



Universidad
Nacional
de Loja

Universidad Nacional de Loja

Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación

Carrera de Pedagogía de la Lengua y la Literatura

Huellas del esperpento en la novela

Qué risa, todos lloraban de Huilo Ruales Hualca

Trabajo de Integración Curricular,
previo a la obtención del Título de
Licenciado en Ciencias de la
Educación, mención Pedagogía de la
Lengua y la Literatura

AUTOR:

Hans Denys Jiménez Coello

DIRECTOR:

Lic. Pedro Javier Calvopina Loaiza. Mgr. Sc.

Loja - Ecuador

2024

Certificación

Loja, 4 de marzo de 2024

Lic. Pedro Javier Calvopina Loaiza. Mg. Sc.

DIRECTOR DEL TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR

C E R T I F I C O:

Que he revisado y orientado todo el proceso de elaboración del Trabajo de Integración Curricular denominado: **Huellas del eserpento en la novela *Qué risa, todos lloraban de Huilo Ruales Hualca***, previo a la obtención del título de Licenciado en Pedagogía de la Lengua y la Literatura, de la autoría del estudiante Hans Denys Jiménez Coello, con **cédula de identidad Nro. 2200056238**, una vez que el trabajo cumple con todos los requisitos exigidos por la Universidad Nacional de Loja, para el efecto, autorizo la presentación del mismo para su respectiva sustentación y defensa.



Firmado electrónicamente por:
**PEDRO JAVIER CALVOPINA
LOAIZA**

F)

Lic. Pedro Javier Calvopina Loaiza. Mg. Sc.

DIRECTOR DEL TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR

Autoría

Yo, **Hans Denys Jiménez Coello**, declaro ser autor del presente Trabajo de Integración Curricular y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos, de posibles reclamos y acciones legales, por el contenido del mismo. Adicionalmente acepto y autorizo a la Universidad Nacional de Loja la publicación de mi Trabajo de Integración Curricular, en el Repositorio Digital Institucional – Biblioteca Virtual.



Firma:

Cédula de identidad: 2200056238

Fecha: 09/09/2024

Correo electrónico: jimenezhans611@gmail.com

Celular: 0968076513

Carta de autorización por parte del autor, para consulta, reproducción total o parcial y/o publicación electrónica del texto completo, del Trabajo de Integración Curricular

Yo, **Hans Denys Jiménez Coello**, declaro ser autor del Trabajo de Integración Curricular denominado: **Huellas del esperpento en la novela *Qué risa, todos lloraban* de Huilo Ruales Hualca** como requisito para optar por el título de **Licenciado en Ciencias de la Educación, mención en Pedagogía de la Lengua y la Literatura** y autorizo al sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja para que, con fines académicos, muestre la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido en el Repositorio Institucional.

Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo en el Repositorio Digital Institucional, en las redes de información del país y del exterior con las cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja no se responsabiliza por el plagio o copia del Trabajo de Integración Curricular que realice un tercero.

Para constancia de esta autorización, suscribo, en la ciudad de Loja, nueve días del mes de septiembre de dos mil veinticuatro.

Firma:



Autor: Hans Denys Jiménez Coello

Cédula de identidad: 2200056238

Dirección: Loja – Av. De los Paltas y Quinara

Correo electrónico: hans.jimenez@unl.edu.ec

Teléfono: 0968076513

DATOS COMPLEMENTARIOS:

Director del Trabajo de Integración Curricular: Lic. Pedro Javier Calvopina Loaiza. Mgtr. Sc.

Dedicatoria

A mi Madre.

Hans Denys Jiménez Coello

Agradecimiento

A mi familia, maestros y amigos que me acompañaron durante todo este trayecto.

Mi especial gratitud al maestro Pedro Javier Calvopina Loaiza, Mgtr. Sc., por su paciencia, amabilidad, carisma y el constante apoyo intelectual que prestó como guía de este trabajo. Lo abrazo con todas mis fuerzas y le quedo eternamente agradecido.

Hans Denys Jiménez Coello

Índice de contenidos

Portada	i
Certificación	ii
Autoría	iii
Carta de autorización	iv
Dedicatoria	v
Agradecimiento	vi
Índice de contenidos	vii
Índice de anexos.....	viii
1. Título	1
2. Resumen	2
Abstract	3
3. Introducción	4
4. Marco teórico	9
4.1. El grotesco.....	9
4.2. El grotesco en la literatura española.....	10
4.3. Valle-Inclán y el esperpento.....	12
4.4. El esperpento rualesco.....	14
5. Metodología	17
6. Resultados	19
6.1. Animalización	19
6.2. Cosificación y muñequización	22
6.3. Humor: ironía, parodia, sátira y humor negro.....	27
7. Discusión	43
8. Conclusiones	48
9. Recomendaciones	49
10. Bibliografía	50
11. Anexos	55
11.1. Anexo 1: Categorías de análisis	55
11.2. Anexo 2: Certificado de traducción del resumen	60

1. Título

Huellas del esperpento en la novela

***Qué risa, todos lloraban* de Huilo Ruales Hualca**

2. Resumen

En su libro *Qué risa, todos lloraban*, Huilo Ruales Hualca observa mordazmente la decadencia de valores y el envilecimiento social, reflejando en sus personajes las preocupaciones sociales, políticas y culturales. Pensando que en su crítica está la huella estética de Valle-Inclán, la intención de este estudio se concentró en recolectar, describir y analizar la influencia del esperpento en la construcción de cinco personajes de la novela. Para poder interpretar y reflexionar en torno al texto, se utilizó el método analítico-descriptivo, mientras que para observar la estructura de la novela y destacar los perfiles en la caracterización de los personajes mediante la estética de Valle-Inclán, se empleó un enfoque narratológico. Los resultados mostraron que con la caracterización esperpéntica de los personajes en la novela *Qué risa, todos lloraban*, mediante técnicas de deshumanización y comicidad, Huilo Ruales crea una crítica mordaz y creativa de la sociedad, utilizando el lenguaje popular ecuatoriano para resaltar las vulnerabilidades e inquietudes de su época. Las conclusiones de esta investigación indican que el escritor ibarreño puede ser considerado un fiel practicante de la estética del esperpento, aunque con algunas variaciones sutiles pero significativas.

Palabras clave: Valle-Inclán, esperpento, sátira, parodia, muñequización, animalización, cosificación, Huilo Ruales Hualca

Abstract

In *Qué risa, todos lloraban*, Huilo Ruales Hualca mordantly observes the decline of values and social degradation, reflecting social, political and cultural concerns in his characters. Considering that the aesthetic imprint of Valle-Inclán is in his criticism, this study's intention was focused on collecting, describing and analyzing the influence of the grotesque in the construction of five characters in the novel. In order to interpret and reflect on the text, an analytical-descriptive approach was used, while in order to observe the structure of the novel and highlight the profiles in the characterization of the characters through Valle-Inclán's aesthetics, a narratological approach was used. The results show that with the grotesque characterization of the characters in *Qué risa, todos lloraban*, through dehumanization and comedy techniques, Huilo Ruales creates a mordant and creative critique of society, using popular Ecuadorian language to highlight the vulnerabilities and concerns of his time. The conclusions of this research indicate that the writer can be considered a faithful practitioner of the aesthetics of the grotesque, although with some subtle but significant variations.

Keywords: Valle-Inclán, grotesque, satire, parody, puppetry, animalization, objectification, Huilo Ruales Hualca

3. Introducción

Derivado de la palabra *grotta*, el término grotesco aparece a finales del siglo XV tras unas excavaciones hechas en Roma donde se encontraron ornamentos que amalgamaban los órdenes vegetales, animales y humanos. La denominación de los objetos cuyo abigarramiento estético contravenía el orden natural y las normas con que se concebían las cosas continuó consolidándose en el tiempo, pese a los intentos que hubo por frenar este nuevo tipo de arte durante los siglos XVI y XVII (Kayser, 2010). Debido a las variaciones semánticas, en el siglo XVII el grotesco se incorpora a otras expresiones artísticas, entre ellas, la literatura. Durante las etapas de la Ilustración y el Renacimiento, el grotesco continúa teniendo definiciones análogas a los siglos anteriores como ridículo, cómico, extravagante y burlesco, pero gracias a los vínculos que va estrechando con las artes se la empieza a utilizar como forma con la que reprender las costumbres de la época (Polák, 2009).

En el siglo XX aparecen dos figuras que profundizan en la comprensión del grotesco: el primero es Mijaíl Bajtín, quien elabora un estudio sobre el grotesco en su libro *La cultura popular y la edad media: el contexto de François Rabelais*, enfocándose en la cultura popular y en el realismo grotesco. El segundo es Wolfgang Kayser que en su trabajo *Lo grotesco. Su realización en la literatura y la pintura* no considera que en la estética grotesca existan elementos como la excentricidad, el placer y la abundancia.

Para Bajtín (2003), el grotesco se manifiesta en el carnaval a través del cuerpo, la risa y el lenguaje. Durante estas fiestas utópicas se crea un espacio donde se abolen las jerarquías, privilegios, reglas y prejuicios para dar lugar a la abundancia, libertad, igualdad y universalidad. Bajtín piensa en el realismo grotesco como una representación donde se combinan elementos materiales de la vida cotidiana con elementos exagerados, cómicos y subversivos, medio por el cual es posible cuestionar normas y convenciones culturales de manera más popular y directa. Para Bajtín (2003), la degradación que conlleva la corporeización no es lo que Kayser (2010) interpreta como hostilidad, extrañeza o inhumanidad, sino una aproximación a una especie de amortajamiento tras el cual resulta el renacimiento de algo superior.

En Kayser (2010), el grotesco tiene un sentido más próximo a la escasez, la reducción, la locura y a seres híbridos y deshumanizados. El grotesco para Kayser produce angustia y perplejidad ante un mundo enloquecido. La risa del grotesco en la línea de Kayser no es como la que examina Bajtín (2003), ambivalente en tanto alegre y sarcástica, pero a fin de cuentas

bienhechora. En el grotesco que estudia Kayser, existe una risa ambigua provocada por el encuentro entre el horror y lo cómico, cargada de la verdad proveniente de la relación secreta entre el grotesco y nuestra realidad.

La estética que desarrolla Valle-Inclán no es una creación aislada, sino que se enriquece de la influencia y el contacto que tiene con otras manifestaciones artísticas, identificando en el esperpento elementos que se asemejan al grotesco de Bajtín y de Kayser. También es posible dar con influencias artísticas que tuvo Valle-Inclán de la *commedia dell'arte* o las pinturas de Goya. A principios del siglo XX el uso de la *commedia dell'arte* fue un fenómeno escapista cuyos temas oscilan de lo sentimental a lo grotesco siendo generalmente asociado con la farsa. Escritores como Valle-Inclán se sintieron atraídos por la idea de poder transmitir una visión del hombre a través de máscaras y títeres, así como también su concepto de la realidad y la posibilidad de parodiar a la sociedad del siglo XX (Avila Hesles, 1985).

La atención que presta Valle-Inclán hacia Goya resulta más que evidente si recordamos las palabras que dice Max Estrella, uno de los personajes presentes en *Luces de Bohemia*: “El esperpentismo lo ha inventado Goya” (Valle-Inclán, 1924) o en las afirmaciones que el dramaturgo hace cuando discute sobre el mismo pintor. Hablando en una entrevista con Ignacio Carral acerca de la contemplación demiúrgica de Cervantes sobre el Quijote, Valle-Inclán explica que la técnica en aquella obra parecía “una cosa de viejos”, mientras que en Goya ve “una habilidad para introducir el grotesco en lo cotidiano y llevar lo cotidiano a niveles grotescos” (Alesi, 2012, p. 137).

La plasticidad que busca Valle-Inclán en sus obras la consigue de la caricaturización goyesca en la que ve, al igual que los expresionistas, el medio idóneo para representar una crítica sobre la realidad (Jerez-Farrán, 1990). Paulatinamente, el esperpento va cristalizando estas influencias en forma de estética con la que ver la realidad sin disfraces. Según Jerez-Farrán (1990), el esperpento se aparta de la mimesis de la realidad con la finalidad de engendrarla. En el esperpento, la finalidad de la distorsión es desrealizar porque solo a través del aniquilamiento de la forma exterior es posible ver la condición ontológica de los seres y objetos.

Entre los elementos temáticos recurrentes en el esperpento podemos encontrar la historia, la pérdida de valores morales en la sociedad, el honor, el donjuanismo y algunos mitos que proceden de la tradición (Vasas, 1999). Todos los ambientes y personajes del esperpento

remiten a una realidad deformada, degradada, marginal y deshumanizada. El mundo es un circo lleno de marionetas, títeres, criaturas grotescas y despojos humanos que no gozan de libertad. Todos estos seres antiheroicos son manejados por los hilos invisibles de una decrepita moralidad (Sánchez Dueñas, 2007).

Los problemas sociopolíticos y sociohistóricos son resaltados duramente por Valle-Inclán a través de técnicas de distorsión y en innovaciones tanto escénicas como narrativas. Estas se manifiestan en diatribas contra políticos, clérigos, militares y burgueses, sin olvidarse de aquellos que no forman parte de estas instituciones. A más de subrayar los aspectos menos gratos del ser, el propósito de la deformación tiene como objeto corregir las debilidades éticas de la sociedad (Jerez-Farrán, 1990). Para el propósito, Valle-Inclán emplea técnicas como la animalización, la cosificación, comparaciones, exageraciones y un lenguaje extraliterario. A las herramientas de deshumanización, añade rasgos humorísticos mediante la parodia, la sátira, el humor negro y la ironía. A través de la conjugación de estos procedimientos, Valle-Inclán hace que por medio de lo horroroso surjan personajes como criaturas, marionetas o caricaturas. Esas formas se vuelven símbolos con el que construye el carácter abyecto y absurdo de entes vacíos de humanidad, dignidad y personalidad (Dias, 1977; Jerez-Farrán, 1990; Ríos-Font y Ríos-Font, 1992).

En la literatura ecuatoriana, las investigaciones sobre la estética del esperpento son más bien pocas. Entre ellas destaca la crítica sobre la obra de Huilo Ruales Hualca, autor ibarreño que adapta la estética del esperpento para representar y criticar la urbe por la que se pasean tullidos, ladrones, mendigos, ciegos, charlatanes, meretrices y seres deformes. Existen otros ensayos que lo relacionan con Valle-Inclán, aunque generalmente desde una perspectiva amplia y no de manera específica y detallada.

Según Endara (2019), es la ciudad ambivalente y caótica la cuna de los grotescos rualescos donde el escritor destaca los temas como la enajenación social, la religión pisoteada y la esperanza de un mejor porvenir. Huilo Ruales se apodera de las características fonéticas y léxicas populares del Ecuador, utilizando un lenguaje degenerado, cínico y creativo para infundir el esperpento en sus personajes y espacios. De esta manera, logra un efecto destructivo que visibiliza, ridiculiza y deforma, así como un efecto renovador que cuestiona e invita a reevaluar. Con ese mismo lenguaje desmitificador e irreverente, Valle Inclán abordaría los temas más sórdidos de forma grotesca y cómica (Cenizo Jiménez, 2006), al igual que lo practica Huilo Ruales.

El tratamiento surrealista y experimental de Huilo Ruales Hualca sobre sus criaturas y espacios lo diferencia de otros escritores que también han elegido hablar de las periferias. Villavicencio (2017) analiza el tratamiento de Huilo Ruales sobre la ciudad y aunque lo relaciona con la estética de Valle-Inclán no profundiza en dicha conexión. No obstante, destaca que las obras de Huilo Ruales Hualca están “construidas bajo la estética del esperpento” (p. 88). La investigación de Oviedo (2012) señala a la novela *Qué risa, todos lloraban* como una metáfora grotesca de taras nacionales. Habla del espacio de la novela como un “circo esperpéntico ocupado por un extraño bestiario” (p. 8). Las palabras de Oviedo evocan la crítica nacional en la que tanto se enfocó Valle-Inclán. Huilo Ruales hará hincapié con su tono incisivamente satírico en *Albura* como símbolo de una sociedad moralmente enferma.

Escobar Páez (2017) se refiere a la escritura del autor como aquella que “encaja a la perfección dentro del programa artístico del esperpento”, tras observar la crítica social que hace Ruales Hualca desde su posición demiúrgica. Además, encuentra en sus obras técnicas esperpénticas como el zoomorfismo, cosificación, caricaturización, parodia, farsa, hiperbolización y el uso coloquial del lenguaje con las que intencionalmente deforma a sus personajes. Moret (2022) ve en la narrativa de Huilo Ruales la huella de la literatura española, y menciona que en Huilo Ruales convergen lo jocosero de Quevedo, la estética deformante de Valle-Inclán y las pinturas de Goya, estilos que transgreden los convencionalismos a través de personajes o situaciones grotescas.

