval en una dialéctica con la risa, los excesos y el segundo mundo como subrealidad vital, se constituye a través de la máscara.

El tema de la máscara es un tema complejo aún para Bajtín. En su estudio sobre la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento Mijaíl Bajtín (2003) afirma que la máscara expresa una relatividad alegre que niega la identidad y el sentido único, la máscara enuncia la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo. La máscara, en ese sentido, se constituye como una ficción independiente del mundo referencial en la que los sujetos crean un nuevo sistema de símbolos en el que impera la libertad.

La máscara como símbolo carnavalesco viola las fronteras naturales de la realidad con la ficción; los actantes sociales en la fiesta del carnaval viven un mundo independiente del mundo adyacente aun cuando ambos mundos se enfrentan en la plaza pública. El segundo mundo, como se observa al momento

de identificar de la realidad, no encuentra límite con el mundo referencial.

La ficción que los hombres de Rioseco crean en torno a la Chela dialoga con la realidad de manera constante. La máscara se representa a sí misma como alienada, loca, torpe, libre, feliz, deforme, inmoral, profana; mientras que la realidad es opresora, dogmática y seria. Así, la ficción a través de la máscara la recrean los hombres locos de amor por la Chela, constituyendo a la máscara en un [...] “medio para ‘revelar’ los deseos ocultos, y permitir la desinhibición del sujeto” (Flores, 2001, 38); en una antítesis, la realidad se representa a través de los entes reguladores como la Iglesia y el Estado.

El símbolo de la realidad opresora está construido en el personaje de don Baldomero representando al poder estatal; del padre Llerena a la Iglesia; y, don Telésforo, el médico, a la sociedad. Todos ellos se convierten en el símbolo de la realidad que la fiesta popular ignora y ataca. Los hombres de Rioseco viven su ficción a través de la máscara, intentan socavar el poder moral y religioso que el mundo real, a través de estos personajes, le impone.

Si la máscara constituye la ficción, ésta, entonces, construye el juego de la vida y establece la relación entre la ficción, la realidad y la imagen individual (Bajtín, 2003), así como la concepción de la fiesta como manifestación colectiva. De ahí que don Baldomero, el padre Llerena y don Telésforo nunca sucumben ante el ideal de amor de la Chela. Ellos, al contrario, intentan controlar los actos de locura de los hombres de Rioseco. Ambas manifestación, la locura como la cordura, una al lado del otro representándose.

El formato

[...] “toda la noche y una parte de la mañana le daban serenatas. dos tres serenatas al mismo tiempo aunque sea desde las esquinas. desde el parque. nadie sabía cómo pero versos acrósticos y cartas subían hasta donde la chela. los matrimonios andaban mal. las cantinas andaban bien”. (Ruales, 1994, 158)

[...] “Esa noche, el yaraví Chelita parecía himno nacional. Se lo cantó casi en coro. (...) El mallorca se acabó por completo hasta en el Mundial. Bebieron incluso las mujeres. Y terminaron felices porque sus hombres las metieron en la cama en honor de la Chela”. (Ruales, 2005, 56-57)

Las formas de carnaval son múltiples. La fiesta popular como manifestación pública significa una segunda vida en la que la cultura popular construye una parodia de la vida en sociedad de la Edad Media y el Renacimiento. Este ‘mundo al revés’ opuesto a la cultura oficial se constituye en la plaza pública, en la que, a través de comparsas, ritos y cultos cómicos o a través de personificaciones como la de los bufones, bobos, gigantes, enanos, monstruos y payasos construyen una unidad, un colectivo paródico opuesto a la Iglesia y el Estado.

La representación simbólica de las formas del carnaval medieval y renacentista se evidencia en lo que los hombres de Rioseco crean como plaza pública: la Chela, no como personaje sino como ideal espacial y, su casa, como representación espacial física donde ocurre la fiesta.

Las manifestaciones de la fiesta, del cuerpo grotesco colectivo, de la locura, de la transgresión en la ficción de Rioseco ocurre por la Chela y alrededor de ella y, cuando don Ángel Ramírez encierra a la Chelita en el altílo de su casa, la fiesta popular ocurre en las afuera o alrededor de la casa de la Chela, constituyendo así, el simbolismo de la plaza pública en la que se lleva a cabo la fiesta como manifestación transgresora.

La ficción de Rioseco nos cuenta que los hombres, una vez que la Chela fue encerrada por su padre, vivían en torno a la casa de la Chela. [...] Salvo el Baldomerito que se quedó convertido en estatua carependeja y con la coronilla pegada en el portón de la casona de la Chela” (Ruales, 2005, 56). La casona de la Chela como plaza pública sirve como plataforma para manifestar el amor y la locura que los hombres sienten por ella, alrededor de ésta los hombres de Rioseco viven y se manifiestan contra la sociedad, la Iglesia y el Estado.

