

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

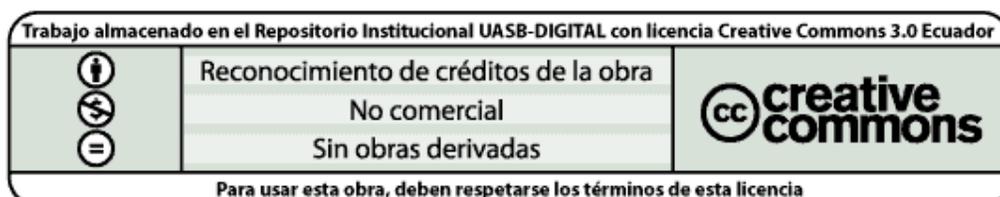
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención Literatura Hispanoamericana

*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)*

Marcelo Recalde Pinza

2013



Yo, Marcelo Wladimir Recalde Pinza, autor de la tesis intitulada **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*) mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster de Estudios en la cultura, mención Literatura hispanoamericana, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1.

Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2.

Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3.

En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: Octubre del 2013

Firma:.....

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención Literatura Hispanoamericana

*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)*

Marcelo Recalde Pinza

Tutor: Magíster Christian Arteaga

Quito, Octubre del 2013

RESUMEN

Este ensayo tiene como objetivo principal interpretar la manera en que se representa literariamente la ciudad de Quito en dos textos de Huilo Ruales Hualca: *leyendas olvidadas del reino de la tuentifor y es viernes para siempre marilín*.

Para esto, se debe observar que existieron momentos en el proceso de modernización de la ciudad que influyeron decisivamente en la narrativa de este autor.

Tres fueron, sobre todo, estos momentos. El primero, devenido de la objetivación histórico-social de la Quito moderna, emprendida a comienzos del siglo XX, fue un fenómeno complejo y paradójico que trajo como consecuencia la fractura de la ciudad, su división. El segundo, la polarización de esta fractura, que enfatizó el fenómeno de marginación de ciertos sectores sociales y que ocurrió con un fenómeno económico decisivo: el boom petrolero de los años 70. Y, el tercero, en los años ochenta, que devino de la angustiada represión que el país experimenta por parte del gobierno de León Febres Cordero.

Tales fueron las tensiones y los acontecimientos que se dieron durante todo el siglo XX y que configuraron un discurso literario, de fuerte acento grotesco, que interpelaría al discurso políticamente correcto y oficialista (cuyos ideales fueron el progreso y la civilización) de lo moderno.

Confrontación de un discurso hegemónico y excluyente, la narrativa de Huilo Ruales Hualca evidencia una modernidad vista desde otro ángulo: el de los marginales. De ahí que lo grotesco en sus representaciones de la ciudad dé cuenta de las evidentes asimetrías y paradojas de una estructura social y su compleja conformación.

DEDICATORIA

Luego de todo el proceso necesario para llevar a cabo una investigación como ésta creo no solo pertinente sino imperativo reconocer la paciencia, el ánimo y la buena energía que mi madre, Yolanda Pinza, y mi hermano, Christian Recalde, supieron brindarme en esos momentos difíciles en los que la voluntad decae. Esta tesis les pertenece como resultado de un proceso en el que fueron actores decisivos.

AGRADECIMIENTOS

Hay ocasiones en las que la fuerza de una sola persona no basta. Sin embargo, son en esos momentos de apremio en los que los seres que verdaderamente confían en ti aparecen para, con una mano en el hombro, alentarte hacia la meta que te has propuesto.

Agradezco, sobre todo, a tres de esas personas que acompañaron el proceso de redacción de esta tesis. Agradezco su paciencia, su optimismo, su serenidad.

Una de esas personas es mi madre, una mujer que siempre estuvo segura de que terminaría mi trabajo, incluso, cuando yo mismo quería encontrar excusas para liberarme de esta responsabilidad. Su aporte no solo fue económico sino, sobre todo, emotivo: me brindó confianza y aliento filial.

Otra persona a la que quiero agradecer especialmente es mi hermano. Su serenidad, sus ideas claras, su fuerza de carácter frente a los problemas de la vida, me supieron endurecer en los momentos en los que era indispensable ser disciplinado. Siempre aportó con las mejor de las voluntades y la más entera de las noblezas.

La tercera persona a la que no podría dejar de agradecer es a mi tutor Christian Arteaga; amigo que en un momento de escepticismo y de inacción me motivó a tomar las riendas de esta investigación, orientándome con sabiduría e inyectándome valor para poder finalizarla. Le extiendo sentido abrazo y un “gracias” inmenso.

El resto de mi familia también fue importante: mi padre, mis tías y tíos, mis queridos abuelos, que no han hecho sino darme cariño y confianza; a todos ellos, luego de haber terminado esta investigación, les extiendo mis sentidos agradecimientos.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	8
METODOLOGÍA.....	16
CAPÍTULO PRIMERO.....	18
La ciudad y su sombra.....	18
Ciudad y alteridad: lo grotesco.....	22
Literatura ecuatoriana y lo grotesco.....	28
En la ciudad se ha encontrado un escritor.....	37
Poética de lo grotesco.....	42
CAPÍTULO SEGUNDO.....	49
Los kitos infiernos.....	49
Cuerpo grotesco.....	59
CONSIDERACIONES FINALES.....	64
BIBLIOGRAFÍA.....	68

INTRODUCCIÓN

Este trabajo busca mostrar las relaciones que existen entre una ciudad, Quito, y un tipo de narrativa específica, la del escritor ibarreño Huilo Ruales Hualca. Para ello nos interesa, por un lado, identificar y determinar la manera en que ciertos acontecimientos históricos, políticos y sociales, ocurridos a lo largo de diversos periodos en el siglo XX, influyeron en esta narrativa de lo urbano; y, por otro, comprender la manera en que estos textos nos permiten conocer los tejidos, los entramados sociales, históricos y culturales que los hacen superar su condición solo de documentos literarios y los constituyen en discursos de valor político y social.

En este sentido, hay que señalar que desde principios del siglo XX, el pensamiento y la sensibilidad latinoamericanos tuvieron la necesidad de aportar material, simbólica e imaginariamente a una configuración de una ciudad moderna¹. Sin embargo, sería en un periodo específico de tiempo en el que muchos de estos procesos, emprendidos desde inicios de siglo, se acentuarían: las décadas de los 70 y 80.

Desde esta perspectiva, no hay que olvidar apuntar que nuestro autor realiza sus estudios secundarios en el *Colegio San Gabriel* de Quito, y que en sus idas y venidas entre estas dos ciudades (Quito e Ibarra), vive estas transformaciones que el boom petrolero de los años 70 provocaría en la ciudad. Así este periodo y sus transformaciones influirán decisivamente en gran parte de su narrativa sobre la ciudad.

¹ En este periodo los incipientes Estados-nación latinoamericanos, necesitaron de la construcción de un tipo de ciudad y ciudadano/a que se adapte a las características de una primera modernización, concebida en la base de paradigmas como el progreso y la civilización.

Años del llamado boom petrolero, en el caso de Quito, esta nueva etapa de la modernización se convirtió en un fenómeno complejo y paradójico, pues las tensiones crecieron entre los discursos de desarrollo y progreso y las manifestaciones de pobreza y marginalidad que los contradecían. La “organización ideal” que se quiso para las ciudades proyectadas no fue tal. Quito se expandió y su expansión escapó a lo planificado: por un lado, el encuentro heterogéneo de personas con realidades distintas, de estratificaciones sociales diferentes y etnias y culturas diversas, se opuso a la construcción de ese “ciudadano ideal y prototípico”; por otro, las migraciones que se dieron del campo a la ciudad, por el crecimiento de la economía, gracias al petróleo, generaron un crecimiento desordenado e irregular que desbordó el marco en que se quisieron ordenados los sujetos dentro de un paisaje urbano.

Todos estos hechos, según Alicia Ortega, acentuarían un fenómeno, que se venía perfilando desde principios de siglo: la división de la ciudad. Así, para la investigadora, en Quito convivirían, al menos, dos ciudades dentro de una: “una ciudad vieja - decadente, laberíntica, pobre y sucia que abarca el centro y se desplaza longitudinalmente al sur-; y una ciudad moderna -de grandes edificios, centros comerciales, restaurantes, discotecas y barrios residenciales que se extendería hacia el norte-”².

Emergen, entonces, dos ciudades, dos voces rivales que se quieren entre sí excluidas, pero que en la realidad coexisten, se entrecruzan y se mezclan en un fenómeno social, dinámico e histórico que ha determinado la construcción de la identidad de sus ciudadanos y el proceso de representación literaria de sus escritores.

² Alicia Ortega, *La representación de Quito en su literatura actual*, artículo de internet: (<http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/372/File/la%20representacion%20de%20quito%20alicia%20ortega.pdf>).

A este fenómeno lo llamaremos la *división de la ciudad*, pues de esta pluralidad de voces que la componen, hubo dos que, sobre todo, se impusieron. Así, la primera, la del discurso del proyecto modernizador, representaría el futuro, la legitimidad, lo ideal, el orden y la letra, mientras, la segunda sería la voz del *otro Quito*. Voz enemiga del discurso moderno y sus proyectos encarna para éste lo indeseable: pasado, pobreza, marginalidad.

El escritor ibarreño, Huilo Ruales Hualca, hará suyo este hecho decisivo de la ciudad, el de *la división*, pues muchas de las narraciones de su obra evidencian este desmembramiento, esta conflictividad de una ciudad fracturada.

De este modo, la narrativa de Ruales se evidencia como un discurso expresivo que se opone e interpela al discurso simétrico, regular, sobrio y oficialista de la modernización, pues representa por medio de su literatura una “ciudad grotesca” -la del *otro Quito*- y propone -por medio de una crítica de los valores ideológicos más esenciales a este proyecto (el moderno)- una concepción distinta del mundo, el lenguaje, la vida y, por lo tanto, de la ciudad y el ciudadano. Ya no el centro sino lo periférico. Ya no el Quito moderno sino “los otros Kitos”. Ya no una ciudad ideal sino una ciudad “real”.

Sí, el autor ibarreño, en muchos de sus textos, pero sobre todo en los dos que vamos a analizar, describe una Quito contradictoria, una ciudad no idealizada, ni utópica, sino una ciudad distópica, cacotópica, que nosotros llamaremos *ciudad grotesca*. Y esto porque su representación literaria de la urbe (su narrativa) se caracteriza por 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, para generar un estilo, que llamaremos su *poética de lo grotesco*,

que erige una ciudad otra (desafiante del discurso hegemónico de lo oficial y de aquella utópica e idealizada ciudad moderna).

Confrontación de un discurso hegemónico y excluyente la narrativa de Huilo Ruales evidencia una modernidad vista desde otro ángulo: el de los marginales. En sus relatos las contradicciones y la agresividad del proceso de objetivación de la ciudad moderna (las evidentes asimetrías y paradojas de una estructura social específica) son percibidas como angustiosa amenaza. Las expresiones sociales y culturales de la ciudad son asimiladas, en la obra de este escritor, en su compleja contradicción y como manifestaciones “híbridas” de las diferentes relaciones que se mantienen entre los individuos de una ciudad que vive una modernidad periférica y con características sociales e históricas específicas.

Por otra parte -y como último factor social y político que consideraremos determinante en la narrativa de Huilo Ruales, y que está presente de manera muy fuerte en los textos de nuestro análisis- no podemos dejar de señalar un hecho: la angustiosa represión que el gobierno de León Febres Cordero en la década de los 80 impuso sobre el país y sus principales ciudades. Dicha represión se halla simbolizada de manera muy ingeniosa en los *paradigmas*, esos personajes oscuros y prepotentes que vigilan y limpian a la ciudad de sus elementos no funcionales (vagabundos, prostitutas, alcohólicos, etc.).