Aunque la lista de escritores que señalan los problemas sociales desde el centro de las marginalidades es interminable, la escritura de Huilo Ruales, según Cristóbal Zapata (1997) se distingue por el tratamiento singular que le da a estos asuntos y personajes. Además, Zapata añade que los personajes de Huilo Ruales no solo transitan por las calles de la ciudad prohibida, sino que parecen ser los hijos naturales de esa realidad. Es importante pensar esta observación de Zapata como una advertencia sobre el uso del esperpento por parte de Huilo Ruales. Además de volver esperpéntico lo cotidiano, su esperpento puede acentuar las características grotescas intrínsecas de la realidad representada.

Resulta interesante pensar en el lenguaje empleado por Huilo Ruales Hualca para representar la vida de los barrios marginales de forma trágica y cómica. Según Zavala (1970), el lenguaje del esperpento es antiacadémico y es en esa misma medida en la que podemos concebir al lenguaje del escritor ibarraño. Los estudios que se han realizado sobre la producción literaria de Huilo Ruales y que han corroborado nexos con la estética del esperpento permiten

pensar que la herencia de Valle-Inclán perdura en la literatura ecuatoriana. Por tanto, la relevancia de esta investigación radica en la profundización del análisis del esperpento en la obra de Huilo Ruales.

La importancia de este trabajo en un nivel académico radica en que la obra de Huilo Ruales ha presentado el paradigma de la marginalidad quiteña al igual que Abdón Ubidia y Raúl Vallejo, pero ha mantenido su autonomía frente a las representaciones similares que se han hecho en las periferias guayaquileñas y rurales (Voionmaa, 2002). Para Vallejo (2001), la propuesta narrativa de Huilo Ruales está “en un plano todavía más experimental y no exento de humor, cosa, en términos generales, rara en la literatura ecuatoriana” (p. 340). Dicha propuesta ha de considerarse como una narración fuera de la tradición literaria ecuatoriana.

El objetivo de esta investigación consistió en analizar la influencia del esperpento en la construcción de los personajes de la obra *Qué risa, todos lloraban* de Huilo Ruales Hualca. Para ello, se identificaron y describieron las marcas esperpénticas en la construcción de estos personajes. A través de este análisis se pudo comprender cómo el esperpento, en tanto estética literaria, moldea y distorsiona las figuras que pueblan la novela con la finalidad de exponer las contradicciones y absurdos de la sociedad que critica Huilo Ruales. Para este estudio, las distorsiones esperpénticas enriquecidas por la sátira empujaron a realizar un análisis más detallado sobre la forma en que la estética de Valle-Inclán permea la narrativa de Ruales Hualca y crea una experiencia reflexiva en el lector.

4. Marco teórico

4.1. El grotesco

La deformación premeditada de la naturaleza de las cosas, así como lo extravagante y lo monstruoso, no son fenómenos recientes, al menos en cuanto a su práctica. Desde la Grecia clásica, el grotesco ya se manifiesta en algunas expresiones artísticas, aunque no con la clara intención satírica que más tarde caracterizaría a los creadores del grotesco. Durante la Edad Media y el Renacimiento, surgieron creaciones artísticas que mostraban una intención disruptiva frente a las nociones establecidas de orden. En principio, este fenómeno se observó en el arte plástico medieval, destacando artistas como El Bosco, Pieter Huys y Nicolleto da Modena, quienes, bajo la tutela de la Iglesia, realizaban pinturas que reflejaban el pecado, lo abyecto, el infierno y las malas prácticas religiosas. No es hasta comienzos del siglo XIX cuando, según Sina Rosselló (2015), el grotesco se presenta como una categoría estética alejada del canon clásico de belleza.

En Latinoamérica, el arte moderno aprovecha no solo las posibilidades de explorar algo más allá de formas y técnicas que rompen con los estándares de producción artística, sino que además permite ahondar en temáticas antes vetadas y horadar las tradiciones o potencia de las herramientas de creación. De esta manera, el arte del grotesco llega a Latinoamérica como una forma contracultural de concebir el arte. Liberado de la máscara del exotismo y la mimesis de las temáticas del occidente, el escritor latinoamericano encuentra en el grotesco una manera de exhibir y criticar los problemas sociales universales, locales o específicos (López Get, 2015)

En las décadas anteriores al siglo XV, el grotesco sería menospreciado e incluso censurado, motivo por el cual el grotesco tuvo que esperar varios años para poder ser estudiado como una expresión estética. El grotesco es una forma destructiva y a su vez creadora ya que forma nuevas realidades y conceptos, tal como lo había teorizado Bajtín (2003). Todas aquellas imágenes reunidas bajo el término grotesco, ya sea que combinen cosas distintas para crear otras nuevas o deformen y descompongan las cosas, poseen una expresividad que va de lo maravilloso a lo monstruoso y finalmente a lo ridículo.

Desde el contexto de Rabelais, Bajtín hace un recorrido en busca de las manifestaciones populares y culturales que muestran disparidad con las convenciones aceptadas hasta entonces. Encuentra que en lo carnavalesco hay una actitud intencionada de presentar la realidad de manera deformada, pero cómica. “Todos estos ritos y espectáculos organizados de manera

cómica [...] presentan una forma del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial” (Bajtín, 2003, p. 11).

Esa visión opuesta del mundo, alejada totalmente de la inmutabilidad de las cosas, se construía mediante las permutaciones constantes, la degradación, la inversión, parodia y profanamientos. El lenguaje soez, obsceno y blasfemo contribuyen en la misma medida a una forma de libertad en las festividades. Respecto a Rabelais, dice Bajtín que había un predominio excepcional por hiperbolizar las imágenes del cuerpo trasladándose a lo monstruoso, lo grotesco (Bajtín, 2003). En Rabelais, la manifestación del grotesco ya no se presenta únicamente como expresión de lo horrendo, sino, y completando el término, como expresión también de lo cómico, que se concibe en las necesidades fisiológicas y el placer sensible inmediato que necesitan y que se pueden satisfacer a través de los orificios con elementos materiales. Todo esto -cuerpo y materia- son imágenes de la impureza que termina sobreponiéndose a la razón y el espíritu. Lo corporal como base del deseo nos remite a la animalización: son los instintos primitivos a los que el humano se pone en servicio.

El grotesco continúa con su evolución como técnica literaria en el periodo Prerromántico. Es esta etapa y durante el Romanticismo se experimenta un auge en el género del grotesco que es capaz de asimilar la realidad y expresarla en lo subjetivo, en lo individual, pero manteniendo los elementos del carnaval de la Edad Media. Una variedad que aparece del grotesco durante este siglo será la novela gótica que toca temas macabros, repugnantes, sublimes y bellos, y en la que los estudiosos encontrarán el gusto por categorizar las manifestaciones artísticas y de la que saldrá la definición del grotesco como categoría estética del Romanticismo (Ginés Orta, 2020).

4.2. El grotesco en la literatura española

En su estudio sobre la influencia de la *comedia dell'arte* italiana en los escritores modernistas hispanos, Avila Hesles (1985) cita a David George, quien menciona que la transformación del teatro comenzó en el siglo XVIII con la introducción de personajes como Polichinela, Pantalones y Arlequín. Por otro lado, Gonzáles Martín (2005) señala que, aunque las críticas en ese siglo limitaron su impacto en el teatro español, a finales del siglo XIX y principios del XX, Valle-Inclán recupera elementos de la *comedia dell'arte*, como las máscaras italianas, en su obra *La marquesa Rosalinda*, para caracterizar a sus personajes que más adelante se verán como títeres.

Pese a todo, el teatro del siglo XVIII avanza por un camino abonado por los dos siglos anteriores, manteniendo entre Italia y España interrelaciones artísticas con el mundo del teatro. Durante la primera mitad de este siglo el teatro ya tiene aproximaciones a temáticas sociales, actualizando las fórmulas heredadas del teatro áureo. Otros rasgos que se perciben quedan desplazados del cuidado de la puesta en escena y se acercan mucho más que otras épocas al tratamiento textual. Gracias al enfoque para los asuntos, la caracterización de los personajes y el uso de elementos cómicos aparece la comedia militar y otras fórmulas teatrales que enfatizan más en lo visual (Álvarez Barrientos, 1992).

La sátira y la caricatura triunfan en el siglo XVIII y se posicionan como elementos transgresores frente al poder y los vicios sociales y la decadencia moral. Mientras, en Francia la sátira estaba reflejando los problemas de las clases mercantiles y políticas, en España bastará con mirar los trabajos de Goya para encontrarnos con una crítica directa a los vicios, abusos, desorden y desigualdad social (Ginés Orta, 2020). Kayser (2010) escribe que el grotesco es lo extraño, monstruoso y ajeno que resulta de transformar y deformar una realidad familiar.

A esto se suman otras nociones como la aplicación que se hace a objetos que, bajo el grotesco, se exagera sus cualidades (Polák, 2009). Pese a que el grotesco abarca lo monstruoso e inaudito, también son parte de él lo ridículo y caricaturesco, aunque su propósito último no es la risa -pese a que esta pueda llegar a darse- sino la de crear una perspectiva de ambivalencia en la que se sintetiza lo feo y lo bello, lo mezquino y lo distinguido, lo cómico y lo trágico, lo horrible y lo jocoso. Para la introducción de un prisma de distorsión, se agrega a la sátira un personaje-filtro sobre el que gira el discurso satírico. En el siglo XVIII este procedimiento goza de un gran desarrollo en el que no solo se introducen aspectos culturales anteriores, sino también elementos de la literatura pasada para conseguir un efecto más corrosivo en la parodia (Bozal, 1989).

En este mismo siglo, el grotesco va a estar representado por la figura del Arlequino que más tarde figuró como estereotipo en los personajes de Valle-Inclán. Su visión demiúrgica sobre sus personajes a los que mira como seres inferiores con un anhelo destructivo y desesperanzado sobre un mundo más bien grotesco se desarrollará hasta los extremos a lo largo de sus obras. Pese a que tuvo influencias, ya del modernismo o de las vanguardias entonces nacientes, hay que destacar su originalidad y su reformulación sobre el grotesco: la intención de Valle Inclán es la de burlarse, pero con fines didácticos (Zavala, 1970).

4.3. Valle-Inclán y el esperpento

La definición del Esperpento aparece en *Luces de Bohemia* (1924) en boca de Max Estrella, personaje con el que Valle-Inclán le pondría rostro a su técnica. Pasando por el Callejón del Gato se encuentra con los espejos cóncavos que le sirven a Valle-Inclán para introducir la idea de lo deformante. Max Estrella dice “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada” (Valle-Inclán, 1924, pp. 224-225). De este modo, Valle-Inclán conceptualiza su estética en la que personajes o situaciones consideradas nobles o trágicas se distorsionan metódicamente para revelar lo absurdo, ridículo y grotesco de la realidad.

El término “esperpento” como denominador de la actitud estética que Valle-Inclán desarrolló proviene del habla coloquial que refiere a un objeto feo, una persona ridícula, desagradable o desaliñada. Además, este término puede aplicarse a situaciones que por desatinadas y absurdas, resultan risibles. En el esperpento, la cualidad más presente es la hipérbole que se emplea para llevar a las técnicas deformantes a su máximo nivel de expresividad (Arango, 1965). La hipérbole, como práctica de la metáfora del espejo cóncavo, le permite a Valle-Inclán exagerar la perspectiva de la realidad para exagerarla y así poder encuadrarla a una situación concreta.

La perspectiva de los espejos cóncavos altera las imágenes proyectadas y las refleja con connotaciones más cercanas a las intenciones del autor. Las técnicas de deformación del esperpento permiten construir en términos visuales el perfil psicológico de los personajes de manera coherente e inquietante (Polák, 2009). Partiendo de la desconexión emocional que ofrece Valle-Inclán entre espectador y ente de ficción, el fin último de observar la realidad grotesca de la presentación esperpéntica es despertar la conciencia del espectador para apelar a su inteligencia y no a sus sentimientos para que pueda valorar las decisiones tomadas por los entes narrativos (López de Martínez, 1985).

Ese distanciamiento permite al creador y al espectador colocarse en un plano superior desde el que puedan observar a los personajes como seres inferiores y adquirir una actitud crítica. Para Jerez-Farrán (1990), el compromiso social de la novela y el teatro esperpéntico se muestra a través de las diatribas en las que el autor acusa al clero, la burguesía, los militares y políticos del envilecimiento social. Además de las instituciones sociales, los códigos culturales también son blancos de la burla esperpéntica (Dougherty, 2008).

En tanto las situaciones se absurdizan por el contraste convirtiendo los escenarios trágicos en grotescos (Morán Paredes, 2006), las criaturas esperpénticas apuntan hacia una realidad degradada y alienada, transitando por un medio marginal, populachero, carnavalesco y deshumanizante. Constantemente la deshumanización esperpéntica muta a los individuos en seres animalizados, en fusiones de la carne con los objetos o, llevado al máximo esperpéntico, en muñecos humanos en medio de un mundo circense. Valle-Inclán miraba en ese repertorio de criaturas a las que imaginaba viviendo al margen de la sociedad o en las periferias de la misma una serie de grotescas figuras simbólicas que representaban la decrepitud moral y la degradación de valores sociales y privados (Sánchez Dueñas, 2007).

Para lograr en el espectador la sensación de sobrecogimiento de una realidad a la que Valle-Inclán intenta desenmascarar para mostrarla en su aspecto más sórdido, la estética del esperpento se caracteriza por su insistente técnica descriptiva que enfatiza en los detalles exteriores del sujeto (Dias, 1977). Lo que pretende hacer Valle-Inclán es materializar el perfil psicológico y moral de los personajes por medio de términos plásticos expresados en distorsiones físicas (Jerez-Farrán, 1990).

Por medio de la distorsión del lenguaje convencional, el autor de los esperpentos retrata a sus criaturas bajo una jerga coloquial, barriobajera, con expresiones vulgares que contribuyen a fomentar la mueca caricaturesca y los gestos mecanizados (Polák, 2009). A la finalidad satírica del autor se suman técnicas deformadoras deshumanizantes como la animalización, cosificación y muñequización (Morán Paredes, 2006). En la animalización la degradación afecta a los rasgos físicos, los gestos y la conducta del individuo que actúa desde la base de los instintos (Álamo Felices, 2006).

En otros casos, los personajes tienden a cosificarse reduciendo al individuo a un conjunto de expresiones externas con la intención de despojar de los rasgos más humanos y personales (Álamo Felices, 2006). De la mano esta técnica de degradación puede ir la muñequización del sujeto en tanto ambas cosifican, pero la segunda de una forma más específica. La transformación en muñeco, pelele o guiñol, implica señalar muecas, miradas, gestos y movimientos con el fin de subrayar el carácter ridículo del personaje, amoral, deshumanizado y mecanizado.

Según Dougherty (2008), la metáfora más expresiva en el esperpento para simbolizar la mecanización del individuo, la pérdida de la voluntad y la dignidad es el títere. Cuvardic

García (1998), señala que en las observaciones que hacen Cardona y Zaherías hay una acusación a la explotación de unos hombres a otros, siendo la muñequización el medio para expresarla. La fórmula plástica del fante fue para Valle-Inclán el recurso característico dentro de su estética para representar el lado más abyecto y ridículo del humano, así como la instrumentalización del mismo.

Para Polák (2009), sin importar cuán inocente pudiera parecer, la muñequización no atenúa en los esperpentos el sentimiento de inferioridad frente a planos trágicos y cómicos. Para Dougherty (2008), la introducción del guiñol produce un cambio en la representación del sentido trágico del héroe. Debido a las dosis de sainete mezclada con humor exagerado, absurdo y distorsionado de la farsa grotesca, géneros próximos al esperpento, la tragedia se parodia a sí misma y ocurre una desvalorización de lo trágico.

En el teatro de Valle-Inclán el sentir trágico pasa de ser algo colectivo a un asunto individual en el que el sujeto se encuentra frente a una sociedad dispuesta a reírse a costa suya. Los héroes del esperpento ya no se ven enfrentados a una fatalidad de carácter divino, sino que su dolor, la tragedia que sufren tienen su comienzo en situaciones sociopolíticas reales. El sentir trágico contemporáneo, según lo entendió Valle-Inclán, venía dado por la consciencia que el individuo tomaba de su instrumentalización; consciencia que a su vez aumentaba el dolor al reconocerse como individuo explotado (Dougherty, 2008).

Sánchez Dueñas (2007) ve que en el trabajo de Valle-Inclán se condensan nuevas perspectivas en las que “los agudos contrastes, la deshumanización de los personajes, caricaturizados y manejados como títeres o la profunda ambigüedad donde la farsa, la crítica, la burla y la sátira social, política o cultural serán el punto de partida del nuevo arte” permiten que la denuncia contra los factores sociales que han provocado la crisis de valores pueda ser fácilmente interiorizada en la consciencia del lector. Por medio del esperpento, Valle-Inclán desenmascara la realidad, cruda y sin sentido, mostrándola mediante el manejo de un lenguaje coloquial y altamente visual que revela en esos mismos términos visuales las formas ocultas del ser.