La fiesta popular se constituye alrededor de la Chela, sin ella no hay fiesta: [...] La fiesta de carnaval, de la Virgen del Consuelo, del Trigo y de San Juan, son la Chela resultaron peor que bailar entre hombres. Sin ella el torneo de fútbol parecía rayuela. Las corridas de toros ordeño de vacas. Las verbenas velorios” (Ruales, 2005, 47). Así mismo, alrededor de la casa, la fiesta cobra su sentido: se dan serenatas, se trama el asalto para liberar a la Chelita, se observan los cadáveres luego de la trifulca. Alrededor de la casa de la Chela Rioseco renace, los negocios proliferan, la fiesta se construye, el carnaval transgresor es evidente: [...] “ríosequeños y afuereños en bronca. y ni siquiera por la Chela presa. sino la esquina de la casa de la chela. con tortícolis los tontos tanto alzar el cuello a la ventana entablada alambrada de la chela. a esperar que ocurra el milagro: que los tablonés se rompan que los alambres se revienten”. (Ruales, 1994, 167)

El carnaval logra la concepción de un espacio donde hay lugar para todos, las fiestas recrean y [...] “fundan la vida sobre bases mejores que aquellas que rigen la existencia diaria” (Valle, 2009, 10). El amor por la Chela, su espacio físico así como abstracto, el ideal que ella significaba, constituyen el espacio en el que las manifestaciones de la fiesta toman forma. El carnaval en Rioseco toma forma de fiesta, baile, locura, de hombres que son capaces de morir y matar por la Chela, de un pueblo cuyo centro es la casa de la Chela porque ésta significa la vida, la risa, la locura, la libertad.

El lenguaje

[...] “y las viejas ya no tenían ni achaques. se encontraban en la salida de la iglesia. viejas tramposas. filas de odio. de habla. si está de que hagan estampitas de la puta esa ahora que tiene tanto fiel. si la puta esa se queda huérfana seguro que sale a repartir el trasero”. (Ruales, 1994, 159)

[...] “La puta la puta la puta, ya llega la puta”. (Ruales, 2005, 110)

El carnaval originó un lenguaje propio muy rico, capaz de expresar las representaciones simbólicas de la fiesta popular, e, igualmente, capaz de transmitir la cosmovisión del microcosmos constituido en la fiesta.

De ahí que, afirma Mijaíl Bajtín, el carnaval necesita manifestarse a través de formas de expresión dinámicas y cambiantes, fluctuantes y activas, que estén impregnadas [...] “del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes” (Bajtín, 2003, 13). Así, la caracterización del lenguaje carnavalesco está constituida por la parodia, por las inversiones, degradaciones, groserías, profanaciones, derrocamientos. Isabel Sardón afirma que [...] “el sentido de este lenguaje obscuro y grosero es siempre ambivalente y regenerador”. (Sardo, 1996, 195)

En Rioseco el lenguaje es un medio a través del cual se transmite la fiesta, en este caso, tanto el amor como el odio por la Chela. El lenguaje entre las mujeres de Rioseco sirve para transmitir el odio que sienten por el personaje de la Chela. Así, las groserías son las manifestaciones más comunes de este lenguaje dinámico y activo: [...] “¡La puta, la bruja, la maldita! -gritaban, roncas, las viejas chuchumecas”. (Ruales, 2005, 111)

El lenguaje carnavalesco contiene una noción regeneradora y ambivalente. Las mujeres intentan purgar, no solo el odio que sienten por la Chela, sino el odio hacia los varones porque las rechazan, su odio a la divinidad, a Dios mismo porque sus oraciones no son escuchadas. El lenguaje grosero intenta ser un

medio para destruir el ideal de la Chela, matarla de manera simbólica y lograr un nuevo comienzo, una regeneración de la sociedad. Así mismo, las groserías en la fiesta, afirma Bajtín, cumplen funciones de carácter mágico y encantatorio, de ahí que, las mujeres de Rioseco rogaban [...] “que le partan a serrucho limpio el pecho. que le abran la barriga y le embarren todita de su propia mierda diosmío”. (Ruales, 1994, 161)

El lenguaje carnavalesco está lleno de alusiones a los órganos genitales, al vientre, la materia fecal y la orina, las enfermedades, la nariz y la boca, el cuerpo despedazado (Bajtín, 2003), es decir, el lenguaje cobra, al igual que la fiesta popular, manifestaciones grotescas basadas en los excesos como medio transgresor del lenguaje oficial. Si bien la representación en la ficción de Rioseco no es literal, sí existe el simbolismo carnavalesco en la medida en que, el lenguaje de hombres y mujeres en Rioseco, gira en torno a la fiesta que otorga el ideal de amor de la Chela, así mismo, del odio de las mujeres por la Chelita que se caracteriza por su ambivalencia y regeneración.

De la misma manera, afirma Bajtín, la risa, en la medida en que es un símbolo de la carnavalización de la cultura popular, es también un lenguaje. La risa como medio transgresor por el exceso, representa la ambivalencia de los entes reguladores. La Iglesia y el Estado están sujetos, así, a la manifestación del lenguaje grotesco como medio tergiversador y cuestionador del lenguaje oficial.

Las imágenes

[...] “ay los pechos de la chela más grandes. los labios de la chela más rojos. las piernas divinas de la chela. otras partes más de la chela”. (Ruales, 1994, 168)

[...] “Andaba en otra fiesta. Moviendo el trasero como ajeno se paraba frente a la gente horas y horas como si fueran espejos. Para que vieran lo guapa que ya no era”. (Ruales, 2005, 136)

Las imágenes, como todo el compendio simbólico de la fiesta popular, deben entenderse desde el cuerpo excesivo y desde ahí, identificarse como símbolo transgresor de la realidad, del mundo y todos sus regímenes.

El cuerpo grotesco se manifiesta despedazado, y como tal ambivalente. De ahí que, afirma Bajtín, una de las tendencias fundamentales de la imagen del cuerpo grotesco consiste en [...] “exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo” (Bajtín, 2003, 26). Así, en Rioseco, tanto las formas del carnaval como el lenguaje constituyen medios de transgresión al orden social. Las imágenes constituyen, en la misma línea, un medio subversivo.

