

# UNIVERSIDAD DE CUENCA



**Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación**  
**Carrera de Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales**

Guayaquil en su cantina:  
lo urbano en *El Rincón de los Justos* de Jorge Velasco Mackenzie

Trabajo de titulación previo a la obtención del  
título de Licenciada en Ciencias de la Educación,  
en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales.

**Autora:**

María Patricia Valverde Vásquez  
CI: 0107401283

**Director:**

Dr. Manuel Gonzalo Villavicencio Quinde, Phd  
CI: 0102277373

Cuenca – Ecuador  
Octubre, 2018



**Resumen:**

La narrativa del guayaquileño Jorge Velasco Mackenzie se caracteriza por recrear la marginalidad oculta en algunos espacios de la urbe porteña: barrios, calles y plazas. En la obra *El Rincón de los Justos* (1983) se hace aún más evidente esta temática, pues la historia narra la vida de un populoso barrio de la ciudad de Guayaquil, la Matavilela. A partir de lo anterior, se construye el imaginario de la cantina, como un espacio en el que habitan seres como borrachos, prostitutas, mendigos, obreros, artistas, entre otros. Es decir, la cantina constituye un espacio de la diversidad.

Si pensamos que una de las finalidades de la literatura es la creación de alteridades, Velasco Mackenzie, precisamente, recrea el imaginario de la cantina con el fin de visibilizar estos lugares lumpen donde habita la heterogeneidad. Una morada en la que se confunden los roles y las jerarquías, a partir del goce, la fiesta y el carnaval. Esta propuesta se fundamenta en la investigación bibliográfica, a partir de la lectura de textos literarios, críticos y teóricos.

**Palabras clave:**

Narrativa ecuatoriana, Ciudad, Espacio, Cantina



**Abstract:**

The Guayaquilean writer Jorge Velasco Mackenzie characterized his narrative by recreating the marginality hidden in some urban spaces of Guayaquil like neighbourhoods, streets and plazas. In his novel *El Rincón de los justos* (1983), the marginality as a thematic is even more evident, because the story narrates the life of the Matavilela, a famous neighbourhood of the city. From the above, the fiction of the canteen is constructed as an inhabited space by beings like inebriates, prostitutes, beggars, workers, artists, among others. In other words, the canteen constitutes a space of diversity.

If we think that one of the purposes of literature is the creation of alterities, precisely Velasco Mackenzie recreates the imaginary of the canteen to make visible these lumpen spaces, where heterogeneity dwells. In this abode roles and hierarchies are confused, because of enjoyment, festivity and carnival. This proposal based on bibliographic research, from according to the reading of literary, critical and theoretical texts.

**Keywords:**

Ecuadorian narrative, City, Space, Canteen.



## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	08
<b>1. Marco teórico</b> .....	10
1.1. La ciudad y sus espacios: el imaginario urbano.....	10
1.2. Latinoamérica: de ciudad ideal al caos metropolitano.....	13
1.3. Literatura desde el margen.....	16
1.4. Hacia la construcción del imaginario de la cantina.....	18
1.5. La cantina: fiesta, risa y carnaval.....	21
<b>2. Guayaquil en su cantina: “El rincón de los justos”</b> .....	24
2.1. Matavilela: cronotopías e imaginario urbano.....	26
2.2. El imaginario de la cantina.....	29
<b>3. El Rincón de los Justos: espacio de la subalternidad</b> .....	34
<b>4. El poder liberador de la cantina: la fiesta y el carnaval</b> .....	42
<b>5. Conclusiones</b> .....	48
<b>6. Bibliografía</b> .....	50



## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Yo, María Patricia Valverde Vásquez, en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Guayaquil en su cantina: lo urbano en *El Rincón de los Justos* de Jorge Velasco Mackenzie”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, octubre 2018

A handwritten signature in blue ink, reading "Patricia Valverde" with a star at the end. The signature is written over a horizontal line.

María Patricia Valverde Vásquez

0107401283



## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Yo, María Patricia Valverde Vásquez, autora del trabajo de titulación “Guayaquil en su cantina: lo urbano en *El Rincón de los Justos* de Jorge Velasco Mackenzie” certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, octubre 2018

A handwritten signature in blue ink, reading "María Patricia Valverde Vásquez" with a star at the end of the last name.

---

María Patricia Valverde Vásquez

0107401283



Universidad de Cuenca

## **Dedicatoria**

*A Luz Marina Vásquez y Teodoro Valverde*

## **Agradecimientos**

*A Manuel Villavicencio, por sus aportes a este trabajo*



## Introducción

Como sabemos, las ciudades se fundan y constituyen en un conjunto de calles, edificios y plazas en donde habitan diversos grupos humanos. Cada ciudad es única y diferente. Está, por ejemplo, la ciudad patrimonial, la ciudad moderna, las capitales, puertos y metrópolis. Todas y cada una de ellas analizadas y percibidas desde las perspectivas antropológica, geográfica, económica y social. Sin embargo, también, las ciudades son pensadas, percibidas y recreadas por la literatura, tomando algunos elementos de la realidad o, simplemente, creando y deseando espacios utópicos. Estas dos ciudades se construyen en función del imaginario de las personas, es decir, son producto de una misma materia ilusoria, donde lo único verdadero constituye el ejercicio de desciframiento de los espacios y sus relaciones con los personajes y sus historias (Campra, 1994).

En este trabajo abordaremos la novela *El Rincón de los Justos* (1983), obra espacial en la que su autor, Jorge Velasco Mackenzie, configura el imaginario de la ciudad de Guayaquil en su imagen reducida: la cantina. La selección se realizó, considerando, por una parte, la relevancia de este espacio en relación a la totalidad del texto, es decir, la cantina como escenario central de la obra en el que se articulan todos los elementos que la conforman: personajes, lugares, historias y lenguajes. Y, por otra parte, el contexto tempo-espacial de la novela, correspondiente al sector urbano-marginal de la ciudad de Guayaquil de los años setenta.

Nuestra propuesta es, en primer lugar, analizar la configuración del imaginario de la cantina desde la perspectiva tempo-espacial, y la descripción de cada uno de los elementos que la conforman. En segundo lugar, identificar a los personajes principales, sus historias y lenguajes, y cómo a partir de sus diferencias, la cantina se establece como un lugar que convoca y acoge la





Universidad de Cuenca

heterogeneidad. Finalmente, a partir de la teoría de la carnavalización y la risa de Mijaíl Bajtín, analizar de qué manera la fiesta propia de la cantina actúa como un dispositivo de ruptura de las jerarquías y el orden social. Esto nos permitirá pensar la cantina como un espacio alternativo donde las heterogeneidades habitan la libertad.



## 1. MARCO TEÓRICO

### 1.1. La ciudad y sus espacios: el imaginario urbano

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

En este sentido, entendemos por ciudad a “uno de esos ámbitos en los que puede manifestarse, realizarse o imaginarse todo lo que es posible en el plano de la sociedad” (Cucó, 2004, p. 84); o, en términos de Manuel Vázquez Montalbán (1998), a la organización misma de la vida, pues la ciudad “es un espacio socialmente construido que influye, transcurre y evoluciona con la propia vida del individuo o de la colectividad” (Aínsa, 2013, p. 73). En otras palabras, la *ciudad* constituye un conjunto de hechos, memorias, lenguajes, deseos, imágenes que identifican a una sociedad en función del espacio que habita.

Al interior de la ciudad se despliegan diferentes espacios con características particulares que, al igual que la ciudad, no se limitan a un simple hecho físico. Para Armando Silva (2006), la teoría de los imaginarios urbanos comprende un análisis abstracto, es decir, un ejercicio ligado con “el uso e interiorización de los espacios y sus respectivas vivencias por parte de unos



ciudadanos dentro de su intercomunicación social” (p. 24); de forma que la ciudad y sus microcosmos son concebidos como lugares del acontecimiento cultural y a la vez como escenarios de un efecto imaginario.

