



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL MENCIÓN
LITERATURA Y COMUNICACIÓN**

**AUTOR (A):
ARAÚJO NIETO, LEIRA ANDREA**

**ENSAYO LITERARIO
EL CARNAVAL DE JORGE VELASCO MACKENZIE EN EL
CRONOTOPO DE MATAVILELA**

**TUTOR:
BÁEZ MEZA, MARCELO**

Guayaquil, Ecuador

2015



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación fue realizado en su totalidad por **Leira Andrea Araújo Nieto** como requerimiento para la obtención del Título de **Licenciada en Comunicación Social Mención Literatura y Comunicación**.

TUTOR (A)

Marcelo Báez Meza

DIRECTOR DE LA CARRERA

MSc. Efraín Luna Mejía

Guayaquil, a los 31 días del mes de agosto del año 2015



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Leira Andrea Araújo Nieto**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación “**El carnaval de Jorge Velasco Mackenzie en el cronotopo de Matavilela**” previo a la obtención del Título de **Licenciada en Comunicación Social Mención Literatura y Comunicación**, ha sido desarrollado 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 del Trabajo de Titulación, de tipo **Ensayo literario** referido.

Guayaquil, a los 31 días del mes de agosto del año 2015

EL AUTOR (A)

Leira Andrea Araújo Nieto



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

AUTORIZACIÓN

Yo, **Leira Andrea Araújo Nieto**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación “**El carnaval de Jorge Velasco Mackenzie en el cronotopo de Matavilela**”, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 31 días del mes de agosto del año 2015

EL (LA) AUTOR(A):

Leira Andrea Araújo Nieto

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO I	
El Cronotopo en <i>El Rincón de los Justos</i>	10
CAPÍTULO II	
El carnaval en Matavilela o una cosmogonía de lo marginal.....	15
CAPÍTULO III	
“Vida al revés” y profanación carnavalesca en <i>El Rincón de los Justos</i>	18
CONCLUSIONES.....	27
BIBLOGRAFÍA.....	29

RESUMEN (ABSTRACT)

El presente trabajo evidencia la relación entre la noción propuesta por Mijaíl Bajtín acerca del carnaval como espacio de encuentro social y ruptura del orden a partir de las interacciones de personajes que dinamizan el flujo de las acciones, las cuales forman parte de historias corales, en la cuales tanto el lugar como el tiempo –y el vínculo entre ambos- toman prioridad a la hora del análisis literario. La novela *El Rincón de los Justos*, de Jorge Velasco Mackenzie, plantea una cosmovisión paralela al referente utilizado en la ficción: Guayaquil, una ciudad vista desde lo marginal y con la voz de los marginados, quienes poseen un hábitat impregnado de sus prácticas sociales, los habitantes del barrio de Matavilela, un cronotopo *ad hoc* a la novela, en la cual se recrea una ciudad que se alimenta de referentes distópicos.

A partir del estudio de este cronotopo se revelan otros conceptos ligados al carnaval: la visión de lo grotesco, la profanación de los rituales; y, sobretodo, los rasgos del movimiento literario al cual perteneció su autor, Velasco Mackenzie, Sicoseo, el cual desde finales de los años setenta buscaba la desacralización de la literatura a partir de la utilización del lenguaje popular, formas narrativas no-convencionales, y uso de referentes coloquiales. Velasco Mackenzie logra conciliar su propuesta literaria con la historia utilizando el género narrativo para enlazar distintos arquetipos y referentes guayaquileños.

Palabras Claves: Carnaval, cronotopo, género, distopía, grotesco, profanación.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo aplicar las nociones teóricas de Mijaíl Bajtín (1895-1975) de “carnaval” o “carnavalización” de la literatura y de cronotopo o cronotopía en la novela *El Rincón de los Justos* (1983). Las disciplinas que nos ayudarán con este cometido son la semiótica, la teoría literaria y el análisis del discurso. La semiótica servirá como guía para interpretar y desentrañar los sistemas de significación de la obra a partir de distintas categorías; la teoría literaria, por su carácter hermenéutico, será un eje de este ensayo para el análisis del texto a partir de su construcción y naturaleza; y el análisis del discurso, finalmente, será una herramienta para hallar vínculos de la obra con el contexto social de su producción y recepción.

La presente investigación bucea en el concepto del carnaval que subyace en *El Rincón de los Justos*. Este análisis recorre la ficción del cronotopo de Matavilela (lugar simbólico ubicado en el centro del Guayaquil de los años ochenta) y enlaza a los personajes de la historia con el mundo simbólico de la fiesta popular en la teoría del carnaval que propone Mijaíl Bajtín. Este teórico ruso que se opuso al formalismo literario de la época, formula que es posible destacar la singularidad de las obras a través de una aproximación desde los imaginarios de un autor que intencionalmente traza arquetipos y mundos literarios posibles.

La novela, entonces, se abordará desde lo simbólico, utilizando las imágenes creadas en la obra y los factores que producen una “carnavalización” de ésta.

El autor Jorge Velasco Mackenzie (Guayaquil, 1949) es uno de los más importantes referentes de la literatura ecuatoriana. Ganador de numerosos certámenes y explorador de todos los géneros literarios, incluyendo el ensayo y el teatro, Velasco empezó su carrera como narrador con el libro *Como gato en*

tempestad (1977) que contiene uno de sus cuentos más emblemáticos, “Aeropuerto”, que marca el inicio de la globalización en la narrativa ecuatoriana pues nos lleva a conocer personajes en tránsito que están a punto de emigrar. De hecho, Velasco se adelanta al fenómeno cosmopolita con el libro *Desde una oscura vigilia* (1991) en el que uno de sus cuentos transcurre en la ciudad de Roma.