Si las imágenes del cuerpo grotesco se representan en la construcción de dos cuerpos en uno, este simbolismo carnavalesco se evidencia en la construcción del personaje de la Chela. En una dialéctica con la monstruosidad y la metamorfosis, la Chela Ramírez constituye, al igual que en el carnaval, dos cuerpos.

En la ficción se narra que la Chela, de niña, era muy hermosa: [...] “pensar que la chela ramírez estrada era lo que se dice una hembra un bombón una bomba” (Ruales, 1994, 153); su belleza constituye así el símbolo del cuerpo que da vida, un cuerpo grotesco cuya belleza es sobrenatural y del cual se desprende

el segundo cuerpo que es concebido y lanzado al mundo.

El segundo cuerpo es el cuerpo transformado, el cuerpo que lanzado al mundo, constituye el símbolo carnavalesco del monstruo. La Chela Ramírez que regresó luego de más de cuarenta años de estar encerrada, no es la misma Chelita por la que todos se vuelven locos, al contrario, la nueva Chela se constituye a sí misma como bruja.

Bajtín observa que en el carnaval existe una imagen contradictoria de la vida, sólo así, la imagen de la Chela en su transformación puede entenderse. La vida en la imagen carnavalesca no desaparece con la muerte, sino que, al contrario, la vida en la muerte triunfa ya que la muerte se entiende como el rejuvenecimiento de la vida (Bajtín, 2003). Así, la construcción de la Chela de vieja y su simbolismo con el nuevo cuerpo se entienden en la medida en que la Chela, ahora de vieja y loca, es libre y como libre, en el contexto de la fiesta del carnaval, viva.

La imagen del cuerpo carnavalesco se contrapone a toda noción normal que se tenga sobre juventud y vejez, porque parte desde una noción transgresora. En el carnaval no se busca lo bello ante los ojos de los hombres, sino lo bello estético que produce un cambio en el inconsciente de los hombres. Así, en el carnaval el cuerpo no muere, sino que éste nace, se alimenta, crece y se regenera (Bajtín, 2003). Así, la Chela Ramírez o en su rol de Fetiche una vez envejecida y libre, se constituye como imagen transgresora porque simboliza la juventud y la libertad cuando en la cultura dominante ella es más que un estorbo por ser vieja y estar loca: [...] “La Chela, loca y destruida de tanto encierro, al ver que le iba así de pésimo empezó a perseguir a cualquier varón. Impertinente andaba detrás de los pocos muchachos que quedaban. Les cogía de la mano, del culo, de los huevos”. (Ruales, 2005, 137)

La noción transgresora de la imagen del carnaval se construye a partir de los símbolos del ‘mundo al revés’ con el que se maneja el microcosmos creado a propósito del carnaval. El ideal de belleza, de amor, del cuerpo, de la sociedad

se contraponen a la cultura dominante en una clara muestra de transgresión deliberada. De ahí que, en la fiesta los hombres son libres y como libres locos, ambivalentes, regidos por el deseo de separarse del mundo adyacente, oficial y dogmático que los oprime y abrumba.

Conclusión

El carnaval como una segunda vida debe entenderse como símbolo de transgresión. Lo grotesco es, sin duda, una muestra del carácter subversivo de la fiesta popular. Asimismo, el carnaval constituye un medio donde el poder, tanto político, religioso como social, se ve cuestionado. La realidad cobra un sentido mítico; la locura es una excusa y la ficción, vivida a través de la máscara, constituye la característica de la esencia transgresora de la fiesta popular.

Sin embargo, existen detractores de la teoría transgresora que Bajtín recrea a partir del carnaval. Así, Umberto Eco afirma que Bajtín tenía razón al momento de considerar a la fiesta del carnaval como un impulso liberador y transgresor, sin embargo esta liberación, para Umberto Eco, no trabaja al nivel real sino netamente utópico. Eco parte del rol que la tragedia griega, por ejemplo, tenía sobre los espectadores, así, Eco afirma que un texto trágico es siempre una lección, es decir, el espectador, una vez que se haya enfrentado a la tragedia, cobra conciencia de la regla lo que ocasiona que haya un cambio interno a través de la catarsis.

En ese sentido Eco afirma que tanto la comedia como el carnaval [...] “no son instancias de transgresiones reales: al contrario, representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla” (Eco, Ivanov, Rector, 1989, 17). Sin embargo, el carnaval de Bajtín constituye un sistema destinado a transgredir la realidad y cuestionar los poderes de la Iglesia y el Estado, aun cuando la transgresión sea o no autorizada por los entes reguladores, la transgresión ocurre precisamente en el momento en que los actantes sociales conciben al carnaval como libertad, aunque esta sea utópica.

CONCLUSIONES

El análisis literario en un nivel académico es imprescindible sobre todo en un contexto como el ecuatoriano. El problema de investigación bajo el cual se guió este análisis constituye un ejemplo del valor artístico-literario y estético de las obras de escritores ecuatorianos, en este caso, del escritor ibarreño Huilo Ruales Hualca y la influencia que el carnaval histórico teorizado por Mijaíl Bajtín tiene sobre su narrativa.

Los lineamientos teóricos que unen a las ciencias de la Comunicación Social con la Literatura son muy amplios. Así, la comunicación como la literatura son procesos culturales y la literatura, asimismo, se nutre de los procesos de amalgamamiento con la cultura, la Semiótica, el Análisis del Discurso y, en el contexto ecuatoriano, esta fusión es posible con categorías estéticas como lo grotesco y lo transgresor expuestos en este análisis.