Por lo anterior, entendemos por imaginario la instancia psíquica que permite la construcción mental de un determinado espacio. Lo urbano “corresponde a estas producciones imaginarias mediadas por técnicas que convierten a la ciudad en depositaria de las fantasías ciudadanas” (p. 101). Para Silva (2006), una ciudad desde el punto de vista del imaginario urbano, se configura a partir de condiciones físicas naturales y físicas construidas, por unos usos sociales, unas modalidades de expresión y por un tipo especial de ciudadanos. En otras palabras, cuando hablamos de imaginario urbano nos referimos a la construcción simbólica de la ciudad a partir de diferentes percepciones.

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

El mismo Silva (2006) más tarde, señala la presencia de territorios de distinta índole que se configuran en función de diferentes manifestaciones expresivas. Por ejemplo, como composición visual, es decir, “como escenificación de un imaginario que se materializa en cualquier imagen” (p. 79); como marcas inscritas en el mismo uso del espacio que las legitima



como patrimonio de un sector social; y como ejercicio del lenguaje. Esta última se relaciona con el sociolecto, en tanto código particular de organización de un determinado grupo social. En este sentido, el territorio se define como un espacio en el que habitamos con los nuestros, en el que un grupo llega a reconocerse pues comparte una misma experiencia social.

Ahora bien, decimos que un espacio se territorializa en la medida que se marcan límites y no permiten la presencia del otro, del extranjero (Bauman, 2011). El límite comprende una manifestación tanto indicativa como cultural, pues “el uso social de un espacio marca los bordes dentro de los cuales los usuarios ‘familiarizados’ se auto reconocen y por fuera de los cuales se ubica al extranjero o, en otras palabras, el que no pertenece al territorio” (p. 59). A partir de lo anterior, Silva (2006), reconoce dos grandes tipos de espacios en lo urbano. El espacio público u oficial, diseñado por instituciones y grupos privilegiados para uso de la colectividad; y el privado o diferencial de dominio individual, que consiste en una marca territorial que se usa e inventa en la medida en que el ciudadano la inscribe.

El imaginario urbano, además, para su configuración requiere de experiencias que resulten de la práctica cotidiana como los ritos urbanos. El rito, en tanto acto tradicional de un colectivo, constituye una pieza clave para la construcción de lo simbólico en un determinado espacio. Lo simbólico habría de entenderse como “lo atinente a una semiótica de las pasiones en la cual las emociones y la sensibilidad hacen que los ciudadanos nos expresemos con actos rituales” (p. 327). Es decir, el rito posibilita la conformación de espacios colectivos que permiten una intercomunicación directa entre los ciudadanos que se identifican en una misma práctica social.

Por su parte, Mijaíl Bajtín (1989) propone la teoría del cronotopo para señalar “la intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la



literatura” (p. 269). Más allá de la mimesis, comprende un ejercicio ligado a la creación de otra realidad de orden estético. Para Olga Arán (2009), el cronotopo es un conjunto de procedimientos de representación de los fenómenos temporales y espaciales que logran refractar de modo particular el tiempo y espacio reales. En otras palabras, entendemos por cronotopo a la realidad representada, al conjunto de imágenes ficcionalmente construidas que resultan de la interpretación de un espacio concreto y un tiempo específico.

Estos aportes, nos permiten afirmar que un espacio se construye simbólicamente en función de su interpretación como un espacio real, y por las prácticas sociales que dentro del mismo se realizan. De esta forma, el espacio se convierte en un lugar identificador de un determinado grupo de personas. En el caso de la literatura, la construcción de lo urbano afecta y guía el uso social, y modifica la concepción del espacio en la realidad, a tal punto que en algunas ocasiones la función otorgada a ciertos lugares en el ámbito real se ha determinado por la función que el autor ha dispuesto en el ámbito ficcional. Es decir, la configuración del imaginario urbano, más que una representación material, constituye la expresión simbólica de quienes lo habitan.

## **1.2. Latinoamérica: de ciudad ideal al caos metropolitano**

A partir de la Conquista, las ciudades en América Latina se erigen bajo un ideal de orden civilizador. La fundación española implementó un sistema urbano homogéneo para cada pueblo conquistado utilizando como modelo el “trazado clásico” o también denominado damero<sup>1</sup>. Como señaló Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984), “las ciudades ideales surgen en la inmensa extensión americana regidas por una ‘razón ordenadora’ que se revela en un orden social

<sup>1</sup> Alan Durston (1994), con respecto al sistema urbanístico colonial, define como *damero* al trazado en forma de tablero de ajedrez con una plaza mayor formada por una cuadra vacía, generalmente en el centro del área urbana, rodeada por sedes de la autoridad: casas reales, catedral, cabildo, etc.



jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico” (p. 19). En el centro convergen y se encuentran los poderes político, económico y judicial; en oposición al margen o a la periferia constituida en su mayoría por una población campesina-indígena. Esta ciudad idealizada por el orden de sus espacios supuso, entre otras cosas, el control por parte de la Corona y marcó el inicio de la concentración del poder en determinados sectores de la urbe.

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

A finales de los años cuarenta, en general, en América Latina se generó un acelerado proceso urbanístico que respondía al desarrollo económico de cada región. La estabilidad financiera proyectada por las grandes urbes sedujo a la población empobrecida del campo que migró en grandes oleadas hacia “el centro”, para participar de este cambio. Estos grupos se asentaron arbitrariamente en las ciudades provocando “una sociedad desorganizada, inestable, pero sin duda creciente” (p. 124). La ciudad ideal amenazada por la inserción de grupos minoritarios con su cultura, tradiciones y modos de vida, se transforma en un espacio diverso en



constante tensión. En otras palabras, la oposición espacial centro/periferia se desplaza, generando una nueva ciudad caracterizada por una población multicultural y heterogénea.

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

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

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

El deseo por conservar el patrimonio urbano no impidió que la ciudad quiteña se desarrollara como otras grandes capitales latinoamericanas. Los edificios, las grandes avenidas y los pasos a desnivel se desplegaron hacia el norte para diferenciarse de las pequeñas comunidades rurales fronterizas y como símbolo de crecimiento y progreso propios de la ciudad moderna.

El caso de Guayaquil fue distinto. El hecho que la ciudad contara con uno de los puertos más importantes en el Pacífico significó un ingreso económico superior al del resto de ciudades,



y en consecuencia, un mayor crecimiento urbano. Las pequeñas burguesías se adueñaron de los espacios cercanos al puerto y, por tanto, cercanos al centro de la ciudad, para construir fábricas y establecimientos de comercio. Las plazas de empleo generadas atrajeron a los sectores campesinos y rurales del país. De esta forma, el proceso de modernización de la urbe porteña, en palabras de Raúl Vallejo (1995), se vio tergiversado por la tugurización de su centro urbano y la conformación de extensos ‘cordones de miseria’. Guayaquil se presenta como un “espacio en donde insurgen las migraciones de los sectores empobrecidos del campo y de otras provincias del país, con lo que la ciudad se convierte en un caldero de ebullición de los sectores marginales” (p. 333).

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

### **1.3. Literatura desde el margen**

La noción de margen o marginalidad alude a la condición de encontrarse fuera del centro. En el caso de la teoría sobre ciudad e imaginarios urbanos, y como hemos señalado hasta ahora,





para que un determinado sector social sea considerado marginal no implica, necesariamente, que se encuentre fuera del área urbana. La marginalidad se presenta como una metáfora del damero, en donde el centro estaba ocupado por el poder y el margen por los grupos sociales menos favorecidos.

La marginalidad correspondería a la falta de participación y de pertenecimiento a la sociedad, siendo una de las características propias de América Latina la dicotomía entre una sociedad participante, instalada y hegemónica versus otra sociedad de masas marginales. La marginalidad indicaría la ausencia de un vínculo entre el mundo marginal con la sociedad establecida, no siendo solamente una experiencia económica, sino sobre todo cultural, afectando todas las esferas de la vida social (Cortés, 2017, p. 225).

En otras palabras, los sectores denominados marginales se establecen a partir de la carencia de diferentes niveles del poder adquisitivo: económico, político, cultural, educacional. Son grupos sociales excluidos que no gozan de la calidad de vida de la clase dominante, y sin embargo, comparten el mismo espacio urbano.