Estos aspectos que hemos resaltado, brevemente, son significativos, y se suman al hecho de que en la narrativa de Huilo Ruales se observa una particular obstinación por rastrear esos espacios urbanos que se proyectan como sombra de una ciudad oficial y decorosa: Ruales evidencia, a través de su narrativa, el ejercicio de una violencia política, simbólico-exclusivista (pero también física) que recae sobre esos espacios y

sectores sociales que se quieren encubiertos y que empiezan a representar la alteridad extrema, y, por lo tanto, ya lo veremos en el primer capítulo de este ensayo, *lo grotesco* (como manifestación de una *otredad* que el yo moderno quiere distanciada y negada).

Como vemos estas explicaciones preliminares nos permitirán formular las principales preguntas a las que nuestra investigación pretende responder; las mismas que son: ¿De qué manera la obra de Huilo Ruales Hualca se configura (por medio de un conjunto de técnicas que perfilan un estilo, su poética de lo grotesco) en un contradiscurso que interpela al oficialismo del discurso moderno? Y ¿cómo son representados la ciudad y sus ciudadanos en los textos de este autor?

Para responder a estas interrogantes, acudiremos a diversos estudios específicos, realizados por intelectuales nacionales y extranjeros, que nos permitirán desarrollar nuestra investigación y organizarla en diferentes apartados.

De este modo, en nuestro primer capítulo, definiremos en un movimiento inicial la relación que creemos se da entre grotesco, alteridad, poder y discurso, pues a través de la historia lo grotesco se evidencia como una manifestación transgresiva a los distintos órdenes oficialistas: artistas se han valido de él a modo de *interpelación* discursiva que contrapuntea las supuestas categorías estéticas y éticas de la medida y la simetría, evidenciando la imperfección de lo real; los múltiples, diversos e indefinibles rostros de una ciudad.

Continuaremos nuestra investigación con una pequeña exposición respecto de lo grotesco y la literatura ecuatoriana, pues nos interesa ubicar a nuestro autor en una tradición literaria específica. Luego ubicaremos esta narrativa en su relación con la literatura latinoamericana. Veremos, entonces, como esta narrativa grotesca de lo

urbano se integra de manera distinta y progresivamente en una tendencia internacional, acaecida desde la década de los 90, que encuentra sus protagonistas en esos seres marginales que *no hacen la historia* y que habitan en espacios ciudadanos no oficiales.

Para esto acudiremos, en el primer caso (el que respecta a la tradición de la narrativa de Ruales Hualca en la literatura ecuatoriana) a textos como *El Nuevo realismo ecuatoriano*, de Miguel Donoso Pareja, que señalan tanto las transformaciones sociales internas que determinaron la literatura de la primera mitad del siglo XX (procesos arquitectónicos, sociales y políticos) como los factores externos (el auge del socialismo y la aparición de las vanguardias), para luego referirse a este periodo literario de los 70, “el nuevo realismo ecuatoriano”, del que Huilo Ruales Hualca es parte. Gracias a esto podremos entender que en la narrativa de Huilo Ruales Hualca se sintetizan estas tendencias: el compromiso social (la visión crítica e interpelativa con los valores más afianzados de la modernización), por un lado, y el vuelo creativo, que trasciende el dogmatismo de una ideología, e integra elementos irracionales y oníricos en beneficio de un resultado expresivo contundente.

En lo que respecta a la relación de esta narrativa con la literatura latinoamericana, asunto con el que terminaremos este primer capítulo, acudiremos al trabajo de Natalia Enríquez Pozo³, que trata sobre nuestro autor y que lo ubica en el contexto de la narrativa marginal en Latinoamérica. Esto en lo que se refiere al primer capítulo de nuestra tesis.

En lo que tiene que ver con el segundo capítulo, nos ocuparemos específicamente de analizar como se representa la ciudad de Quito y sus ciudadanos en

³ Natalia Enríquez Pozo, *La influencia del discurso de la literatura canónica para la sujeción del discurso en la literatura marginal*, Tesis de licenciatura inédita, Universidad Central, Facultad de Comunicación Social, Quito, 2010.

los dos textos que hemos elegido. Para esto consultaremos el trabajo de Luis Alberto Rivadeneira Aseicha⁴, investigación en la que se detalla el contexto histórico de la década de los 70, del que deviene esta *interpelación a lo moderno*, permitiéndonos estudiar detalladamente las particularidades internas y los modos en que se teje este discurso político social con el discurso literario del autor. Solo así, comprobaremos, que una de las intenciones de esta narrativa es captar las manifestaciones de un mundo en movimiento, una realidad mezclada, que es precisamente una de las características esenciales de la constitución de las ciudades latinoamericanas, en donde mucho se da en proceso de hibridación.

Por otra parte, el trabajo de Luis Alberto Rivadeneira nos permitirá comprender que los valores que adopta el *discurso moderno* como *carcasa ideológica*, funcionan como una máscara que permite ocultar ante el mundo a ese *otro Quito*: aquel que no entra en la visión idealista de la modernidad.

Para continuar con este capítulo, nuestro análisis, en las dos obras, recaerá ya no en el espacio físico temporal, denominado ciudad, sino en el estudio de esos sujetos, de esos ciudadanos, y *sus corporalidades*, que representan una interpelación a las nociones de cuerpo y ciudadano de la concepción moderna. La categoría de *cuerpo grotesco*, se vuelve decisiva, a nuestro creer, para comprender las características fundamentales de esta narrativa urbana.

Terminaremos este capítulo realizando un análisis de los recursos y técnicas con las que el autor ha ido conformando una poética de lo grotesco, que a decir de nosotros, es el rasgo que define su peculiar estilo.

⁴ Luis Alberto Rivadeneira Aseicha, *Los personajes de la "otra ciudad" en El rincón de los justos y en dos cuentos de Huilo Ruales Hualca*, Tesis de maestría inédita, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2004.

Finalmente, nuestra investigación, luego de reflexionar sobre las categorías principales que la orientaron, nos permitirá obtener no solo la comprobación de nuestra pregunta principal, sino las conclusiones sobre esta particular representación literaria de la ciudad de Quito y sus habitantes.

a) METODOLOGÍA

Nuestro análisis recaerá sobre dos obras narrativas de Huilo Ruales Hualca: *leyendas olvidadas del reino de la tuentifor* y *es viernes para siempre marilín*. Estas obras nos interesan para nuestras reflexiones, sobre todo, porque en ellas la noción de lo grotesco va emparejada a la representación de la ciudad que el escritor Ibarreño propone. Sin embargo, es posible que, para clarificar aspectos de nuestro ensayo, nos apoyemos en otros relatos de manera indirecta. Para ello trabajaremos con la antología *Ciudad Prohibida*, edición de la colección Antares de Libresa, que coincide con el enfoque de esta tesis y que incluye un conjunto de relatos que el escritor dedica a Quito.

Nuestra investigación se teje sobre las reflexiones y relaciones entre las nociones de grotesco, otredad y ciudadanía en el contexto de periodos histórico-sociales precisos que definieron la modernización de nuestra ciudad (principios del siglo XX y las décadas de los 70 y 80).

Se acudirá para la elucidación de *la noción de lo grotesco* a diversos autores entre los que destacan, en las coordenadas específicas de estudio que hemos definido, Mijail Bajtin, Wolfgang Kayser y la argentina Claudia Kaiser Lenoir.

En lo que respecta a la comprensión de la construcción moderna de un tipo de ciudad y ciudadano dos textos de Beatriz González Stephan “Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado” y “Las disciplinas escriturarias de la Patria: constituciones, gramáticas y manuales” nos permitirán comprender las complejas transformaciones urbanas que determinaron el quehacer literario de los países latinoamericanos.

Por otra parte, tomaremos en cuenta, también, estudios de investigadores ecuatorianos como la tesis de Luis Alberto Rivadenerira, *Los personajes de la “otra ciudad” en El Rincón de los justos y en dos cuentos de Huilo Ruales Hualca*, y la tesis de Natalia Enríquez Pozo, *La influencia del discurso de la literatura canónica para la sujeción del discurso en la literatura marginal*.

El primero de ellos nos permitirá obtener referencias al periodo de la década de los setenta, periodo de las dictaduras militares y el boom petrolero, que radicaliza el discurso de desarrollo y de crecimiento modernos, y que, por lo tanto, acentúa el proceso de exclusión y marginación social.

En el caso del segundo trabajo, el de Enríquez, nos posibilitará comprender la literatura como “un espacio social, un campo que puede servir como instrumento para delimitar y contextualizar espacios históricos y momentos sociales, y que nos permite conocer los tejidos, los entramados sociales y culturales a partir de una historia o un texto”⁵.

La pertinencia de nuestro estudio radicará en presentar la singularidad de una narrativa grotesca de lo urbano, la de Huilo Ruales Hualca, como interpelación del proyecto moderno, ampliando la comprensión y perspectiva del debate académico entre ciudad y literatura.

⁵ Natalia Enríquez Pozo, *La influencia del discurso de la literatura canónica para la sujeción del discurso en la literatura marginal*, Tesis de licenciatura inédita, Universidad Central, Facultad de Comunicación Social, Quito, 2010, p. 4.

CAPÍTULO PRIMERO

1.1 La ciudad y su sombra

La modernización de la ciudad de Quito es un proceso complejo que se da a lo largo de todo el siglo XX. Atraviesa por distintos momentos que, sin embargo, describen un trayecto hacia unos objetivos definibles de los que hablaremos en este capítulo.

Diremos, entonces, que, en las primeras décadas del siglo XX, el proyecto modernizador se halló determinado por la necesidad de aportar material, simbólica e imaginariamente a una configuración de un tipo de ciudad que tiene como modelo y referente al de las metrópolis europeas y de América del Norte. En este sentido, la modernización, concebida en la base de paradigmas como el progreso y la civilización, requirió de diversos mecanismos para concretarse. Aparecieron entonces, distintos *discursos*⁶ que se configuraron como mecanismos que permitirían al Estado modelar y controlar, hegemónicamente, el comportamiento de los distintos actores sociales: los diferentes discursos de control y disciplina pretendieron, con cierto éxito, “naturalizar” en los individuos distintas costumbres y privilegiar en el imaginario de estos habitantes cierto tipo *idealizado* de urbe. Beatriz González Stephan nos dice al respecto:

Es la línea del pensamiento logocéntrico, comprometido con la cultura del libro, la que el poder y los grupos intelectuales de élite mantuvieron vigente para conformar los

⁶ Entendemos el sentido del término *discurso* desde la perspectiva de Michel Foucault. Así según el autor francés “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”: Michel Foucault. *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets Editores, 2008, p. 15.

estados nacionales y sus estructuras, aparatos e instrumentos de dominación útiles para establecer el nuevo orden jurídico del ciudadano que habita en el espacio público⁷.

Podemos, entonces, comprender que el proyecto de modernización adoptó un conjunto de discursos civilizatorios como estrategia ideológica para materializar un modelo de ciudad futura que, de alguna u otra forma, negaba y contradecía un *estado real* de cosas: la heterogeneidad de las estratificaciones sociales de sus habitantes y un incipiente desarrollo urbanístico.