4.4. El esperpento rualesco

La producción narrativa del escritor ibarreño Huilo Ruales Hualca se distingue por sus personajes, espacios y temas, reflejando un estilo construido sobre un lenguaje coloquial y gramaticalmente irreverente, que desafía la solemnidad tradicional en la escritura. El énfasis

que hace el grotesco en sus obras poéticas o narrativas, junto con la ironía y otras formas de humor, aporta a sus obras una simpatía bizarra y única. En su camino hacia la creación de un estilo lleno de personalidad, Ruales marca una diferencia notable en la producción literaria del país. Aunque en sus obras prioriza la identidad de los sectores marginales, materializada en un lenguaje popular sin censuras léxico-fonológicas, se perciben rasgos de una herencia europea que se fusiona con su estilo, acentuándose en las características de sus inquietantes personajes.

Las características del estilo de Ruales Hualca han sido estudiadas desde diversos enfoques. Una serie de investigadores convergen al señalar que el enriquecimiento del estilo del autor de *Qué risa, todos lloraban* se debe en parte a la estética valleincliniana que adopta para sus fines. Dentro del paisaje urbano de sus obras, los seres que lo habitan forman una legión de criaturas deformes o de representantes de estratos y condiciones infrahumanas, enfrentados a situaciones en las que Huilo Ruales haya un espacio para filtrar una aguda crítica social. En torno a esos personajes y contextos, las investigaciones que se han realizado sobre el esperpento en las obras de Huilo Ruales son escasas o en el mejor de los casos, se aborda la situación del problema de manera amplia y poco específica.

A través del grotesco representado en el caos de la ciudad, el escritor ibarreño hace una crítica sobre los problemas-sociopolíticos por medio de un lenguaje degenerado, cínico y creativo. El efecto destructivo de un lenguaje que deforma logra destacar el problema, encarnando lo sórdido en lo ridículo y lo cómico de los temas aparentemente sublimes. Villavicencio (2017) ve que, desde la ciudad, esa cuna de la desesperanza, la desesperación, violencia y destrucción, Ruales Hualca descubre que el esperpento es capaz de acoplarse al pensamiento nacional para expresar el cansancio frente a los acontecimientos sociales, políticos y culturales de los últimos años en Ecuador. Además, señala que en obras de Ruales Hualca y Santiago Páez, todas con notables rasgos esperpénticos, el proyecto de nación se presenta tanto política como estéticamente como un esfuerzo por unificar el lenguaje de los distintos grupos que habitan diferentes espacios.

La tentativa de Ruales Hualca por llevar el conjunto de rasgos populares hacia las esferas más formales y centrales de la ciudad se puede observar en el lenguaje coloquial que incorpora en sus textos. Los retazos de la sociedad culta que llegan a las zonas marginales se alteran y expresan a través de personajes que malviven en moradas de la más baja estofa. De este modo, con el lenguaje de la cultura global, adaptado por y para las periferias sociales, Huilo Ruales construye el pensamiento individual y la consciencia del otro en sus personajes.

Dicha percepción entre individuos se expresa por medio de la nominalización que destaca la pobreza y características intrínsecas del sujeto. Para el autor Ibarreño, el motejo supone uno de los aspectos más relevantes en la construcción de los actores diegéticos. Por ejemplo, para el relato *Leyendas olvidadas del reino de la Tuentifor* apodosados como “la virgencita”, “el kinkón” o “el robéredfor” siguen el mismo objetivo que los sobrenombres que se utilizan para *Qué risa, todos lloraban* u otras obras de Huilo Ruales.

En las implicaciones religiosas en denominaciones como “la virgencita”, “jesús” o “Eva”, así como las connotaciones al cine norteamericano en el caso del kinkón y el Murciélago Intriago (este último como una evocación criolla de Drácula), pareciera haber una intención cómica de matices esperpénticos. Para los personajes cuyo nombre contiene signos religiosos el espacio o las situaciones que los rodea se aleja totalmente de lo sagrado. Por otro lado, en *Qué risa, todos lloraban*, el espacio se corresponde correctamente con los atributos de los actantes.

De este modo, mientras que la virgencita de *Leyendas olvidadas del reino de la Tuentifor*, ve en el convento una vida carcelaria e incipiente, encuentra el alivio en la prostitución, el aguardiente, el hedor a fritada y el ruido de la locura que llena las cantinas. Esa contradicción entre topos y personajes es similar a la que ocurre en el espacio al que acertadamente Oviedo (2012) llama como “circo esperpéntico” (p. 8). En el anfiteatro de lona llamado Albura en donde habitan los personajes de *Qué risa, todos lloraban*, se reclama un aire festivo a sujetos demacrados y miserables. Esas expresiones de ironía y parodia construyen lo hilarante de lo contradictorio, absurdo y grotesco del esperpento.

5. Metodología

El estudio se centró en la novela *Qué risa, todos lloraban* de Huilo Ruales Hualca, con el objetivo de analizar la estética del esperpento en la construcción de cinco de sus personajes. La elección del corpus se basó en la relevancia del contenido y la disponibilidad de datos que justifiquen una investigación que encuentre coincidencias entre el estilo de Ruales Hualca y el programa estético de Valle-Inclán. Además, se consideró que la elección de la novela se sitúe en un contexto que refleje las preocupaciones sociales, políticas y culturales contemporáneas de Ecuador, sin aislarse de lo cómico, lo trágico y lo grotesco. Estas contemplaciones permitieron alinear la investigación y el contenido de la novela con los principios esperpénticos que, para criticar la realidad, primero la distorsionan y exageran.

La revisión teórica del esperpento permitió observar la presencia de técnicas de distorsión específicas en la novela. Finalmente, el examen sobre la pertinencia del texto a analizar se concretó al confirmar que la crítica literaria en torno a la novela elegida y al autor señalan la existencia de un vínculo con la estética valleincliniana.

Para lograr el propósito del estudio, se identificaron las características relacionadas con el esperpento presentes en la construcción de cinco actores narrativos. Se procedió a describir estas marcas esperpénticas y analizar cómo el autor utiliza el lenguaje y emplea los recursos del esperpento para dar forma a los personajes. La selección del corpus y las unidades de análisis se basó en la disponibilidad de datos, su relevancia para los objetivos y su representatividad. Así, los personajes identificados en este análisis son aquellos que encarnan el esperpento y abarcan si no todas, al menos la gran mayoría de las características de la estética valleincliniana.

A partir de estas cualidades, se creó una lista de categorías para caracterizar dichos elementos diegéticos. Técnicas como la sátira, la animalización y la cosificación, por mencionar algunas, se justifican pensando que el objetivo del esperpento es la crítica social y política a través de la exageración y la distorsión desmesurada de las formas para entregar una imagen descarnada de la realidad según Dias (1977), Sánchez Dueñas (2007), Dougherty (2008) o Serrano Alonso (2019).

Para la investigación se consideró el enfoque cualitativo afín al objetivo ya que por medio de esta forma de estudio podremos comprender una realidad desde una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento de las acciones de los actores de un sistema

(Hernández Sampieri et al, 2014, p. 9). El método analítico-descriptivo se empleó para profundizar en los objetivos de la investigación ya que este método permite una interpretación detallada y sistemática de los elementos. Además, se utilizó el enfoque narratológico para observar la estructura de la novela y destacar los perfiles en la caracterización de los actores narrativos mediante la técnica de Valle-Inclán (Broncano Rodríguez y Alvarez Maurín, 1990). Para la recopilación de datos, se llevó a cabo un proceso de extracción y catalogación de citas relevantes del texto. Se utilizó una tabla para registrar cada cita, junto con su categoría y página en la que se encuentra. Este enfoque sistemático facilitó la organización y comparación de las citas, permitiendo una interpretación detallada y coherente del contenido textual.

6. Resultados

Previo al análisis, se observó que el esperpento se construye tanto de la deshumanización como del humor. Por ende, las categorías que se escogió engloban técnicas para animalizar, cosificar y muñequizar, y técnicas cómicas como la sátira, la parodia, la ironía y el humor negro. Los personajes que se utilizaron para analizar la influencia del esperpento en la caracterización de los personajes identificando rasgos y marcas específicas en torno a las categorías mencionadas fueron Delia María, Payaso, Trapo Andrade, Murciélago Intriago y el Mariscal Bolívar Jurado.

6.1. Animalización

Álamo Felices (2006) menciona que la animalización puede verse en dos casos: el primero donde hay una transfiguración abrupta de la apariencia; y la segunda, cuando se enfatiza en el comportamiento desnaturalizado de un personaje. Para Caballero-García (2008), la animalización es una manera de comicidad que sirve para desvalorizar y degradar a los personajes. Tanto la desvalorización que menciona Caballero-García, como los dos casos que señala Álamo Felices se observaron en las técnicas de animalización empleadas en la caracterización de los personajes, en los que la desfiguración halla un espacio para lo risible.

Desde las primeras líneas de la novela, la presentación de Delia María sugiere una descripción animalizada: “La Mudadelia llega con las justas al metroveinte pero adentro tiene por lo menos un caballo. Aunque también afuera, es decir en la cara, una risa equina, de idiota a tiempo completo” (Ruales Hualca, 2011, p. 11). La elección del caballo como símbolo del interior de Delia María sugiere que su esencia está determinada por la fuerza desenfrenada e incontenible. Sin embargo, el zoomorfismo no se limita a la etopeya del actante, sino que se dilata hasta constituir toda su apariencia. Los rasgos físicos de Delia María junto a gestos como relinchar y corcovear o acciones como trotar (Ruales Hualca, 2011, pp. 26, 27 y 33) de alguna manera evocan la apariencia de un caballo o aspectos zoomórficos similares.

Más adelante, además de marcar con la risa incontrolable la locura como otro elemento del perfil psicológico del personaje, se dice que tiene “Una risa babosa que le devoraba toda la cara caballuna” (Ruales Hualca, 2011, p. 11). Esta superposición de la risa podría indicar un contraste de su apariencia interna y externa. A manera de máscara, la risa que oculta el interior de Delia María se trastoca al adjetivarse con lo baboso. La “risa babosa” que se devora la “cara

caballuna” distorsiona lo que en principio podría ser una expresión de felicidad, llevándola a la apariencia grotesca del esperpento.

Hay que advertir que una cosa es someter al proceso de comparación y otra muy distinta es someter al personaje a un proceso mediante el cual se lo transfigura. Las descripciones sobre Delia María van más allá de la simple comparación al construir una imagen equina que diferencia el decir “cara caballuna” que “cara como de caballo”.

Al decir “cara caballuna” hay una transfiguración entre Delia María y un equino, ya que se construye con los rasgos inherentes del mismo. En cambio, al decir “cara como de caballo” el vínculo entre Delia María y lo equino se atenúan porque el nexos comparativo “como” deja un margen para interpretaciones más amplias en donde el rostro de este personaje puede tener ciertas similitudes con el de un caballo, pero no exige que sea necesariamente el de uno. La diferencia entre los matices semánticos de la cita “Una risa babosa que le devoraba toda la cara caballuna” (Ruales Hualca, 2011, p. 11) que nos hace pensar en que la fusión de Delia María con lo animal radica en el grado de especificidad de la animalización.

A la risa incontenible, de la cual se presume un estado de discapacidad o de retraso mental, se suma la siguiente cita que resalta de forma caricaturesca la enajenación y demencia de Delia María: “Allí va con su balanceo de idiota y con los dientes equinos al aire, como siempre” (Ruales Hualca, 2011, p. 38). A través de la expresión “balanceo de idiota” se hace una exageración de la torpeza de Delia María, mientras que el ir con los “dientes equinos al aire, como siempre”, además de mantener presente la imagen equina del personaje y resaltar su estado de “idiota”, la descripción puede corresponderse con la exageración de una deformación física que alude el estado desequilibrado de Delia María. Finalmente, mencionar que esos gestos son continuos refuerza lo cómico y lo grotesco de la imagen exagerada. La constancia en la aparición de esas características físicas convierte el proceso animalizador en la realidad de Delia María y no en un incidente aislado.

La naturaleza animal de Delia María se establece de forma más directa cuando Payaso experimenta una tristeza intensa al ver a Delia María junto a la tortuga y al perro. En sus palabras, expresa que: “Ver juntos a los tres animales, la tortuga, el perro y la mudabestia, me produce una tristeza del putas que ya mismo se llama ternura” (Ruales Hualca, 2011, p. 40). En este fragmento Delia María deja ser un ente ajeno a los dos animales de la cita porque ya no se la compara, sino que se la menciona como un animal más. En los últimos capítulos de la

novela, la deshumanización sobre Delia María se condensa hasta tener más rasgos animales que humanos.

Por ejemplo, la presencia de Delia María en el cine es señalada por Payaso de la siguiente manera: “oigo la respiración hípica de la maldita muda” (Ruales Hualca, 2011, p. 125), y más adelante menciona que “irrumpen los relinchos y las tenazas de la Mudadelia” (Ruales Hualca, 2011, p. 127). Tanto la respiración “hípica”, como los gritos de Delia María que suenan como “relinchos” no obedecen a la simple imitación de lo animal. Al contrario, los gestos de Delia María pareciera que imitan a los de un humano: “la mudamaldita me busca por algo parecido al amor” (Ruales Hualca, 2011, p. 126), pero la animalización intensa que se ejecuta sobre ella constantemente pronto borra sus escasos fragmentos de humanidad.

El énfasis en la exageración física corresponde a Delia María, pero el segundo caso que menciona Álamo Felices (2006) cuando dice que la animalización sirve para resaltar el comportamiento desnaturaliza de un personaje se puede observar con más precisión en la conducta del Trapo Andrade cuando: “Por primera vez no se comporta como una tortuga y no trata de esconder su cabeza en el cuello remendado de su camisa” (Ruales Hualca, 2011, p. 16). La imagen de la tortuga aplicada al Trapo Andrade parece indicar que habitualmente tendía a actuar de manera evasiva o tímida. En el contexto de este personaje podemos decir que se lo compara con una tortuga para mencionar un instinto de protección o evasión latente. En este caso la descripción animalizada del personaje descubre su estado de ánimo al señalar sus gestos, hábitos y costumbres.

En Payaso la animalización sirve para enfatizar en emociones como el abandono, el desamparo y la tristeza. Un ejemplo claro de esto se refleja en la descripción de la expresión del protagonista al percatarse que: “más se ríen todavía cuando en medio de las carcajadas constatan que en lugar de reírme he puesto una cara como de un perro en aguacero” (Ruales Hualca, 2011, p. 13). Este fragmento sugiere que Payaso no participa en el aire festivo del entorno al mostrar una expresión facial de melancolía. La expresión de “perro en aguacero” connota el aspecto de tristeza y desamparo bajo la lluvia, la cual representa a una situación incómoda y desagradable.

Por otro lado, para expresar las emociones más brutales de la etopeya de Payaso encontramos ejemplos de animalización como el siguiente: “Por la tarde, salgo del colegio y me disparo a la casona echando humo por la nariz como toro de lidia” (Ruales Hualca, 2011,

p. 40). En este caso la comparación metafórica enfatiza en la rapidez y la determinación de cumplir un cometido. La imagen del toro de lidia se asocia con la fuerza y la violencia, mientras que el “echar humo por la nariz” adiciona un contenido visual que refuerza la idea de la feroz determinación con la que se dirige a la casona.

6.2. Cosificación y muñequización

A diferencia de la animalización donde la atribución de rasgos animales a un humano sirve para representar los instintos primitivos, la bestialidad o un comportamiento desnaturalizado, la cosificación es la hiperdescripción objetual que reduce al sujeto a la apariencia externa (Álamo Felices, 2006). A través de la siguiente cita observamos que la cosificación se articula con el motejo. Según Austin Dias (1977) motejar supone una valoración constante del sujeto recordando su aspecto físico y su comportamiento. Para los personajes de Huilo Ruales, la nominalización transforma el apodo en nombre propio reduciendo al sujeto no solo a una etiqueta, sino estableciendo a la etiqueta como parte integral reconocida y aceptada para el sujeto.

Mientras una de mis manos rasca el lomo del Monseñor que sin despertarse bate su cola, mi boca empieza a hablar. A hablar con la Mudadelia que es igual que hablar con la pared, o con el perro, o con la tortuga (Ruales Hualca, 2011, p. 40).

Además de reiterar en su naturaleza animal al decir que hablar con Delia María es igual que hablar con un animal, el elemento cosificador en este fragmento se presenta en la comparación entre Delia María y una pared. La observación que se hace sobre el personaje como objeto inanimado incapaz de cualquier relación dinámica humana establece una brecha por la que la falta de personalidad y autonomía empieza a filtrarse. Además, al compararla con una pared se recalca su incapacidad de habla, lo cual también se resalta con los motes de “Mudadelia” o en otros casos con “mudamura”.