Estos grupos marginales o también llamados subalternos, se insertan al interior de la ciudad y la hacen heterogénea. Por tal motivo, y como sostiene César Ruiz (2009), la aparición de estos grupos constituye una amenaza frente a un sistema que trata de ser impermeable, pues el otro tiende a revelarse contra la verdad que supone el centro. Cuando surgen elementos distintos a la norma, las sociedades dominantes tratan de absorberlos, de homogeneizarlos. Sin embargo, existen grupos que se resisten al cambio, grupos poseedores de virtudes incomprendidas por las mayorías denominados subalternos que buscan un espacio donde manifestarse con absoluta libertad dentro de un sistema que trata de anularlos.



En este espacio ciudadano fragmentado se genera el impulso de creación de la literatura ex-céntrica, es decir, “esa literatura que surge fuera del centro, oblicua y marginal, desajustada en relación a lo que son las atribuciones que se le asignan como misión” (Aínsa, 2013, p. 79). La literatura en su constante proceso de ruptura configura espacios marginales con el fin de mostrar el polo opuesto del desarrollo urbano latinoamericano dando voz a quienes se ha intentado ocultar durante varios años. Precisamente, Fernando Aínsa (2012), propone una mirada desde la periferia: “a partir de la toma de conciencia de su propia excentricidad, la creación y el pensamiento reivindican esa periferia como centro de cultura alternativa, creatividad poética y artística” (p. 122).

En consecuencia, lo marginal, lo subalterno, pierde el sentido estricto de carencia para convertirse en un espacio de la heterogeneidad. El punto de vista periférico adquiere relevancia, pues es un espacio que alberga a las diversidades y, por tanto, se concibe como un factor de enriquecimiento de cualquier manifestación artística. “Las minorías de todo tipo [...] sienten el desplazamiento hacia la marginalidad a la que son relegados, como una oportunidad para un discurso alternativo y disidente” (Aínsa, 2012, p. 127). Un discurso que ha sido visibilizado dentro de la literatura y que ha centralizado, simbólicamente, a los habitantes de la periferia.

#### **1.4. Hacia la construcción del imaginario de la cantina**

“Más allá de las veinte o treinta manzanas más próximas a la plaza Mayor [...] comenzaba el borde urbano-rural. Sobre él fue apareciendo el suburbio, mezquino conjunto de ranchos agrupados alrededor de una pulpería o de una capilla” (p. 141). De esta forma, José Luis Romero (1986) describió el surgimiento de los primeros sectores urbano-marginales en la época



colonial, y la aparición de la pulpería<sup>2</sup> como escenario central dentro de la configuración de dichos espacios. “Las pulperías andinas, las pequeñas vinerías y las fondas que vendía alcohol, pan, pescado frito y otros artículos ibéricos de primera necesidad constituyeron lugares fundamentales para las ventas y los encuentros sociales cotidianos en los barrios” (Drinot & Garofalo, 2005, p. 109).

De igual forma, la chichería<sup>3</sup> constituye otro escenario marginal de interacción social y comercial de la época. Julio Ortega (1982), describió la chichería como un espacio “antioficial, en él se conjugan indios, cholos y mestizos: barrio ‘alegre’, lugar de intermediación étnica y social, espacio de activa comunicación” (pp. 48-49). En otras palabras, estos escenarios de la bebida constituyeron importantes focos de intercambio económico, social y cultural, debido a que accedían personas de diferentes clases. La bebida y los establecimientos relacionados con ella sirvieron como vínculo entre las diferentes esferas sociales tan diferenciadas en la Colonia.

Más tarde, en la época de la Revolución Industrial, surge otro tipo de escenarios de la bebida conocidos como tabernas o cantinas. En una primera acepción, se define a la cantina como un establecimiento público de carácter popular que forman parte de una instalación más amplia, casa o caserío, en el que se venden bebidas alcohólicas y algunos comestibles (DLE, 2017). Luque-Romero y Cobos (2009), señalan que tradicionalmente este espacio suele establecerse en inmuebles de dos plantas, en donde la parte superior se destina a la vivienda, mientras que en la inferior se ubicaban los distintos elementos que la componen. Es decir, la cantina constituye un espacio fronterizo entre lo público y lo privado.

<sup>2</sup> Alberto Garufi (2009), afirma que las pulperías eran establecimientos existentes en las zonas rurales, donde se podía beber y practicar distintos juegos de azar.

<sup>3</sup> Rosario Olivás (2009), señala que el origen de las “tabernas de chicha” o chicherías data de los primeros años de la época virreinal. Estos espacios se establecieron en todas las ciudades, pueblos y caminos porque la chicha era la bebida que más consumían los indios, mestizos y españoles de todos los niveles sociales.



Ahora bien, dentro del área urbana existen diferentes lugares dedicados al expendio de bebidas alcohólicas; sin embargo, y como señalan Luque-Romero y Cobos (2009), el más general y vulgar de todos ellos es la cantina; debido a que este espacio alberga a la clase obrera y, por tanto, ocupa un espacio urbano-marginal dentro de la ciudad. A este lugar acudían casi a diario los trabajadores, quienes hicieron de la bebida “un elemento de agregación social” y a la vez, un medio de “evasión de las malas condiciones de vida que a veces se vivía en las ciudades” (Luque & Cobos, 2009, p. 346).

Javier Barreiro (2017), manifiesta que el consumo de licor en el pasado fue mucho menos problemático que hoy en día. En “la Antigüedad, el número de grandes hombres bebedores es posible que superara a los sobrios [...]. Mucho se ha escrito sobre la vinculación del genio con la locura y el exceso pero es que también grandes hombres conocidos por su equilibrio, como Goethe, bebían” (p. 17).

La bebida se ha vinculado al ejercicio literario desde la soledad de una habitación hasta las grandes tertulias y noches bohemias entre artistas. Varios son los escritores conocidos por acompañar sus creaciones con copas de licor: Joyce, Hemingway, Faulkner, Miller, Bukowski; y más cercanos a nuestro medio Rulfo, Neruda, Onetti, Bryce Echenique, Lispector, entre otros. Como medio de catarsis o como ritual social, la bebida ha sido y es un hecho ligado a la vida del literato.

Ahora bien, la bebida no solo ha acompañado a los escritores en su proceso creativo, también ha sido recreadas por algunos de ellos en sus obras literarias. Desde los más antiguos, los griegos con las bacanales descritas en la *Iliada* y la *Odisea*, pasando por François Rabelais cuyo protagonista, Gargantúa, en los primeros segundos de vida exhala “¡Quiero un trago!”; y hasta el mismo Cervantes acompaña las aventuras de sus personajes con botijas de vino, por lo que



Sancho no duda en declarar: “Bebo cuando tengo gana y cuando no la tengo y cuando me lo dan” (II, XIV).

Más adelante, estas prácticas de la bebida se fueron concentrando en diferentes espacios, los más conocidos la taberna y el burdel. En la literatura latinoamericana tenemos como ejemplo de dichos escenarios “La casa verde”, famoso prostíbulo de la novela homónima de Mario Vargas Llosa (1966), el “Paraíso” de Pilar Ternera recreado por Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* (1967); y otros más relacionados con el ámbito de la bebida como la famosa “chichería” de doña Felipa que aparece en *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, y la cantina de la vieja Sepúlveda “El rincón de los justos” de la novela homónima del ecuatoriano Jorge Velasco Mackenzie. Espacios que muchas veces fueron recreados a partir de experiencias reales.

Como vemos, la cantina constituye un espacio íntimamente vinculado al ámbito artístico; así lo sostiene Eduardo Kingman (1990): “la cantina en su humildad, en su enorme contraste con los elegantes salones [...] constituyó una especie de modesto cenáculo donde el intelectual quiteño pudo dar rienda suelta a sus inquietudes, ensueños y esperanzas” (p. 170). En este sentido, la cantina se entiende como un espacio de interacción social y cultural, un lugar de evasión de la realidad cotidiana y en definitiva, un espacio de la diversidad.