En este sentido, Eduardo Kingman Garcés nos dice que en las dinámicas de nuestras sociedades la construcción de los estados nación y la posterior objetivación de las ciudades modernas a principios del siglo XX fueron procesos complejos y excluyentes. El estudioso del proceso histórico urbano de la ciudad afirma que

la historia de toda ciudad constituye un proceso excluyente no solo por el tipo de desequilibrios que genera su desarrollo urbanístico (segregación en los espacios, diferenciación en los servicios, etc.) sino por las formas de discrimen social y cultural que se reproducen constantemente en su interior. Dentro de la planificación, la exclusión ha sido constantemente encubierta por criterios técnicos como los de “higienización”, “ornato”, “ordenamiento”, “desarrollo urbano”. La visión dominante acerca de las relaciones ciudad-campo y ciudad-región se basa, igualmente en la exclusión.⁸

Estas formas y procesos de exclusión, buscaron privilegiar una comprensión de la realidad -la moderna- y oficializarla como verdadera. Para ello, los agentes urbanísticos, necesitaron encontrar diversas estrategias y valerse de mecanismos

⁷ Beatriz González Stephan, “Las disciplinas escriturarias de la Patria: constituciones, gramáticas y manuales”. Revista de Investigaciones Literarias. Año 3, N5 (Caracas), 1995, ps. 19-46.

⁸ Eduardo Kingman Garcés, “Historia urbana diversos enfoques”, en *Enfoques y estudios: Quito a través de la historia*, Quito, Ecuador, 1992, p. 19.

específicos para configurar una ideología y una doxa: “un punto de vista particular -el punto de vista de los dominantes- que se presenta como punto de vista universal”⁹. Ser ciudadano significará, entonces, *existir de cierta forma* y para ello será necesario cumplir ciertos requisitos (educación, disciplina, protocolos, etc.). El que no los cumplía simple y llanamente estaba condenado a ser *marginado* de la sociedad, e incluso, de la historia. Es decir, pasaría a ser *el otro*; el enemigo, la amenaza de la que hay que huir o a la que hay que destruir, pues la objetivación de la ciudad fue un ejercicio del dominio y de la conquista. Sobre todo, de esto último, si aceptamos, como nos dice Kingman Garcés, que “el espacio que rodea la ciudad fue asumido por los agentes urbanos como un espacio vacío” (Kingman Garcés, 1996: 19), es decir, un espacio en el que ni siquiera se reconocía a los sujetos que lo habitaban y peor aún sus manifestaciones sociales y culturales.

Así, el proceso de modernización nos dejaría ver su afán excluyente, pues en su necesidad de imponer, por medio de diferentes mecanismos sociales, unos modelos de ciudad y ciudadanos, dejó de lado y pretendió negar todas aquellas manifestaciones de distinta racionalidad que no cumplieran con las exigencias de un modelo. De este modo, la modernización confinó a la marginalidad y *sombra* (y a veces a la extinción), gran cantidad de dinámicas sociales que quedaron rezagadas del proyecto y del escenario público del oficialismo.

Esta *sombra* de una ciudad moderna, es una *ciudad otra*, espacio ocupado por una gran cantidad de personas (quiteños y migrantes) que, como hemos señalado, se quedan rezagados (económica y socialmente) de estos nuevos aires modernos,

⁹ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, p. 121.

configurando estilos de vida y manifestaciones socio-culturales que no encajan con la concepción de este proyecto.

Este fenómeno histórico del que venimos hablando, el de la ciudad moderna y su sombra, obtendría en la segunda mitad del siglo XX, para ser específicos en la década de los 70, un nuevo aliciente: las políticas tomadas por dirigentes del país a partir del boom petrolero.

Recordemos que en esta época, las teorías de la modernización están en pleno auge. La idea de ir de una sociedad tradicional a una sociedad de desarrollo es casi un imperativo en la cabeza de nuestra clase dirigente. La modernización, como dice Aníbal Quijano, “estaba asociada a la empresa, a la inversión, a la industria, como eje de la estructura productiva; al mercado, al empleo asalariado estable; a la vida urbana organizada en esos términos y predominante sobre el campo; al universalismo de la cultura urbana; al estado liberal y a la ciudadanía”¹⁰.

Resulta éste un aspecto fundamental en la realidad del país, pues un nuevo ímpetu de modernización emerge en la clase dirigente del Ecuador, alentado sobre todo por el general Guillermo Rodríguez Lara (que gobernó el país de 1972 a 1976), con la pretensión de radicalizar la modernización del Estado por medio de los ingresos obtenidos por el petróleo.

Este acontecimiento no solo transformaría la arquitectura de la ciudad sino que traería como consecuencias “procesos de industrialización, el ascenso social de algunos sectores y el desplazamiento de la gente del campo a las principales ciudades,

¹⁰ Anibal Quijano, “Marginalidad e informalidad en debate”, en *Memoria*, revista mensual de política y cultura, n.131, enero 2002. (URL: <http://www.memoria.com.mx/131/quijano.htm>).

acontecimientos que enfatizarán la marginalidad social propia de los centros urbanos modernos”¹¹.

Al respecto Natalia Enríquez concluye que

A partir de este contexto histórico se configuró una nueva sociedad de individuos educados y letrados, con la visión de una ciudadanía plena de derechos y de fronteras no solamente entre lo bueno y lo malo, lo legal y lo ilegal; sino que se delimitó muy bien el espacio de *los otros* que eran los que no habían podido incorporarse al proyecto de ciudadanía en términos de higiene, disciplina y productividad. Una ciudadanía en la que *los otros* son indiscutiblemente los vagos, los locos o los criminales, aquellos incapaces de originar respeto, sana convivencia y mucho menos conocimiento y creación artística (Enríquez, 2010: 25).

Como vemos estos fenómenos sociales polarizarán y distanciarán de manera extrema al Quito Moderno, oficial y legítimo, de este “otro Quito” del que venimos hablando. Sin embargo, este *otro Quito* (que se confinó a la sombra, a la periferia y a la marginalidad por el poder de un discurso hegemónico) en su misma *latencia* iba configurándose como impugnación, como contrapartida del poder oficial: ciudad de interpelación, será recuperada por la narrativa de Huilo Ruales para oponerla al Quito del Norte o “kito nortícola”, como Ruales lo llama.

1.2 Ciudad y alteridad: lo grotesco

Desde sus inicios la noción de lo grotesco se manifiesta como irrupción de lo irracional, de lo monstruoso, de lo impuro y mezclado en *el orden* de las civilizaciones.

¹¹ Luis Alberto Rivadeneira Aseicha, *Los personajes de la “otra ciudad” en El rincón de los justos y en dos cuentos de Huilo Ruales Hualca*, Tesis de Maestría- UASB, Quito, 2004, p.7.

Mijail Bajtín¹² explica que el vocablo *grotesco* empieza a ser usado desde finales del siglo XV “a raíz de unas excavaciones efectuadas en Roma en los *subterráneos* de las termas de Tito”. Según él autor ruso, en ellas se encontró un tipo de pintura “ornamental” desconocida hasta entonces. Por hallarse estas obras en una *grotta* (del italiano), se empezó a llamarles, aplicando una metonimia, *grottescas*, en referencia al sitio.

Ese mundo de *la gruta* era un mundo apartado, lejano, ríscoso, abismal. En medio de la bruma y el polvo esas figuras y esos cuadros eran representaciones de un universo, de unos sentimientos y saberes que *no se querían ver* y que se querían “no vistos”, secretos. *Ocultos* en la calígine, su presencia al ojo era mezquina. El *desorden*, *la hibridez*, que se veía en esas figuras no solo repelía, también atemorizaba, pues desafiaban una visión de la realidad y de la vida, los referentes de una civilización que se percibía a sí misma racional y organizada.

Amenaza de lo rutinario, de la estabilidad de ciertas “estructuras sociales”, lo grotesco, atentó desde sus inicios a las ilusiones, al deseo de armonía, a los sueños e ideales de aquellos individuos que niegan el rostro oscuro, sombrío, desbordante de la realidad, en pos de los modelos y anhelos de perfección en la configuración de sistemas sociales.

Este origen del término nos permite comprender, entonces, que, a través de la historia, *lo grotesco* aparece como una manifestación transgresiva al orden y que, por ello, ha sido utilizado como recurso de interpelación por esos artistas que han querido

¹² Mijail Bajtín, *La cultura popular en la edad media y el renacimiento, el contexto de François Rabellais*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 35.

desafiar no solo una estructura social específica sino la idea misma de que puedan existir versiones finales del humano y la sociedad.

Es en este sentido que debemos entender lo grotesco, pues su función transgresiva será utilizada en el discurso -unas veces mejor logrado que otras- de los escritores de ciertas sociedades, entre ellas la nuestra.

Y es que en la conformación de Quito como ciudad moderna, a la que ya nos hemos referido en nuestra introducción y en el apartado anterior, se observará este mismo deseo de la oficialidad por *ocultar* un conjunto de manifestaciones que no se ajustan a un modelo específico en el que se apoya el proyecto de objetivación de nuestra urbe.

El *otro Quito* -y entendemos por éste al Quito que no encaja con el modelo de ciudad moderna que tienen sus élites, como hemos explicado- empieza a representar simbólicamente para cierta clase social y política *lo grotesco: ese mundo otro* que resulta tan difícil de aceptar y comprender y que por medio de diversos mecanismos de poder se pretende negar y “recrear” al contraste de un “yo” moderno imponente (es decir al contraste de un tipo de construcción ciudadana que un poder discursivo impuso como normal, a pesar de su idealidad).

¿Pero cómo se da esa relación, que proponemos, entre *alteridad, grotesco y ciudad?*

La respuesta no es sencilla y debe ser matizada, pues de las multiplicidades que tiene la *alteridad* para manifestarse en nuestra urbe, *ese otro*, al que nos referimos en este trabajo, solo puede ser entendido al contraste de un *yo moderno*.

Natalia Enríquez en su trabajo dice que “según las ideas de Slavoj Zizek es el poder mismo el que genera su resistencia” (Enríquez, 2010: 19).

Lo que la autora quiere decir es que lo grotesco, se volverá *la otredad* en relación a un discurso moderno, que al creer ciegamente en *un tipo de razón* se deyecta hacia el futuro, negando muchas manifestaciones de *racionalidad distinta* que se volverían su propia interpelación. Visión excluyente, la de una *Quito moderna*, configura y es motor de procesos como el centralismo y la concepción de una urbe y unos ciudadanos plenos, cerrados, totales, y, por lo mismo, ideales; pero a la vez generadora del mismo discurso que le resista: lo grotesco.

Así, esta visión de la realidad, la de la ciudad moderna, fue generando, no obstante, una sombra citadina (de la que no pudo deshacerse) al contraste de sus valores más imponentes. Dicha sombra servirá de refugio para *esos otros modos de ser* de los que hablamos: todas aquellas ideas, todos aquellos individuos y todas aquellas manifestaciones de distinta *racionalidad* que se refugian en estos flancos prohibidos de la urbe.

Esta sombra de una ciudad moderna, es una *ciudad otra*, espacio ocupado por una gran cantidad de personas (quiteños, migrantes campesinos, etc.) que se quedan rezagados (económica y socialmente) de estos nuevos aires modernos y que configuran a los “marginados” que no encajan con la concepción del proyecto oficialista.

De ahí que muchas de las dinámicas de este espacio y sus habitantes han de ser consideradas no modernas, es decir grotescas, **no porque necesariamente lo sean**, tanto como porque este modo de mirar prejuiciado, este mal de ojo moderno, vuelve

grotesco, es decir, distante, extraño y ajeno todo lo que es diferente del horizonte del paradigma oficial.

Wolfgang Kayser, autor alemán, afirma que “lo grotesco es el mundo *distanciado*, (...) mundo en el que se revelan de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares”¹³. Y es, en este sentido, que para el autor germano, lo grotesco es una determinada manera de mirar el mundo en la que el que mira percibe extraño lo mirado, a pesar de que en algún momento le hubiera sido familiar.