Una de las novelas emblemáticas de Velasco es *Tambores para una canción perdida* (1984) con la que ganó el Premio Nacional de Novela Grupo de Guayaquil con un jurado encabezado por el crítico peruano Antonio Cornejo Polar. Según Michael Handlesmann, se trata de la novela que inaugura el discurso decolonial en nuestro país explorando el tema de lo afro en la figura de un cantador inmortal que incluso asiste a las guerras de los montoneros de Eloy Alfaro.

Con *En nombre de un amor imaginario* (1996), sobre la misión geodésica francesa que vino a Ecuador a medir el cuadrante de la Tierra y a investigar sobre la línea ecuatorial, Velasco ganó la Bienal de Novela Ecuatoriana organizada por Libresa y Editorial El Conejo. Este libro terminó solidificándolo como el novelista más importante de su generación.

El Rincón de los Justos surge de la experiencia de Jorge Velasco en el grupo Sicoseo que marcó una época por el interés en reproducir el lenguaje popular o coba. Gran antecedente constituye el trabajo poético de Fernando Nieto Cadena (también de Sicoseo), cuyos poemarios experimentaban con coloquialismos y expresiones tomadas de la calle. Este grupo tuvo muy corta duración pues fue un proyecto emergente, producto del contexto social y político de los años setenta en el que pesó la militancia en el partido socialista. Estas preocupaciones estéticas cercanas a lo popular constituyen el punto de partida de la primera novela de Velasco.

El rincón de los justos está emparentada con novelas latinoamericanas como *Coronación* (1957) de José Donoso, *El beso de la mujer araña* (1985) de Manuel Puig y *Conversación en la Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa. El discurso de Velasco dialoga con estas obras porque intentan aprehender la oralidad y usan elementos de la imaginería religiosa de carácter popular.

El planteamiento narrativo del universo de Velasco incluye la visión panorámica de un espacio-tiempo (cronotopo) que nace de la relación entre las voces interlocutoras de una historia coral en la cual, si se desea ubicar a un protagonista, prima el uso del lugar y las acciones que ocurren allí sólo son plausibles dentro de él. Se explorarán los conceptos de cronotopo, carnaval, “vida al revés” y profanación, todos propuestos por Bajtín a lo largo de su producción teórica.

CAPÍTULO 1

El cronotopo en *El Rincón de los Justos*

En el bar “El Rincón de los Justos” de una zona marginal de la ciudad de Guayaquil, uno de los clientes asiduos es el Diablo Sordo, quien padece sordera congénita y es huérfano desde niño, y quien poco a poco se va convirtiendo en un paria incluso dentro del bar que da nombre a la novela por su condición de discapacitado. Éste se reconoce como parte del lugar, como un elemento constitutivo: “...aunque me conozcas nomás de vista, y me identifiques porque vendo cigarrillos, porque los miércoles voy a ocupar mi lugar de siempre, o el sábado cuando llego...” (Velasco, 1983, p. 105). El personaje decide desaparecer firmando sus líneas escritas en el baño público con el seudónimo de *Raymundo*, alusión a la eliminación de la individualidad, luego ratificada por la voz de la dueña del local, Encarnación Sepúlveda, al decir: “Raymundo es todo el mundo...” (Velasco, p. 106). Esta simbólica declaración de un sujeto que es colectivo constituye la fuerza que da paso al desarrollo de las acciones de otros miembros, cerrando el mundo del *Diablo Sordo* y abriendo las puertas del *Rincón de los Justos*.

A este universo marginal es aplicable el marco conceptual de Bajtín (1989) quien desarrolló el concepto de cronotopo (tiempo-espacio) como una “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (p. 237), despojándolo de sus raíces dentro del campo de la Física, ya que fue concebido a partir de la Teoría de la Relatividad, para enmarcarlo en la Teoría Literaria, entendiéndolo “como una categoría de la forma y el contenido en la literatura” (p. 237), así, el tiempo se comprime y el espacio se inmiscuye en la línea argumental. La novela que analizamos, entonces, queda supeditada en cuanto a la forma por esta dualidad indisoluble que no sólo nos habla de los personajes, sino del género como tal, con las intencionalidades y

estilo del autor al descubierto gracias al cronotopo particular que lo representa. “Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo.” (p. 238)

En la novela este principio se concentra en las acciones que se desarrollan espacialmente en el bar, ubicado en Matavilela --barrio destinado a trasladarse a la periferia de la ciudad— el cual, asume la particularidad de la zona, la cual, en la historia, se moverá respondiendo a la tendencia cartográfica de reubicación en pos de una segregación progresiva de la población. En un ejercicio casi de sinécdoque, Matavilela es a su vez todos los barrios que deben ser invisibilizados. Los puntos entre los cuales se desarrollan las situaciones, van en paralelo, quitando protagonismo a cada voz antes apreciada, jugando con lo coral, siguiendo el hilo del desalojo y usando al lector como un observador de la miseria de cada espacio.