### **1.5. La cantina: fiesta, risa y carnaval**

Mijail Bajtin plantea por primera vez el concepto de carnaval como categoría dentro del estudio de la sociedad en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1933). En este estudio, el autor afirma que durante el carnaval<sup>4</sup> se

<sup>4</sup> El carnaval, en tanto festejo público relacionado en principio con celebraciones religiosas, ha tenido lugar tradicionalmente en el período de los tres días que preceden al miércoles de ceniza, es decir, en los días previos a la cuaresma del calendario cristiano (García, 2013, p. 121).



produce, momentáneamente, un estallido de las jerarquías sociales, generando de esta manera, un escenario de absoluta libertad e igualdad debido a que se suprimen las diferencias y la norma establecida por la clase social dominante. Como señaló Raúl García (2013), el carnaval implica:

el entrecruzamiento festivo de voces y cuerpos hacia la instalación transitoria de un mundo invertido, donde los/as marginados/as acceden al trono por un día. Se trata de un proceso lúdico en virtud del cual ocurre un determinado dismantelamiento, más o menos explícito de las jerarquías hegemónicas a través de la parodia y de la risa (p. 122).

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

De acuerdo con Bajtin (1979), existen algunas categorías inherentes al desarrollo de lo carnavalesco en las obras literarias, tales como: el *contacto libre y familiar entre la gente*, que implica la oposición a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana, es decir la configuración de “el mundo al revés”; la *excentricidad*, que permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta; la *profanación* o los sacrilegios carnavalescos, que constituye la desacralización y



transgresión de todo lo considerado sagrado, el destronamiento; y lo *grotesco*, ligado a la deformación o descomposición de la imagen o figura clásica.

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



## 2. Guayaquil en su cantina: “El rincón de los justos”

Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y temores, aunque el hilo de su discurrir sea secreto, sus normas absurdas, sus perspectivas engañosas, y cada cosa esconde otra.

ÍTALO CALVINO

A partir de los años setenta, en el Ecuador, se inicia un proceso de ruptura de la tradición literaria vigente. La Generación del treinta, que hasta entonces había sumergido a los escritores en el tema de la tierra, perdía interés frente a las nuevas posibilidades que la llegada de la modernidad prometía al país. En este período, debido, sobre todo, al *boom* petrolero, se produjo un acelerado desarrollo urbano en las ciudades de Quito y Guayaquil, acompañado por una masiva migración interna de los sectores empobrecidos del campo. El libre asentamiento de estos grupos en el interior de la ciudad devino en la conformación de suburbios, barrios marginales y villas miseria, en medio de edificios, avenidas y pasos a desnivel. La pobreza y el lujo fragmentaron a la ciudad ocasionando una constante tensión interna. Contrariamente a lo esperado, la llegada de la modernidad terminó por agravar la inestabilidad económica, política y social del país, dando como resultado un espacio urbano drásticamente diferenciado.

En este contexto, surge la denominada Nueva narrativa ecuatoriana, caracterizada no solo por recrear este período de transición, sino por interiorizar la problemática que todo el proceso modernizador supuso. La denuncia social dio paso al testimonio de forma que personajes, sobre todo marginales, desde su sensibilidad y experiencia complejizan la injusticia social que vive el país. Además, esta corriente se caracterizó por una evolución en los procesos narrativos y de configuración literaria: la narración lineal es reemplazada por la multiplicidad de voces, por





estructuras fragmentadas con piezas inconexas, y temáticas con diversos niveles de significación.

Al respecto, Raúl Vallejo (1995) señala que la narrativa ecuatoriana de los setenta en adelante:

da cuenta de un proceso en donde la modernidad fundada por el apareamiento explosivo del petróleo ha dado paso al fragmentarismo de fin de siglo, donde los sujetos marginales se están reacomodando permanentemente, luchando por ver y ser vistos, y en donde utopías, también fragmentarias, empiezan a ser construidas con timidez (p. 348).

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

*El Rincón de los Justos* se presenta como una novela colectivista: es el conjunto de voces e historias de personajes marginales como borrachos, prostitutas, mendigos, y cachineros. Velasco Mackenzie hace de la cotidianidad de estos seres algo que contar. Entre partidos de fútbol, romances frustrados, muerte de ídolos, héroes de cómics, se configura una obra cuyo protagonista es el espacio. Todos los elementos que conforman la novela se cohesionan en un mismo escenario, la Matavilela, y sobre todo, en el corazón del mismo, la cantina, protagonista “de ese otro orden que se enfrenta permanentemente a la convención social de una ciudad que lo está agrediendo siempre, reconociéndolo de manera vergonzante pero, al mismo tiempo, con unas



enormes ganas de expulsarlo de sí” (Vallejo, 1995, p. 333). Un espacio que concentra toda la cultura de una ciudad, que aunque lo expulse, no logra deshacerse de él.

## 2.1. Matavilela: cronotopías e imaginario urbano

Antes de realizar el trabajo de interpretación del imaginario de la cantina, es preciso conocer su contexto espacial. La Matavilela, como la denomina Velasco Mackenzie, constituye un barrio marginal que representa el imaginario simbólico de todos los sectores suburbanos de Guayaquil. Para llegar a este lugar, el autor mapea un recorrido por reconocidas calles de la urbe porteña: “desde Machala a Quito y de Quito a Pedro Moncayo, siguiendo por Pío Montúfar, Seis de Marzo hasta llegar a Santa Elena” (p. 101); para situarnos en el centro de la ciudad, cerca de lo que hoy es el Malecón Simón Bolívar. Este trazado configura un barrio de un total de cinco calles y cuatro cuadras estrechas; un territorio con sus propios límites que irrumpe en el centro generando un verdadero mosaico en la ciudad:

Luces resplandecientes, sonidos de pitos, oscuridad, no el blanco ni el negro, apenas un color inestable y chillón, destellos de parabrisas fugaces reflejados en marcha sobre los cristales de los escaparates. El rostro del barrio le saltó a los ojos cuando Marcial lo vislumbró en la lejanía (p. 112).

Además de estas referencias espaciales del barrio, el autor da cuenta de un tiempo específico en el que se circunscriben los hechos de la obra. Por citar un ejemplo, en el tercer capítulo, durante el recorrido que hacen los jóvenes burgueses del clan de Paco por la ciudad, la emisora radial anuncia la muerte del reconocido cantante Julio Jaramillo. Este hecho histórico recreado en la obra nos permite abordar la noción de cronotopo empleada por Mijail Bajtín (1989), para referir a “la intervencionalidad esencial de relaciones temporales y espaciales



asimiladas artísticamente en la literatura” (p. 269). No hablamos de una mimesis, sino de un ejercicio ligado a la creación de otra realidad de orden estético. Es decir, la representación de una representación.

Para Olga Arán (2009), el cronotopo en la novela refracta un modo particular de interpretación del tiempo y espacio reales. En este caso, Velasco Mackenzie alude a la muerte del cantante para evidenciar el fragmentarismo de la sociedad guayaquileña del siglo XX. Es decir, no se trata solo de reconstruir contextos y actores del pasado, sino de otorgarles nuevas significaciones. De esta forma, en función de un mismo cronotopo podemos visualizar dos realidades diferente orden. Por un lado, las esferas altas, representadas por el grupo de jóvenes burgueses a quienes no les importa el hecho:

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

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

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



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

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

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

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

Matavilela, además, constituye un escenario de la colectividad, y como tal, forma parte del espacio público dentro de la ciudad. Pese a que lo público tiende a la autoconstrucción, según Armando Silva (2006), en su conformación participan grupos privilegiados o también llamados elitistas; para quienes, la Matavilela figura como un lugar no deseado, un espacio que debe



desaparecer. En la obra se evidencia este proyecto cuando el autor describe el barrio desde puntos focales elitistas. En primer lugar, desde la mirada de la autoridad de control: “alejados del lugar, los agentes del orden veían en esas calles una zona privada, mundo aparte y rojizo donde vivir era caer en el espacio de las vacilaciones” (p. 99).

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

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

## **2.2. El imaginario de la cantina**

Al interior de la Matavilela se encuentra la cantina “El Rincón de los Justos”, lugar que convoca a los principales personajes del barrio, y por tanto, constituye el escenario central de la obra. Como hemos señalado, la cantina se define como un establecimiento público de carácter popular caracterizado por expender en su interior bebidas alcohólicas y alimentos. A diferencia de



los elegantes salones de bebidas, la cantina se construye dentro de una casa particular, y por tanto, se considera un espacio fronterizo entre lo público y lo privado. Luque-Romero y Cobos (2009), señalan que tradicionalmente este espacio suele establecerse en inmuebles de dos plantas, en donde la parte superior se destina a la vivienda, mientras que en la inferior se ubicaban los distintos elementos que la componen.