El paradigma metodológico de la presente investigación, hermenéutico de tipo cualitativo, constituye una herramienta que delimita tanto el abordaje del problema de estudio así como las herramientas de investigación, técnicas de investigación, otorgándole al investigador una guía exacta para comprobar o no, a través de las variables, la hipótesis planteada.

Lo grotesco como característica intrínseca de la fiesta popular del carnaval está presente de manera simbólica en la narrativa de Huilo Ruales Hualca. La construcción de sus personajes, sus acciones y el espacio donde conviven, está constituido de tal forma que representan los símbolos del carnaval medieval y renacentista expuestos a través de los excesos, la risa, la fiesta, etc. El cuerpo desbordado, monstruoso y bello que se constituye a través de la metamorfosis ejemplifica la influencia simbólica de Mijaíl Bajtín y su teoría carnavalesca en las

obras *Maldejojo y Fetiche y Fantoche* de Huilo Ruales Hualca en las que el amor exacerbado de una comunidad por una niña constituye el símbolo carnavalesco de lo grotesco.

Lo transgresor está presente en la concepción de la fiesta popular como microcosmos. La fiesta, en la que la libertad es el principio dominante, está constituida como una herramienta subversiva, que cuestiona tanto al poder estatal como religioso, en la que realidad es opresora y se buscan nuevas realidades a través de la locura que constituyan un universo paralelo con su propio sistema de comunicación e imágenes, sin entes reguladores, en el que impere la libertad. Así, la noción transgresora en *Maldejojo y Fetiche y Fantoche* se caracteriza en el amor de los hombres de Rioseco por la Chela y, a partir de ahí, el detonante de irreverencia y subversión contra la Iglesia, el Estado y la sociedad, constituyendo así su naturaleza transgresora.

Así, la hipótesis, originalmente planteada como la influencia que el carnaval histórico de Mijaíl Bajtín tiene sobre la narrativa de Huilo Ruales Hualca, se ha comprobado. La ficción que se narra en *Maldejojo y Fetiche y Fantoche* está impregnada de los simbolismos carnavalescos que se desprenden de las categorías de lo grotesco y lo transgresor, características de la fiesta popular expuesta por Bajtín.

RECOMENDACIONES

Se recomienda que las universidades del Ecuador incluyan en todos sus programas materias de carácter literario con el propósito, no sólo de dar a conocer la obra literaria nacional, sino promover el alto valor literario y estético de la producción nacional en cuanto a literatura se refiere.

Las editoriales nacionales deben considerar la reimpresión de obras de escritores ecuatorianos que son de difícil adquisición. La obra *Fetiche y Fantoche*, por ejemplo, se imprimió en 1994 y, actualmente, es muy difícil encontrar una copia disponible haciendo imposible no sólo que las obras sean leídas, sino también los eventuales trabajos de investigación que necesiten de la obra mencionada.

Una futura investigación sobre el tema del carnaval de Mijaíl Bajtín debe considerar los temas del bestiario, la muerte, el alumbramiento y las nociones clásicas de la construcción del cuerpo como elementos necesarios de análisis.

Se debe considerar, en futuras investigaciones, otras obras del escritor Huilo Ruales Hualca como *Loca para loca la loca* o *Cuentos para niños perversos*, cargados, igualmente, de alto simbolismo carnavalesco.

De la ficción creada en torno a Rioseco, se debe analizar el simbolismo de la catástrofe, no a la luz del carnaval, sino de la catástrofe como recurso literario de cierre o conclusión de la trama.

Se debe analizar el microcosmos creado en torno a Rioseco y a éste como personaje, al igual que Matavilela en *El rincón de los justos*, Macondo en *Cien años de soledad* y Comala en *Pedro Páramo*.

BIBLIOGRAFÍA

- 1.** Aguiar, Víctor (1972). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos
- 2.** Albaladejo, Tomás (2008). *Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo*. México, D.F.: Revista Acta poética del Centro de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM
- 3.** Amorós, Andrés (1980). *Introducción a la literatura*. Madrid: Editorial Castalia
- 4.** Arcos, Carlos (2006). *El duro arte de la reducción de cabezas: ruptura y continuidad en la literatura ecuatoriana contemporánea*. Quito: Iconos. Revista de Ciencias Sociales No 25
- 5.** Arcos, Carlos (2006). *La caja sin secreto: Dilemas y perspectivas de la literatura ecuatoriana contemporánea*. Madrid: Biblioteca digital de la Universidad de Alcalá (UAH). Recuperado el 11/09/2013 en http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/7831/caja_arcos_QUORUM_2006.pdf?sequence=1
- 6.** Baczko, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión
- 7.** Bajtín, Mijaíl (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial
- 8.** Baroja, Caro (1984). *El Carnaval (análisis histórico-cultural)*. Madrid: Taurus
- 9.** Barthes, Roland (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós
- 10.** Barrios, José Luis (2008). *El cuerpo grotesco: desbordamiento y significación*. La Plata: Memoria Académica, repositorio institucional de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Recuperado el 03/11/2013 en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf

- 11.** Begoña, Huertas (1994). *El postboom y el género testimonio Miguel Bernet*. Madrid: Revista de Filología, Comunicación y sus Didácticas Cauce del Centro Virtual Cervantes. Recuperado el 09/09/2013 en http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce17/cauce17_11.pdf
- 12.** Beltrán, Luis (2007). *Adiós a Aristóteles: la comunicación 'Horizontal'* Sao Paulo: Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación de la Asociación Latinoamericana de Investigación de la Comunicación (ALAIIC) de Brasil
- 13.** Bergson, Henri (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot
- 14.** Beristáin, Helena (2005). *El carnaval, la risa, la parodia, la comedia en Aproximaciones lecturas del texto*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México <http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=JtRxO7NjMp0C&oi=fnd&pg=PA223&dq=cosmovisi%C3%B2n+del+mundo+carnavalesco&ots=l8UVUYEGJF&sig=21qhdh1yBJmTB0FScgVbc4XSZ1A#v=onepage&q&f=false>
- 15.** Campás, Joan (2003). *Hipertexto, técnica de escritura y creación en Tecnologías del lenguaje*. Barcelona: Editorial UOC
- 16.** Carrillo, Carmen (2006). *La subversión, entre la ética y la estética. A propósito de la obra poética de Caupolicán Ovalles*. Mérida: Saber, repositorio institucional de la Universidad de Los Andes de Venezuela. Recuperado el 03/11/2013 en <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/16551/1/subversion.pdf>
- 17.** Casasa, Laura, (2006). *María la noche: elementos transgresores y literatura fantástica*. Cartago: Revista Comunicación del Tecnológico de Costa Rica. Recuperado el 29/08/2013 en <http://www.tec-digital.itcr.ac.cr/servicios/ojs/index.php/comunicacion/article/view/1040/943>
- 18.** Castillo, Ernesto (2013). *Carlos Fuentes, Fidel Chávez y la literatura del Boom Latinoamericano en Reforma Siglo XXI*. Monterrey: Una publicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Recuperado el 09/09/2013 en <http://www.uanl.mx/sites/default/files2/reforma73.pdf#page=36>
- 19.** Dessommes, Philip (2003). *Frontières, Anthologie de nouvelles hispano-américaines*. Lyon: Presses universitaires de Lyon de Francia.

- 20.** Eco, Umberto (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen
- 21.** Eco, Humberto, Ivanov, V.V., Rector, Mónica (1989). *Los marcos de la 'libertad' cómica en ¡Carnaval!* México D.F.: Fondo de Cultura Económico
- 22.** Flores, Juan Antonio (2001). *Un continente de carnaval: etnografía crítica de carnavales americanos*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha. Recuperado el 13/04/2014 en file:///C:/Users/diana/Downloads/Dialnet-UnContinenteDeCarnavalEtnografiaCriticaDeCarnavale-1456043.pdf
- 23.** Fuente, Mario (2002). *El análisis crítico del discurso: una nueva perspectiva*. León: Revista Contextos de la Universidad de León de España, N 37-40
- 24.** Franco, Jean (2002). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel
- 25.** García, Antonio (1981). *Enrique Brinkmann. Semiótica textual de un discurso plástico*. Montpellier: Université Paul Valéry
- 26.** Garrido, Miguel (2000). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Síntesis
- 27.** Giraldo, Daniel (2009). *Análisis literario desde la perspectiva del carnaval de Mijaíl Bajtín en la novela colombiana Tarzán y el filósofo desnudo*. Recuperado el 26/05/2013 en <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/11059/1652/1/C863865G516.pdf>
- 28.** Janés, Alfonsina, (1998). *El caballero de la rosa de Hofmannsthal y el Tristán de Wagner*. Madrid: Revista de Filología Alemana N. 6, Recuperado el 02/04/2014 en file:///C:/Users/diana/Downloads/35094-35110-1-PB.PDF
- 29.** Jozef, Bella (2002). *Clarice Lispector: La Transgresión como acto de libertad*. Pittsburgh: Revista Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh de Estados Unidos. Recuperado el 29/08/2013 en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/5956/6097>

- 30.** Klinkenberg, Jean (2006). *Manual de semiótica general*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
- 31.** Landow, George (1995). *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Ediciones Paidós
- 32.** Llerena, Patricio (2000). *Interacciones culturales y prácticas discursiva en el carnaval de Guaranda*. Recuperado el 26/05/2013 en <http://www.repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2580/1/T0107-ML-Llerena-Interacciones.pdf>
- 33.** Martín, Jesús (2012). *De la comunicación a la cultura: Perder el objeto para ganar el proceso*. Bogotá: Revista Signo y pensamiento de la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia
- 34.** Martínez, Marisa (2013). *Los “juglares electrónicos” y la novísima narrativa hispanoamericana*. Salamanca: Revista Caracteres No 1, Editorial Delirio
- 35.** Martini, Stella (2000). *Periodismo, Noticias, Y Noticiabilidad*. Bogotá: Editorial Norma
- 36.** Mattelart, Armand (2003). *La Comunicación-Mundo: Historia de las ideas y de las Estrategias*. México D.F.: Siglo XXI editores
- 37.** Medina, Celso (2008). *Novela, carnaval y escepticismo*. Madrid: Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 29/08/2013 en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/novecarn.html>
- 38.** Méndez, Jerónimo (2009). *El realismo grotesco en la narrativa breve catalana del siglo XV: La concepción burlesca de la cultura medieval*. Ohio: La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures de Ohio State University
- 39.** Moragas, Miquel (1985). *Estructura y función de la comunicación en la sociedad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- 40.** Muñoz, Blanca (2005). *Cultura y comunicación: Introducción a las teorías contemporáneas*. Madrid: Editorial Fundamentos