Si el cronotopo “es el lugar del tiempo cíclico de la vida cotidiana” (Bajtín, p. 398), en el caso de la ciudad de Mackenzie, más que la arquitectura, las prácticas culturales son las que van mimetizándose con el ambiente pobre y desgastado de una Matavilela que se extiende a la ciudad, armándose entre calles y transeúntes, las que en la ficción componen un barrio de cinco calles y cuatro pequeñas cuadras: “desde Machala a Quito y de Quito a Pedro Moncayo, siguiendo por Pío Montúfar, Seis de Marzo hasta llegar a Santa Elena” (Velasco, 1983, p. 121); pues basta con ver hacia afuera de ese punto de encuentro que es *El rincón de los justos*: (1983)

Junto a las puertas las rejillas eran otra visión, devolvían la forma difusa de los colectivos que cruzaban veloces por la calle Colón, el tono de algún vestido que por los colores chillones hacían saltar rombos encendidos desde el enrejado. Vieja costumbre en la urbe del puerto, los bebedores tenían aquellas puertas y aquellas rejillas. (Velasco, 1983, p. 110)

El autor no idealiza a la ciudad, sino que recoge de ella las realidades de los microcosmos que la componen y es por ello que las lecturas pueden converger en este plano múltiple, caleidoscópico que es Matavilela. Para sobrevivir como foráneos, es indispensable comprender que “Matavilela era una zona que se regía por sus propias leyes” (Velasco, 1983, p. 120). Estamos ante el centro del caos, un caos perfumado por el calor y la prisa de estudiantes, colectivos y guayaquileños que intentan evadir esta realidad, como las Damas de la Caridad, quienes encuentran en Matavilela el sofoco de un ambiente del cual se alimentaban, pero a su vez debían evadir:

... cegadas por el sol que choca contra las vitrinas....una mujer descalza se mueve: sujeta sostenes con alfileres...un grupo de muchachos paviolos sale en precipitada carrera desde el puesto de revistas rumbo a la calle Santa Elena, hay un intento de cierra puertas,...una india que vende flores y yerbas medicinales protege con su cuerpo el de su hijo... (Velasco, 1983, p. 117)

Sin embargo, en el aparente caos, se evidencia una organización del tiempo narrativo que sirve para la presentación de cada uno de los personajes y sus historias en cuatro capítulos, adaptándose a la propuesta de una suerte de mundo distópico que deviene de lo cotidiano, tal y como lo describe Bajtín (1989):

Día tras día se repiten los mismos hechos corrientes, los mismos temas de conversación, las mismas palabras, etc. En ese tiempo, la gente come, bebe, tiene esposas, amantes (sin amor), intrigan mezquindades, permanecen en sus tiendecitas y despachos, juegan a las cartas, chismorrear... sirve, frecuentemente, de trasfondo contrastante a las series temporales vitales y enérgicas. (Bajtín, pp. 398-399)

Así, en el trasfondo del capítulo uno, conocemos a Leopoldina y su relación de exhibicionismo frente a un voyeurista como el Fuvio Reyes, así como la vida de concubinato con Chacón; la historia de Mañalarga y su hijo, su obsesión con el ícono del cómic mexicano, El Santo, lectura de su cotidianidad; vemos al personaje de Sebastián y su relación con la Narcisa Martillo; al Diablo Ocioso o

Diablo Sordo (el cual habla en primera persona); se nos presenta a Encarnación Sepúlveda y a las Damas de la Caridad; volvemos a ver a Chacón, ya conflictuado con Leopoldina; y por último, se cierra el capítulo con la historia de una de las Damas Tetonas de la Caridad: Blanca, quien está embarazada.

Pero hay un cambio en el orden “natural” de las cosas y es aquí cuando otro tipo de cronotopo o tiempo-espacio se hace presente. *Matavilela* será re-ubicada, sus habitantes deberán desplazarse (llevando consigo sus objetos, mercaderías y prácticas culturales) por órdenes municipales. En el capítulo dos ya vemos incluso la expulsión de Mañalarga por manos civiles; el recorrido que emprende el saltimbanqui Cristóbal, alias “Cristof” hacia las invasiones de Juan X. Marcos; secundariamente se menciona a Marcial; habla la Narcisa Martillo en primera persona; volvemos a la mirada del Fuvio Reyes; y terminamos encontrando a esa sombra en el argumento que es Marcial enfrentándose a Sebastián, uno de los protagonistas. Sin embargo, ninguno de los cambios en éste capítulo ni en los dos siguientes podría surgir de no ser por la modificación del espacio. El cronotopo que se evidenciará de ahora en adelante será el umbral, cuyo principal complemento será “el cronotopo de la *crisis* y la *ruptura* vital” (Bajtín, p. 399).

La misma palabra “umbral” ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada a la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida... En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico... (Bajtín, p. 399)

Como en el cronotopo se “enlazan y desenlazan los nudos argumentales” (Bajtín, p. 400), notamos que la novela empieza a introducir personajes que redondean las situaciones, vemos al Otro que vive fuera de Matavilela o que vino de otro lugar. Así, el capítulo tercero comienza con el Niño Avilés y su historia de adopción; se presenta a los jóvenes burgueses del clan de Paco, amante de Blanca, y el recorrido que éstos (Rulo, “Chafo” Rodríguez, Carlos Thomas y Paco) hacen en la ciudad. Sólo volvemos la mirada hacia Matavilela

gracias a Fuvio Reyes y a Erasmo, quien habla con las Damas de la Caridad. Volvemos a la cotidianidad del barrio gracias al juego de pelota que se nos expone antes del final del capítulo, e incluso, aparecen personajes nuevos, de los cuales sólo conoceremos los seudónimos: Pibe de Oro, Patafuerte y El Negro; tras ello, veremos el desvarío de Blanca mientras, adolorida, se hace un tatuaje; y, finalmente, nos hallamos frente a la decepción de Leopoldina con respecto a su vida amorosa.