El tópico esperpéntico de incluir la observación crítica a las condiciones de vida contrastar su posición económica con la del Topo Vinuesa: “El Topo Vinuesa, sin plata se quedaría más solo que el Trapo Andrade que es pobrísimo” (Ruales Hualca, 2011, pp. 14-15). El adjetivo que califica al Trapo es llevado al grado más alto al formarse como superlativo. Esta modificación indicaría que el nivel económico del Trapo raya en la pobreza extrema. Basándonos en esas observaciones, el mote que recibe el personaje adquiere una gran carga simbólica. En primer lugar, llamarlo “Trapo” es una forma de cosificación que parece indicar

que debido a la condición degradada de algo -no de alguien- la sociedad lo ve como una cosa desechable e insignificante.

Al igual que en la estética de Valle-Inclán, siempre insistente en lo visual de los rasgos físicos, la impresión que se crea sobre el Trapo Andrade queda sujeta a los pocos harapos que lo caracterizan. Al inicio, de su aspecto físico se destaca que “no trata de esconder su cabeza en el cuello remendado de su camisa. Por primera vez en su cara de pajero desnutrido tiene colocada una sonrisa. Sonrisa verdosa, fea” (Ruales Hualca, 2011, p. 16). La ropa raída, su “cara de pajero desnutrido”, la “sonrisa fea” y más adelante, sus “zapatos boquiabiertos y con más de un par de ojos en la suela” (Ruales Hualca, 2011, p. 16) acentúa las características del mote que lo nombra constantemente, el cual focaliza al personaje como un bulto escasamente humano.

Las palabras que más tarde Huilo Ruales escoge para este personaje resultan bastante idóneas en el proceso de cosificación. Junto a la degradación ya desarrollada con el motejo y la reducción a dos prendas de vestir se suman las connotaciones que refieren las palabras “apagado”, “dañada” y “pilas”: “Lo mejor de tus chistes es tu cara de huérfano, me dice al despedirse con una sonrisa triste, ya casi apagada. Con su voz de rana dañada y las pilas a punto de agotarse” (Ruales Hualca, 2011, p. 18). Cuando menciona que el Trapo tiene “una sonrisa triste, ya casi apagada” se crea la sensación de desgaste emocional en el personaje. La imagen de decadencia, falta de vitalidad y progresiva mecanización se refuerza con las expresiones “voz de rana dañada” y “pilas a punto de agotarse”. Ambas enfatizan en la idea de que el personaje es un objeto cuya obsolescencia está próxima. La precisión de estas palabras muestra una intención deliberadamente cosificante. Ruales Hualca, pudo haber escogido otras como “desanimado”, “agotado” o “exhausto”, que hacen referencia a lo humano, pero las empleadas para el Trapo ponen en relieve su condición de objeto desgastado.

Para Delia María, la destrucción total de cualquier ápice de humanidad y la formulación del automatismo se realiza con la muñequización. Dougherty (2008) sostiene que la metáfora más poderosa en el esperpento para representar la mecanización del individuo, así como la pérdida de voluntad y dignidad, es la del títere. Por su parte, Cuvardic García (1998) menciona que, según las observaciones de Cardona y Zaherías, hay una denuncia de la explotación de unos hombres por otros, y la muñequización es el medio para expresarlo.

Doblegada por la curiosidad de ver más allá de las limitaciones de la casona, Delia María camina por el corredor de piedras hasta la entrada de la residencia y:

Unos metros antes de llegar al umbral la risa se le desbarata, se le desintoniza. Para no caerse, sus manos de muñeca se agarran de la batona y sus botines de enana loca empiezan a dar lentísimos pasos en una cuerda exageradamente floja (Ruales Hualca, 2011, pp. 27-28).

La risa que “se le desbarata” a Delia María implica que hay una pérdida de control en su actuar. La cosificación en esta cita ocurre sutilmente a través del término “desintonizar”. Ruales Hualca utiliza un término más afín a lo mecánico para provocar una dislocación de lo humano que más adelante le permita reducirlo a objeto. Introducir un término como “desintonizar” crea una sensación de desconexión con lo humano. Aplicar esta palabra sobre Delia María sugiere un desequilibrio emocional que desemboca en la incapacidad para controlar el tono de la risa. El proceso cosificador se intensifica cuando se refiere a las manos de Delia María como “manos de muñeca”. Esta imagen crea un puente hacia la figura del títere que culmina con los siguientes fragmentos: “Busca y busca el camino que la lleve hacia la casona. A su planeta añorado. A su urna de muñeca” (Ruales Hualca, 2011, p. 34).

Huilo Ruales hace que la imagen muñequizada de Delia María se corresponda con el lugar donde habita. Haber dicho que Delia María se encamina hacia la casona hubiera atenuado el proceso cosificador siendo que una casona es un lugar para humanos. Por lo tanto, Ruales Hualca le entrega un lugar propio y digno para este títere: “una urna de muñeca”. Las evocaciones del sujeto convertido en muñeco se mantienen incluso al final para recordarnos la condición reducida de Delia María: “La imagino aterrada, con las gigantescas ratas trepando por encima y debajo de su batona de muñeca de trapo” (Ruales Hualca, 2011, p. 143). Al igual que en el ejemplo anterior, decir solo “batona” figuraría en un destinatario humano, pero al anexar “de muñeca de trapo” recuerda el aspecto del sujeto cosificado.

Según Polák (2009) la reducción del hombre a muñeco es una de las características más presentes en el esperpento valleinclaniano ya que la presencia de la marioneta en el esperpento simboliza la pequeñez espiritual y la falta de voluntad propia del fanteche que se somete a las demandas de quien lo manipula. En el esperpento de Valle-Inclán, lo cómico y lo trágico se fusionan, aunque no a la manera de una tragicomedia. El valor trágico en el esperpento no desaparece, sino que se intensifica con la inserción de la comicidad frívola, el patetismo del guiñol, la acción mecánica de los personajes y el interés visual del teatro (Dougherty, 2008)

Al centrarse el esperpento más en la sátira y en la caricatura, se distancia en parte de la tragedia, pero no la desvincula del todo porque solo a través de ella se puede expresar el sentir trágico de la vida de los esperpentos que se ven enfrentados a dos condiciones: la instrumentalización de su ser y el dolor que le supone tener conciencia de esa instrumentalización (Dougherty, 2008). Esto lo vemos con claridad en Payaso, cuando se percata de su cosificación: “Por primera vez me siento huérfano a carta cabal, o sea una marioneta con los hilos enredados tirada para siempre en un rincón” (Ruales Hualca, 2011, p. 88). El dolor y el desamparo que le producen la orfandad a Payaso lo convierten en una marioneta por la falta de una figura de apoyo que pueda orientarlo emocionalmente. La metáfora de la marioneta con los hilos enredados indica una incapacidad de moverse o actuar independientemente. Esta metáfora ilustra cómo Payaso está atrapado en la voluntad de un agente externo que lo priva de tomar decisiones por sí mismo.

Durante el desarrollo de las fiestas patronales de Albura, las imágenes que se presentan evocan el teatro del guiñol. Primero aparece en escena el Payaso con un atuendo que sugiere un aspecto ridículo. El número que debe realizar en las fiestas es recitar el poema “Madre hay solo una” en medio de un aire solemne, pero en la indumentaria que lleva hay un elemento que no se corresponde con el acto formal o emotivo: “Estoy con uniforme de casimir y con la corbata de siempre. Estoy con zapatos nuevos de cuero de madera [...]. Zapatos que me quedan enormes [...]. Tan enormes que los sostengo no con los cordones sino con los pies hecho puñete” (Ruales Hualca, 2011, p. 21).

El interés que pone Ruales Hualca en describir la indumentaria de Payaso hace que nos fijemos en la discordancia con la solemnidad del acto. Como decía Álamo Felices (2006) cosificar es reducir al sujeto a la apariencia externa. En la imagen de los zapatos de cuero que sostiene con “los pies hecho puñete” tiene lugar una desproporción que construye la comida trágica. Los pies cerrados en forma de puñete no solo ofrecen una idea de la posición ridícula en la que se encuentra el personaje, sino en la situación incómoda y humillante. Según Valle-Inclán, las acciones, preocupaciones y desafíos que enfrenta el ser humano no han cambiado con el tiempo. Sin embargo, las personas que soportan estas cargas sí han cambiado. Serrano Alonso (2019).

La desproporción física que se evidencia al pensar en el tamaño de Payaso y el calzado descomunal que usa, puede extrapolarse para señalar que esta misma desproporción se refleja en una pequeñez espiritual. Para Payaso, en su condición pusilánime y frívola, le es imposible verse a la altura de un acto o situación solemne que le exige valentía, destreza y elegancia. Más adelante, lo que crea la imagen de la marioneta del actante es el continuo despojo de rasgos

humanos hasta llegar a algo más bajo aún que el muñeco: “Repentinamente, me quedo quieto. Como si de un golpe recordase toda la ‘Madre hay solo una’. O fuese muñeco y se me hubiesen agotado las pilas. O, simplemente, me hubiese muerto, ahí de pie” (Ruales Hualca, 2011, p. 24).

La última cita ilustra muy bien la ascendente deshumanización del personaje. Las palabras “quieto”, “muñeco”, “pilas” y “muerto”, deliberadamente hiperbólicas, cosificantes y cómicas, expresan gráficamente la continua construcción del ser sin voluntad en un estado de parálisis extrema. Primero lo vemos inmóvil, aunque posiblemente todavía humano. Hasta aquí, aún podemos pensar en ciertos rasgos de autonomía o justificar el pasmo con razones inherentes a la situación, pero inmediatamente después lo vemos convertido en un muñeco sin pilas. La próxima transformación pareciera indicar que para Huilo Ruales Hualca la figura del muñeco le resulta menos servil y en cierto sentido hasta más autónoma que el humano (aquí las pilas por las que no depende de alguien para moverse). Tras muñequizarlo, le devuelve su aspecto anterior, una persona que aunque pueda gozar de autonomía, permite ser manipulado, es decir que Payaso queda reducido a un fantoche humano. Visto así, Payaso se nos presenta como alguien ridículo y autómata, restringido voluntariamente a los caprichos de un agente externo.

Las siguientes citas remiten al ejemplo anterior, solo que ahora lo miramos en una edad más temprana. Por medio de estas citas podemos deducir que intrínsecamente Payaso está más cerca de ser un fantoche: “Yo, de mi parte, tengo los ojos secos, como si fueran de vidrio. Más bien parezco muñeco de ventrílocuo sin uso, a causa del pasmo número uno de mi vida” (Ruales Hualca, 2011, p. 93). En citas anteriores, la sensación de orfandad le exageraba con la expresión “me siento huérfano a carta cabal” (Ruales Hualca, 2011, p. 88). Ahora, a través de ese fragmento pare que Ruales Hualca busca comunicar no solo la soledad extrema de Payaso, sino también la pérdida de un guía.

Mostrar a Payaso como “una marioneta con los hilos enredados tirada para siempre en un rincón” (Ruales Hualca, 2011, p. 88), refuerza la idea de abandono e indica que el protagonista ya no tiene control propio. Los hilos enredados indican la falta de movilidad y autonomía en el personaje. Finalmente, la idea de estar tirado en un rincón sugiere que experimenta la sensación de encontrarse ignorado u olvidado. La segunda parte de la cita hace mucho más hincapié en la mecanización del sujeto, pero no cede en la idea del descarte y el olvido, como se observa en la frase “parezco muñeco de ventrílocuo sin uso” (Ruales Hualca, 2011, p. 93).

A esta última frase hay que unirla a la descripción de tener los ojos como si fueran de vidrio. Esta última comparación sugiere que los ojos están secos, lo cual puede simbolizar una forma de insensibilidad. Los ojos de vidrio señalan la falta de expresión y la desconexión emocional que el protagonista siente ya que los ojos de vidrio son incapaces de mostrar emociones genuinas. Los rasgos faciales de estos muñecos suelen ser limitados o inmutables. La comparación que se hace de Payaso con un muñeco de ventrílocuo sin uso subraya un estado de inactividad o de falta de propósito en la vida.

6.3. Humor: ironía, parodia, sátira y humor negro

La comicidad del esperpento se logra mediante tres formas de expresión: la ironía, la sátira y la parodia. Para denunciar, el esperpento deforma y exagera, resaltando lo más absurdo y contradictorio de la realidad. Esa forma de observar los aspectos culturales, políticos y sociales permite crear un espacio reflexivo en el que el espectador pueda cuestionar y cuestionarse. Apegado a la estética de Valle-Inclán, el escritor ibarreño no se distancia de estas tres formas de comicidad. Los resultados del análisis mostraron que la crítica de Huilo Ruales tiene intenciones correctivas extraliterarias igual a las de Valle-Inclán.

Hutcheon (1981) señala que la ironía posee una doble explicación (pragmática o semántica), y es esencial para que la parodia o la sátira funcionen. Apunta que la ironía marca una oposición entre lo que se dice y lo que realmente se quiere hacer entender. Una expresión irónica sirve para disimular una censura burlona o una reprobación latente en algo. Por otro lado destaca el poder de la parodia como estructura de superposición o de reelaboración textual. A diferencia de la sátira cuya evaluación negativa se enfoca en los vicios morales o sociales del comportamiento humano, el blanco de las parodias no puede ser otra cosa que un texto o convenciones literarias. Es posible que un artista con intenciones satíricas utilice la parodia como instrumento para la crítica social para crear un efecto cómico, ridículo o denigrante, por lo que pensar en una parodia satírica cuyo fin es la burla por imitación es completamente factible.

Además de estas formas de humor, se consideró pertinente abordar el humor negro presente en la novela. Según Ruiz (2014) el humor negro se vale de elementos como la ironía y el sarcasmo para producir el efecto cómico al tratar de temas oscuros, crueles y dolorosos con la finalidad de crear una crítica social. Además, hay que pensar que al igual que la cosificación, la animalización, la humanización o la muñequización, el humor negro es igual

de fundamental para el esperpento según la alusión que hace Morán Paredes (2006). Frente a lo que nos resulta perturbador, el humor negro se emplea como herramienta para atenuar y enfrentarse a un evento que resulta inquietante, como el ejemplo que se expone sobre la muerte del Trapo Andrade.

Coppin y Gaspard (2017), mencionan que el humor negro es un esfuerzo por proporcionarse algún tipo de seguridad o alivio frente a lo trágico. Además, ven que en el humor negro hay una intención de asignar un significado a los aspectos más perturbadores de la realidad. En lugar de evitar los temas incómodos, a través del humor negro se busca tratarlos, a veces de formas desagradables, para hacerlos conscientes y poder lidiar con ellos. Otra observación interesante que hacen es que detrás del macabro lenguaje que envuelve al humor negro existe un trauma, un agujero emocional que ve en este tipo de humor una herramienta de alivio frente a alguna secuela emocional. Hay que pensar que el concepto que ofrecen Coppin y Gaspard son cercanos al esperpento en tanto que este también busca exponer los temas más sórdidos de lo social, lo cultural y lo político no solo como una forma de criticar, sino también de crear conciencia sobre el problema para poder enfrentarlo.

Tras caminar por las vías del tren en una noche que figura un entablado al ver que “desde atrás de una nube entra en escena la luna” (Ruales Hualca, 2011, p. 17) y a “La luna llenísima, todo un reflector” (p. 17), Payaso advierte en la muerte inevitable del Trapo Andrade. En la estética del esperpento, el Trapo Andrade encarna al sujeto marginal típico. El menosprecio del que es víctima este personaje se debe a la falta de recursos que lo sitúa en una posición de vulnerabilidad, donde todos se encuentran por encima de él.

En ese instante sé, nítidamente, que el Trapo Andrade ya es hombre muerto. Al día siguiente, sin ayuda de nadie, se traga pepas de shanshi lo suficiente para envenenar un dinosaurio. Es evidente que el Trapo Andrade quiere matarse por lo menos dos veces, por si acaso de la primera termina resucitando. Tiene toda la razón del mundo. Qué podría hacer con su vida de última y que con el uso se pondría cada vez peor. Más vale cortarla por lo sano, como dicen (Ruales Hualca, 2011, p.18).

La muerte del Trapo Andrade es tratada a través del humor negro señalando de forma cómica todos los pormenores de su suicidio. Por ejemplo, la cantidad de shanshi, un arbusto cuyo fruto es venenoso, que consume el Trapo es desproporcionada a su propósito. La cantidad de shanshi que el Trapo Andrade come, expresa es “lo suficiente para envenenar a un

dinosaurio”. Esto podría indicar la determinación del Trapo para realizar un suicidio efectivo, ya que “quiere matarse por lo menos dos veces, por si acaso de la primera termina resucitando”. La exageración en los detalles refuerza la comicidad de esta escena. La noción de resurrección por la que se toma una cantidad exagerada de shanshi añade un tono humorístico no exento de cierta sordidez.