Así, y en efecto, *lo grotesco*, en el contexto histórico al que nos referimos, representará la *alteridad* para cierto sector social porque precisamente es todo aquello que no encaja en la racionalidad ni modernidad de una ciudad ideal y futura, es decir, todo aquello que, a pesar de *haber sido familiar en cierto momento*, deja de serlo por las nuevas exigencias sociales de un proyecto social.

Así, luego de nuestras indagaciones y reflexiones, hemos llegado a la conclusión de que lo grotesco es un aspecto del mundo y de la vida: su *agresividad incontrolable*; entendiendo por *incontrolable* precisamente aquello que se escapa a la visión y dominio del *yo moderno*, y que, por lo mismo, se vuelve *rotundamente otro*. En este sentido, lo grotesco evidencia la imposibilidad de definir *el vivir completamente* y se opondría a “esas intenciones racionales y modernas” de refrenar la vida (en sus movimientos y variaciones) por medio de definiciones y modelos. Y ha sido por esta característica -su imposible encasillamiento total por ningún esquema ni marco racional

¹³ Wolfgang Kayser. *Lo grotesco, su configuración en pintura y en literatura*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1964, p. 224.

u orden determinado- que lo grotesco a través de la historia siempre fue visto como *amenaza*, como *transgresión*.

La mirada prejuiciada, la mirada moderna, lo quiso distanciado, y si fuera posible, pero no lo es, desaparecido: lo grotesco comenzó a representar para lo moderno la diferencia extrema, la otredad llevada al límite; empezó a representar lo monstruoso y *la muerte*. Sí, la muerte, entendida ésta como amenaza real pero también simbólica; obstáculo y peligro para la consecución de *un ideal*: la ciudad moderna.

Por ello mismo, lo grotesco emergerá como antagonista por excelencia de esta *visión*, como diferencia radical de este concepto de mundo y vida, pues, como piensa Bajtin, “lo grotesco asume la muerte, la alteridad, la transformación y el dolor como características intrínsecas de la realidad y como factores que dinamizan *el mundo de la vida*”¹⁴.

Vemos, entonces, como lo mismo que el movimiento de un péndulo, el secreto de la ciudad y su mejor comprensión, estaría en desplazar la mirada de un Quito al *otro Quito*, mostrando sus contrastes, evidenciando su dinamismo y sus transformaciones: lo oscuro y lo claro; la serenidad y la agitación; el instante y la duración, la vida y la muerte, el centro y el margen, lo normal y lo anormal; el diálogo y pugna entre lo moderno y lo grotesco. Y ha sido ese precisamente el proceder de algunos de los narradores de nuestro país y ciudad que, como cartas que se barajan, muestran los aspectos (pobreza, marginalidad) que contradicen y socavan el statu quo de una sociedad.

¹⁴ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la época medieval y el renacimiento, el contexto de François Rabellais*, Madrid, Alianza 1990, p. 79.

Pero será necesario hacer una pausa y observar más de cerca este fenómeno.

1.3 Literatura ecuatoriana y lo grotesco

Solo después de haber hecho estas necesarias aclaraciones es que podemos exponer la relación más específica que se ha dado entre lo grotesco y nuestra literatura.

Obviamente, visto que no viene en este momento al caso, realizaremos una descripción bastante general y reducida, pues nos interesa señalar solo a aquellos escritores que de alguna u otra forma, al integrar lo grotesco en su obra, muestran un derrotero por el que luego Huilo Ruales Hualca transitará y del que su estilo, por sorprendente que parezca, resultará una síntesis.

En este sentido, recordaremos que en algunas de las primeras novelas de nuestro país, es decir en el periodo de la segunda mitad del siglo XIX, lo grotesco es asimilado por ciertos autores nacionales como lo bárbaro: lo primitivo y a superarse. En este sentido, la ciudad y el campo son asimilados como opuestos: símbolos de la civilización y la barbarie, respectivamente. Tal es el enfoque de la obra de un Juan León Mera, y su novela *Cumandá* (1879), por ejemplo, obra en la que lo grotesco es lo salvaje, y en ese sentido lo irracional: lo que *no se quiere comprendido* y que irrumpe e impide un orden ideal, en este caso, la civilización. Así, los indios, y la selva, en esta novela parecen ser objetos y territorios de conquista, seres distanciados y oscurecidos por la falta de conocimiento, dios y racionalidad.

Sin embargo, será otra novela de la época, *La Emancipada* de Miguel Riofrío (aparecida como folletín del diario *La Unión* en 1863), la que ilustre de manera muy significativa nuestro asunto, pues en ella las representaciones del campo, de lo femenino

y del cuerpo descompuesto adquieren una perspectiva y connotación de lo grotesco muy diferente a la que tuviera Juan León Mera.

Y es que en la novela del autor lojano si bien es cierto se observan características del discurso moderno tradicional y conservador de la época, éstas mismas aparecen desde una perspectiva distinta, en un afán denunciatorio, crítico y “realista” de muchos de sus valores. La novela de Riofrío es menos ingenua en la crítica ideológica de la modernización que Cumandá, pues, como hemos señalado, aunque evidencie rasgos comunes del discurso romántico decimonónico, éstos aparecen como injustos e injustificables. Por ejemplo, a pesar de que en el texto se nota una mirada maniquea que divide a la alteridad femenina en dos bandos: puras (es decir casables) e impuras, es decir (rameras, machonas, prostitutas), todo lo que acontece en esas líneas es atravesado por un estilo realista y en muchas ocasiones naturalista (la autopsia del cadáver).

Denunciadora, esta novela pone el dedo en el conflicto básico de un naciente periodo de modernización: *la lucha entre los excluidos* (simbolizados en un conflicto de género por Rosaura) y los *adaptados* (representados por el rol de lo masculino y de los diferentes representantes de la institucionalidad). Así, en esta novela la crítica ya no es unívoca, como en Cumandá, en donde Juan León Mera evidencia “desde un enfoque particular” lo que él cree bueno o malo de la realidad social en la que vive, es decir un tipo de ideología; sino que la mirada se vuelve múltiple y ambigua como interpelación *al modo unívoco de mirar y entender la realidad que conlleva la concepción moderna*. Es ese supuesto “mirar del progreso y la civilización” el viciado y por lo mismo criticado.

Y es que en la novela *La emancipada* son esos supuestos representantes del orden civilizatorio (seres que incapaces de comprensión condenan *al otro*, a la mujer, al

indio, al campesino a los márgenes) los ejes causales de una irreconciliación entre lo moderno y lo que no lo es.

Todo esto es muy sugestivo para nuestra literatura pues lo grotesco aparece en esta obra ya no como *lo enemigo* tanto como manifestación de las contradicciones y pugnas entre el yo de la modernidad y esta alteridad a la que nos referimos (la mujer, el campesino, el indio, el montubio, etc.). Hecho que demuestra que, desde un principio, al mismo tiempo que el discurso de la modernización se esgrimía (como discurso de lo oficial y de lo normativo), se forjaban, subrepticamente, voces disonantes, discursos que recelaban de dicho proyecto y de dicha concepción de la ciudad y el ciudadano y que desafiaron al orden establecido.

Otra cosa que admira ver es que en esta primera novela ecuatoriana se evidencien esas características de cultura de mezcla¹⁵ que determinaron las realidades de las naciones latinoamericanas, pero sobre todo, que, con un *enfoque* nada convencional para la época, se muestre las desigualdades sociales, de género y económicas, que existen entre *unos* y *otros*, ya no como “exposiciones de lo bárbaro e indeseable” sino como conflictos reales de una estructura social que excluye y margina a los individuos. Es decir, en esta novela la modernidad empieza a ser vista desde la crítica de sus principales valores.

Estas dos obras, de las que apenas hemos mencionado algo, prepararon el camino de llegada al nuevo siglo (el XX), el mismo que, como nos lo recuerda Miguel Donoso Pareja, se abre con dos acontecimientos históricos a nivel internacional que

¹⁵ Beatriz Sarlo propone esta categoría para leer las realidades de las ciudades latinoamericanas en su libro *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión. 2003.

serán factores determinantes para nuestras letras: la revolución rusa y la eclosión de las vanguardias en el mundo artístico.

Estos hechos de carácter externo sumados a la vertiginosa transformación que experimentan nuestras principales ciudades, Quito y Guayaquil, definirán, a su vez, según Donoso Pareja, dos modos de la expresión narrativa de nuestra literatura al nacer el siglo: el Realismo social y el Realismo abierto. Según el autor guayaquileño, el primero, influenciado decisivamente, por el pensamiento marxista y revolucionario (búsqueda de una alternativa al capitalismo) es en nuestro país una respuesta comprometida con los problemas sociales y las injusticias económicas del Ecuador a lo largo de su historia. Este realismo social, cuyo libro más representativo es *Los que se van* (1930), sin embargo, a decir de Miguel Donoso Pareja, mantuvo tan estrecha relación con un tipo de ideología, la marxista, que limitó y redujo las posibilidades de su discurso por “su carácter didáctico y moralizador, su voluntad publicística, es decir, propagandística, y su intolerancia”¹⁶.

Sin embargo, en estas obras, aquel primer movimiento de crítica antimodernista, que habíamos observado en la obra de Riofrío, se va completando, pues la modernidad empieza a ser vista *desde abajo*, es decir, se la observa desde esos personajes excluidos y marginados de la sociedad. Cholos, indios, negros por un lado, campesinos, pobres, iletrados y marginales por otro, forman el conjunto de personajes que permiten a los escritores mostrar “la diferencia” y proponer la necesidad de una alternativa para un sistema (el capitalismo) en el que se observan un sin número de contradicciones.

Sin embargo, como apuntamos más arriba, sería ese compromiso ideológico el que restrinja a su discurso literario de las múltiples posibilidades que la libertad artística

¹⁶ Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del treinta*, Quito, Editorial El Conejo, 1985.

suele permitirse y produzca un modo de asimilación de lo grotesco en el que éste se da de dos formas. La primera, como *sombra interna*, es decir, como descripción de esos espacios urbanos subrepticios que, lo mismo que cicatrices, contradicen el modelo y bienestar del supuesto equilibrio moderno. Y la segunda, como *sombra externa*, es decir el campo, lo que se desborda y no se ha integrado al proceso. Así, según nuestra interpretación, en el Realismo social lo grotesco se daría menos como producto de recursos técnicos, es decir un estilo (que exagera y transgrede, para obtener un efecto, la percepción de una realidad), que por la exposición de “esos espacios” que el discurso de estos autores desentraña.

Esto en cuanto al realismo social, no obstante, no hay que olvidar la influencia de las vanguardias europeas de las que la literatura ecuatoriana bebió a principios del siglo XX. Así, se observará que, si bien es cierto, la influencia de estas vanguardias recaería sobre todo en poetas, para nosotros es necesario no olvidar a un narrador que integra de una manera muy particular los elementos grotescos de la realidad en su obra: Pablo Palacio, cuyo quehacer literario se propone, según Donoso Pareja, desde la plataforma de un *Realismo abierto*.

Este *Realismo abierto* se debería más a su necesidad expresiva que a cualquier compromiso ideológico, pues en este autor lojano, ya no se trata solamente de exhibir la marginalidad de esa *maravillosa pesadilla*, que representa la ciudad para nuestros artistas, tanto como de apropiarse de un conjunto de posibilidades (velados para el realismo social) y de manipular un conjunto de técnicas y procedimientos que determinarán un estilo distinto (lleno de elementos oníricos, inconscientes e irracionales-), que abrirán el camino para que en un contexto histórico diferente, lejanos

ya del paradigma ideológico del socialismo, nuestros escritores hallen en su obra -la de Palacio- un sendero por el que se debe profundizar.