La historia se cierra con la conversación que mantienen en el cuarto y último capítulo Erasmo junto al Tello y a *Cristof* hablando con el Niño Avilés y Marcial; se introduce —de manera repentina— “El Cuento de Erasmo” el cual se centra en la carrera de Julio Jaramillo (J.J.), ícono del pasillo ecuatoriano. Esta breve narración aparece en cursiva como si fuera parte de un coro o lamento colectivo. Se trata de una clara estrategia de entronización ya que se construye una especie de retrato o biografía de uno de los arquetipos de la imaginaria popular de Guayaquil. Es también uno de los puntos más altos en la prosa de Velasco al usar el registro del lenguaje popular para pasar revista a la carrera de este trovador mítico tanto local como internacionalmente. Aquí un ejemplo de ese tratamiento coloquial:

Porque fue por vicio que te tocamos el requinto, te acompañamos a dar serenos en las puertas y las ventanas; entonces no necesitamos de la cola blanca, del agua fuerte para que los bajos te salieran altos, para que la fatalidad fuera cierta, mientras mi dedo hecho una costra rasgaba la cuerda prima, la cuerda que a ti se te quebró de tanto estirla por los teatros del mundo. (Velasco, 1983, p. 199)

CAPÍTULO II

El carnaval en Matavilela o una cosmogonía de la marginal

Jorge Velasco Mackenzie construye una historia enmarcada en el carnaval que constituye un “espectáculo sincrético de carácter ritual” (Bajtín, 1971, p. 311). El amor hiperbólico, la infatuación de los hombres por el sujeto femenino, la demencia y la sacralización de entidades reguladoras son algunas referencias del sistema simbólico de la fiesta popular o carnaval presentes en la narrativa y la construcción de los personajes de Velasco.

Mijaíl Bajtín en su ensayo *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* asevera 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” (Bajtín, 2003, p. 10), características que corresponden al cronotopo de Matavilela.

Jorge Velasco Mackenzie esboza una cosmogonía de lo marginal que utiliza las situaciones ligadas a la pobreza para describir realidades que rayan en la extrañeza y que seducen al lector con personajes que se unen para crear historias corales únicas, porque como menciona Raúl Vallejo (1995): “Se trata de seres marginales —prostitutas, cantineros y borrachos— que viven en una ciudad, Guayaquil, que venera a beatas y cantantes rocoleros y que también está convulsionada por la agitación callejera” (pp. 333-334). Este tipo de análisis traerá como resultado el planteamiento de la “carnavalización” entendiéndola como “la influencia determinante del carnaval sobre la literatura y los diferentes géneros literarios” (Bajtín, 1971, p. 311).

El carnaval, como celebración y fiesta popular, se ubica en un contexto de interacción social en el cual los roles y dinámicas son susceptibles de

alteración, provocando una disolución temporal de las barreras entre clases y gremios. Adquiriendo formalmente su naturaleza de fiesta popular en la Edad Media, comprende tres días que preceden a la Cuaresma (preparación para la celebración cristiana de la Pascua). El carnaval “ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria.” (Bajtín, 2003, p. 12) Por ello, al negar el carnaval como un espacio, no se crea una “cuarta pared” o barrera entre ficción y realidad, propiciando la transgresión, anulando la idea de que en el carnaval se representa, porque sucede todo lo contrario, ya que en el carnaval no hay que parecer, hay que ser.

... 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. (p. 13)

De esta forma, el carácter lúdico del carnaval permite nuevas formas de existencia a quienes participan en él, una vida dentro de la festividad. Si bien la particularidad de la mascarada veneciana (una variación italiana de esta celebración) es la utilización de un objeto para cubrir el rostro de la persona que participa en el carnaval, lo importante es lo que produce dentro del eje social ya que desde sus inicios ayudó a romper las jerarquías, obligando a los individuos a generar nuevas formas de transmisión de ideas “...que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta” (p. 16). La máscara como *leit motiv* aparece reiteradamente en las constantes referencias a El Santo, el enmascarado de plata, un personaje de historieta de los años cincuenta originario de México.

En el contexto del carnaval los actores sociales se rebelan contra los entes que ostentan el poder (Encarnación Sepúlveda y Narcisa Puta se burlan de las Damas de la Caridad), en este nuevo mundo los sujetos sociales son libres y

felices (el Sebas), se ríen, se burlan, mutan (como Cristof), los actos religiosos son paganos (la plegaria apócrifa que Blanquita eleva a los cielos mientras es tatuada), el poder es minimizado, todo esto es posible en el carnaval que simbólicamente se revela como un segundo mundo o plano en el cual los excesos son plausibles. La crítica Isabel Sardón lo explica mejor:

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)

Así, la risa (el Niño Avilés), el cuerpo (la Narcisa Puta), el acto sexual (Leopoldina y Chacón), la concepción de la belleza y del amor hiperbolizado (el Diablo Sordo), son exacerbados. En el carnaval todo se sobredimensiona. A su vez, en la fiesta popular el poder estatal, religioso, y social es cuestionado. Todos los personajes actúan acorde a sus principios de libertad, funcionando como un entes superados por la anarquía. Estamos ante hombres que se alienan de la realidad a través de la máscara. Los personajes de Matavilela crean una nueva realidad en la cual la demencia es una alternativa plausible para canalizar la desaprobación del mundo en el que están viviendo y actuar contra el sistema que los oprime.

CAPÍTULO III

“Vida al revés” y profanación carnavalesca en *El Rincón de los Justos*

En la novela se recrea la colectividad a partir de los rituales creados en torno a los espacios que se habitan y transgreden. En el carnaval de Jorge Velasco Mackenzie ninguna jerarquía del mundo real es completamente válida para los nuevos órdenes sociales de la cosmogonía del barrio de Matavilela, Uno de los pasajes en los que el carnaval se evidencia es narrado justamente por un relegado social llamado El Diablo Sordo que se involucra en un plano idealista y platónico con la mesera Narcisa Martillo (Narcisa Puta), y movilizado por su deseo decide escribir en un urinario una declaración de amor.