- 41.** Ortega, Alicia (2012). *La novela ecuatoriana en el siglo XX: Escenarios, disputas, prácticas intelectuales. Memoria de la crítica literaria*. Pittsburgh: Tesis Doctoral de la Universidad de Pittsburgh. Recuperado el 10/09/2013 en http://d-scholarship.pitt.edu/11812/1/ETD_Alicia_Ortega_April_17.pdf
- 42.** Ortega, Alicia (2001). *Los avatares de un viejo diálogo: Los estudios de la cultura y la crítica literaria en Antología Crítica literaria ecuatoriana Hacia un nuevo siglo*. Quito: Universidad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador
- 43.** Pélage, Catherine (2000). *Pía Barros y Diamela Eltit: transgresión y literatura femenina en Chile*. Veracruz: Universidad de Veracruz, México. Recuperado el 29/08/2013 en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/841/1/2000114P59.pdf>
- 44.** Peirce, Charles (1978). *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press. 1931-1935. Citado por Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. México: Editoriales Nueva Imagen y Lumen. Traducción de Carlos Manzano. Título original: A theory of semiotics
- 45.** Quintero, Rafael, Silvia Erika (2001). *Ecuador: una nación en ciernes*. Quito: Editorial Universitaria
- 46.** Redondo, Agustín (1997). *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid, Castalia
- 47.** Redondo, Agustín (1978). *Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el « Quijote »*. Recuperado el 26/05/2013 en http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1978_num_80_1_4243
- 48.** Roas, David (2012). *El cuerpo grotesco en el siglo XIX: Entre el horror y la risa en Literatura de Horror e Corpo*. Vitória da Conquista: Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo de la Universidad Estatal del Sudoeste de Bahía de Brasil. Recuperado el 03/11/2013 en <http://www2.uesb.br/labedisco/wp-content/uploads/2013/04/REDISCO-Literatura-de-Horror-e-Corpo.pdf#page=25>

- 49.** Romero, Leonardo (2004). *Historia literaria: historia de la literatura*. Zaragoza: Prensas Universitarias
- 50.** Ruales Hualca, Huilo (2005). *Maldejojo*. Quito: Editorial Eskeletra
- 51.** Rubio, Lulú (2009). *De la vanidad a la agonía: el grotesco de Bajtín en Salón de belleza de Mario Bellatin*. Madrid: Espéculo, Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid
- 52.** Ruales Hualca, Huilo (1994). *Fetichismo y Fantoche*. Quito: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador
- 53.** Sanabria, Carolina (2003). *Carnaval y comparsa en la historia de América: Daimón o El lujo de la rebeldía*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica
- 54.** Sandoval, Cristian, (2005). *La fundación de la genealogía de la Casa de Este en Orlando Furioso (1532) de Ludovico Ariosto*. Santiago de Chile: Repositorio de la Universidad de Chile. Recuperado el 14/04/2014 en http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2005/sandoval_c/html/index-frames.html
- 55.** Santander, Pedro (2011). *Por qué y cómo hacer análisis del discurso*. Santiago: Revista Cinta de Moebio de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, N 41
- 56.** Santos, Lidia (2013). *Ni nacional ni cosmopolita: la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bogotá: Cuadernos de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia. Recuperado el 09/09/2013 <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/5598/4470>
- 57.** Sardón, Isabel (1996). *Formas del carnaval en el teatro del "Realismo grotesco" de Aristofanes, a los "Criados" de la comedia de Menandro*. Castilla: Revista Castilla. Estudios de Literatura de la Universidad de Valladolid. Recuperado el 02/09/2013 en <https://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F136222.pdf&ei=NRklUpfsGI6usQTjpYHIDg&usq=AFQjCNGpfU8oajtDEmSuwshVL82DZzV5nQ&sig2=6C6Y2o3tmqknePvPLktoDQ&bvm=bv.51495398,d.cWc>

- 58.** Saussure, Ferdinand (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada
- 59.** Silva V. Omer (2002). *El análisis del discurso según Van Dijk y los estudios de la comunicación*. México D.F.: Revista Razón y Palabra del Proyecto Internet del ITESM Campus Estado de México, N 26
- 60.** Stecher, Antonio (2010). *El análisis crítico del discurso como herramienta de investigación psicosocial del mundo del trabajo. Discusiones desde América Latina*. Bogotá: Revista Universitas Psicológicas de la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia V.9 N.1
- 61.** Tabarovsky, Damián (2010). *Literatura de izquierda*. España: Editorial Periférica
- 62.** Valdano, Juan (1988). *Personajes y entorno del cuento ecuatoriano contemporáneo*. Pittsburgh: Revista Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh. Recuperado el 11/09/2013 en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/4489/4656>
- 63.** Vallbona, Rima (2004). *El realismo grotesco como recurso de transgresión y subversión en los cuentos de Jorge Kattán Zablah*. San José: LatindexUCR, Repositorios de las revistas científicas de la Universidad de Costa Rica. Recuperado el 04/09/2013 en <http://www.vinv.ucr.ac.cr/latindex/filologia-30-2/06-Vallbona.pdf>
- 64.** Valle, María Rosa (2009). *La eterna despedida. Las representaciones sociales sobre la temporalidad del carnaval en las canciones de retirada de las murgas porteñas*. Buenos Aires: Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. N° 5
- 65.** Van Dijk, Teun (2003). *La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad*. En R. Wodak y M. Meyer (eds.), *Métodos del análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.
- 66.** Van Dijk, Teun (1987). *La pragmática de la comunicación literaria*. Compilado por José Antonio Mayoral. Madrid: Arco