Sin embargo, por no ser este el momento para un análisis riguroso, se debe aclarar que, a pesar de que muchos elementos grotescos aparecen destellando a lo largo de toda su obra, creemos que es en el caso de un relato en especial, *La doble y única mujer*, donde mejor se define aquella “exageración premeditada, esa reconstrucción desfigurada de la naturaleza, esa unión de objetos imposible en principio en nuestra experiencia cotidiana”¹⁷ de la que habla Bajtin.

Así, fijémonos en este párrafo: “Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, mi pecho de ella. Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella. Tengo dos cabezas, cuatro brazos, cuatro senos, cuatro piernas, y me han dicho que mis columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir –robustecida- hasta la región coxígea”¹⁸.

Y es que en este texto lo grotesco se manifiesta en la marginalidad del personaje, en lo excéntrico y ambiguo de un ser sobremontado, abierto, despojado de cualquier *idealización moderna* que conforma en esta *doble mujer* una característica esencial que según Abdón Ubidia, distingue a los personajes de la narrativa palaceana, *la singularidad*:

Todos son singulares y, a causa de ello, sufren el acoso cruel y despiadado de quienes los rodean. Allí encontramos al homosexual, al demente, al impotente, al sifilítico y, en el relato

¹⁷ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

¹⁸ Pablo Palacio, *Obras Escogidas*, Quito, Editorial El Conejo, 2002, p. 71.

titulado *La doble y única mujer*, a un ser “único” que no tiene cabida en el reino de los humanos y que es una extraña simbiosis de dos mujeres cuyos intereses son siempre contrapuestos¹⁹.

Esta singularidad, que podríamos entender como extrañeza, se da en tanto este ser se exilia del reino humano y dialoga con el mundo de lo animal, de lo instintivo que, como se ha señalado, caracteriza a la cosmovisión grotesca del mundo. Vemos, entonces, como Palacio explora ya en esta estética y en este desafío al arte comprometido y a la estética clásica.

Para terminar este apartado, señalaremos el caso de Jorge Icaza²⁰, autor difícil de encasillar, pues si bien es cierto comparte muchos rasgos con sus compañeros de generación (el afán por una literatura de índole social que denuncia las contradicciones y miserias de la estructura injusta de una época -lo que lo inclinó en sus primeras obras a la denuncia de los maltratos que recibió el indígena-) desarrolla sobre todo en una de sus novelas, *El Chulla Romero y Flores*, un estilo muy propio, con características del realismo pero también del expresionismo, un estilo que podríamos llamar *realismo grotesco*²¹, por la manera en que es distorsionada la realidad para ganar en la expresividad del mensaje.

En *El Chulla Romero y Flores* el autor quiteño nos muestra la ciudad como una jungla, un espacio donde la humanidad ha desaparecido y en donde el objetivo de sus

¹⁹ Abdón Ubidia, en el prólogo a *Obras Escogidas de Pablo Palacio*, Quito, Editorial El Conejo, 2002, p. 18.

²⁰ A la novela *El chulla Romero y Flores*, de Jorge Icaza le hemos dedicado un pequeño trabajo: “El chulla Romero y Flores: un hombre sin pasado”, aparecido en la publicación *Cartón Piedra* del 10/03/2013.

²¹ Según Bajtin el realismo grotesco se caracteriza por “...querer encontrar la imposible esencia de los objetos no en su ser, sino en su no ser, o, apara precisar más, en la relación dialógica entre sus ser y su no ser, es decir en las potencialidades de transformación de las cosas” (Bajtin, 1992: 58).

ciudadanos no es buscarle *sentido a la existencia*, sino simple y llanamente *sobrevivir* (como en el reino animal).

Políticos, clase dirigente, pero también ciertos burócratas (especie de esbirros del statu quo) son los defensores de una estructura social y su ideología, aquellos que la ratifican amparándose en los valores más loables del discurso moderno: civilización, progreso; moral e integridad. Hay que aclarar, sin embargo, que en este proceso de modernización estas grandes palabras y estos nobles discursos cumplieron una función de *parapetos*, de bastidores, de *carcasa ideológica* que sirvió para ocultar y encubrir intereses y una lucha de poderes de índole económica y de exclusión social. Icaza es consciente de esto y, por lo tanto, destruirá esa carcasa ideológica, levantará el velo de este discurso hipócrita, y evidenciará las maquinaciones del poder. Así, es el rostro, ya no la máscara; es la desnudez ya no el disfraz lo que nos repelerá de esos quiteños descritos en su obra. Una desnudez horrenda, pues representa metafóricamente la mezquindad y bajeza de sus intenciones morales. Monstruosa y caricaturesca, la exageración descriptiva sirve para metaforizar el interior de esos habitantes que han denigrado su humanidad para poder sobrevivir en una estructura social que los ha degradado. Una sociedad de explotadores y explotados, de fieras que son capaces de atropellar y eliminar al otro si sienten amenazadas sus prerrogativas y sus intereses. Una sociedad tan violenta que, para restaurar el orden en el caos, exige que sus habitantes (de todas las clases sociales) lleven una máscara y ofrezcan engaño y mentira a cualquier hora del día.

Y, para demostrarlo, basta fijarnos en el retrato con el que se abre la novela, la descripción que hace Icaza del personaje Director de la Oficina de Investigación Económica: “En aquellos momentos –explosión de prosa gamonal- se subrayaba en él

todo *lo grotesco* de su adiposa figura: mejillas como nalgas rubicundas, temblor de barro tierno en los labios, baba biliosa entre los dientes, candela de diablo en las pupilas.”²²

La exageración, recurso de la estilística de lo grotesco, se halla presente para resaltar como, en ciertos momentos, la expresión de Morejón y Galindo se transforma, evidenciando rasgos monstruosos y demoniacos (“candela de diablo en las pupilas”). Así, el autor resalta la bestialización de este personaje, su animalización (“baba biliosa entre los dientes”) para demostrar lo que ya hemos señalado: que cuando estos personajes dejan caer las máscaras de sus protocolos aparece su instinto básico de supervivencia, su parte animal y salvaje, aquella que pugna por la vida de modo agresivo y amenazador.

La deformidad, la hiperbolización de los rasgos, la combinación de elementos distanciados (“terror de barro tierno en los labios”), ese ir y venir de lo humano a lo monstruoso en sus descripciones son un conjunto de recursos que han pertenecido por excelencia a ese grupo de artistas que han hecho de lo grotesco su estilo, (entre ellos, Icaza).

Como se ve está somera descripción de cómo lo grotesco se fue integrando en la literatura de algunos de nuestros grandes narradores nos permite comprender la tradición a la que pertenece el escritor de nuestro estudio y nos permite, ahora sí, señalar que a pesar de que su obra no deja de ser una interpelación ideológica a las asimetrías del sistema social y económico que impuso la modernización, característica que comparte con la tradición literaria de los escritores del realismo social, supera este estatuto el momento en que (por pertenecer a una generación posterior, la de los años

²² Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, Quito, Editorial Libresa, 1989, p. 63.

80) lejos del dogmatismo y de las limitaciones estéticas de una doctrina, acude a recursos y elementos irracionales, oníricos, psicológicos, subjetivos (los que según Donoso Pareja caracterizan al *realismo abierto*) y perfila un estilo en el que la exposición de una realidad degradada, la irrupción de un lenguaje con claras intenciones estéticas, pero que integra la violencia y brusquedad de lo cotidiano en su discurso, van conformando una “poética” que se alimenta ya no de la belleza o de la simetría anhelada por el artista clásico sino de los elementos grotescos de una urbe, y de la que hablaremos luego de un apartado más y antes de acabar este capítulo

1.4 En la ciudad se ha encontrado un escritor

Tras la muerte de su padre, y quizá para tomar aires nuevos, el adolescente Wilson Ruales Hualca, llega a Quito para continuar sus estudios de secundaria en el colegio San Gabriel. Ibarreño de nacimiento, experimentará esa sensación de ver abrirse una Quito, la de los sesenta, que de alguna u otra forma no le pertenece, pero por la que, sin embargo, se siente fascinado.

El escritor da testimonio de las razones que lo impulsarían a alejarse de su tierra natal cuando se refiere a su tierra de origen: “Ibarra representa la muerte de mi padre. Es algo indisoluble, Ibarra no es un punto geográfico ni una aldea. Es un laberinto oscuro en la memoria. Todo es negro. Hasta sus casas blancas son negras”²³.

La muerte del padre es un acontecimiento decisivo en su encuentro con la ciudad de Quito. En su cuento “por que vos eres enormemente la novela”, de su segundo libro,

²³ Esto lo dice Huilo Ruales Hualca en una carta de respuesta enviada por él a Cristóbal Zapata, incluida en la introducción de *Historias de la Ciudad Prohibida*, Quito, Editorial Libresa, 1997.

*loca para loca la loca*²⁴, evoca con estas palabras el hecho: “No. Contigo me fluye y me posee una tristeza de niño defraudado, ese lento aguijón que a raíz de la muerte del padre –el inmortal- se ha hospedado en mí, más bien dicho se ha apropiado de mí hasta yo ser carne de su carne”.

Necesidad impulsiva de escapar del escenario de su sufrimiento, rechazo social por su nuevo estatuto de huérfano, se abre una distancia entre él y el mundo, entre las dichosas y normales personas de bien y este muchacho de 14 años emerge lo irreconciliable.

Entonces Quito. Una ciudad cuya carta de presentación es esa “mastodonte”, (como llama en uno de sus cuentos a la terminal terrestre, caótica y babélica, de la ciudad) que casualmente la parte en dos: por un lado, el horizonte de una ciudad en la que se levantan edificios barrios residenciales, centros comerciales (cubiertos por el aura lumínica del progreso); y, por otro, esa otra parte de la ciudad a la que nos hemos referido y que venimos llamando *el otro Quito*.

Difícil precisar, como actúan los vasos comunicantes y su conexión simbólica en los distintos acontecimientos e interrelaciones (sujeto-ambiente) que forjan un escritor en ciernes, pero lo que no nos parece, coincidencia, es que estos hechos determinen de alguna forma, consciente o inconscientemente, su estatuto de disidente del mundo de los felices normales, inclinándolo, no solo por conciencia política o social, a identificar su drama con el de esas personas que la injusticia de un proyecto ha marginado, apartado y excluido.

²⁴ Huilo Ruales Hualca, *loca para loca la loca*, Quito, Editorial Eskeletra, 1989, p.25.

Sin embargo sería un error creer que en su narrativa estos mundos, es decir el de los dos Quitos, se hallen separados. Por el contrario, uno percibe en su obra la tensión, el tramado de relaciones descentradas y siempre en modificación que existen entre estos dos mundos. Al respecto es clarificador lo que Natalia Enríquez afirma:

Huilo Ruales narra en su obra la fusión de dos mundos en Quito, el oficial y el excluido (parecería que da cuenta de su propio contexto) en cuentos como “leyendas olvidadas del reino de la tuentifor” y “loca para loca la loca”. No busca la sublimación de los desposeídos, como el realismo, ni la ruptura con la burguesía, del vanguardismo; sino que fusiona en términos postmodernos las dos cosas, y seguramente no solo esas sino todos los demás *ismos* aplicados a la literatura. Ahí radica su resistencia, en el fluctuar (Enríquez, 2010: 32).