...y los clientes del Rincón de los Justos se agitan a tu paso, sacuden las manos pidiendo que les sirvas, que te inclines a la mesa para ver tus pechos... temblaste cuando te acorralé. Todo quedó como un accidente, como un triste pase de borracho. En el wáter tuve que cerrar la puerta para desahogarme, y aquel lugar ya no fue un sitio inmundo sino mi eterno lugar sagrado. (Velasco, 1983, p. 104)

Con su propia voz el personaje narra visceralmente su perspectiva acerca de la condición de la mesera y sutilmente va esbozando el entorno del bar usando como señuelo la figura de la mujer abriéndose paso entre los clientes, usando al baño como espacio sacro. El Diablo Sordo no necesita verse inmiscuido en una escena orgiástica de caracteres para denotar su condición carnavalesca, su vida es en sí misma un carnaval, ya que tal y como Bajtín (1971) afirma:

No se mira el carnaval...ni siquiera se lo representa sino que se lo vive, se está plegado a sus leyes mientras estas tienen curso, y se lleva así una *existencia de carnaval*. Esta sin embargo se sitúa por fuera de los carriles *habituales*, es una especie de “vida al revés”. (p. 312)

Esta vida al revés implica que todas las acciones que se desarrollan dentro de este carnaval literario no se regirán por las normas o condicionantes del mundo

“real”, el cual sólo servirá como referente para construir nuevos contextos o mundos paralelos en los cuales los personajes tomarán nuevas actitudes que generarán nuevos significados. Por ello, el lector no se altera si el personaje del sordo-mudo, decide prestar su voz por primera vez para confesar un hecho que nadie más dentro de la historia podrá conocer. Tampoco sorprenderá que decida vincular lo escatológico con sus inclinaciones afectivas, o que decida apropiarse de un espacio destinado al colectivo como un terreno íntimo.

Y después me dio nota de escribir en las paredes, busqué en mis bolsillos el lápiz roto de los carpinteros y te escribí la primera frase de un libro infinito, ahí, donde todo el mundo va por sus necesidades, yo metía mi mensaje: para la Narcisa va este verso: tú eres la sierva de los gozadores, o el otro en el que te llaman beata barata... (Velasco, 1983, 104)

Dentro de esta escena, el personaje manifiesta otra categoría carnavalesca: la profanación, “...los sacrilegios, todo un sistema de envilecimiento y de burlas carnalescas... las parodias de los textos y de las palabras sagradas.” (Bajtín, 1971, 314). Al enlazar a la *Martillo Virgen* con la *Martillo Puta*, se asocia a la mesera con la beata Narcisa de Jesús Martillo y Morán (catequista ecuatoriana oriunda del cantón Nobol, beatificada en 1992, y canonizada en el año 2008, cuyo santuario está ubicado en su cantón de origen) usando los homónimos y los arrebatos líricos para ello, desordenando las jerarquías morales a través del uso de alusiones religiosas. Primero, se crea un juego de roles que utiliza términos religiosos católicos para dar nombre a los personajes, así, vemos a una matrona de bar llamada Encarnación, cuya perra tiene un apodo desacralizador, Gracia Divina: “Hasta aquí, decía él, midiendo con sus pasos el chorro del Sultán negro. Hasta acá, y caminaba haciendo equilibrio sobre la mancha para saber hasta donde llegó la fuerza de Gracia Divina, la perra de Doña Encarnación Sepúlveda” (p. 86).

Largos son los pasajes en los cuales se crea una ambivalencia semántica entre la beata Narcisa de Jesús y la mesera Narcisa Martillo, pero son distintas las

voces que narran. Este efecto de confundir al lector se asocia en el mundo bajtiniano con la entronización-desentronización del “rey del carnaval” o figura con poder en busca de un cambio del orden establecido pues “expresa el carácter inevitable y al mismo tiempo la fecundidad del cambio-renovación, la relatividad feliz de toda estructura social” (Bajtín, 1971, p. 315).

En este caso, por el contexto religioso, sería la calidad de beata de Narcisa de Jesús la que se desentroniza a través de las comparaciones con una mesera rodeada de lascivia, la Narcisa Puta cuyo esclavo sería el Diablo Sordo. Como bien lo afirma Bajtín, “la entronización contiene ya la idea de la desentronización futura: es ambivalente... se entroniza lo contrario de un verdadero rey, se entroniza un esclavo o un bufón” (p. 315).

Adicionalmente, es la Narcisa quien asume pasivamente características de la beata, primero a través de un narrador omnisciente que narra la ambición que provoca en ella el observar las dádivas hacia la beata real, mientras nos perdemos con el juego de realidad-imaginación que propone la voz narrativa, dotando de vida a una mujer muerta y embalsamada.

La Morán Martillo, aquella virgen pública jamás prudente, se agazapó... Los tesoros de la dueña de casa se le aparecieron en el aire y la codicia clavó su uña negra en el corazón empobrecido de la salonera. Tres podrán más que uno, pensó, mirándose con chalinas y sandalias entrando a la cripta de su tocaya que por un momento dejaba su rigidez, abría los ojos para mirar la elegancia y belleza de su nueva devota. (Velasco, 1983, p. 89-90)

La Narcisa Puta se encuentra frente a frente con la beata embalsamada y en lugar de manifestar respeto hacia su imagen o la veneración que inspira a los devotos, parte de un lugar completamente opuesto al acercarse: lo mundano, a través de un defecto moral –en este caso, la codicia- la moviliza hacia la otra Narcisa. La escena resume un encuentro pero la ambigüedad de la voz narrativa nos hace sentir que la beata es quien mira, piensa y actúa; a pesar, de que ya sabemos que se habla de una mujer cuyos restos han sido

embalsamados para beneficencia de sus devotos a la cual se acerca una mesera de taberna.