En la reflexión que Payaso hace sobre la existencia del Trapo hay un cuestionamiento sobre la valía y utilidad de su vida. “Qué podría hacer con su vida de última y que con el uso se pondría cada vez peor” (p. 18). A través de esta reflexión, Payaso marca la desesperanza sobre la vida de este personaje. Las pocas opciones que tiene para mejorar su vida lo empujan a considerar resoluciones trágicas a las que quizá ve como el único recurso que le queda. El tono cómico del esperpento aparece con la sugerencia de “Más vale cortarla por lo sano, como dicen” (p. 18). El lenguaje esperpéntico distorsiona al lenguaje convencional. Una frase apropiada para el momento queda tergiversada en la aplicación de un dicho popular a una situación trágica. Según Polák (2009), Valle-Inclán recurriría a incorporar en sus trabajos varias voces y locuciones populares, barriobajeras o vulgares que se adecuen al contenido crítico de su trabajo. De esta forma, Ruales Hualca crea un contraste entre la seriedad que merece la muerte del personaje con el lenguaje utilizado para crear un efecto cómico y grotesco.

Relacionado con esto, hay que considerar que el manejo de este tipo de humor responde a los apuntes que hacen Coppin y Gaspard. Huérfano de padre cuya muerte marca su infancia y adolescencia, sumado a la soledad y abandono que siente, Payaso ve en la muerte del Trapo Andrade su destino. Coppin y Gaspard (2017) señalan una idea del trabajo de Freud donde habla sobre el humor y su relación con el inconsciente en donde dice que el sujeto que hace uso del humor negro encuentra en él una reafirmación de su identidad, pero a su vez experimenta la extrañeza de verse delante de aquello que potencialmente puede destruirlo.

El tono socarrón de Payaso para hablar de la muerte de su amigo al parecer es un mecanismo de defensa que presenta al presagiar su destino en el trágico desenlace del Trapo Andrade quien, motivado por los mismos problemas de Payaso —la sensación de desamparo que le produce la indiferencia de los otros—, decide suicidarse. Esta idea se fundamenta cuando más adelante, tras el bochorno del desfile, Payaso dice “No quiero que nadie se ría, que nadie se burle. No quiero vivir. Quiero las pepas de shanshi del Trapo Andrade. Hazme puesto en el infierno, hermanito, que ya voy” (Ruales Hualca, 2011, p. 69). Es en la asimilación a la que Álamo Felices (2006) describe como un proceso en el que un personaje adopta e interioriza

una idea de otro personaje donde advertimos que una de las posibilidades que considera Payaso para resolver su conflicto es la autolisis. Endara (2019) menciona que elementos como el suicidio en la obra rualesca son manifestaciones de los personajes que buscan escapar de la vida con la esperanza de un mejor porvenir.

Más adelante, a través de Payaso vemos otros elementos humorísticos con tonos esperpénticos como la sátira, la parodia y la ironía. Según Dougherty (2008) “los blancos de la burla esperpéntica son instituciones y códigos culturales bien serios, productores de situaciones no cómicas sino trágicas” (p. 68). Observemos las dos siguientes citas donde el contenido satírico que se formula directamente contra los representantes de instituciones religiosas es altamente incisivo. Además de la siguiente sátira, vemos que, tras la presentación del protagonista, hay una autocrítica en la que Payaso también se identifica también como parte de un colectivo oportunista:

Por otra parte, de los payasos no se aprovecha de lo que tienen sino de lo que son. De los ricos se aprovecha no de lo que son sino de lo que tienen. El Topo Vinueza, sin plata se quedaría más solo que el Trapo Andrade que es pobrísimo y más feo que un lunar con pelos. En cambio, con tanto auto, con tanta plata de bolsillo, no se le nota lo feo y se le perdona lo tonto. Quién no se hace el tonto con el tonto del Topo solamente para aprovecharlo. Hasta los curas se aprovechan de él y de los otros ricos. Viéndolo bien, también se aprovechan de mí. Qué sería de mí si no fuera payaso. Pero yo a su vez me aprovecho de todos. Al final todos aprovechamos de todos (Ruales Hualca, 2011, pp. 14-15).

En este fragmento, a través de la sátira se hace una observación sobre la superficialidad y la corrupción. El Topo Vinueza, pese a su total falta de carisma, resulta agradable para el resto siempre y cuando tenga dinero. Posteriormente, vemos una evolución del oportunismo con la entrada de los curas que se aprovechan de la gente con capital. Suponiendo que la actitud para con el Topo Vinueza es la misma para todos los ricos de Albura, podría concluirse que los curas muestran un afecto hipócrita con los más adinerados para aprovecharlos pidiéndoles dinero u otros bienes. Por medio del lucro de la institución religión que se beneficia de los ricos Huilo Ruales parece indicar la carencia de integridad moral de las instituciones religiosas.

La crítica no concluye ahí, sino que incluso el mismo narrador se descubre también como parte de ese colectivo. La expresión “Pero yo a su vez me aprovecho de todos” (Ruales Hualca, 2011, pp. 14-15) añade una capa de ironía al reconocer que, a pesar de ser explotado

por el resto, él también tiene las posibilidades para aprovecharse de los demás. A lo anterior se ha de acotar lo señalado por Serrano Alonso (2019) acerca de las reflexiones que hace Ramón María del Valle-Inclán sobre el Quijote de Cervantes. El dramaturgo gallego ofrece una perspectiva esperpéntica del héroe en que comprende que las actitudes individuales y crueles no solo impactan en los pícaros que rodean al Caballero de la Triste Figura, sino que también afectan al propio Quijote, revelando así su egoísmo.

Dougherty (2008) apunta que el héroe no es ajeno a la sociedad degradada. Los problemas, al no ser fantásticos, sino sociopolíticos, privan la trascendencia social del héroe porque no ve un propósito válido de su participación en un mundo espiritual o moral. Al no existir una consecuencia duradera posterior a un acto, de la carencia de significado de la inevitable destrucción del héroe se deduce que todo es resultado de circunstancias sociales y políticas. Pareciera que en la confesión llena de cinismo que hace Payaso al decir “Viéndolo bien, también se aprovechan de mí [...]. Pero yo a su vez me aprovecho de todos. Al final todos aprovechamos de todos (Ruales Hualca, 2011, p. 15) no existen consecuencias sociales nocivas. El pragmatismo de lo bueno y lo malo parece definirse en las actitudes y comportamientos de todo un colectivo.

En el siguiente fragmento cuyo contenido irónico refleja también una forma de sátira mucho más corrosiva, abarca a todo el colectivo social, religioso y político que observan el desfile que conmemora la batalla del 24 de mayo:

El encanto está en sus cachiporreras. Y la miel para los miles de estudiantes varones, en sus boquitas pintadas, en sus piernas largas y bien torneadas, en sus empinados culitos que sacan la cara por cada colegio femenino. También el público, no se diga la tribuna, pasan lindo viendo a las cachiporras [...]. Al culto público, a las distinguidas autoridades, incluidos nuncio apostólico y arzobispos, se les salen los ojos cuando ellas pasan sobre sus botas vaqueras y en microfaldas que en lugar de cubrir muestran sus calzonarios flamantes (Ruales Hualca, 2011. pp. 59-60).

Huilo Ruales utiliza el tono sarcástico para exponer la degeneración social, empleando la ironía como una forma de crítica. Recordemos que la ironía “en el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona” (Hutcheon, 1981, p. 177). Al referirse al público, autoridades y feligreses como "culto público, a las distinguidas autoridades, incluidos nuncio apostólico y arzobispos", se revela una censura contra la

corrupción y la lascivia. La crítica que hace Ruales Hualca señala la falta de representatividad en el desfile que conmemora un episodio importante en la fundación del Ecuador. Heredero de la estética del esperpento, con un tono cómico-hiriente Ruales Hualca enfoca en sus críticas a clérigos, políticos y costumbres sociales.

Continuando con la línea satírica, la actuación del Murciélagu Intriago sirve para denunciar la moralina, la obsolescencia de ciertos valores, la hipocresía y las instituciones que promueven y practican estos defectos. La primera forma de crítica que nos encontramos ocurre a través del cura Barriga (Ruales Hualca, 2011, p. 83) cuyo nombre crea la sátira a través de una nominalización irónica. La prominente barriga del cura podría simbolizar la falta de correspondencia que existe entre los valores religiosos y la práctica de quienes los profesan. Así, en su barriga podemos observar la gula, la abundancia material y la concupiscencia excesiva.

Posteriormente, este personaje es descubierto teniendo relaciones homosexuales con el cura Barriga, detrás de quien crea toda una fila que espera recibir los servicios íntimos del Murciélagu Intriago. Incluso el padre Rector, que se supone representa el grado más elevado en valores dentro de la institución, está presto a recibir como acompañante sexual al Murciélagu: “En menos de una semana, el Murciélagu se vuelve famoso dentro y fuera del internado [...]. Por poco aterriza en el despacho del padre Rector, que es una loca española archiconocida” (Ruales Hualca, 2011, p. 83).

Mediante el padre Rector se crea un simbolismo que abarca tanto a la Iglesia como al conjunto de valores morales anticuados que se siguen aplicando. Siendo la autoridad del colegio salesiano, podemos interpretar que el degenere moral empieza desde arriba (literal y figurativamente) y se cierne sobre el resto de instituciones que reciben dichos valores corrompidos y que, al final de la cadena, la sociedad, al aceptarlos y perpetuarlos, se envilece.

Finalmente, la expulsión del Murciélagu Intriago no está motivada porque lo que haya hecho sea considerado una infracción grave, sino porque la reputación de los curas se ve involucrada: “Pero mete el pico el directorio de padres de familia y todo se derrumba para el murciélagu” (Ruales Hualca, 2011, p. 83). El problema no tiene importancia sino hasta inmediatamente después de que uno de los padres de familia lo manifieste. La crítica que se hace señala la parcialidad de los curas que hay al momento de emitir el castigo. Los curas no reciben ningún tipo de sanción, sino que toda la culpa le es atribuida al Murciélagu Intriago.

En cuanto a la parodia, pensamos que Huilo Ruales no la utiliza tanto como una fórmula independiente, sino que la conjuga con la sátira. Sus personajes caricaturizados provocan risa por la exageración de sus actos. En el esperpento, la misma frivolidad de sus criaturas proveen el espacio necesario para que el espectador pueda reflexionar, como observa Zavala (1970) quien ve en las pasadas obras de Valle-Inclán una prefiguración del esperpento en la intención crítico-didáctica.

En este fragmento, Huilo Ruales Hualca utiliza la parodia como una herramienta para desmitificar los temas del heroísmo y el teatro clásico. La parodia se basa en la tradición del teatro donde situaciones relacionadas con el honor del marido suelen tener desenlaces trágicos que acaban en la muerte de la mujer y su amante. Sin embargo, en el esperpento esta tradición se trivializa y ridiculiza, como señala López de Martínez (1985), al punto de convertir a los personajes en seres frívolos e incapaces de protagonizar una tragedia debido a su falta de atributos morales y emocionales.

Una mañana, su primo Perico “que vive de la desgracia ajena” (Ruales Hualca, 2011, p. 114) le informa a Payaso que su pareja está a punto de cometer una infidelidad. Inmediatamente, aguijoneado por la presión ejercida de su primo que convierte en un caso de honra una banal sospecha, sale a reparar el supuesto honor ultrajado. Al igual que un actor sobre un entablado, Payaso parodia a un actor del teatro clásico y empieza a proferir una retahíla de justificaciones en su papel de víctima, apelando al público y esperando que este se identifique con él y así mirar como algo aceptable lo que se propone hacer.

La sangre se me vuelve engrudo. La Nieves sola, imposible. Dónde mierda se ha metido el Hitler con su gestapo. Dónde mierda anda la bestia de la Dolores que la bella Nieves ha sacado las uñas. La divina Nieves sola, queridos radioescuchas. Qué digo, en absoluto sola sino con el Obelisco Méndez [...]. Heme aquí, damas y caballeros, además de un triste payaso triste, convertido en el rey de los idiotas [...]. Pero esto no se queda así. Si tiene que correr sangre que la sangre corra (Ruales Hualca, 2011, p. 114-115).

Tras la parodia del actor, sigue la del vaquero recibe apertura a través del siguiente fragmento: “me subo en la bici como si me subiera en un bombardero. Pensando en que se trata de la cara del Obelisco Méndez, pateo hocicos de perros que me ladran y tratan de morder mis bastas durante el trayecto” (Ruales Hualca, 2011, p. 115). Si tenemos en cuenta que la parodia

que representa Payaso es la de un *cowboy* y el escenario el del viejo oeste, es lógico pensar que Huilo Ruales hubiera elegido metaforizar en vez de la bicicleta a un caballo siguiendo la línea temática que planteó. No obstante, hay que considerar que el caballo hubiera resultado contradictorio si pensamos que el esperpento lo que busca es la desproporción y la incongruencia para crear un espacio absurdo y exagerado.

La parodia se intensifica cuando Payaso se transforma en una caricatura del vaquero del viejo oeste, Pecos Bill. Sus acciones y gestos exagerados reflejan una interpretación excesiva de la masculinidad y la valentía, típica de este arquetipo. Sin embargo, esta parodia se desmorona cuando se enfrenta a la situación real, revelando su indecisión y falta de congruencia entre sus acciones y su verdadera personalidad. Cuando ya llega al Ceibo-Pub y encara a la supuesta traidora y al amante, Payaso no sabe cómo debe actuar. Primero muestra una actitud de desprecio ante Nieves, pero inmediatamente cambia a un ánimo violento, para finalmente entrar en desesperación y romper en llanto:

La cínica no se turba y más bien sonrío igual que si estuviera contenta de verme por sorpresa. Lo correcto sería decirle: cómo así sola, o mejor dicho cómo así acompañada, o mejor todavía, cómo así estos cuernos. O, abofetearla. O caerle a trompadas al Obelisco. O ponerme a llorar a mares sentado en el piso, gritando a voz en cuello, mamáaa (Ruales Hualca, 2011, p. 117).

Tras entrar a la cafetería donde está el Obelisco Méndez y Nieves, podemos ver que la imagen del Obelisco se construye en el imaginario del viejo oeste donde el adversario del protagonista es presentado como alguien pendenciero y que busca intimidar a los demás: “En una esquina, el Obelisco, fumando como matón y luciendo su cara de Jerry Lewis en su mejor versión de idiota enamorado” (Ruales Hualca, 2011, p. 116). Sin embargo, la figura desafiante del Obelisco se destruye cuando se menciona que su cara es la de “Jerry Lewis en su mejor versión de idiota enamorado”. Jerry Lewis era un comediante conocido por hacer un tipo de comedia física que involucra expresiones faciales exageradas y cómicas. Junto a la comparación de Jerry Lewis, la expresión de “idiota enamorado” enfatiza la parodia en el aspecto cómico y torpe del personaje.

Tras haber llegado al lugar donde se está efectuando la presunta traición, la parodia que se realiza en Payaso se intensifica:

De lo seca, siento la boca como llena de arena. Suelto los brazos, carraspeo, aspiro todo el aire de Albura y entro con ínfulas de Pecasbill. Sudando frío pero como si nada, como Pecasbill con un revolver de plata a cada lado de la cintura, me encamino hacia la barra. Un paso antes de llegar, volteo la vista hacia ellos con una naturalidad de actorazo. Entonces los veo y con un gesto de, Oh qué sorpresa mira quién está aquí, atravieso la jungla haciendo sonar las espuelas de cowboy hasta llegar a su mesa. Sin poses ni rudezas, al tal Obelisco, hipercachiporrero de Albura, le hundo hasta el cabo el puñal de la indiferencia y me acerco directo al rostro tostado de Nieves (Ruales Hualca, 2011, p. 116-117).

El nombre real del personaje con el que se crea la parodia es Pecos Bill y es una caricatura estadounidense que representa al vaquero del Oeste. Su personaje representa la idea del hombre fuerte y valiente que realiza hazañas peligrosas para demostrar su heroísmo y destreza (Arana, 1998). Los movimientos y los gestos que Payaso adopta desembocan en la figura de un Pecos Bill totalmente parodiado. Empezando por el nombre, llamarlo “Pecasbill” sugiere un rostro lleno de pecas que podrían figurar como manchas. Esas imperfecciones en el legendario vaquero eliminan la conducta intocable del héroe, es decir, que todas las cualidades que se asocian a Pecos Bill quedan anuladas y subvertidas.

El empleo de expresiones como “carraspeo”, “aspiro todo el aire de Albura” o “me encamino hacia la barra” crean la atmósfera típicamente teatral y exagerada en la que se desarrollará este esperpento. La inversión de valores que se produce al parodiar la figura del vaquero tradicionalmente asociada con la valentía ocurre cuando vemos entrar a Payaso “Sudando frío pero como si nada”. En este caso, sudar frío sugiere más miedo que valentía. Junto a esto, la frase “le hundo hasta el cabo el puñal de la indiferencia” indica que la actitud de Payaso es pasiva y desinteresada frente a una situación ante la que pretendía mostrarse agresivo: “con un revolver de plata a cada lado de la cintura”.