Así, será de la tensión de estos mundos, ese lado oscuro de la ciudad y el anhelado *edén* al que aspiran, de donde la sensibilidad del escritor recoja esos signos que configuraran su estilo, un estilo singular y de una originalidad desafiante. La compleja realidad (el auge petrolero de los años 70 la ratificó) que le tocó vivir lo exige, pues el lenguaje timorato, racional, unívoco, políticamente correcto (es decir moderno) de Diccionario no alcanza a expresar estas complejas transformaciones a las que nos hemos referido. De ahí, que Huilo Ruales haya tenido la necesidad de crear un estilo híbrido, de ambigüedad y mixtura, en el que los registros de lo poético (el diestro y elástico uso licencias y figuras literarias que enriquecen la expresión) y de lo prosaico (el atinado uso del coloquialismo, inclusión de malas palabras, ausencia del uso de mayúsculas) se interrelacionan en algo que hemos decidido llamar su *poética de lo grotesco*. Estilo subversivo su lenguaje desafía las normas de la puntuación y de la mismas sintaxis a modo de provocación y en la concienzuda tarea de desafiar la normatividad.

Por otra parte, el sentimiento de pérdida, la soledad, la sensación de no pertenencia serán sus temas principales (temas en los que como espejos, sin embargo, se reflejan los conflictos más relevantes e íntimos de nuestra ciudad).

Quizá por todo esto de lo que venimos hablando (un estilo, una temática), las obras de Huilo Ruales Hualca hayan tenido, por un lado, una receptividad tan tardía e incomprensiva por parte de sus compañeros de generación; y, por otro, una acogida tan entusiasta en los escritores de las nuevas generaciones, pues como señala Cristóbal Zapata:

Por sus contenidos, pero sobre todo, por la forma verbal que el autor ha elegido para encarnar estos contenidos, la obra de Ruales se separa y se distingue de sus compañeros de promoción. Apenas si llega a coincidir con algunas de ellas en la materia de sus relatos, pero es el singular tratamiento de estos asuntos y personajes lo que lo diferencia de ellos²⁵.

Por otro lado, no hay que olvidar señalar, que la narrativa de Huilo Ruales Hualca, se presenta como un progreso, una síntesis de las tradiciones a las que nos referíamos en el apartado anterior. Así, por un lado, su narrativa adquiere el estatuto de expresión de *denuncia social* al evidenciar la asimétrica situación socioeconómica que existe entre los individuos de una ciudad, el proceso de exclusión que han vivido y la decadencia de los valores de una modernidad realizada e impuesta a tontas y a ciegas; mientras, por otro, forja un estilo y una poética, valiéndose (y rechazando cualquier ideología que límite su expresividad) de los múltiples recursos y discursos que le brinda “la realidad” pero también los distintos aportes de la tradición literaria, las vanguardias,

²⁵ Cristóbal Zapata, en el prólogo a *Historias de la ciudad prohibida*, Quito, Editorial Libresa, 1997, p. 17.

el boom latinoamericano, pero sobre todo de lo que, según Natalia Enríquez, se ha dado en denominar literatura marginal de Latinoamérica.

Respecto de este último, Enríquez señala:

...ha sido el escritor cubano Amir Valle, en su libro *Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana*, el que señala el recrudecimiento de la pobreza, la negligencia de los gobiernos y la corrupción sociopolítica de los países de Latinoamérica como causas de un cambio social a partir de la aparición de amplísimos sectores marginales que conformarán, entonces, ese nuevo ente socio-poblacional llamado *Marginalia* (Enríquez, 2010: 30).

Es decir que la obra de Huilo Ruales puede enmarcarse en un fenómeno más amplio: el de la literatura latinoamericana de los años 90, pues comparte con ella ciertos lineamientos estéticos y el hecho de enfocarse en el espacio ciudadano ya no en la ciudad oficial y en esos seres legítimos e históricos, sino en aquellos personajes que padecen la historia (tullidos, indigentes, prostitutas, ladrones) y que evidencian un fenómeno social: el fracaso de una estructura social que excluye a los sujetos de un proyecto de ciudad.

Todos estos eventos, y todas estas circunstancias vitales enmarcadas en un contexto preciso, son pues los acontecimientos decisivos que forman esta *narrativa grotesca de lo urbano*. Narrativa en la que la ciudad no solo será persecutora y a la vez refugio, sino fuente de todo los placeres, las fascinaciones y a la vez de todos los miedos y desarraigos. Cacotopía, distopía²⁶, Quito se presenta en la narrativa del escritor

²⁶ Cacotopía es una palabra acuñada por Jeremy Bentham en 1818 y utilizada también por su discípulo, John Stuart Mill, quien por las connotaciones escatológicas del término (*caco* significa "el peor") propuso el uso del término Distopía para significar "antiutopía".

ibarreño como ciudad infierno, lugar de maldad en la que, sin embargo, transitan esos seres cuya monstruosidad física viene a ser reflejo de la violencia social, sin que por ello pierdan su humanidad y “una integridad” que sobrevive a estas injusticias. Y es, precisamente, dicho contraste, dicha pugna entre lo valioso humano que sobrevive ante las circunstancias más atroces lo que le otorga a esta narrativa, su fascinante compromiso y su belleza de *forma* y de *ética* (una ética marginal de la que hablaremos en el próximo capítulo).

Es difícil precisar la manera en que la trayectoria vital de un escritor se relaciona con el horizonte urbano por donde sus pies le llevan, lo que es más seguro es que la ciudad se presenta a Huilo Ruales Hualca, como un libro complejo y plural que abre sus páginas para que la interprete.

1.5 Poética de lo grotesco

Etimológicamente hablando poética es un término que tiene un origen griego (*poietike*) y significa creación²⁷. Es bien cierto que Aristóteles escribió un libro con ese título y que la entendió como una disciplina, un conjunto de principios, teorías generales, herramientas conceptuales, etc. que pretendían facilitar la comprensión, interpretación y clasificación de las obras literarias (algo similar a como la entiende Tzvetan Todorov al considerarla como una ciencia que estudia el discurso literario²⁸), pero en el caso de este trabajo cuando nos referimos a poética de lo grotesco, lo

²⁷ Demetrio Estébanez Calderón, *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 413.

²⁸ Tzvetan Todorov, *Poética estructuralista*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2004.

hacemos apelando a su origen etimológico, es decir al hecho primero de entenderla como creación, como acción creadora.

En este sentido, para nosotros la poética de lo grotesco se referirá a todos esos recursos estilísticos, retóricos de los que se vale el autor de nuestro análisis para construir un tipo particular de expresión literaria, una manera propia de consolidar un estilo y generar esa singular prosa que caracteriza su hacer literario.

Definir cuáles son las características más notorias y esenciales que caracterizan la construcción literaria de Huilo Ruales Hualca es la ambición de este apartado.

Así, en primer lugar, será necesario resaltar que de esta poética uno de los aspectos fundamentales es el singular uso del lenguaje que nuestro autor despliega a lo largo de la mayoría de sus obras.

Lenguaje grotesco, se perfila, desde un principio, a desafiar un orden establecido. Y no se trata solo del hecho de que nuestro autor prescinda de las mayúsculas, como para renegar de la solemnidad de ciertas palabras, tanto como de esa oralidad y apego al dialecto popular y coloquial que abunda en sus relatos.

Apodos, juego constante de palabras, insultos y uso de malas palabras intensifican su expresión literaria, vuelven sugestivas las descripciones de la ciudad y de sus habitantes. Es este lenguaje el que permite generar la sordidez de sus atmósferas y esas imágenes grotescas y, en ocasiones, repulsivas que tienen un fuerte acento expresionista.

Nos puede servir como ejemplo de lo que hemos dicho fijarnos en la manera en que el autor hace uso de los apodos en su narrativa. Así, “kinkón”, refiriéndose a un hombre negro de eminente musculatura, que ha llegado del campo a la ciudad, o

“roberédfor”, haciendo alusión a la fealdad de una persona, son muestras del humor y la ironía que recorre este lenguaje al que nos referimos.

Es posible que la necesidad de representar una realidad atroz, una realidad grotesca, haya impelido a Ruales a valerse de una gran cantidad de recursos para generar este lenguaje, este estilo en el que la tradición escrita y la tradición oral interactúan. Y, en este sentido, resulta sugestivo observar, en ciertos pasajes de sus textos, el diálogo entre los elementos de la llamada *alta cultura* y lo que conocemos como *cultura de masas o popular*²⁹, pues vemos en este modo de hacer una de las características más esenciales de su estilo: la comunión de extremos. Así, a pesar de que en muchas de sus narraciones se describen y muestran aspectos feos y desagradables de la realidad, paralelamente, como las ramas de una enredadera, se tejen y resplandecen entre ellos elementos poéticos, momentos dulces, instantes de fragilidad humana que contradicen la bestialidad exterior con la que aparecen la mayoría de estos personajes monstruosos.

Poética de lo grotesco, los materiales con los que levanta y construye su estilo a pesar de ser los menos agradables o sublimes permiten que exista ese contraste al que nos referimos, pues cuando de un momento a otro esa realidad feral deja ver su anverso, permite ver las ilusiones y tristezas de unos seres que a pesar de ser maltratados por una estructura social injusta no dejan de alimentar sueños, ilusiones e imposibles esperanzas.

²⁹ Un ejemplo de esto que decimos lo encontramos en su cuento *es viernes para siempre marilín*: “...mi reino en plenitud. bach, chopin, Mozart, para lavar el alma. jota jota para volverla a ensuciar”, en *Historias de la ciudad prohibida*, Quito, Libresa, 1997, p.100.

Lo sublime y lo grotesco, estos polos del gusto son los cimientos en los que se sostienen esos edificios, esas calles, esos barrios en los que habitan esa particular tipo de seres que su obra evoca: esos monstruos humanos, esos seres repulsivos en apariencia que guardan, sin embargo, las emociones más íntimas del género humano: el dolor y el desamparo.

Sin embargo, es necesario comprender que para generar este efecto el autor ha acudido a un conjunto de recursos, un conjunto de técnicas que poco a poco han ido perfilando su poética, es decir ese modo característico de *hacer* literatura. Tropos y figuras literarias se despliegan en sus historias.

Luego de realizar nuestro análisis de algunas de sus narraciones -hecho que se comprobará de manera más precisa en la lectura que haremos de sus dos cuentos en los capítulos posteriores- hemos reconocido que son ciertas de estas figuras retóricas las que predominan en su narrativa. Así, la prosopopeya, la metonimia, la sinécdoque, la metáfora y la ironía son los principales recursos retóricos a los que acude el autor³⁰ en sus escritos para componer su poética.

Leamos el siguiente párrafo para identificar algunas de estas figuras:

³⁰ **Hipérbole.**- Figura retórica consistente en ofrecer una visión desproporcionada de una realidad, amplificándola o disminuyéndola.

Prosopopeya (o personificación).- Es una figura lógica consistente en la atribución de cualidades o actividades humanas a seres inanimados (piedras, agua), a seres animados (plantas, animales) y a conceptos abstractos (sabiduría, culpa; p.e., en los autos sacramentales).

Metonimia.- Es la sustitución de un término por otro, fundándose en relaciones de causalidad, procedencia o sucesión (relaciones de contigüidad las denomina R. Jakobson) existente entre los significados de ambos términos.

Sinécdoque.- Es un tropo de carácter semántico lo mismo que la metáfora (que se basa en relaciones de semejanza) y que la metonimia, fundada, igualmente, en relaciones de contigüidad de tipo causal, espacial o de tiempo, mientras que la sinécdoque lo es de integración cuantitativa: relaciones de un conjunto con sus partes y viceversa.

Metáfora.- Consiste en designar una realidad con el nombre de otra, con la que mantiene alguna relación de semejanza.