Después, gracias a la voz del Diablo Sordo, encontramos más acercamientos entre ambas figuras femeninas dentro del imaginario de quienes las rodean. “Para mí, beata barata, la que está encerrada en el cajón eres tú y no la otra, la virgen pura, la nobleña. Ella se ha pasado dormida todos estos años, soñando adentro de la caja de vidrio...” (p. 103), “...porque no puedo evitar asociarte con la nobleña, ella dormida hace milagros cuando le pasan un trapito por la urna de vidrio, y tú, despierta, haces lo tuyo, erizas la piel de esos enfermos que aplauden a tu paso...” (p. 104). La religiosidad del carnaval se hace visible por oposición: en contra de la espiritualidad, rigidez, pureza de pensamiento y santidad laica, vemos escenas con subtextos e intencionalidades ligadas a lo sexual y terreno, a lo físico..

Este aspecto fue fundamental durante la creación de la novela *El rincón de los Justos*, pues su autor, Jorge Velasco Mackenzie, formó parte del proyecto literario conocido como Sicoseo, el cual surgió en 1976 con la intención de explorar nuevas formas de desacralización de la literatura usando el habla popular y los temas cotidianos y grotescos como herramientas para lograrlo.

Esta desacralización de la literatura implicó una nueva actitud frente al trabajo literario (...) el del escritor es un trabajo como cualquier otro, para el que se necesitan ganas de hacerlo y perfeccionamiento permanente de la herramienta de trabajo: *el lenguaje*. (Vallejo en Velasco Mackenzie, 1983, p. 13)

Por ello, las alusiones que desacralizan la literatura a través de la desacralización religiosa seguirán en toda la novela, e incluso, al llegar a los últimos párrafos encontraremos que la figura real de la Narcisa pasará a manos de la dueña del “Rincón de los Justos”, Encarnación Sepúlveda, quien profanará su caja de vidrio pero, además, la asumirá como hija adoptada, con el

poder que puede ejercer sobre ella, tal y como lo hacía con Narcisa Martillo tal y como sucede en la cita en la que Encarnación Sepúlveda parece regodearse:

Solamente yo me he quedado en el Rincón de los Justos, Yo y la imagen de la Narcisita que las caritativas dejaron aquí y no han venido a buscar. Tiene la barriguita llena de plata y estoy a punto de romperla para saber cuánto tiene... nadie podrá sacarme de aquí, ni llevarme a otro lado porque la beatita está conmigo, la mantengo encadenada a la rockola para que no se me escape... Dime Narcisita, qué cosa terrible quiere hacer el padre de Marcial allá arriba. No, mejor te callas... desde ahora en adelante tú serás mía, solamente mía como no fue la otra, malagradecida puta de todos. A ti, no permitiré que nadie venga a tocarte, a dejarte monedas en la ranura, en el hueco que las caritativas te hicieron para que les sirvas de sierva... pero tú debes darme la moneda, una de las que tienes en la barriguita, la que escondes en tu vientre, la que yo te voy a robar ahora que te doy vueltas y te digo: gira gira en el rincón, sé justa gira gira en el rincón gira gira.” (218-219)

Como se puede apreciar, la desentronización comienza a desplegarse quitándole a la beata de su carácter de inmaculada porque aquí “se despoja de sus vestiduras al rey, se le quita la corona, sus otras insignias de poder, se hace mofa de él, se lo golpea” (Bajtín, 1971, p. 316).

Sumado a ello, encontramos alusiones burlonas a la Virgen María y a Blanca, una de las Damas Tetonas de la Caridad, quien, no sólo pierde la virginidad con un personaje secundario ajeno a Matavilela llamado Paco, sino que, además queda embarazada y decide realizarse un aborto. Esto da lugar a una profanación carnavalesca en la cual los dioses (en este caso, la referencia divina de la madre de un componente de la Santa Trinidad católica) también se someten a la desentronización usando la “risa del carnaval”: “se ridiculizaba al sol... y a los otros dioses, lo mismo que al poder terrestre soberano, para obligarlos a renovarse.” (Bajtín, 1971, 319), y, de manera hábil, hay un cambio: ya no serán las voces de los personajes —limitadas y supeditadas a su construcción ficticia—, mas estos pasajes serán narrados por una voz

omnisciente y satírica que reúne las figuras de la beata Narcisa, de la Virgen María y de Blanquita.

Mater castísisima mater violata, que cabalgó para huir y fue cabalgada por Paco... Beata violata, beata salvatoris, ofrendó su virgo prudentísimo para salvarse, para salvar; regina in peccato concebida, al hijo que lleva en sus entrañas, ahora y a la hora de venir para irse pronto, porque no vivirá... (Velasco, 1983, p. 154)

A partir de este texto somos testigos de una suerte de oración muy similar a las que se realizan al rezar el rosario, colocando a los lectores frente a una parodia “sacra” o “parodia de los textos y de los ritos sagrados.” (p. 319), La utilización del latín y de términos del imaginario católico son utilizados para elaborar una parodia en la cual una mujer que aspira a la pureza de una virgen (y más que una virgen, del epítome de castidad, la Virgen María) hace todo lo contrario a lo que se espera de ella. Es evidente en la cita el sarcasmo y la iconoclastia para evidenciar cómo muchas veces en la praxis la postura de una mujer perteneciente a un grupo laico católico —Blanquita, en este caso— no puede mantener el estilo de vida que intenta difundir. Después de esta escena, en términos narratológicos notamos que el paso de la voz omnisciente a la voz deficiente de Blanquita se da para que ella exponga sus sensaciones en un posible arrebató lírico que expone parte de su imaginario religioso. También leemos a quien le practica el aborto en esta suerte de reconocimiento de culpas:

...mea culpa, mea gravísima culpa, estoy preñada del cielo, no del homo, sin una gota de semen blanquísimo, pura, impura... Cuento, cuento, aquí frente a la imagen de la beata embalsamada, de rodillas ahora en las frías baldosas, largo a largo y con las piernas abiertas, diga usted, por mi culpa, por mi gravísima culpa, introdúzcase la vela, goce, que los malos espíritus vuelen... después irá usted al baño, que el agua se lleve las huellas de este día, de las horas que hemos pasado juntos para purificarla. (p. 155)

Volvemos a la parafernalia utilizada en los ritos católicos para narrar un suceso calificado socialmente —sobre todo en la época de la creación de la novela—

como amoral. En lugar de describir el aborto secuencialmente, lo apreciamos enlazado a una especie de acto de contrición (arrepentimiento por las culpas cometidas, realizado durante la Eucaristía), por ello, sólo distinguimos el evento a través de algunos elementos e imágenes de prácticas abortivas que pueden ser apreciados también en un templo: baldosas frías, vela, agua. Y no sólo son los términos, sino cómo se relacionan entre ellos, cómo se habla del tiempo necesario para “purificar” y de la utilización del agua para “borrar” algo.

Tras ello, para terminar la desentronización y la parodia de lo sacro usando la oración del Padre Nuestro y parte de la historia del Antiguo Testamento a través de la imagen de María Magdalena al referirse al encuentro sexual entre Blanquita y Paco. “Déjate de cosas Blanquita, beatita gil de la iglesia Victoria. Tú no eres virgen ni nada...nada te devolverá tu virgo prudente, el himen roto, desgajado como el manto de la María Magdalena...” (p. 189) Para la voz narrativa, Blanquita toma el rol de una María Magdalena moderna, símbolo de la mujer que peca y se arrepiente, pero no deja de lado que ha sido ya utilizada para hablar de la Virgen, por ende hay una traslación de sentidos: Blanquita intentando emular a la Virgen María, Blanquita convertida en María Magdalena. El himen roto como evidencia de la pérdida de virginidad y como metáfora de la pérdida de la pureza; el manto funcionando como un símil que trae a colación a otro personaje bíblico. No hay arrepentimiento real, pero sí la verbalización de palabras que enlazadas prometen un acercamiento a la divinidad; por ende, incluso en medio de un desvarío de dolor, Blanquita reza una variante del “Padre Nuestro”.

Ella cierra los ojos, entrecruza los dedos y sus labios comienzan a temblar, dicen la oración entrecortada: Paco nuestro que estás en la tierra, sacrificado sea tu nombre, venga a nos tu infierno, hágase tu voluntad, aquí en la tierra como en tu cielo, el placer nuestro de cada día dámelo hoy, déjame caer en la tentación, líbrame del bien. Amén. (p. 176)

De esta manera finaliza la profanación bajtiniana enlazada a la historia de los jóvenes que no pertenecen a Matavilela pero que, a pesar de ello, tampoco responden a las aspiraciones de la sociedad y, por ende, hacen todo lo que se encuentra a su alcance para mantener el *status quo* y las apariencias. La blasfemia hacia la oración más importante del Cristianismo sella esta parte de la novela en la cual se explicitan las referencias sacrílegas. En la diégesis de *El Rincón de los Justos* volveremos a apreciar ritos alrededor de la Narcisa Martillo como consecuencia directa de la relación idílica que mantiene el Diablo Sordo con ella.

Éste, como protagonista de la escena del bar, se dará la oportunidad para hacer confluir en su línea de pensamiento dos tiempos: el de las acciones secretas y el del ritual general que establece con ella: acercarse siempre con la excusa de una cerveza. Asume que, al dirigirse a la Narcisa Martillo para resolver un misterio, puede a su vez expresar qué pasa dentro de su mundo interior mientras para el resto juega el rol del Diablo Sordo en el bar cuyas palabras jamás podrían ser escuchadas por ella pero, precisamente por su condición carnavalesca, sigue la lógica bajtiniana y carece de contención sólo en este pasaje, ya que a pesar de que todos en el bar pertenecen al mismo estrato social, él no es considerado un par y atreverse a manifestar su pasión lo convertiría en objeto de burla. Sin embargo, lo hace, “dice” lo que piensa en el lenguaje que conoce, sin presiones de ningún tipo, sin censuras y con la permisividad de su erotismo manifestado porque en el carnaval “la conducta, el gesto y la palabra del hombre se liberan de la dominación de las situaciones jerárquicas (capas sociales, edades, grados, fortunas)” (Bajtín, p. 313). Así, vemos al personaje de *El Rincón de los Justos* (1983) llegar a la catarsis:

Eso es lo que pienso cuando voy al Rincón, te pido una cerveza que está helada y mientras te miro pienso, voy pensando, mirando tus talones desnudos, y mientras bebo te voy desnudando más, te quito la falda y la blusa... paseas por los palos y las cornisas, desde allá te llamo para que me enciendas un cigarrillo, la llama del fósforo me deja ver tu cara, tus

ojos almendrados, estirados por la línea del rímel y la sombras verdes.
(Velasco, pp. 104-105)

La censura que podría sentir el Diablo Sordo en el esquema social en el cual se desenvuelve es inexistente en su mundo interno. La vida que desea, a pesar de ser muy distinta de la real, gana terreno en cada una de las evocaciones que hace de la Narcisa Martillo pero continúa usando referentes reales, en este caso, el aspecto de la mesera, de la cual vamos conociendo únicamente un esbozo de cómo podría ser su rostro maquillado escandalosamente de verde por su condición de meretriz.