- 67.** Volpi, Jorge (2004). *El fin de la literatura latinoamericana*. Medford: Revista de Crítica literaria latinoamericana de la Universidad Tufts No 59 de Estados Unidos
- 68.** Wellek, René (1959). *Historia de la crítica moderna*. Madrid: Gredos
- 69.** Williams, Raymond (1967). *Communications*. New York: Barnes and Noble
- 70.** Zavala, Lauro (2007). *De la teoría literaria a la minificación posmoderna*. San Leopoldo: Revista de Ciências Sociais Unisinos de la Universidad de Vale do Rio dos Sinos de Brasil

ANEXOS

Entrevista abierta con Huilo Ruales Hualca

La presente entrevista fue realizada al escritor ecuatoriano Huilo Ruales Hualca en el marco de la investigación del trabajo de titulación denominado: *Estudio de las representaciones simbólicas de los personajes de Huilo Ruales Hualca en las obras Fetiche y Fantoche y Maldejo desde la perspectiva de carnaval de Mijaíl Bajtín*. Previo la obtención del título de Licenciado en Comunicación Social Mención: Literatura y Comunicación por la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

Huilo Ruales Hualca (1947, Ibarra, Ecuador) Su obra abarca narrativa, poesía, teatro y crónica. En cuento ha publicado: Y todo este rollo también a mí me jode, Loca para loca la loca, Fetiche y Fantoche, Historias de la ciudad prohibida, Cuentos para niños perversos; en novela: Maldejo, Qué risa todos lloraban, Edén y Eva; en poesía: El ángel de la gasolinera, Vivir mata, Pabellón B; tres de sus piezas han sido llevadas a escena: Añicos, El que sale al último que apague la luz, Satango; sus crónicas se publican regularmente en varias revistas y periódicos.

--

El mundo en Rioseco gira en torno a la Chela, tanto hombres como mujeres viven alienados del mundo 'real' por estar enfocados en ella. ¿Cómo se construye la identidad de los personajes de Rioseco? ¿A quién representan los hombres y a quién representan las mujeres en Rioseco?

A ellos mismos, pues, los personajes existen porque el mundo ficcionado es verdadero, y casi siempre mucho más que la realidad. Es más, no creo que se deba buscar en una obra literaria su parecido o su origen con lo existente. Son dos mundos autónomos y cada uno con su consistencia. Desde luego que,

aparte de la vida personal, las grandes obras literarias, con sus historias y personajes, son mucho más consistentes, más completas que la realidad. Basta como ejemplos, *Crimen y castigo*, de Dostoievsky, o *Moby Dick*, de Melville, o *Madame Bovary*, de Flaubert, y cientos de obras más, cuya lectura nos modifica la vida para siempre. Es tan fuerte como realidad que quienes las han leído tienen la convicción de haberla vivido, en la emoción, en el dolor, en el amor. Sábato, contaba que soñaba con llegar a Francia para irse, directo, al pueblo donde vivió Emma Bovary, a buscar su casa, sus huellas, su perfume. Pero bueno, respondiendo a su pregunta de cómo se construyen los personajes de Río seco, puedo afirmar que es el narrador, en este caso, el Fantoche, quien nos cuenta la historia, nos muestra los personajes, despliega los conflictos, etc. Yo, en tanto autor no soy más que un intermediario, una suerte de amanuense encargado de transcribir lo que el narrador quiere contar.

La iglesia, el estado, la sociedad se representan en la ficción en Río seco, todos los personajes, el cura, el diputado, el profesor, sucumbe ante el ideal de la Chela. ¿Es intencional el cuestionamiento hacia los poderes que rigen a la sociedad tanto en la ficción como en la realidad? ¿Qué trata de mostrarnos la ficción sobre la Iglesia, el Estado o la sociedad?

El mundo de Río seco es una ficción absoluta, aunque haya pueblos muy parecidos a éste en nuestro país, en Latinoamérica e incluso en otros reductos del planeta. Las ficciones abrevan de la realidad para después reinventarla. Es por eso que Río seco tiene los elementos culturales, sociales y políticos de los pueblos. Así es que en ese aspecto yo no he buscado cuestionar a nadie ni a nada. En literatura, lo que importa es que la ficción funcione en su poética y en su verosimilitud. Río seco es un pueblo loco, que teje una historia de locos, donde hay un bello personaje femenino amada incluso por el loco narrador. El absurdo, la exageración, el humor, la intensidad dramática, de ello, como autor, me preocupé y no mucho de la realidad. No creo, por mi parte, que la literatura

deba tener ninguna misión deliberada de denuncia ni cuestionamiento. La literatura tiene su propio fin que es tratar de ser única, contundente, fundadora.

¿Qué aspecto de la realidad transgrede la ficción con Rioseco y todo lo que acontece en él?

Creo que todo, empezando porque el nombre de Río seco de suyo es una mezcla de absurdo y de tragedia, pues, un río sin agua no es río. Es una quebrada, un río más que seco, muerto. Por otra parte, el Fantoche, que es el narrador es un personaje simple del pueblo quien nos entrega la historia entera desde su voz, desde su ojo. Y eso es una transgresión enorme ya que puede ser todo una monumental mentira de ese personaje loco que incluso a la divina Chela termina por convertirle en una bruja, algo así. El resto, es igualmente un mundo absurdo, un pueblo regido por la fatalidad del éxodo, la sequía, la locura, el encierro. Maldejo es una novelina que metaforiza lo que sucede en la realidad, pero no como un retrato sino como una reinvención enteramente imaginada y convertida en escritura.