Velasco Mackenzie sigue este trazado para construir el imaginario de su cantina. La vivienda de Doña Encarnación Sepúlveda, propietaria de El Rincón de los Justos, se divide en un altílllo el cual es ocupado por esta y por su protegida, la Martillo Morán, como vivienda; y la planta baja, en donde se encuentra ubicada la cantina:

En el Rincón de los Justos, la Martillo Morán había subido temprano al altílllo donde estaban los dormitorios, y el Sebas echó al último borracho cuando la Encarnación Sepúlveda terminó de contar el dinero del día. La vieja subió después, con esa dificultad que tenía para poner los pies en los escalones (p. 128).

Este aspecto residencial confiere a la cantina una sensación de familiaridad, por tanto, este espacio dentro del barrio se visualiza como una vivienda más que abre sus puertas a los vecinos del sector. Para el escritor español Pepe Cobos (1963), la cantina “por fortuna, todavía no ha sido contaminada por la arquitectura funcional y afeada del cemento y el cristal” (p. 121). De esta forma, el trazado de su construcción y los elementos simples de su decoración generan un estado de confort en quienes lo habitan haciéndolos sentir como en casa.

¿Cómo distinguir entonces la cantina de una vivienda común? Las puertas son el primer elemento característico que el autor otorga a su espacio. “Las puertas, ¿quién no las había visto?, eran dos cuerpos giratorios que se movían a la más leve presión. Puertas de medio cuerpo, con un



espacio en blanco hacia abajo de las rodillas y un metro hacia arriba del pecho” (p. 91). Puertas que así como las de las películas del lejano oeste invitan a quien las cruza a un lugar en donde todo puede suceder. Como narra Velasco Mackenzie en su obra, en la urbe del puerto se tenía la vieja costumbre de colocar este tipo de entradas en los salones de bebidas; lo que supone facilidad y libertad de acceso para todo aquel que quiera ingresar a este espacio.

Cruzamos las puertas y nos encontramos en El Rincón de los Justos. La palabra rincón (núcleo del sintagma nominal) define y califica la cantina como un lugar pequeño y apartado, un espacio que se forma en el encuentro de dos paredes o superficies. Para Gastón Bachelard (1990), el rincón “es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad” (p. 128). Es decir, en este espacio se detiene el tiempo pues se aísla de la realidad del mundo exterior; es la negación misma del universo. La cantina de Velasco Mackenzie se caracteriza como rincón en tanto actúa como refugio en donde el sujeto se protege, se cubre, se oculta. Es un lugar de evasión, de escape de la cotidianidad; una morada que brinda protección y seguridad a quienes la habitan.

Dentro de la cantina, encontramos algunos elementos que distinguen este espacio de otros relacionados con el ámbito de la bebida. Ejemplo de ello es la gramola<sup>5</sup>, o popularmente conocida como rockola, que acompaña las noches bohemias en el rincón entonando melancólicos pasillos y boleros: “Patafuerte, sentándose y bebiendo el resto que ha quedado en una botella. Escuchamos la song y nos barajamos [...] Viiiiirgeeeeen de medianocheeee cuuuuuubreeeee tu desnudeeeeee, Daniel Santos en la rockola” (p. 150). Para Armando Silva (2006), los

<sup>5</sup> La gramola es un tipo de gramófono eléctrico en el que se depositan monedas para escuchar los discos que se encuentran en su interior.



imaginarios constituyen representaciones colectivas que rigen los procesos de identificación social y con los cuales interactuamos en nuestras culturas haciendo de ellos modos particulares de comunicación. En este sentido, la música rockolera constituye un símbolo urbano, en tanto los seres que habitan la cantina se sienten identificados con ella.

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

Este tipo de prácticas y rituales resultan comunes entre los habitantes de la ciudad. Para Silva (2006), el rito, en tanto acto tradicional de un colectivo, constituye una pieza clave para la construcción de lo simbólico en un determinado espacio. De esta forma, el símbolo urbano, entendido como construcción social, para su conformación requiere de experiencias que resulten de una práctica cotidiana. Es decir, el imaginario de la cantina no solo se configura a partir de elementos materiales como los que hemos señalado, parte fundamental son las prácticas sociales que dentro del mismo se realizan. La veneración de santos, las preferencias musicales y las creencias supersticiosas son expresiones de toda una cultura con las que el autor particulariza su escenario.

Complementan el espacio una barra, el mostrador, una pila de jabas amontonadas, un wáter y las mesas, quemadas en el borde por los cigarrillos, en donde los visitantes dejan escrito





su paso por el lugar: “aquí chupó miguelón, güevas para el que lee” (p. 91). Todo este conjunto de elementos materiales y expresivos configuran un espacio especialmente dedicado a la sociabilidad. Como señalan Luque-Romero y Cobos (2009), “su clave precisamente está en el código múltiple, no muy explicitado, que permite a sus clientes ser acogidos e integrados en su ambiente” (p. 357); en un período de tiempo de relación efímera y de negación de la realidad.

Velasco Mackenzie construye el imaginario de El Rincón de los Justos en función de condiciones físicas naturales: parte del trazado clásico de la cantina dentro de una vivienda particular. De experiencias cotidianas: como los ritos y prácticas tradicionales que dentro del mismo se realizan. Y de unos modos de uso: como lugar de socialización y convivencia. A partir de su configuración, el autor, hace de este espacio un verdadero símbolo urbano, un lugar múltiple y complejo que concentra la riqueza de la cultura popular de un grupo. Es decir, y en definitiva, la cantina más que un espacio construido por elementos físicos, constituye la expresión simbólica de quienes lo habitan.



### 3. El Rincón de los Justos: espacio de la subalternidad

Yo soy el espacio donde estoy.

NOEL ARNAUD

Las grandes metrópolis latinoamericanas están construidas en función de rigurosos mecanismos de inclusión y exclusión que marginan a todos aquellos que se apartan de la norma social y cultural dominante. Así, en una misma ciudad, existen por un lado, espacios de confort y consumo provenientes del pensamiento capitalista de la sociedad moderna. Y, por otro lado, barrios aislados donde se congrega la *otredad*: habitantes de la pobreza y miseria, vagabundos, minusválidos, borrachos, prostitutas, locos... Estos espacios, como señala Fernando Aínsa (2012), pasan de la marginalidad a la exclusión pues es “el sistema el que empuja hacia la orilla [...] a los poseedores de virtudes incomprendidas por las mayorías” (p. 194). En este espacio es donde el escritor se reconoce, y surge el impulso de creación de la literatura ex-céntrica que, como señala el crítico chileno (2013), ha convertido simbólicamente en centrales a las figuras socialmente periféricas.

Precisamente, Velasco Mackenzie en su obra recrea el imaginario de la cantina con el objetivo de visibilizar a los seres que habitan estas moradas, a partir de la creación de un discurso alternativo, tenso y diverso. Es el caso del Diablo Sordo, vendedor de cigarrillos y golosinas en la esquina del cine Lux, y enamorado perdido de Narcisa Martillo, salonera de la cantina. Nadie conoce su nombre, se lo llamó el Diablo desde el día de la alianza con Fuvio Reyes, “cuando había prometido servir de campana en los hurtos domésticos [...] y el apellido fue su mal de oído o su ociosidad permanente que lo mantenía sentado en el banquito, frente al charol” (p. 87).

Para este personaje, la cantina constituye un espacio utópico pues en él puede dar rienda suelta a su amor por la salonera. De acuerdo con Aínsa (1999), el espacio utópico es un lugar de



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

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

Para la Narcisa Martillo la cantina es su hogar. Había quedado huérfana de niña y Doña Encarnación la llevó consigo para que viviera y posteriormente trabajara en el salón, pues veía en ella “su prolongación”. Era bien sabido que la Narcisa Martillo, se dejaba “sobajear de todos los borrachos del salón” (p. 75); de ahí que las Damas de la Caridad quisieran llevársela para que con



suerte se convirtiera como la beata de Nobol. Pero en realidad, “cada una imaginaba a la Narcisa metida en su cocina [...] zurciendo medias y calzoncillos, cediendo a la bondad nocturna de los hijos pajeros” (p. 92). Por tal razón, la Narcisa veía en la cantina su escape, un refugio frente a la cruda realidad que le tocaría vivir. Además, ese espacio, para ella, constituía un lugar idílico, pues en él podía consumir su romance con el Sebas. En el Rincón, “los dos seres daban la sensación de vivir un encierro momentáneo, simulaban estar solos compartiendo aquellos bienes terrenales” (p. 118).