Ironía.- Es un procedimiento ingenioso por el que se afirma o sugiere lo contrario de lo que se dice con las palabras. (Estébanez Calderón, 2000).

“entonces junio entró pateando las ventanas: el exilio invento sus hongos. Y una noche de calor como melaza te encontré con los bolsillos y la boca rasgándose de requerimientos”³¹.

En estas pocas líneas se observa comulgando a estas figuras retóricas a las que hacemos referencia. Así, la exageración (“el exilio invento sus hongos”), la personificación (“Junio entró pateando las ventanas), etc. dialogan en estas pocas líneas, haciéndonos comprender la riqueza de la narrativa de Ruales en lo que respecta al uso de licencias que la nutren de modo connotativo.

Vale pues considerar todos estos aspectos para comprender esa capacidad de perpetrar momentos sublimes, idealizados y estéticos al contraste de la exhibición de lo feo y del desvelamiento (*aletheia*) de una realidad que ciertos convencionalismos pretende ocultar.

De esta forma, Ruales asume, como escritor, la tarea de *evidenciar*, como pensaba Adorno del arte, lo que la ideología oculta. Y esto es evidente en la mayoría de textos de su obra, pues en ellos vemos algunos aspectos que caracterizan su estilo literario. Pero, para comprender esto, será mejor citar un fragmento de una de sus narraciones:

“Isadora violada emerge de El Ejido como pateando el compacto algodón de la neblina. Pisa la diez de agosto con una sandalia roja, única (la otra la perdió en la violación después de la cual durmió como una princesa: rodeada de ratas trabajadoras...)”³².

³¹ Huilo Ruales Hualca, “La importancia de la yugular en este asunto de la vida”, en *Cuento Antología del siglo XX*, Mercedes Mafla y Javier Vázconez (Eds.).

³² Huilo Ruales Hualca, *Historias de la ciudad prohibida*, Quito, Libresa, 1997, p. 30.

Luego de leer este párrafo, lo que nos resulta más significativo, a parte del juego intertextual, es el hecho de que en muchas partes de su narrativa coexistan distintos y a veces paradójicos niveles de la realidad. Así, lo mismo que percibimos en este fragmento la referencia paródica y surrealista del estilo de los cuentos de hadas, escrito en un tono *sublime*, descubrimos junto al mismo un hecho *grotesco*: la violencia brutal y violación de la que ha sido víctima la heroína. Lo inconsciente y lo consciente, lo sublime y lo aterrador, el idealismo y el realismo coexistiendo y generando sensaciones múltiples y ambiguas, es sin duda una de las características más estéticas y mejor logradas de su poética de lo grotesco. Sin embargo, aunque en muchas de sus descripciones se evidencien rasgos de un tono narrativo en el que conviven la ironía y el sarcasmo, hay ocasiones en que también este tono se llena de una tristeza y amargura que atormenta a esos personajes que son presas de un destino, de un arcano (hecho de piedra y vidrios) llamado ciudad:

en ciertas ocasiones la cobardía, que normalmente le quitaba el derecho a matarse, era casi vencida por una desazón honda, insoportable, que se desparramaba en su alma como la anémica luz vespertina en su cuartucho. a través de las escasas ranuras de la ventana enmudecida de periódicos le llegaba el rumor de voces y músicas de ese mercado humano que era la tuentifor, y entonces, nítidamente sentía una mancha de tinta helada regándose en el tórax: no había ninguna puerta de escape. ni siquiera las tentativas de asirse de alguna religión, de esas que se tomaban a la ciudad como una gangrena, habían surtido en su alma mineral algún efecto, alguna boya. y entonces el trámite de matarse ya no le resultaba una cosa del otro mundo³³.

Así, se observa cómo, el autor, de los elementos más monstruosos y grotescos de la realidad, por medio de determinadas técnicas, y recursos (el uso de licencias retóricas

³³ Huilo Ruales Hualca, "leyendas olvidadas del reino de la tuentifor", en *fetiché y fantoché*, Quito, EDIPUCE, 1994, p. 40.

como la hipérbole, la metonimia y la prosopopeya, a las que nos hemos referido) logra producir un efecto estético pero también ético, al que nosotros proponemos llamar poética de lo grotesco que estará presente en la mayor parte de su obra.

CAPÍTULO SEGUNDO

2.1 Los kitos infernos

Quito es sobre todo un problema del ojo; del cómo se nos ha enseñado a mirar. Un ojo encadenado a ciertas reglas, a ciertas creencias, a cierta noción clásica de la realidad y belleza apenas vislumbra la complejidad de su panorama y la pluralidad de sus manifestaciones, preferirá abandonar la mejilla de su dueño, o secarse en lagañas, antes que insistir en una imagen que le parecerá repulsiva, hosca e incómoda. O, sin llegar a tal extremo, se resignará a *mirar sin ver*, convivirá con tales manifestaciones pero sin querer entenderlas. Se impondrá un límite, un horizonte cercado por un tipo de valores y por un *tipo de ideología*, pues para *este ojo* ciertos aspectos de la ciudad le resultarán repulsivos e incómodos.

Una mirada *inocente* no estará preparada para recorrer terrenos problemáticos, no estará apta para superar el mundo convencional en el que se le ha exigido moverse. Demasiado limpia y cristalina carecerá del fuego, de la duda punzante que se necesita para *pasar el espejo* de lo establecido, y reconocer no lo unívoco sino lo múltiple. Llena de prejuicios, no nos permitirá arriesgar las preguntas precisas, las interrogaciones decisivas.

Sin embargo, justamente, lo que se nos exige para comprender esta ciudad es un ojo salvaje, un ojo en opulencia, una *transvaloración* de la mirada. ¡Qué digo ojo! Lo que se requiere es multiplicidad de ellos y de perspectivas, pues la pluralidad de la realidad que necesitamos entender nos lo reclama.

El ojo necesita readaptarse, asumir una función distinta a la que cierta tranquilidad venida de creencias y valores firmes le tenían acostumbrado: el ojo debe adquirir una *función crítica*. Lo esencial, lo establecido contradicen la manera en que se

ha venido “estructurando” nuestra urbe: la ciudad moderna deja ver por sus intersticios otra ciudad, el *otro Quito*. Un *Quito otro* que coexiste en los mismos marcos temporales que *la ciudad moderna* (esa de la gran sociedad y en la que se discuten los grandes problemas histórico-sociales) pero que se diferencia de ella porque por su territorio deambulan esos seres marginados que no ingresan en la historia oficial.

Y es, precisamente, esta *ciudad otra* en la que el escritor ibarreño encuentra un sinnúmero de personajes y espacios que le permitirán realizar su representación ficcionada y, con ello, exponer su percepción y crítica de la sociedad quiteña.

Así, sus representaciones literarias de la ciudad, nos evidencian que detrás de los discursos de la modernización, detrás de los ritos de sacralidad y eventos ideológicos que configuran la historia oficial, y de esos escenarios sociales y públicos, se esconden realidades de otra índole, realidades en las que habitan esos seres marginales que no han podido integrarse a un proyecto de modernización cuyo veloz movimiento los ha arrojado a la sombra.

Ciudad múltiple, en la obra de Huilo Ruales Hualca se muestra a Quito como un conjunto de capas heterogéneas, un conjunto de “círculos del infierno” (como el mismo sugiere en uno de sus cuentos, haciendo una referencia intertextual a Dante).

Una descripción, tomada de *es viernes para siempre, marilín*³⁴, uno de sus cuentos mejor logrados y de más largo aliento nos permitirá evidenciar a lo que nos referimos:

bésame en los párpados mientras abajo se desparraman los kitos-infiernos. lo extraordinario es que en esta ciudad nada es cierto. nada. se diría que un alguien omnisciente y

³⁴ Ciertos títulos de las obras del autor, por exigencias de un estilo, no hacen uso de la mayúscula. Hemos decidido, por fidelidad a su estilo y conscientes de la importancia de este aspecto en su narrativa, escribirlos como en el original.

travieso arroja, subrepticia y constantemente, piezas incompletas de un montón de puzles. nada encaja nunca. y crece y se reproduce y no muere. y eso es lo precioso. lo terrible. ciudad sin patas ni cabeza. su solo letimotiv: el desdoblamiento³⁵.

Quito fracturada, observamos el hecho sociológico de su división y de su desproporcionado crecimiento. Observamos, también, en ella su exposición grotesca, pues, como piensa Claudia Kaiser Lenoir, “lo grotesco presupone desintegración, perdida del orden y distanciamiento”³⁶.

En este mismo sentido, hay que destacar ese procedimiento tan caro a la narrativa de Ruales, la *personalización*, que permite al autor presentarnos a la ciudad como si fuera un cuerpo, un cuerpo materializado como estructura incompleta y abierta, que se desdobla y multiplica por un lado pero que, por otro, posee espacios sin llenar, flancos difusos que impiden que Quito sea una ciudad entera, cerrada.

Y en esto la coincidencia con la concepción del cuerpo que tiene Mijail Bajtin es plena, pues para el pensador ruso “el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado; está siempre en estado de construcción, de creación: él mismo construye otro cuerpo; además este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste...” (Bajtin, 1990; 288).

Vemos, entonces, como gracias a la licencia de la “personalización” la ciudad adquiere un cuerpo grotesco en el que el autor insiste:

ciudad travesti. kito gay. además de ser mil-caras, doble-cara. loca de día y más loca de noche. hembraloba. kito drácula, precisamente aquí abajo se escinde, se descoyunta con hacha el

³⁵ Huilo Ruales Hualca, *Historias de la ciudad prohibida*, Quito, Libresa, 1997, p. 92.

³⁶ Claudia Kaiser-Lenoir, *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1977, p. 189.

kito de este siglo. mira marilín-marilón, en esta avenida culmina el kito que ya no sabe donde meterse y empieza el kito nortícola que se mete donde le parece. este es el kito de los grandes hoteles. terrazas y finanzas. hasta el sol, aquí, trabaja como parte interesada. lo que no soportan sus asiduos oficiantes y feligreses es que no hay un muro-de-berlín para impedir que los otros kitos vengan a joder las fiesta³⁷.

Urbe fragmentada, sus pedazos, en este relato, no se hallan estáticos, sino que vuelan por todos lados como resultado de una explosión. Desbordante e irracional, la escritura de Ruales muestra una ciudad en movimiento: ciudad en la que todas las cosas se transforman.

Será, sin embargo, el recurso del narrador delirante, en el que se integran el ritmo y un tono vertiginoso propio de la *oralidad*, el que produzca esa impresión de digresión balbuceante, de evocación intensa y desparramada, de tono destructivo, para evidenciar la fractura, el hecho sociohistórico de la división de la ciudad. Así, los Quitos se mezclan, en este sentido, y el kito nortícola no parece poder evitar la contaminación de *los otros kitos*, pues a pesar de la violencia simbólica que pudiera ejercitarse sobre ellos siempre hallan una retícula, una rendija, por la cual colarse y mezclarse.

Y será este hecho, el de *la mezcla*, el que precisamente generará la tensión entre el discurso ideológico de un “kito nortícola” (que se identifica con una ciudad ideal y modernizada) y el de *los otros kitos* (que representa las voces de lo popular, de esos sectores que para lo oficial evidencian la alteridad no comprendida). Lo grotesco, se manifiesta, entonces, para *el ojo* del kito nortícola -que quiere imponer su punto de vista al resto de la sociedad- como ese *distanciamiento imposible* del que habla Kayser, ese mirar como *extraño* unas cosas y actos que en el fondo son familiares (Kayser, 1964: 225).