CONCLUSIONES

El cronotopo de la *crisis* y la *ruptura* vital es el preponderante en la narración de Jorge Velasco Mackenzie. La categoría de umbral fue constatada en la trama por su asociación con la ruptura vital, la crisis generalizada de un conjunto de personajes marginales que han llegado a un punto límite en sus vidas.

El carnaval en *El rincón de los justos* pretende descolocar al lector buscando contrapuntos entre lo sacro y lo mundano, hallando la profanación del sentido y de los ídolos como la mejor vía para llevar esto a cabo, usando blasfemias o herejías que son estrategias retóricas de la parodia.

La intriga novelesca parece crecer no linealmente, sino de manera circular, aumentando la cadena simbólica que se alimenta de referentes católicos para realizar la profanación carnavalesca. En este sentido el gran hallazgo de la novela es enlazar al personaje de la prostituta Narcisa Martillo con la Santa Narcisa de Nobol. A través del juego intertextual de la homonimia la voz narrativa se vale de recursos líricos para alterar las jerarquías morales a través del uso de alusiones religiosas. Este efecto de fundir a las dos Narcisas se asocia en el mundo bajtiniano con la entronización-desentronización del “rey del carnaval” o figura de poder en busca de un cambio del orden establecido. La desentronización comienza a desplegarse quitándole a la santa su carácter de inmaculada despojándola de esas vestiduras monárquicas de las que hablaba Bajtin.

El cronotopo en Velasco Mackenzie se conforma de las realidades de los personajes que habitan Matavilela y la organización del tiempo narrativo va sujeta a las acciones, prácticamente simultáneas, que desarrolla cada uno de ellos en ese espacio de la marginalidad guayaquileña. El carnaval, como una segunda vida, en *El rincón de los justos* debe entenderse como símbolo de transgresión. Lo grotesco y la profanación evidencian el carácter subversivo de

la fiesta popular a la cual se entrega un personaje colectivo, en este caso, los habitantes de Matavilela en el contexto del carnaval bajtiniano. A su vez, este medio se convierte en un espacio de cuestionamiento del poder político, religioso y social, enfrentándose directamente con el status quo. Las nociones de realidad y ficción se transgreden y la máscara se traduce en la esencia de la fiesta popular.

Las imágenes que se presentan en la novela de Velasco se vinculan a una estética definida que para el carnaval bajtiniano corresponderían a un realismo grotesco en el cual las sutilezas no tienen lugar. El carnaval, entonces, a pesar de los contrapuntos que se dirigen a desacreditar su naturaleza subversiva, transgrede la realidad y los poderes del Estado y de la Iglesia, tanto de manera formal como informal (autorizada o no autorizada por los entes reguladores). La transgresión ocurre gracias a que los habitantes de Matavilela asumen al carnaval o fiesta religiosa como un espacio de libertad, utópica, pero libertad al fin y al cabo. Son ellos los que definitivamente revierten el orden social anulando las jerarquías.

Matavilela es un espacio que no sólo delimita un nuevo centro en el cual convergen prácticas culturales de entes disímiles en construcción como personajes, pero que funcionan como pares al habitar juntos la periferia de una ciudad que los trata a todos ellos por igual, sin respetar la individualidad; hablamos entonces de Matavilela como un epítome de la colectividad, de la marginalidad, y, por qué no, de la historia de las ciudades en cuanto son estas las que nacen a partir de quienes las eligen para habitarlas, para “ser” en ellas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M. (1989). Las formas de Tiempo y del Cronotopo en la novela. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 236-409). Madrid: Taurus. Recuperado de <http://132.248.101.21/filoblog/bubnova/files/2009/11/bajtin-teoria-y-estetica-de-la-novela-2.pdf>
- Bajtín, M. (1991). Carnaval y Literatura. *Revista Eco*, 129, 311-338. Recuperado de <http://www.scribd.com/doc/68254332/Mijail-Bajtin-Carnaval-y-Literatura#scribd>
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Medina, C. 2008. Novela, carnaval y escepticismo. *Espéculo*. Recuperado de: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/novecarn.html>
- Rubio, L. (2009). De la vanidad a la agonía: el grotesco de Bajtín en Salón de Belleza de Mario Bellatin. *Espéculo*. Recuperado de: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/salonbe.html>
- Sardón, I. (1996). Formas del carnaval en el teatro. Del “realismo grotesco” de Aristófanes, a los “criados” de la comedia de Menandro. *Revista Castilla*, 21, 193-209. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo%20/136222.pdf>
- Todorov, T. (2008). Por qué Jakobson y Bajtín nunca se encontraron. *Paralaje, Revista de Filosofía*, 1, 202-231. Recuperado de <http://www.paralaje.cl/wp-content/uploads/2014/11/1-14-FIGUEROA-TRADUCCIÓN-15-56-1-PB.pdf>
- Vallejo, R. (1983). Estudio introductorio. En J. Velasco Mackenzie. *El Rincón de los justos* (pp. 5-52). Quito: El Conejo.
- Vallejo, R. (1995). Petróleo, J.J. y utopías: cuento ecuatoriano desde los 70 hasta hoy. *Revista Kipus*, 4, 329-348. Recuperado de <http://www.flacso.org.ec/docs/antlitvallejo.pdf>
- Velasco, J. (1983). *El Rincón de los Justos*. Quito: El Conejo.