Para Sebastián, por el contrario, el Rincón de los Justos y el barrio en general constituían su territorio personal. Según Armando Silva (2006), un territorio se crea a partir de la apropiación simbólica de un espacio y en función de las relaciones que se establecen entre el mismo y la persona. Debido a su carácter, “símbolo de la astucia y la violencia de todo el vecindario” (p. 83), el Sebas se sabía dueño del sector y el único con la potestad de aceptar o rechazar a los visitantes de la cantina. De ahí que cuando algún cliente trataba de propasarse con la Martillo Morán él “abandona la barra desafiante, se acerca a putear a los malcriados” y “a echar afuera a los cargosos” (p. 86). Sebastián odiaba cumplir algunas tareas que le encomendaba la vieja Encarnación, pues sentía que estas ponían en peligro su reputación dentro del barrio:

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

Sintiéndose humillado por los quehaceres de su trabajo, el Sebas buscaba cualquier oportunidad para dárseles de “macho” entre los vecinos del sector, con el fin de asegurar su



dominio del espacio. Precisamente él se ofrece para iniciar el incendio en el cuarto del viejo Mañalarga para alejarlo definitivamente del vecindario. Situación que, posteriormente, desencadenó una guerra entre él y el hijo del viejo, Marcial; quien terminaría definitivamente con el dominio que el Sebas ejercía en el barrio. Este fatídico hecho se dio durante un partido de fútbol narrado por el mismo Sebas:

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

Herido de gravedad, el Sebas recuerda cómo se forjó su temido carácter: “el mal que me nació desde chico, cuando me metía al cine Lux para ver las de Steve Reeves, Machiste, Hércules...” (p. 170); y cuando la vieja Encarnación lo sacó del colegio para que trapeara los pisos del Rincón de los Justos, nombre que asegura habérselo inventado él. Al verlo en un estado de agonía y debilidad, la Narcisa Martillo “pensaba que Sebastián no sería nunca más el Sebas” (p. 166). Sin duda, el sujeto y el espacio que este habita se construyen mutuamente; por lo que, en efecto, como afirma Miguel Donoso (2002): “aquí con el Sebas, termina Matavilela, pero renace allá en el Guasmo, en una nueva fundación” (p. 106), como un no-lugar para quienes terminan siendo excluidos.

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



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

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

El Rincón de los Justos, en general, constituye el lugar de encuentro. Como señalan Luque-Romero y Cobos (2009), la cantina es un espacio “especialmente dedicado a la sociabilidad, donde no pocas veces se da rienda suelta a los rituales de ocio, asociados a la conversación, la bebida y el juego” (p. 346). Un lugar en el que sus visitantes buscan placer y escape, buscan re-encontrarse y restituirse. En este espacio, luego del fatídico encuentro entre el Sebas y Marcial, los habitantes de Matavilela se reúnen consternados ante el hecho:

Dijo que solamente lo quería marcar en la nalga. Niño Niño, levantando el vaso. Pero lo alcanzó en la panza. Patafuerte, mirando al suelo, escupiendo nervioso en el piso del Rincón de los Justos. ¿Yaurora yuntas? Manos de Seda, preguntando mientras bebe de la botella. Le darán una cana larga (p. 147).



El uso de un lenguaje particular, en este caso la jerga popular, por un determinado grupo, según Armando Silva (2006), territorializa al espacio. El territorio constituye un espacio de autorealización de sujetos identificados por prácticas similares. En este sentido, la cantina se construye como territorio en tanto los seres que la habitan se reconocen en una misma experiencia social, en este caso, determinada por el uso de la lengua. Los habitantes de Matavilela llegan al Rincón “para irse a beber o sea a chupar, a emplumarse, a entutanarse a punta de biela. Cada vez más distinto, más en nota, vacilando el dato, en onda, grifo, pluto, plutigrifo, o sea borracho y drogado” (p. 139). La jerga, en este caso, constituye un código secreto de organización que permite la comunicación directa entre los participantes y, por tanto, posibilita la convivencia entre los mismos.

Además de la lengua, los seres que habitan la cantina comparten un conjunto de prácticas comunes, ritos, que resultan de la experiencia cotidiana. Por ejemplo, el brindis que se realiza como una suerte de augurio para que no suceda nada inesperado durante la reunión: “bueno panas, chupen. Pibe de Oro, adelantando el vaso para chocarlo con los otros tres” (p. 148). Otra práctica que se ha convertido en un verdadero ritual dentro de estos espacios está relacionada la repartición de la bebida: “Manos de Seda, otra vez sirviendo, tomando cada vaso para inclinarlo y no hacer espuma” (p. 148). Y finalmente, cuando el acto de socialización pasa estrictamente al de consumo:

Niño Niño preocupado porque la cerveza ya se está terminando. Ese es el problema de la bielita, uno chupa y chupa y demora en emplutarse. Manos de Seda, mirándose los dedos magullados por los pesquisas. Si quieren nos vamos de puro. El Niño. Puta, nos hacemos tierra. Pata fuerte haciendo muecas (pp. 149-150).



Este conjunto de prácticas cotidianas, de expresiones y composiciones verbales conforman la cultura propia de un grupo considerado alterno. Como sostiene César Ruiz (2009), el tema de la alteridad se origina en la suposición de un centro superior que es la norma social establecida. En este sentido, la aparición de grupos alternos dentro de la ciudad constituye una amenaza frente a un sistema que trata de ser impermeable, pues el otro tiende a revelarse contra la verdad que supone el centro. Entonces debe ser anulado, elidido, expulsado. Para el mismo Ruiz, el problema no se encuentra en las características del otro, sean las que fueren, sino “en la natural tendencia de los modelos civilizatorios a forjarse un mapa de conductas y roles que buscan funcionar para cada integrante de la sociedad, en todos los casos” (p. 101).

En este sentido, cuando surge un grupo alterno, ajeno a la norma, las sociedades de control tratan de absorberlo o finalmente terminan por expulsarlo con el afán de preservarse. En *El Rincón de los Justos*, Velasco Mackenzie recrea este hecho cuando los habitantes del barrio son desterrados, por órdenes municipales, hacia las pampas del Guasmo. En esta transición, un espacio subsiste, la cantina; así lo narra la vieja Encarnación:

solamente yo me he quedado en el Rincón de los Justos. Yo y la imagen de la Narcisca que las caritativas dejaron aquí y no han venido a buscar [...] Yo esperaré tus bendiciones, tus gracias, aquí en este Rincón que será tuyo, de las dos y que ahora voy a alegrar con música, con la última del jota jota (p. 191).

Este tipo de espacios alternos que se niegan a la dominación, se insertan dentro de la ciudad para hacerla heterogénea. Es el caso de la cantina, esta se establece como centro de una cultura alternativa, pues en este espacio habita la otredad: pobres, vagabundos, minusválidos, borrachos, prostitutas... Seres marginales que a partir de su experiencia cotidiana, de sus prácticas, ritos y lenguajes; generan un discurso disidente, no sujeto a motivaciones superiores,





Universidad de Cuenca

válido en sí mismo, y por lo tanto libre. Con la “última del jota jota”, Velasco Mackenzie celebra la permanencia de este espacio dentro de la ciudad, y por ende, de toda una cultura popular encarnada en el Rincón de los Justos que por extensión forma parte de la cultura toda la ciudad guayaquileña.



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

La raza humana tiene un arma verdaderamente eficaz: la risa.