Teniendo en cuenta que al final Payaso descubre que no existe traición alguna por parte de Nieves (Ruales Hualca, 2011, p. 119), es natural que las cualidades heroicas sean innecesarias. Al no existir ninguna ofensa, la presencia de Pecos Bill es inútil. Para la elaboración de la parodia, el guion de este espectáculo parece exigirle a Payaso que gesticule con “una naturalidad de actorazo” (Ruales Hualca, 2011, p. 116). Además, como hemos mencionado a lo largo de este análisis, la frivolidad del personaje y la pequeñez con que se muestra ante situaciones elevadas hacen imposible que pueda adquirir la figura o la calidad

moral de un héroe. Ya frente a Nieves y al Obelisco Méndez, la consecuencia última de la traición se ejecuta, pero no más que en palabras. Esto lleva a la conclusión de que para Huilo Ruales, muy por encima de la tradición que permite el castigo, el sujeto afectado aún tiene la posibilidad de tomar otra decisión.

Al final de esta escena, Payaso está esperpénticamente destinado a la desmitificación una tradición literaria. Al igual que para Valle-Inclán en vías de elaboración de su estética vio que una vía rupturista era no atenerse a las convenciones del teatro clásico (Fernández Roca, 1995). Recalde Pinza (2013) observa que en la representación literaria de Huilo Ruales hay “un tono, un enfoque y una intención comunicativa irreverentes que se alejan del modo de narrar clásico, y que incorporan elementos de lo popular, lo cotidiano y de lo oral” (p. 10). Dougherty (2008), advierte que en Valle-Inclán hay un juego con los arquetipos, formas y valores consagrados que se chocan entre sí y crean rupturas dentro de la tragedia a la que se anexan elementos ajenos como la comedia, el drama calderoniano y los muñecos que, sin embargo, no destruyen por completo el sentido trágico (p. 482). Lo mismo ocurre con Ruales Hualca que se vale de estas manipulaciones en los géneros para darle relieve al drama mediante la mecanización de los personajes y la sobreactuación con una corrosiva intención crítica.

Otro ejemplo similar al anterior en donde la parodia es un personaje del cine ocurre a través del Murciélago Intriago. Al igual que Payaso, este personaje acaba de llegar al colegio salesiano de Ambato en donde entablan una relación amistosa con Payaso que lo describe de la siguiente manera:

Es una copia fiel de Drácula sino que con lentes y melenudo. Da la impresión de haber muerto infinidad de veces y que puede traspasar paredes sin pestañear. Se le siente clarísimo la calavera de tanto hueso y pellejo de cera y cuando se sonríe solamente falta en el aire los murciélagos. Encima, se viste siempre de negro y los sábados en la noche que tenemos salida libre, hasta se pone capa. Tal parece que no viene de Guayaquil sino más bien de otro siglo, cosa que se le siente hasta en el olor (Ruales Hualca, 2011, p. 74).

La selección de la vestimenta del personaje puede interpretarse tanto como una forma de cosificar como una manera para enfatizar en la parodia de Drácula al centrarse en una apariencia externa y estereotipada: “Encima, se viste siempre de negro y los sábados en la noche que tenemos salida libre, hasta se pone capa”. La descripción que se hace del Murciélago

Intriago contribuye en la construcción de la parodia al resaltar elementos comunes del vampirismo como la capacidad de traspasar paredes y la lividez de su piel de manera cómica y exagerada. Atributos como la ropa y la afirmación de “que no viene de Guayaquil sino de otro siglo, cosa que se le siente hasta en el olor” enfatiza aún más en la parodia al mencionar el aspecto anacrónico y extravagante del personaje, lo que construye el carácter esperpéntico.

Drácula es conocido por salir en la noche en busca de víctimas de las que pueda obtener la sangre que necesita para sobrevivir. La dependencia de Drácula por la sangre permite establecer una alegoría al pecado y la tentación. La necesidad de Drácula de satisfacer una urgencia, un impulso o un deseo es la misma en el Murciélago Intriago. Paulatinamente el autor va dejando pistas que nos ayudan a reparar en que la naturaleza vampírica del Murciélago Intriago es su talón de Aquiles: “Algo me dice que el Murciélago arrastra un tormento. Que también él viene escondiendo un payaso para poder salvarse” (Ruales Hualca, 2011, p. 75) y “estoy en el primer burdel de mi vida. También el Murciélago anda entretenido con la vista, solamente que sin asombro ni lascivia sino más bien con una tristeza ya vieja” (Ruales Hualca, 2011, p. 77).

Decir que el Murciélago Intriago “arrastra un tormento” indica que el personaje tiene un conflicto interno. El mismo conflicto que plantea Ruales Hualca le sirve para caricaturizar la angustia. En este personaje, la caricatura se da a través de la parodia de Drácula. La siguiente frase señala que su dolor es el mismo que el del protagonista: estar etiquetado o estigmatizado. En la primera experiencia en el burdel donde el Murciélago Intriago observa más con tristeza que con lascivia sugiere una desconexión emocional con su entorno. La expresión “una tristeza ya vieja”, aparte de la persistencia en el dolor, señala que Murciélago siente algo análogo a la amargura, una molestia o a la incapacidad para resolver el conflicto que existe entre su identidad y las imposiciones sociales.

En la siguiente cita observamos que el metafórico vampirismo del Drácula parodiado lo vuelve vulnerable al deambular en las noches:

En otras palabras, con su ayuda y con los poetas malditos, me voy hundiendo de maravilla. Claro que mucho más se va hundiendo él y con una dedicación de vampiro en tiempo de guerra. Por eso, al final de nuestras borracheras de fin de semana que tenemos salida, el Murciélago se deja tragar por los hocicos más acolmillados de la noche. Un domingo, vuelve con la capa rota y la camisa sin cuello, otro, con

magulladuras en el pómulo y el ojo cerrado, otro, sin lentes y sin zapatos (Ruales Hualca, 2011, p. 82).

Decir “me voy hundiendo de maravilla” equivale a la aceptación exagerada de la autodestrucción. La misma aprobación de aniquilarse la experimenta el Murciélagu Intriago al que se compara con un vampiro en tiempos de guerra. La parodia y metáfora de Drácula es intensificada e insinúa la voracidad destructiva del Murciélagu en medio de una situación adversa en la que se corren riesgos. La entrega a “los hocicos más acolmillados de la noche” simbólicamente representa la aceptación del castigo, pero a la espera de una recompensa: la satisfacción de la necesidad.

Tiempo después, el Murciélagu Intriago, con aptitud de Drácula, se entrega a satisfacer un impulso erótico:

Mientras liamos dos baretos más, cada cual entrega su versión de lo que ha visto, que a la final se resumen en el hecho de que el Murciélagu, con todo el esmero, estaba chupando la verga chilena del cura Barriga. En menos de una semana, el Murciélagu se vuelve famoso dentro y fuera del internado. Tan famoso que sus múltiples servicios empiezan a ser solicitados en cola y no solamente en el dormitorio. (Ruales Hualca, 2011, p. 83).

El desaforado deseo sexual del Murciélagu constituye el vicio por el que recibe el mote de Murciélagu y la comparación con Drácula. La misma alegoría de la sangre (tentación y pecado) de este último se refleja en su imitación guayaquileña. El deseo del Murciélagu Intriago se entrelaza con la necesidad de Drácula para que mediante la parodia se destaque la homosexualidad. Sin embargo, hay que advertir que Huilo Ruales no juzga al Murciélagu con el mismo ensañamiento que a los otros personajes. La parcialidad que hay por parte del autor hacia este personaje puede deberse a que la aceptación de su tragedia se da con cierto orgullo como una forma de apropiarse de su identidad.

Tras ser descubierto, el Murciélagu Intriago expresa: “No te preocupes, que soy expulsado de nacimiento, me dice en la noche de los últimos tragos. Curiosamente, tiene un aire casi festivo, una cara de Drácula recién merendado y hasta unos dengues de puta que le van chistosísimo” (Ruales Hualca, 2011, p. 83). El uso de la frase “expulsado de nacimiento” puede interpretarse como una forma de afirmación de sí mismo y de su identidad sexual. Aún sabiendo que puede ser objeto de discriminación, el Murciélagu Intriago abraza su

homosexualidad con desenfado cuando lo vemos con “un aire casi festivo, una cara de Drácula recién merendado”.

Con la siguiente parodia se puede observar la desmitificación de la figura del héroe romántico, idealizada en la realidad arquetípica, que bajo el esperpento se convierte en un ser deforme, intrascendente y ridículo. El contraste del que nace la tragicomedia se da por la oposición entre la realidad arquetípica (la falsa) y la plebeya (la real). Recordemos que para Valle-Inclán, las acciones, las inquietudes y las adversidades a las que se enfrenta el hombre siguen siendo las mismas de ayer, no así quien los carga: “Los hombros son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso” (Serrano Alonso, 2019, p. 121). Por esta oposición entre estas acciones que exigen nobleza, valentía o entereza delegadas a un ser que difícilmente puede hacerles frente, nace la desproporción y lo ridículo. Los actos que en teoría deberían ennoblecer al individuo, en el esperpento lo rebajan y envilecen.

Conforme vamos leyendo las alusiones que se hacen sobre la batalla de Pichincha y a medida que va entrando en escena el Mariscal Bolívar Jurado vemos que es una parodia de la figura del Mariscal Antonio José de Sucre o del General Simón Bolívar. La figura del Mariscal crea una antítesis de los valores de los héroes mencionados. El único valor que practica es la responsabilidad, pero ni siquiera esta podría considerarse una cualidad rescatable en esta parodia porque se la exagera y desproporciona llevándola a lo ridículo como se observa en la siguiente cita:

El Mariscal Bolívar Jurado adora al 24 de mayo más que a la mujer y los hijos. Es el director y casi dueño del desfile. Hace dos años se volvió viejísimo en menos de media hora. A las diez en punto de la mañana se desató el diluvio casi en versión original. El Mariscal, hecho pasa y empapado, se volvió loco y ordenó de un pitazo que empezara el desfile. A la mierda el diluvio, Viva la Patriaaaa, gritó con su voz de ahogado. Y el desfile empezó. Pero el Mariscal tuvo que quedarse con los churos hechos y las patillas de mariscal bien refinadas. El diluvio destempló tambores, afonicó cornetas, hizo trapo todas las banderas (Ruales Hualca, 2011, p. 57).

La declaración de que el Mariscal Bolívar Jurado adora más al 24 de mayo que a su familia sugiere que la devoción que se practica hacia un evento histórico es absurda y desproporcionada en comparación con las relaciones humanas más fundamentales. La descripción del Mariscal como “director y casi dueño del desfile” le otorga el papel dominante

de un evento que no puede controlar. Eventos tan triviales como la lluvia que inaugura el desfile degradan no solo al Mariscal, sino al mismo evento. Tras gritar con “voz de ahogado” podemos ver la obstinación que tiene el Mariscal haciendo de su responsabilidad algo cómico. Las imágenes de tambores destemplados y trompetas dañadas que expresan el caos auditivo se une a la idea de que la lluvia trae consigo la deshonra y destrucción al hacer trapo las banderas, volviéndose en objetos inútiles.

La interpretación de la denominación de este personaje es clave para comprender la parodia y la configuración de su perfil esperpéntico. Tanto el dotarlo del cargo de mariscal, como el darle el homónimo del líder de la independencia de La Gran Colombia forman parte de la misma exageración burlona que se hace su persona y que se acentúa con el sentido figurativo de su apellido “Jurado”. A través de este último constitutivo de su nominativo, Huilo Ruales le obliga al personaje a cumplir con determinados estándares que en su condición de esperpento le es imposible desempeñar. Los atributos de los próceres como la valentía, la justicia, el coraje y la honestidad son alterados por el carácter y la imagen del Mariscal Bolívar Jurado, como veremos más adelante.

Solo a través del carácter pretencioso del Mariscal la burla se completa. El Mariscal Bolívar Jurado, en su imitación de prócer, siempre termina viéndose ridículo debido a la actitud grosera que lo caracteriza. La prosopografía del personaje es presentada a través de una caricatura que elimina cualquier posibilidad de figura eminente hasta acotarlo como una representación exagerada y grotesca. Según Figueroa (1983) la caricatura es una figura con la que se deforman personas o cosas de manera directa o emblemática. En Valle-Inclán, continúa, la crítica grotesca lleva al máximo la caricatura y da como resultado el esperpentismo. La forma del personaje acentúa aún más la parodia que sobre él se realiza. Hablando del desfile del 24 de Mayo, al que se compara con un infierno, se dice de su imagen:

Un infierno con diablo incorporado y que se titula Mariscal Bolívar Jurado. Como su nombre lo indica tiene un perfil aguileño y patilludo, de prócer de independencia, claro que chiveado y sin caballo. Además, tiene una voz que anuncia una inminente traqueotomía. No necesita silla de domador ni fuate. Le basta su pito de árbitro que seguro no se lo saca ni para dormir, sus gritos de ahogado y sobre todo su contundente presencia (Ruales Hualca, 2011, p. 47).

La exageración en los atributos físicos como las patillas, la nariz aguileña y la voz, se emplea con el propósito de ridiculizar al personaje que encarna físicamente a los héroes de la independencia, pero que con la representación caricaturesca no logra captar fielmente la integridad moral de dichos héroes. La apariencia de su rostro con connotaciones diabólicas parece corresponderse con la descripción del espacio “Un infierno con diablo incorporado y que se titula Mariscal Bolívar Jurado”. Como mencionamos en líneas anteriores, en la estética de Valle-Inclán el héroe moderno no tiene la condición necesaria para enfrentarse a las situaciones que le son impuestas.

Según el diccionario de ecuatorianismos recopilado por Miño-Garcés (1990) el término “chiveado” se refiere “especialmente a un licor que ha sido adulterado” (p. 169). De esta manera, mostrar al personaje “chiveado y sin caballo” pondría en relieve la falta de congruencia entre el Mariscal y los héroes. Teniendo en cuenta que la caracterización del Mariscal Bolívar Jurado representaría a héroes de la independencia, podemos pensar que esta palabra “chiveado” se usa para referirse a él como una falsificación de algo.

La falta del caballo es una marca simbólica que anula las cualidades heroicas y las virtudes de un héroe. La fuerza y el coraje, así como la agilidad y la determinación son atributos que en el Mariscal Bolívar Jurado no están presentes tras la eliminación del caballo. En lo que refiere al carácter del Mariscal, no sorprende que sea la antítesis de los valores del héroe. La representación del falso héroe del Mariscal Bolívar Jurado se completa cuando se saca a la superficie su cobardía en la siguiente cita:

No hace mucho, el mismo Mariscal, quien trató de sacar la cara por el Muelón Díaz, quien casi le saca la cara al pobre Tallarín Patiño, entró al rectorado marchando como prócer con charreteras y al instante salió verde, con una pinta de momia de mariscal (p. 53).

Todo el contenido paródico-satírico se encuentra en el contraste entre “marchar como prócer con charreteras” y “salir verde, con una pinta de momia de mariscal”. El Mariscal intenta defender una causa injusta, posiblemente alegando bravura, dignidad, valentía, fuerza y audacia, todas consideradas como características replicables si son sopesadas en la balanza militar del mariscal. Sin embargo, la figura militar que entra ostentando el poder y la autoridad que le confieren las charreteras, termina convertido en una momia que revela la cobardía o el

miedo a una confrontación directa a la que, de ocurrir, deberá responder por las consecuencias de sus acciones.

En conclusión, la palabra “momia” queda perfectamente empleada por Huilo Ruales para referirse al ridículo en el que fue convertido el Mariscal. “Momia”, en este caso no tiene ningún valor literal, sino que, como en reiteradas ocasiones se ha evidenciado, todo su contenido semántico se halla en el nivel connotativo. Ruales Hualca transforma a su criatura en una momia para subrayar que el Mariscal es un anacronismo perdido en la sociedad moderna. Tanto su actitud como sus ideales quedan obsoletos frente al panorama sociocultural en el que se halla atrapado. Sus gestos y comportamiento se ven ridículos porque no se corresponden con el contexto histórico en el que deambula. Además, al mirarlo como una momia se nos da la imagen definitiva del Mariscal: este remedo de héroe de independencia, cobarde y abusivo, queda reducido a un simple mamarracho.

7. Discusión

Los resultados de esta investigación se obtuvieron tras analizar cinco personajes presentes en la novela *Qué risa, todos lloraban*. Aunque el estudio estuvo enfocado en el análisis de la estética valleincliniana utilizada por Huilo Ruales Hualca para caracterizar a sus personajes, no hay que ignorar que otros datos esperpénticos podrían surgir de elementos como el espacio literal o figurativo de la novela o la gran diferencia de los nominativos para los animales y las personas. Es importante comprender cómo los hallazgos de este análisis literario se relacionan con otras investigaciones en las que se ha mencionado al escritor ibarreño como escultor de la estética del esperpento.