El amor de los hombres por la Chela sobrepasa todo entendimiento humano, al final el amor es más a un ideal. ¿En qué medida el amor de los hombres de Rioseco por la Chela se convierte en una obsesión monstruosa?

Justamente, yo creo que más que a la Chela aman su mito, el mito de la belleza cuya fatalidad es ser inalcanzable. Esa frustración los vuelve locos, pero allí quién no se vuelve loco, empezando por las viejas chuchumecas.

¿Consideraría usted el amor que todos los hombres sienten por la Chela como una orgía colectiva?

Si lo de orgía es una manera de dibujar el infierno del amor y la frustración, se lo podría ver así. Pero yo prefiero adjetivar a este multitudinario amor a la

Chela, en una fascinación colectiva. En mito y leyenda. Algo así ha ocurrido entre los hombres de varias generaciones con Marilyn Monroe, por ejemplo.

¿La Chela una bruja? ¿En qué momento la niña inocente que sólo jugaba con muñecas se transforma en monstruo? ¿Cuál es el símbolo escondido detrás de esta metamorfosis?

Su belleza le conmina a la soledad y el encierro. Es el mito de la princesa encerrada en la torre del castillo. El ojo que la desea y que no puede poseerle termina vaciándola de la belleza y secando el deseo de poseerla. Entonces, la bella, usa el ojo para vengarse. El maldejo se convierte en el arma de la vendetta. La Chela termina de malojeadora, podríamos decir.

En un punto los hombres dejan de pensar en la Chela como una persona y más bien comienzan a añorar un ideal, la belleza. ¿La belleza de la Chela representa a alguien, a quién o a qué?

A la perfección inalcanzable, quizá porque dentro de lo bello se halla el huevo, la larva de la muerte.

Sin embargo, esta belleza luego se transforma, lo bello es ahora monstruoso, de lo sublime a lo grotesco. ¿A quién representa esta antítesis?

A la vida, por ejemplo, o al sueño de gloria, que inevitablemente concluye mal. O al éxodo, la migración, el irse muy lejos del lugar querido atesorando en la memoria y el corazón, lo bello de su pueblo, de su infancia, de su familia. La Chela sería su símbolo. Pero esto que comento no le he pensado nunca.

La Chela se vuelve loca. ¿Cuál es la “realidad real y cuerda” en una ficción donde todos parecen locos? ¿Quién está cuerdo en Rioseco?

Como lo decía, nadie. Ni el lector, que cree la historia contada por el loco del Fantoche. Y además, cree que soy yo, el autor, que la ha inventado. Todos estamos locos, sin duda.

¿La ficción de Rioseco nace de algún hecho real que Huilo vivió, vio, escuchó?

El solo referente es que en la niñez y adolescencia, visité con frecuencia los pueblitos abandonados, silenciosos, casi vacíos a causa del éxodo, allá en Imbabura. Siempre me impresionó su abandono, su tristeza, su implícita fatalidad ligada a la inercia.

¿Por qué Fetiche y Fantoche está escrito de tal forma que se suprimen las comas y las mayúsculas? ¿Cuál es la intención?

Yo, lo que he hecho es tatuar –como decir, grabar– la narración del Fantoche y es así que se lo escucha. Se trata de una narración que capta y se somete a la oralidad.

¿En qué momento decidió transformar un cuento, Fetiche y Fantoche, en una novela, Maldejojo? Esto es algo que se repite en la narración de Huilo, ¿por qué? ¿No es esto un método para reciclar personajes? ¿Van a volver los personajes en otra ficción?

A veces, los textos cortos se quedan “cortos” con relación al caudal que puede ir soltando una determinada historia o personaje. Eso es lo que me ocurrió con esta historia que evolucionó del cuento Fetiche y Fantoche a la novela Maldejojo. Tengo otra novela sobre Río seco, que la completa o la desarrolla, pero sigue inédita y no sé hasta cuándo.

¿Estaría de acuerdo en que la ficción de Rioseco está cargada de imágenes grotescas que transgreden el mundo ficcional? ¿Cuáles son esas imágenes? ¿Qué transgrede?

En nuestro país somos tan conservadores como en Río seco las viejas chuchumecas. Apenas se descoloca algo o adopta otro funcionamiento se lo toma como transgresión, por poco, como agresión. La literatura, por naturaleza, viola la norma, rompe la frontera, reinventa, provoca, sacude lo políticamente correcto. Lo bello no está en la belleza tradicional, pasiva, destinada a ser contemplada. Lo bello está en la poesía que justamente suele encontrarse fuera del centro, del canon, en territorio más bien marginal. En el otro lado de lo que vemos, no en lo que tiene luz sino en las tinieblas, en la pasión, en el miedo, en lo obscuro. Acá el lector ordinario se espanta, como si del texto le saltara a la cara un escorpión, cuando ve una palabra procaz, aunque nadie se incomoda si a la misma palabra se la oye, o se la pronuncia decenas de veces diarias. En otros ámbitos menos puritanos y por supuesto en muchas obras literarias, estas palabras escritas son tan normales, e indispensables ya que los personajes y sus vidas son iguales que las nuestras, incluso en los lenguajes.

Huilo Ruales Hualca, Quito 2014