MARK TWAIN

Los sujetos han necesitado siempre de espacios que les permitan liberarse de las ataduras implantadas por el sistema social convencional. El carnaval, por ejemplo, constituye uno de esos ámbitos que permiten un escape momentáneo frente al régimen normativo y dogmático de la sociedad dominante. Para Bajtín (1979), en el carnaval, “se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana” (p. 179). Es decir, el carnaval instituye el mundo al revés, en donde se mezclan libremente lo superior e inferior, lo espiritual y material, lo sagrado y profano. Durante la fiesta derivada del carnaval se produce la anulación momentánea del sistema de clases, generando de esta manera, un escenario de igualdad y absoluta libertad entre sus participantes.

De acuerdo con esta teoría, existen algunas categorías inherentes a lo carnavalesco en la literatura que se manifiestan de modo particular en la novela de Jorge Velasco Mackenzie. El contacto libre y familiar entre la gente supone la anulación momentánea de las jerarquías, pues implica un estado de convivencia entre todos quienes participan del carnaval. Para Bajtín (1979), la igualdad que experimentan los sujetos que viven esta fiesta es la condición previa para que se cree un nuevo modo de relaciones; en el cual, las clases sociales bajas se apropian de las clases sociales altas y viceversa. “Los nuevos papeles representativos funcionan como medio para marcar las diferencias desde un enfoque paródico” (Egas, 2015, p. 21). Es decir, se llega a la representación de una realidad diferente: el “mundo al revés”. En *El Rincón de los Justos* se



evidencia esta situación cuando en la cantina uno de los personajes marginales, el Diablo Sordo, se ve a sí mismo dueño de otra realidad:

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

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

De igual forma, la excentricidad, genera una ruptura frente a los modelos tradicionales impuestos. Como señala Bajtín (1979), esta categoría “permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta” (p. 173). Es decir, durante el carnaval se promueve la liberación del comportamiento y de la palabra que muchas veces se reprime al legitimar la norma social establecida. Los personajes excéntricos se construyen en función de la representación de un conjunto de prácticas y conductas extravagantes, extrañas, anormales, que puede llegar incluso a la ridiculización. En la novela de Velasco Mackenzie, Doña Encarnación, manifiesta su particular carácter excéntrico cada vez que la visitan las Damas de la Caridad:



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

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

La profanación, por su parte, constituye la desacralización de los metarrelatos considerados como verdades absolutas. En este sentido, se destacan las conductas más naturales y festivas del sujeto que llevan a la transgresión de lo considerado sagrado. Esta categoría es, sin duda, la más recurrente en la obra de Velasco Mackenzie. La profanación se hace evidente desde los nombres de algunos de sus personajes, como la matrona de la cantina Doña Encarnación y su perra la Gracia Divina; y en algunos pasajes de la narración, como cuando el autor da voz a la imagen de la Narcisa Virgen, quien relata su vida dentro de la cantina:

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



El autor utiliza como homónimo el nombre de Narcisa para provocar un intercambio de roles entre la salonera (Narcisa Puta) y la beata (Narcisa Virgen), en una suerte de enmascaramiento. En la misma narración la voz de la Virgen continúa: “cuando reza, en verdad no reza [...] pide que yo no siga con el Sebas y que la otra me cuide” (p. 115). Como señala Raúl García (2013), el discurso carnavalizado produce sucesivos enmascaramientos, es decir, diferentes reencarnaciones de la identidad, la cual, se relativiza, se multiplica y en cierto modo, se pierde. La máscara multiplica al sujeto, lo relaciona e iguala con el otro. En este caso, la representación de lo sagrado se vincula a lo terrenal, a lo mundano, a partir del juego de identidades que propone el autor en su narración.

Lo grotesco, en cambio, afirma García (2013), está ligado a la deformación o descomposición de la imagen o figura clásica: “implica una vertebración, una articulación, una contaminación con elementos mundanos de distinta naturaleza” (p. 127). Se hiperboliza el cuerpo y sus partes con la finalidad de generar una ruptura contradictoria frente a los modelos clásicos de culto a la figura humana. En *El Rincón de los Justos* encontramos dos personajes que representan lo grotesco. El Diablo Sordo, que “parecía un ser de otro mundo”, cuyo mal de oído “poco a poco le iba quitando el sentido de las palabras” (p. 70). Y Fuvio Reyes, el bizco, a quien de niño su madre “había querido curarlo del estrabismo poniéndole un bola de vidrio en cada uno de los ojos torcidos” (p. 66).

Velasco Mackenzie desde lo cómico configura lo grotesco en sus personajes. No denuncia los males que estos seres padecen, se ríe de los mismos: “el Fuvio de mirador [...] justo él que tiene los ojos torcidos y cuando mira para acá parece que mirara para allá” (p. 70). Según la teoría de Bajtín (1933), el carnaval es “la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (p. 12). En este sentido, la representación de lo grotesco no implica solo



una construcción artificial hiperbolizada de la realidad, sino la inserción de lo extraño, de lo otro, lo marginal como elemento estético. Es decir, lo grotesco al distanciarse de los modelos clásicos y prescindir de las separaciones categóricas posibilita la aparición de lo heterogéneo.

Todas las categorías antes mencionadas tienen en común un elemento: la risa. De acuerdo con Bajtín (1933), la risa carnavalesca es ambivalente: “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica” (p. 12). Esta segunda característica permite la anulación momentánea del sistema de clases, pues el humor provoca la degradación de lo considerado único y verdadero, de lo sagrado. Para García (2013), esta risa carnavalesca además implica la interacción de un colectivo: “es una risa incluyente, participativa, democrática” (p. 125). Por tal motivo, Bajtín enmarca la teoría de la carnavalización dentro el espacio público pues este congrega a todos los miembros de la sociedad, sin distinción de clases.

En este sentido, la cantina recreada por Velasco Mackenzie constituye un ambiente en el que se vive el carnaval en tanto forma parte del espacio público, y por ende, posibilita libertad de acceso a quienes desean participar de esta. Además, constituye un espacio no oficial pues congrega en su mayoría a la otredad, seres rechazados por la clase dominante. El carnaval, señala Hugo Mancuso (2005), no implica la liberación de los marginales, sino su legitimación como tales y su consecuente integración a la sociedad. Es decir, la carnavalización de la literatura constituye un ejercicio ligado al desplazamiento del discurso dominante a través de un conjunto de prácticas de resistencia que en definitiva confieren libertad a quienes las realizan.

*El Rincón de los Justos* se presenta como un texto carnavalizado en tanto la narración permite evidenciar un conjunto de categorías correspondientes a esta teoría, tales como: el contacto libre y familiar entre la gente, la parodia, la excentricidad, la profanación y lo grotesco.



Así también, el carnaval se manifiesta dentro de la obra a partir de la risa que actúa como un dispositivo de subversión pues deconstruye el discurso y los modelos dominantes. La risa carnalesca surge en un ambiente colectivo no oficial que congrega a la otredad. En este sentido, la cantina constituye un espacio por excelencia de la carnavalización, en donde el humor festivo derivado de la bebida y la convivencia desbordan los niveles ficticios posibilitando absoluta libertad a quienes participan de ella.



## 5. Conclusiones

*El Rincón de los Justos* se presenta como una novela espacial en tanto sus escenarios son protagonistas de la obra, la ciudad de Guayaquil en su imagen reducida: la Matavilela, y dentro de esta la cantina. En la construcción de dichos espacios podemos diferenciar claramente dos teorías. Por una parte, la Matavilela se configura como cronotopo debido a que el autor vincula tiempo y espacio reales para la creación de otra realidad de orden estético. Esta realidad alternativa surge desde una mirada exterior, desde el punto de vista de los grupos dominantes, razón por la cual la Matavilela se describe como un lugar sucio, peligroso, lúgubre; un “lugar inmundo” que debe ser expulsado de la ciudad.

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





En *El Rincón de los Justos*, se evidenciaron algunas de las categorías propuestas por Bajtín que remiten al mundo carnavalesco inscrito en la cultura popular. El contacto libre y familiar entre la gente, la parodia, la excentricidad, la profanación y lo grotesco son algunos de los aspectos que se logran percibir en diferentes niveles de la narración: personajes, escenarios, historias. Así también, el carnaval se manifiesta dentro de la obra a partir de la risa que actúa como un dispositivo de subversión pues deconstruye el discurso y los modelos dominantes. En este sentido, la cantina constituye un espacio por excelencia de la carnavalización, en donde el humor festivo derivado de la bebida y la convivencia otorgan absoluta libertad a sus participantes.