El trabajo de esta investigación aporta material bibliográfico a la comprensión de la narrativa de Huilo Ruales Hualca, pero sobre todo permite acercarse a su trabajo desde la apreciación de una forma específica. Villavicencio (2017) menciona en su investigación que el lenguaje esperpéntico de Ruales Hualca sumado a formas de humor como la ironía, es capaz de exaltar los detalles grotescos de lo narrado. A través del lenguaje esperpéntico, la lengua destructiva y caótica, se deforma la realidad hasta volverla en un caos habitado por la risa. En *Qué risa, todos lloraban* nos encontramos con descripciones o palabras en las que se evidencia una gramática deformada o una manipulación creativa del lenguaje que crean el efecto esperpéntico. Además, el empleo de vulgarismos y expresiones coloquiales enfatizan muchas veces el tono grotesco de las situaciones al trivializarlos mediante lo irónico, lo satírico o lo paródico.

Villavicencio (2017) también identifica una constante en la obra de Ruales Hualca, señalando que este autor utiliza la estética del esperpento para generar imágenes que reflejan el hartazgo ante los eventos políticos, culturales y sociales. En esta investigación, vimos que la indiferencia y la hostilidad social, el degenere político y la persistencia de dogmas religiosos se reflejan en personajes cansados, perseguidos o instrumentalizados. Cada actor narrativo que se analizó tiene algo que lo aqueja y acosa. Así, simbólicamente Delia María representa la falta de humanidad expresada a través de la apatía social, el abandono y la alienación que acosan a Payaso. Para el Trapo Andrade, las condiciones sociales de la periferia se manifiestan en la pobreza extrema y el desamparo se incrementan con el contraste social y le empujan a tomar acciones que resaltan la desesperación del personaje. Personajes como el Mariscal Bolívar Jurado y el Murciélagu Intriago se enfrentan a situaciones político-religiosas. En ambos la crítica se formula contra la falta de examen frente a las costumbres y tradiciones.

La descripción que hace Oviedo (2012) sobre el espacio de la novela al que nombra como “circo esperpéntico ocupado por un extraño bestiario” (p. 8) concuerda con la observada en esta investigación. Durante el análisis de la caracterización de los personajes encontramos varias expresiones que sugieren un espectáculo en un entablado donde la miseria, expresada con marionetas, payasos o bestias, nos divierte, aunque dejando cierta extrañeza. La sensación de vivir en un circo que experimenta Payaso se estira hasta constituir un sentimiento sobre el espacio general de la novela. Personajes como Payaso, el Mariscal Bolívar Jurado, el Trapo Andrade y el Murciélago Intriago constituyen ese espacio circense en el que además figuran animalizaciones que construyen el bestiario que señala Oviedo.

Acerca de los héroes desmitificados o sobre los nominativos que sitúan al personaje en medio de la parodia y la sátira, lo serio y lo risible y lo grotesco, en este informe constatamos que los apuntes de Moret (2022) son acertados. Recordemos que la caracterización de los personajes de Huilo Ruales Hualca comienza por la nominalización y las características físicas exageradas que los caricaturiza o deforma. El apelativo de “Trapo Andrade”, por ejemplo, evoca desde un principio las ideas de objeto descartable, pobreza y abandono. En el Mariscal Bolívar Jurado, la tragedia del mártir se ve ridícula representada en él. Su nombre “Jurado” le obliga a imitar un arquetipo que le resulta imposible. Obligado a dramatizar un papel que le exige seriedad y estando bajo la luz esperpéntica, sus actos se vuelven risibles.

La estética del esperpento es empleada por Ruales Hualca con la misma corrosividad de Valle-Inclán. No obstante, la estética sufre algunas modificaciones al encontrarse con el estilo y las intenciones del escritor ibarreño. Por ejemplo, no creemos que la visión del mejor porvenir o el escape de la desgracia sea concebida por Huilo Ruales a través del suicidio, como menciona Endara (2019). Quizá la tragedia del Trapo Andrade podría confirmar su valoración, pero convendría más pensar en la muerte esperpéntica, que tiene un carácter más trivializador, desmitificador e irreverente, según Cenizo Jiménez (2006, p. 4). En todo caso, si la afirmación de Endara fuera del todo cierta, personajes como Payaso y el Murciélago Intriago también deberían seguir el mismo derrotero que el Trapo Andrade porque el dolor de estos tres personajes es similar: la tristeza de la instrumentalización, el sentimiento de abandono y la constante sensación de estar perseguido. En el particular caso del Murciélago Intriago vemos que su resolución no es la de la autolisis, sino que termina en una aceptación, por la que logra apropiarse de su identidad.

Pensando en los apodos de Voionmaa (2002) acerca del interés temático en la representación de la marginalidad y la pobreza en la obra de Huilo Ruales Hualca, es inevitable pensar en lo relevante que resulta la figura del Trapo Andrade. Pero no solo este personaje puede ser símbolo de la indigencia, sino también los que transitan por las cantinas de mala muerte o incluso los mismo lugares señalan un nivel de pobreza, como las “calles retorcidas, miserables y enfangadas” (Ruales Hualca, 2011, p. 128), entre un aire con “tufo a manteca rancia, gato muerto y silencio no de vacío sino de acecho” (p. 128) por las que camina Payaso hasta llegar a un zaguán. Voinmaa también menciona que el uso de apodos en Huilo Ruales se relaciona con un lenguaje popular y como sabemos por Zavala (1970), el lenguaje del esperpento es un lenguaje no culto (p. 282). Sobre esos apodos, Voionmaa piensa en la implicancias que tienen para referirse a los personajes rualescos.

Al igual que en su trabajo, en este informe se constata que tras apodos hay un choque entre la cinematografía norteamericana y la cultura criolla (Voinmaa, 2002). Recordemos la parodia de Drácula que encarna el Murciélago Intriago o la parodia del mítico vaquero Pecos Bill que representa Payaso. Hay que pensar que esos apodos, que son a la final los nombres propios de los personajes debido a la falta de referentes de un apelativo original, construyen una máscara con la cual Valle-Inclán intentó exponer el envilecimiento social oculto en los rostros que ocultan instintos detrás de fingidos gestos (Jerez-Farrán, 1990). No obstante, esa censura que realiza Ruales Hualca no siempre está dirigida contra los personajes que portan la etiqueta que los define, sino que en reiteradas ocasiones observamos que esos actores funcionan como un espejo que refleja el malestar social. El nominativo, pensamos, sirve para eliminar en cierta medida el tono trágico de sus situaciones recordándonos su aspecto externo que se antoja cómico. En personajes como Payaso, Trapo Andrade y el Murciélago Intriago no hay un constante intento de juzgar su temperamento o sus actitudes, sino el de observar a través de su carne lo que ocurre afuera, es decir, en el comportamiento de los otros que los observan.

Polák (2009) da una valoración de la máscara quizá más cercana para nuestro trabajo con Huilo Ruales. Menciona que las criaturas de Valle-Inclán ocultan tras la máscara (una apariencia social) el rostro (la personalidad real del enmascarado). Esta forma de exigir un comportamiento escénico en los personajes es lo que Voionmaa (2002) observa como el impedimento para que las criaturas de Huilo Ruales alcancen a constituir una integridad plena. En nuestro trabajo vemos que las máscaras que emplea Huilo Ruales tienden a trabajar paralelamente con la parodia. Esto último nos devuelve a la idea del motejo que construye una

necesidad interpretativa, un deseo de alcanzar un referente que para los personajes es imposible lograr. Este es el caso de Payaso, el Mariscal Bolívar Jurado y el Murciélagu Intriago. En ellos sus máscaras les imponen una actuación que en cierta medida o bien se niegan, como Payaso que no quiere ser motivo de burla, o que como el Mariscal, se esfuerzan, pero inútilmente porque se ridiculiza al intentar cumplir con la interpretación que la máscara demanda.

El caso del Murciélagu Intriago es un tanto más complejo, porque él sí se adapta a las imposiciones de actuación de su máscara, si bien un tanto ocultas. En Murciélagu Intriago y en Payaso, la máscara pareciera que se emplea no sólo para descubrir la validez del interior del personaje, sino para manifestar una actitud social censurable, como anteriormente mencionamos. Así, mediante Payaso se hace una crítica demoledora contra la indiferencia y a través del Murciélagu Intriago el juicio se ejecuta contra instituciones religiosas, el prejuicio, el rechazo a lo diferente y normas sociales obsoletas que desembocan. Finalmente, un aporte que recoge este trabajo es la catarsis esperpéntica que se da por el alejamiento del personaje con respecto al demiurgo y el público. Ruales Hualca invita a verlos desde una perspectiva más racional, sin involucrarse de lleno en sus problemas, sino solo examinándolos desde una postura que considere sus acciones frente a ciertos hechos.

Acercas de cuán novedoso resulta el trabajo de Ruales Hualca, parece que la opinión de Cristobal Zapata (1997) y Vallejo (2001) se conjugan en un mismo resultado. El primero menciona la creatividad y la agudeza de Huilo Ruales para incorporar la denuncia social en sus trabajos. Si bien tratar sobre la marginalidad y la decadencia de valores individuales y colectivos ha sido harto recurrente en la literatura ecuatoriana, Zapata distingue la corrosiva originalidad en el trabajo del escritor ibarreño. Del mismo modo, Vallejo (2001) encuentra en la narrativa de Ruales Hualca las marcas de un experimento narrativo en donde lo serio y lo marcadamente humorístico se encuentran. En lo que refiere a literatura ecuatoriana, vemos que esa confluencia de lo solemne con lo risible y su desemboque en el grotesco es una singularidad del programa estético de Valle-Inclan. En palabras de Vallejo (2001) esa narrativa experimental es rara en la literatura ecuatoriana.

Finalmente, nuestros resultados apuntan a que el juicio de Escobar Páez (2017), quien se refirió a la escritura de Ruales Hualca como una que “encaja a la perfección dentro del programa artístico del esperpento”, destacando el modo de crítica social que hace Ruales Hualca desde su posición demiúrgica es acertado. Tanto en su artículo como en nuestro trabajo se encontraron rasgos esperpénticos el zoomorfismo, cosificación, caricaturización, parodia,

hiperbolización y el uso coloquial del lenguaje como vehículo para la deformación y la esperpentización.

8. Conclusiones

La caracterización esperpéntica de los personajes a través de técnicas de deshumanización como la conversión en objetos, animales o muñecos, así como elementos del humor del esperpento, es fácilmente rastreable en la novela. Mientras se analizaba a los cinco actores narrativos seleccionados, se hacía evidente que su caracterización no solo refleja o superficializa los malestares sociales, sino que era el medio por el cual se expresaba una crítica mordaz contra la sociedad y las convenciones establecidas. El sentir de los personajes al enfrentarse a los problemas expresa el sentir del colectivo nacional en medio de una sociedad enferma y cruel.

Las deformaciones deliberadas que se observan en o por medio de aquellos personajes inquietantes como un adolescente convertido en objeto o una niña con rasgos equinos, llevadas al extremo con la hipérbole, provocan el efecto grotesco, pero al fusionar, por ejemplo, la muerte con el humor negro, es decir, lo serio con lo cómico, nace el esperpento. En las exageraciones del esperpento, Huilo Ruales logra enfatizar en las vulnerabilidades y preocupaciones de los personajes, que a fin de cuentas son las de su época. Al igual que el esperpento de Valle-Inclán, el autor de *Qué risa, todos lloraban* se abraza a la crítica social, cultural y política como un medio de denuncia, pero no se olvida que la estética esperpéntica es un medio para invitar a la reflexión social, existencial y a la desmitificación. Así, desenmascaramos la falsedad y la hipocresía de las instituciones y los dogmas, observamos los absurdos y contradicciones de la vida y cuestionamos la percepción que tenemos sobre lo que nos rodea.

En última instancia, la estética del esperpento en esta obra muestra la capacidad de Ruales Hualca para revelar verdades incómodas de manera creativa, perturbadora y cómica. Aunque al igual que en el esperpento, el lenguaje narrativo de Ruales Hualca rescata voces coloquiales y expresiones resultantes de la combinación de la fonética y el léxico popular ecuatoriano, por medio de una gramática sistemática deformada, la creatividad con el lenguaje y el uso de vulgarismos dotan de personalidad no solo a la obra, sino también a sus personajes. Además, distinto a algunas observaciones hechas sobre los desenlaces trágicos del autor, se observó que Ruales Hualca no siempre ve en la fatalidad la resolución del conflicto, sino que es capaz de crear un espacio para la reflexión y el mejoramiento.

9. Recomendaciones

Al término de esta investigación, se pueden desarrollar otras investigaciones que conecten la escritura de Huilo Ruales Hualca con la estética del esperpento de Ramón María del Valle-Inclán. Una de estas investigaciones podría estar enfocada en el análisis de las características visuales que se corresponden con el esperpento en la novela *Qué risa, todos lloraban*. A lo largo de este trabajo nos encontramos con varias alusiones al ámbito del teatro. Estos sitios en los que se observó un juego con las luces, pueden contribuir en la caracterización esperpéntica de los personajes o de las situaciones. Un ejemplo de esto podría ser el valor que tiene la luz y las sombras dentro del cine.

Otro punto que quedó sin explicarse debido al alcance de esta investigación fue la técnica de la humanización. Durante la lectura de *Qué risa, todos lloraban* se nota que dos animales dentro de la novela, un perro llamado Monseñor y una tortuga llamada Bachita, parecen propiciar posturas tanto de aceptación como de rechazo frente a algunas actitudes humanas.

Finalmente, para un próximo estudio del esperpento mucho más amplio en la novela *Qué risa, todos lloraban*, se podrían considerar otros elementos narrativos como el primo de Payaso “Perico el malvado”, las “Tías paquidermas”, “el gallinero de mujeres”, la madre de Payaso, los abanderados del colegio salesiano, el Pocaluz Vallejo o el “Caracortada Durán” que, aunque por sí solos no alcanzan una construcción esperpéntica, dentro de un análisis general de la obra podrían ser útiles.

10. Bibliografía

- Álamo Felices, F. (2006). La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas. *Revista Sigma*, 15, 189-2013.
- Alesi, D. (2012). Ramón del Valle-Inclán y Francisco de Goya: una entrevista olvidada sobre un centenario ilustre. *Anales de la literatura española contemporánea*, 37(3), 911-933. <https://www.jstor.org/stable/23237398>
- Álvarez Barrientos, J. (1992). La teoría dramática en la España del siglo XVIII. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, (1), 57-73.
- Arana, N. (1998). El mito del Western. Códigos, de una epopeya. *Circe*, 199-204. <https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/7445>
- Arango, G. (1965). *Juego y teoría del esperpento en el teatro de Valle-Inclán* [Tesis de maestría, Loyola University Chicago]. eCommons. https://ecommons.luc.edu/luc_theses/1904
- Avila Hesles, G. (1985). *Arlequín y Polichinela, Valle Inclán y García Lorca: estudio comparativo, histórico y literario sobre la commedia dell'arte y los títeres* [Tesis de maestría, University of British Columbia]. <http://hdl.handle.net/2429/25159>
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
- Bozal, V. (1989). La sátira y el grotesco en la España del siglo XVII. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (464), 167-171. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc349c5>
- Broncano Rodríguez, M. y Álvarez Maurín, M. J. (1990). Aproximación narratológica a los conceptos de personaje, acontecimiento y acontecimiento marco. *Contextos*, 8, 153-172. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=97946>
- Caballero-García, B. (2008). Semejanzas entre la comedia burlesca del siglo XVII y el esperpento de Valle-Inclán. *Tejuelo*, (3), 48-56. <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/28670/00920093004947.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Cenizo Jiménez, J. (2006). La visión de la muerte en el esperpento Las galas del difunto de Valle-Inclán. *El Pasajero, Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, (22), 1-6. https://www.josemariapou.com/media/upload/pdf/la-vision-de-la-muerte-en-el-esperpento-las-galas-del-difunto-el-pasajero-revista-de-estudios-sobre-ramon-del-valle-inclan-22-estio-2006_1659025908.pdf
- Coppin, M. y Gaspard, J. L. (2017). El humor negro frente a la muerte. (Trad. E. Torres Parra). *Desde el Jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, (17), 149-160. <https://doi.org/10.15446/djf.n17.65522>
- Cuvardic García, D. (1998). Las vanguardias en Tirano Banderas de Ramón del Valle-Inclán. *Filología y Lingüística*, 24(2), 77-98.
- de Figueroa, E. S. (1983). La Caricatura como Elemento Configurator en la Obra Literaria. *Ceiba*, 6(11), 93–124.
- del Valle-Inclán, R. (1924). *Luces de Bohemia. Esperpento*. Cervantina. Biblioteca Universitaria de la Universidad de Santiago de Compostela. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0875781>
- Dias, A. (1977). Aproximación Léxica al Esperpento de Valle-Inclán. *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 5(1), 13–29. <http://www.jstor.org/stable/27740758>
- Dougherty, D. (2008). Valle-Inclán y la tragedia moderna. *Anales de la literatura española contemporánea*, 33(3), 469-500. <https://www.jstor.org/stable/27742566>
- Endara, I. (2019). Huilo Ruales Hualca. Los Kitos-Infiernos. *Contrapunto*. FLACSO. <https://www.flacso.edu.ec/flacsoradio/huilo-ruales-hualca-los-kitos-infiernos>
- Escobar Páez, F. (2017). Huilo Ruales, cultor de la estética del esperpento. *El Telégrafo*. <https://www.itelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/huilo-ruales-cultor-de-la-estetica-del-esperpento>
- Fernández Roca, J. A. (6-7 y 8 de abril de 1995). Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual. *Literatura y cine: perspectivas semióticas: actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica*. En C. J. Gómez Blanco (Coordinador). Coruña. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=611172>

- Ginés Orta, C. (2020). La literatura grotesca en Europa (siglos XVI-XX). *Boletín de Literatura Oral, anejo 3*, 5-234. doi: 10.17561/blo.anejo3.5301
- González Martín, V. (2005). Algunos aspectos de la proyección de la «Comedia dell'arte» en España. *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 3, 97-108.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación*. (6ª ed.). McGrawHill Education.
- Hutcheon, L. (1981). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación práctica a la ironía. *Poétique*, (45), 173-193. <https://tallerletras.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/02/ironc3ada-sc3a1tira-y-parodia.pdf>
- Jerez-Farrán, C. (1990). El carácter expresionista de la obra esperpéntica de Valle-Inclán. *Hispania*, 73(3), 568–576. <https://doi.org/10.2307/343935>
- Kayser, W. (2010). *El grotesco: su realización en el arte y la literatura*. (J. A. García Ramón, Trad.). La bolsa de la medusa.
- López de Martínez, A. (1985). El tema del honor: de la comedia al esperpento. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 29(1), 19-31. <https://www.jstor.org/stable/1346759>
- López Get, A., (2015). Lo grotesco y el arte contemporáneo latinoamericano. *Reflexiones*, 94(1), 81-96. <https://www.redalyc.org/pdf/729/72941346006.pdf>
- Miño-Garcés, F. (1990). *Proyecto un diccionario de ecuatorianismos: Documentación. A-M*. (1a ed.).
- Morán Paredes, Á. (2006). El esperpento cinematográfico: de El Pisito al Crímen Perfecto. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 17, 3-24. <https://core.ac.uk/download/201189854.pdf>
- Moret, M. (2022). Transgresiones y construcciones. Sobre Demetrio Aguilera Malta y Huilo Ruales Hualca. *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*, (27), 155-163. <https://hal.science/hal-01682549/document>

- Oviedo, R. (2012). *De la imaginación periférica a la novela trasnacional*. Universidad de París Nanterre. <http://eskeletraeditorial.com/pdf/orimagina.pdf>
- Polák, P. (2009). *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco*. [Tesis de maestría, Mazaryk University]. https://is.muni.cz/th/ijv17/tesina-version_definitiva.pdf
- Recalde Pinza, M. (2013). *Narrativa grotesca de lo urbano: Quito en dos textos de Huilo Ruales Hualca (leyendas olvidadas del reino de la tuentifor y es viernes para siempre marilín)* [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3720/1/T1275-MEC-Recalde-Narrativa.pdf>
- Ríos-Font, W., y Ríos-Font, W. C. (1992). Valle-Inclán, Goya y el esperpento. *Hispanic Journal*, 13(2), 289–300. <http://www.jstor.org/stable/44284289>
- Ruales Hualca, H. (1997). Estudio Introductorio. En C. Zapata. *Historias de la ciudad prohibida* (pp. 7-87). Libresa.
- Ruales Hualca, H. (2011). *Qué risa, todos lloraban*. Eskeletra Editorial.
- Ruiz, B. E. (2014). El lado luminoso del humor negro. *Sincronía*, (65), 92-103. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513851571007>
- Sánchez Dueñas, B. (2007). Claves líricas y las prácticas poéticas valle-inclanianas del esperpento. *Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, (17), 73-80. <https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/11789/7.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Serrano Alonso, J. (2019). Valle-Inclán explica el esperpento. *Anales de la literatura española y contemporánea*, 44(3), 109-148. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26818727>
- Sina Roselló, M. (2015). *Barajas y narices en relación a la teoría de lo grotesco* [Tesis de maestría, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense. <https://docta.ucm.es/entities/publication/8d873ecf-df0c-44e3-b654-0a9a75fc297d>
- Vallejo, R. (2001). Petróleo, J.J. y utopías: cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy. G. Pólit Dueñas (Comp.), *Crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo*. FLACSO. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/44883.pdf>

- Vasas, L. (1999). La tradición de los grotescos en la literatura española y los esperpentos de Valle-Inclán. En D. Csejtei, S. Laczkó y L. Scholz. (Eds.), *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía. Coloquio Internacional Szeged, 16-17 de octubre de 1998* (pp. 232-236). Fundación Pro Philosophia Szegediensi. http://acta.bibl.u-szeged.hu/38130/1/esz_007.pdf#page=232
- Villavicencio, M. (2017). Narrar el miedo: representación de la ciudad de Quito en tres novelas ecuatorianas de los últimos años. *Acta Literaria*, (55), 69-90. <https://www.scielo.cl/pdf/actalit/n55/0717-6848-actalit-55-00069.pdf>
- Voionmaa, D. N. (2002). Huilo Ruales y los extremos del mercado: hacia un límite de la estética de la pobreza. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, (8). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=287235>
- Zavala, I. M. (1970). Valle Inclán y sus Críticos. *MLN*, 85(2), 279–286. <https://doi.org/10.2307/2908334>

11. Anexos

11.1. Anexo 1: Categorías de análisis

Número de la cita	Texto de la cita	Página	Categoría
1	“La Mudadelia llega con las justas al metroveinte pero adentro tiene por lo menos un caballo. Aunque también afuera, es decir en la cara, una risa equina, de idiota a tiempo completo”	p. 11	Animalización
2	“Una risa babosa que devoraba toda la cara caballuna”	p. 11	Animalización
3	“Alí va con su balanceo de idiota y con los dientes equinos al aire, como siempre”	p. 38	Animalización
4	“Ver juntos a los tres animales, la tortuga, el perro y la mudabestia, me produce una tristeza del putas que ya mismo se llama ternura”	p. 40	Animalización
5	“oigo la respiración hípica de la maldita muda”	p. 125	Animalización
6	“irrumpan los relinchos y las tenazas de la Mudadelia”	p. 127	Animalización
7	“Por primera vez no se comporta como una tortuga y no trata de esconder su cabeza en el cuello remendado de su camisa”	p. 16	Animalización
8	"Y más se ríen aún cuando, en medio de las carcajadas, notan que en lugar de réirme, tengo una expresión como la de un perro bajo la lluvia"	p. 13	Animalización
9	"Por la tarde salgo del colegio y me disparo a la casona echando humo por la nariz como un toro de lidia"	p. 40	Animalización

10	Mientras una de mis manos rasca el lomo del Monseñor que sin despertarse bate su cola, mi boca empieza a hablar. A hablar con la Mudadelia que es igual que hablar con la pared, o con el perro, o con la tortuga	p. 40	Cosificación
11	“no trata de esconder su cabeza en el cuello remendado de su camisa. Por primera vez en su cara de pajero desnutrido tiene colocada una sonrisa. Sonrisa verdosa, fea”	p. 16	Cosificación
12	“zapatos boquiabiertos y con más de un par de ojos en la suela”	p. 16	Cosificación
13	“Lo mejor de tus chistes es tu cara de huérfano, me dice al despedirse con una sonrisa triste, ya casi apagada. Con su voz de rana dañada y las pilas a punto de agotarse”	p. 18	Cosificación
14	“Estoy con uniforme de casimir y con la corbata de siempre. Estoy con zapatos nuevos de cuero de madera [...]. Zapatos que me quedan enormes [...]. Tan enormes que los sostengo no con los cordones sino con los pies hecho puñete”	p. 21	Cosificación
15	“Unos metros antes de llegar al umbral la risa se le desbarata, se le desintoniza. Para no caerse, sus manos de muñeca se agarran de la batona y sus botines de enana loca empiezan a dar lentísimos pasos en una cuerda exageradamente floja”	p. 27-28	Muñequización
16	“Busca y busca el camino que la lleve hacia la casona. A su planeta añorado. A su urna de muñeca”	p. 34	Muñequización
17	“La imagino aterrada, con las gigantescas ratas trepando por encima y debajo de su batona de muñeca de trapo”	p. 143	Muñequización
18	“Por primera vez me siento huérfano a carta cabal, o sea una marioneta con los hilos enredados tirada para siempre en un rincón”	p. 88	Muñequización
19	“Repentinamente, me quedo quieto. Como si de un golpe recordase toda la ‘Madre hay solo una’. O fuese muñeco y se me hubiesen agotado las pilas. O, simplemente, me hubiese muerto, ahí de pie”	p. 24	Muñequización
20	“Yo, de mi parte, tengo los ojos secos, como si fueran de vidrio. Más bien parezco muñeco de ventrílocuo sin uso, a causa del pasmo número uno de mi vida”	p. 93	Muñequización
21	“En ese instante sé, nítidamente, que el Trapo Andrade ya es hombre muerto. Al día siguiente, sin	p. 18	Humor negro

	ayuda de nadie, se traga pepas de shanshi lo suficiente para envenenar un dinosaurio. Es evidente que el Trapo Andrade quiere matarse por lo menos dos veces, por si acaso de la primera termina resucitando. Tiene toda la razón del mundo. Qué podría hacer con su vida de última y que con el uso se pondría cada vez peor. Más vale cortarla por lo sano, como dicen”		
22	“En un momento dado empieza a disfrutar de mi viejo oficio de payaso y con desdicha incorporada [...]. Yo, el Payaso, obedentísimo y sin que nadie me lo solicite de frente, saco nada menos que el número principal de la noche: el famoso bochorno que con mi vuelta a Albura se me ha vuelto carne viva. Nunca hubiera imaginado el sabor delicioso, de venganza no sé con quién, de sangre de niño en paladar de vampiro, proveniente del simple hecho de contarlo como un chiste [...]. Qué delicia contemplar como presos de un colectivo ataque de epilepsia, este enjambre de imbéciles rebotando de risa con la historia que me hizo pedazos”	p. 96-97	Humor negro
23	“Por otra parte, de los payasos no se aprovecha de lo que tienen sino de lo que son. De los ricos se aprovecha no de lo que son sino de lo que tienen. El Topo Vinuesa, sin plata se quedaría más solo que el Trapo Andrade que es pobrísimo y más feo que un lunar con pelos. En cambio, con tanto auto, con tanta plata de bolsillo, no se le nota lo feo y se le perdona lo tonto. Quién no se hace el tonto con el tonto del Topo solamente para aprovecharlo. Hasta los curas se aprovechan de él y de los otros ricos. Viéndolo bien, también se aprovechan de mí. Qué sería de mí si no fuera payaso. Pero yo a su vez me aprovecho de todos. Al final todos aprovechamos de todos”	P. 14-15	Sátira
24	“No hace mucho, el mismo Mariscal, quien trató de sacar la cara por el Muelón Díaz, quien casi le saca la cara al pobre Tallarín Patiño, entró al rectorado marchando como prócer con charreteras y al instante salió verde, con una pinta de momia de mariscal”	p. 53	Sátira
25	“El encanto está en sus cachiporreras. Y la miel para los miles de estudiantes varones, en sus boquitas pintadas, en sus piernas largas y bien torneadas, en sus empinados culitos que sacan la cara por cada colegio femenino [...]. Al culto público, a las distinguidas autoridades, incluidos nuncio	p. 59-60	Ironía

	apostólico y arzobispos, se les salen los ojos cuando ellas pasan sobre sus botas vaqueras y en microfaldas que en lugar de cubrir muestran sus calzonarios flamantes”		
26	“La sangre se me vuelve engrudo. La Nieves sola, imposible. Dónde mierda se ha metido el Hitler con su gestapo. Dónde mierda anda la bestia de la Dolores que la bella Nieves ha sacado las uñas. La divina Nieves sola, queridos radioescuchas. Qué digo, en absoluto sola sino con el Obelisco Méndez [...]. Ella necesitando verga y el imbécil del Payaso haciendo bbbbb con sus chistes de payaso imbécil y san se acabó. [...]. Heme aquí, damas y caballeros, además de un triste payaso triste, convertido en el rey de los idiotas. [...]. Pero esto no se queda así. Si tiene que correr sangre, que la sangre corra”	p. 115	Parodia
27	“me subo a la bici como si me subiera a un bombardero. Pensando en que se trata la cara del Obelisco Méndez, pateo hocicos de perros que me ladran y tratan de morder mis bastas durante el trayecto”	p. 115	Parodia
28	“En una esquina, el Obelisco, fumando como matón y luciendo una cara de Jerry Lewis en su mejor versión de idiota enamorado”	p. 116	Parodia
29	“De lo seca, siento la boca llena de arena. Suelto los brazos, carraspeo, aspiro todo el aire de Albura y entro con ínfulas de Pecasbill. Sudando frío pero como si nada, como Pecasbill con un revolver de plata a cada lado de la cintura, me encamino hacia la barra. Un paso antes de llegar, volteo la vista hacia ellos con una naturalidad de actorazo. Entonces los veo y con un gesto de, oh qué sorpresa mira quién está aquí, atravieso la jungla haciendo sonar las espuelas de cowboy hasta llegar a la mesa. Sin poses si rudezas, al tal Obelisco, hipercachiporrero de Albura, le hundo hasta el cabo el puñal de la indiferencia y me acerco directo al rostro tostado de Nieves”	p. 116	Parodia
30	“El Murciélago Intriago es el culpable [...]. Es una copia fiel de Drácula sino que con lentes y melenudo. Da la impresión de haber muerto infinidad de veces y que puede traspasar paredes sin pestañear. Se le siente clarísimo la calavera de tanto hueso y pellejo de cera y cuando se sonrío solamente falta en el aire los murciélagos. Encima, se viste	p. 74	Parodia

	siempre de negro y los sábados en la noche que tenemos salida libre, hasta se pone capa. Tal parece que no viene de Guayaquil sino de otro siglo, cosa que se le siente hasta en el olor”		
31	“El Mariscal Bolívar Jurado adora al 24 de mayo más que a la mujer y los hijos. Es el director y casi dueño del desfile. Hace dos años se volvió viejísimo en menos de media hora. A las diez en punto de la mañana se desató el diluvio casi en versión original. El Mariscal, hecho pasa y empapado, se volvió loco y ordenó de un pitazo que empezara el desfile. A la mierda el diluvio, Viva la Patriaaaa, gritó con su voz de ahogado. Pero el Mariscal tuvo que quedarse con los churos hechos y las patillas de mariscal bien refinadas. El diluvio destempló tambores, afonicó cornetas, hizo trapo todas las banderas”	p. 57	Parodia
32	“Un infierno con diablo incorporado y que se titula Mariscal Bolívar Jurado. Como su nombre lo indica tiene un perfil aguileño y patilludo, de prócer de independencia, claro que chiveado y sin caballo. Además, tiene una voz que anuncia una inminente traqueotomía. No necesita silla de domador ni fuate. Le basta su pito de árbitro que seguro no se lo saca ni para dormir, sus gritos de ahogado y sobre todo su contundente presencia”	p. 47	Parodia

11.2. Anexo 2: Certificado de traducción del resumen – Trabajo de Integración Curricular

Loja, 03 de septiembre de 2024

Dr. Lenin Vladimir Paladines Paredes

DOCENTE DE LA CARRERA DE PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA

A petición verbal de la parte interesada:

C E R T I F I C A:

Que la traducción del Trabajo de Integración Curricular titulado: **Huellas del esperpento en la novela *Qué risa, todos lloraban de Huilo Ruales Hualca***, elaborado por **Hans Denys Jiménez Coello**, identificado con cédula de identidad N°. **2200056238**, ha sido realizada íntegramente por mi persona, **Dr. Lenin Vladimir Paladines Paredes**, en mi calidad de docente de la Universidad Nacional de Loja.

Esta traducción es una reproducción fiel y precisa del contenido original del documento adjunto. Mi experiencia académica y profesional me acreditan como un traductor competente para llevar a cabo este tipo de trabajos con el más alto nivel de rigor y calidad.

Declaro bajo juramento que la traducción realizada es exacta y auténtica, y faculto al portador del presente documento a hacer el uso legal que estime conveniente, conforme a las normativas vigentes.

Atentamente,



Dr. Lenin Vladimir Paladines Paredes

TRADUCTOR

Cédula: 1104260227

Email: lenin.v.paladines@unl.edu.ec

Tel: 0960007017