*El Rincón de los Justos*, además, es una novela subversiva pues se configura a partir de un discurso disidente, no sujeto a motivaciones superiores, y por tanto libre. El autor construye el imaginario de la cantina con el objetivo de visibilizar a los sujetos marginados por los grupos dominantes: habitantes de la pobreza y miseria, vagabundos minusválidos, borrachos, prostitutas, locos... Es decir, construye un espacio de la alteridad, de lo diverso. La cantina constituye un verdadero espacio de resistencia, es el único que persiste al desalojo del barrio, y por tanto legitima su permanencia dentro de la ciudad haciéndola múltiple, diversa, heterogénea.

En definitiva, es la literatura la que rechaza el sistema oficial. Velasco Mackenzie crea *El Rincón de los Justos* con el objetivo de cuestionar un sistema hegemónico imperante en la ciudad guayaquileña que simplemente excluye a quienes se apartan del sistema. Y elige la cantina como espacio subversivo precisamente porque su ambiente festivo caracteriza a los ciudadanos de la *otredad*. El autor hace de la cantina un verdadero símbolo urbano, un lugar múltiple y diverso, heterogéneo, que concentra la riqueza cultural de toda una ciudad que aunque lo niegue, lo agrade, y trate de ocultarlo, no logra deshacerse de él.



## 6. Bibliografía

- Aínsa, F. (1999). *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- \_\_\_\_\_. (2013). La ciudad entre la nostalgia del pasado y la visión apocalíptica. En *Utopías Urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*. Madrid: Editorial Iberoamericana, pp. 49-86.
- Arán, O. (2009). Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-12002009000100005](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002009000100005)
- Ayala, E. (2004). El individuo, la soledad, y las ciudades mentales desde la literatura urbana. *Ciudad y Literatura. III Encuentro de Nuevos Narradores de América Latina y España*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Recuperado de [https://monoskop.org/images/1/16/Bachelard\\_Gaston\\_La\\_poetica\\_del\\_espacio.pdf](https://monoskop.org/images/1/16/Bachelard_Gaston_La_poetica_del_espacio.pdf)
- Bajtín, M. (1933). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Fondo de cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (1989). Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. Recuperado de <https://imaginacionhistorica.files.wordpress.com/2015/08/bajtin-las-formas-del-tiempo-y-el-cronotopo-en-la-novela.pdf>
- Barreiro, J. (2017). *Alcohol y literatura*. Madrid: Edición Menoscuarto, Colección *Cristal de cuarzo*. Recuperado de <http://www.menoscuarto.es/uploads/ficheros/libros/primeraspaginas/201710/primeras-paginas-primeras-paginas-es.pdf>
- Bauman, Z. (2011). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Recuperado de <http://www.fce.com.ar/archivos/pdfs/baumanlcml.pdf>



- Canclini, N. (1997). *Imaginario Urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/371953579/Garcia-Canclini-N-1997-Imaginario-Urbanos-pdf>
- Campra, R. (1994). La ciudad en el discurso literario. Buenos Aires: Revista SyC, núm. 5, pp. 19-39. Recuperado de [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_nlinks&ref=000077&pid=S0104-6276200200010000300002&lng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000077&pid=S0104-6276200200010000300002&lng=es)
- Carrión, D. (1987). La renta del suelo y la segregación urbana en Quito. En *El proceso Urbano en el Ecuador*. Quito: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales ILDIS. Recuperado de [http://www.fes-ecuador.org/fileadmin/user\\_upload/pdf/299%20PROURB1987\\_0092.pdf](http://www.fes-ecuador.org/fileadmin/user_upload/pdf/299%20PROURB1987_0092.pdf)
- Cobos, J. (1963). La taberna cordobesa. En *Corazón plural*. Madrid: Imprenta Sáenz.
- Cortés, A. (2017). Aníbal Quijano: marginalidad y urbanización dependiente en América Latina. Santiago de Chile: Polis, Revista Latinoamericana, Vol. 16, pp. 221-238. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/305/30551302011.pdf>
- Cucó, J. (2004). *Antropología urbana*. Barcelona: Editorial Ariel. Recuperado de <http://www.antropologiaurbana.cl/wp-content/uploads/2014/08/Cuco-Antropologia-Urbana.pdf>
- Donoso, M. (2002). *Nuevo realismo ecuatoriano*. Quito: Eskeletra Editorial.
- Drinot, P. & Garofalo, L. (2005). La sociabilidad plebeya en las pulperías y tabernas de Lima y el Cuzco 1600-1690. En *Más allá de la dominación y la resistencia: estudios de historia peruana, siglos XVI – XX*. Lima: Ediciones IEP (Instituto de Estudios Peruanos).
- Durston, A. (1994). *Un régimen urbanístico en la América Hispana Colonial: el trazado en damero durante los siglos XVI y XVII*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Revista Historia, Vol. 28, pp. 59-115. Recuperado de <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/9531/000313180.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Egas, M. (2015). Los elementos carnavalescos en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperado de <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/9820/Los%20elementos%20carnavalescos%20en%20El%20obsceno%20p%C3%A1jaro%20de%20la%20noche.docx.pdf?sequence=1>



- García, R. (2013). *La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar*. Hidalgo: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Athenea Digital, N° 13, pp. 121-130. Recuperado de <file:///C:/Users/usuario/Downloads/1036-3927-2-PB.pdf>
- Garufi, J. (2009). Beber y sentir en el Río de la Plata: el alcohol en la literatura tanguera. En *Comida y cultura: nuevos estudios de la cultura alimentaria*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Heffes, G. (2013). Introducción a *Utopías Urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*. Madrid: Editorial Iberoamericana, pp. 13-45.
- Hegel, G. (1948). *Poética*. Buenos Aires: Editorial Espasa Calpe.
- Kingman, E. (1990). Elegía de la taberna urbana. En *Centro Histórico de Quito sociedad y espacio urbano*. Quito: Editorial Fraga, pp. 165-170.
- \_\_\_\_\_. (2006) La ciudad y los otros. Quito 1860-1940 Higienismo, ornato y policía. Quito: FLACSO, Sede Ecuador. Recuperado de <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/46320.pdf>
- Luque, F. & Cobos, J. (2009). La bebida en el ámbito tabernario, comunicación y sociabilidad apuntes para un estudio desde la antropología social. En *Comida y cultura: nuevos estudios de la cultura alimentaria*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Mancuso, H. (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bakhtin*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Ortega, J. (1982). *Texto, comunicación y cultura: Los Ríos Profundos de José María Arguedas*. Lima: Estudios para el desarrollo y la participación.
- Olivas, R. (2009). Los tres reyes del Perú: vino, pisco y chicha. En *Comida y cultura: nuevos estudios de la cultura alimentaria*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Editorial Arca. Recuperado de: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/rama-la-ciudad-letrada.pdf>
- Romero, J. (1986). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores S.A. Recuperado de [file:///C:/Users/usuario/Documents/ciudad/HEAL\\_Romero\\_Unidad\\_2.pdf](file:///C:/Users/usuario/Documents/ciudad/HEAL_Romero_Unidad_2.pdf)



- Ruiz, C. (2009). *La alteridad*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. Revista Casa del Tiempo, vol. 3, núm. 25, pp. 99-101. Recuperado de [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/25 iv nov 2009/casa del tiempo eIV num2 5\\_99\\_101.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/25_iv_nov_2009/casa_del_tiempo_eIV_num2_5_99_101.pdf)
- Silva, A. (2006). *Imaginarios Urbanos*. Bogotá: Editorial Nomos. Recuperado de: <file:///C:/Users/usuario/Documents/ciudad/silva-armando-imaginarios-urbanos.pdf>
- Vallejo, R. (1995). Petróleo, J.J. y utopías: cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy. Quito: Corporación Editorial Nacional. Kipus: revista andina de letras, vol. 4, pp. 329-348.
- Vázquez, M. (1998). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Editorial Crítica (Grijalbo Mondadori, S.A.).
- Velasco, J. (2010). *El Rincón de los Justos*. Quito: Colección Antares, Editorial Libresa.