³⁷ Huilo Ruales Hualca, *Historias de la ciudad prohibida*, Quito, Libresa, 1997, p. 92.

Sin embargo, en ese espacio complejo, de conflicto y lucha ideológica, el kito surense, el kito derrotado y el kito infierno, a pesar de la prepotencia del kito nortícola, deambulan y pugnan, como si fueran personas³⁸, por *un lugar* en la ciudad:

el kito surense que parece un océano sin horizonte en cuya turbulencia se hacinan como naves de inauditos colores sus viviendas de barro, cartón y viento. semanas enteras me encumbré por callejuelas atestadas de hambrientos y locos. por improvisadas ferias infectas de perras y legumbres. por las plazas bullangueras donde se arruma la gente corriéndose del sol y buscando abrigo en el hedor a frituras. por aquel otro kito, derrotado e inocente, de las cantinas que crecen como niguas en las bastas de los barrios opulentos...³⁹

La descripción del “kito surense” nos hace evidenciarlo como sector periférico, lugar en el que la informalidad y la pobreza son particularidades que lo convierten en espacio “derrotado” y marginado. El autor ha hecho suyo el hecho socio-histórico de una ciudad que a partir de los años 70 ha polarizado más las distancias económicas entre los sectores sociales de la urbe. Al respecto es clarificador lo que en su tesis de maestría Luis Alberto Rivadeneira Aseicha escribe:

Para 1970, la ciudad se extiende hacia el barrio de la Mariscal Sucre. Este fenómeno transformará el espacio urbano de Quito. A partir de este instante se empiezan a observar, desde el centro hacia el sur, hacinamientos, insalubridad y pobreza. Además cuando algunas funciones urbanas, tanto comerciales como bancarias y administrativas, empiezan a trasladarse al norte, el centro y el sur de la ciudad se ven seriamente transformados al convertirse en lugares populares de informalidad⁴⁰.

³⁸ La prosopopeya o personificación consiste en atribuir a seres inanimados o abstractos, cualidades propias de los seres animados, es una de las figuras retóricas que Huilo Ruales Hualca más utiliza en su narrativa.

³⁹ Huilo Ruales Hualca, *Historias de la ciudad prohibida*, Quito, Libresa, 1997, p. 107.

⁴⁰ Luis Alberto Rivadeneira Aseicha, *Los personajes de la “otra ciudad” en El rincón de los justos y en dos cuentos de Huilo Ruales Hualca*, Tesis de Maestría- UASB, Quito, 2004, p. 33.

Por medio del contraste violento (“crecen como niguas en las bastas de los barrios opulentos”) el escritor evidencia este fenómeno social de la división que generó una marginalidad extrema que Ruales concibe como infernal.

Pero, y por otro lado, es posible, en el texto, identificar las razones de esa distancia que quiere imponerse el kito nortícola respecto de los otros kitos: en el fondo lo que quiere es alejarse de la pobreza y de ese conjunto de manifestaciones sociales con las que Huilo Ruales conforma su narrativa: lo popular.

Sí, lo popular, factor esencial en la conformación de estos relatos, es otro de los rasgos que caracterizan el universo narrativo del escritor ibarreño. Y no se trata solo de exhibir todas esas manifestaciones pertenecientes a un grupo social específico como el hecho de apropiarse de una oralidad, de un argot, de unos símbolos que conforman las diversas maneras de expresión que los habitantes de estos kitos poseen.

Miremos, pues, en el mismo texto, a lo que nos referimos, leyendo lo que el narrador del relato le expresa a marilín:

Oye el bullicio que sube con hedor a gasolina quemada: es kito de fiesta. hace ticinko siglos un manajo de sapos entre gallos y medianoche fundieron esta cosa titulada kito-en-kasa-ajena. acércate al ventanal, estira tu cuello de princesa y mira: no son hormigas incendiándose, son montones de imbéciles festejando el hurto y la goleada madrepatría y anal. y anual. es para destornillarse de la risa, pero con tinta-sangre-del-corazón conforme epitafia el pasillo. en kitolandia la ignorancia es la mamagrande de tarzán. vivakito. bibaa. bebakito. bebamos (Ruales, 1997; 92).

Este fragmento resulta esclarecedor para comprender el modo en que nuestro escritor se sirve de un conjunto de registros y signos del mundo popular, para conformar

su estilo, su *poética* irreverente (de la que ya hemos hablado), que le permite, en pos de una significación expresiva, burlar las mismas reglas del idioma, su propia ortografía (“vivakito. bibaa. bebakito”).

Aparece, entonces, la urbe como un ring complejo en el que se oponen estos “kitos” (que representan la otredad, la pluralidad, la marginalidad) al “kito nortícola” (representante de lo moderno). Así, y mediante la descripción de estos hechos, la ciudad emerge en la narrativa de Huilo Ruales Hualca, como un espacio no simétrico ni formado plenamente, sino como espacio fragmentado, abierto y claroscuro, que adquiere todas las características de un ser monstruoso y grotesco, frankensteyano, y que evidencia un mundo despejado de certidumbres: muestra el fracaso de un sistema y sus valores; señala la distancia que se abre entre una ciudad moderna (reduccionista, idealizada y elitista) y una ciudad grotesca (realista, conflictiva, popular).

Se concluirá entonces que Quito, como ciudad grotesca se manifiesta en *es viernes para siempre, marilín*, sobre todo de dos modos. En primer lugar, a través de la descripción de una urbe en la que conviven muchas otras *mezclándose*; y, en segundo, en la evidencia de su *desbordamiento*, de su movilidad constante. Así, vemos, en lo referido a este segundo punto, como esa *alteridad* (maricas, viejas, indios, campesinos y ciegos subterráneos) representan el lado incontrolable e indetenible de una pobreza y una marginalidad que se contraponen, como anverso, a una ciudad oficial y próspera, la del kito nortícola. Sin embargo, aunque quieran ser expulsados de un proyecto de ciudad, siempre hallarán, por un lado, modos de colarse y refugiarse en algún sombrío callejón o portal de la misma ciudad y, por otro, maneras de extender los límites de los “kitos infernos” a reinos como el “limbo de las tinieblas” en el que habitan esther y jonás.

El punto es que Quito nunca tendrá forma definida, pues las contradicciones de su estructura socioeconómica interna siempre lo obligarán a la deformidad, y a la expansión.

Así, pues, como se ve, en estos relatos el autor ibarreño muestra enfáticamente una crítica a los valores esenciales del proyecto moderno, pero también a la prepotencia que ha hecho posible su lastimosa consecución. Dicha prepotencia, sin embargo, ha tenido como defensores a ciertos actores sociales, a esos ejecutores del *orden*, representados por una clase social y política que ha echado mano, no obstante, de subalternos que no solo impondrían, con su presencia, violencia simbólica, sino también violencia física. Así en otro de los textos fundamentales de Ruales, *leyendas olvidadas del reino de la tuentifor*, aparecen representados estos instrumentos del orden por los llamados *paradigmas* que el narrador describe de esta forma:

los paradigmas eran policías y civiles que, ennegrecido el rostro, y con overoles de lona gris, durante las noches rastreaban la victoria, toctiuco, la loma, san roque, la bahía, la plaza de santo domingo, la tuentifor, caían de los techos, subían de las alcantarillas, saltaban de largos camiones de guerra, y aprehendían a mendigos, a borrachos, indios, putas, maricas, huérfanos, gente harapienta y ambulante, en un principio los aglutinaban en los camiones y, tumefactos, heridos, los arrojaban en los páramos, en la selva; sin embargo, salvo los ancianos y los moribundos, otra vez volvían a quito, minimizando así la gestión de los paradigmas, entonces vino la época auténtica del terror, cuando la noche del quito viejo y sureño, poblaba sus oídos de gritos y disparos, aunque al amanecer la gente no encontraba rastro de muerte ni de sangre⁴¹.

La presencia siniestra de los *paradigmas* en este relato, evidencia un fenómeno histórico, político y social que ocurrió realmente en el país (como muchos de los

⁴¹ Huilo Ruales Hualca, “leyendas olvidadas del reino de la tuentifor”, en *fetiché fantoche*, Quito, Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1994.

acontecimientos que Ruales evoca en su narrativa): el clima de violencia y represión que Ecuador vivió en aquella época del gobierno del presidente León Febres Cordero.

Rivadeneira dice al respecto que “en algunos de los cuentos de Huilo Ruales *el orden* se ha contentado con crear a *los paradigmas* para mantener controlados a los pobres. Hay en este hecho una política discriminatoria (e incluso represiva) aplicada por el Estado que responde a apetencias económicas de grupos privilegiados” (Rivadeneira, 2004: 38).

Pero a más de represivo el orden se vuelve un discurso hegemónico que se esgrime como amenaza para esos seres marginales que son deslegitimados y acosados por los representantes de lo oficial, pues aunque estos seres quisieran no podrán nunca permanecer en el veloz carromato de una modernidad vertiginosa que los arroja por no tener la suficiente fuerza para sujetarse.

Y es en este sentido, como en su afán de huir de una ciudad que frustra sus sueños y aspiraciones, que el roberrédfor y el kinkón, personajes de *leyendas olvidadas del reino de la tuentifor*, ven en *el edén* la ilusión de una ciudad mejor pero imposible.

Pero antes de fijarnos en este aspecto, observemos, como el autor describe la tuentifor, onírica y vaporosa, a través del largo periplo que emprenden el kinkón y el roberrédfor:

a esta hora el rumor proviene del mercado sanroque el mismo que en los días de feria crece tanto, hasta desparramarse a lo largo de la tuentifor con sus puestos de legumbres, frutas y pescados, y los coches de comida costeña. la avenida tuentifor es un tobogán desbaratado, un declive de doce cuadras sumido en el hedor a pescado frito y en una penumbra poblada de bultos inertes bajo los árboles secos, calvos, o apoyados en los esqueletos de viejos autos

hundidos en las resquebrajaduras del asfalto. cada cien metros salpican las modestas y desoladas hogueras de los puestos de canelazos y comidas.

La sensación que invade al roberedfor y al kinkón al pretender huir de la ciudad es la de tener tras sí una enteleguía que los atosiga, que los persigue, y por la que (lo mismo que ciertos hijos tiene una relación amor-odio con sus padres) ellos experimentan sentimientos encontrados:

ahora al atravesarla vertiginosamente como si el kinkón supiese de su repulsión, la ve más horrenda que nunca, más poderosa que nunca. este extremo de la ciudad vieja le resulta la metáfora del infierno: la terminal terrestre de quito: laberinto de escaleras y ángulos oscuros poblados de maricas y rateros, niños de rostros malvados zambulléndose y emergiendo de las fundas de pegamento, pesquisas desquiciados, amarillos pasajeros, ese extremo de la ciudad es el compendio de los otros quitos⁴².

No queda entonces sino la escapatoria, la fuga de “este quito infernal”. Sin embargo, para ello, es decir para llegar a *el edén*, tendrán que atravesar la “serpiente puta”, metáfora de la carretera, que separaría los kitos infiernos de un quito ideal y edénico.

Sabemos como termina la historia: el roberrédfor y el kinkón atropellados por “la blancura vertiginosa de una furgoneta precedida y envuelta en dos rayos de luz”, y siendo víctimas, como señala Daniel Noemi Voionmaa “de una radical y última traición: la de la esperanza de un mundo otro posible”⁴³.

⁴² *Íbid*, p. 67.

⁴³ Daniel Noemi Voionmaa, *Huilo Ruales y los extremos del Mercado: hacia un límite de la estética de la pobreza*, en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v08/noemi.html>

2.2 Cuerpo grotesco

Una de las principales características del *cuerpo grotesco* que propone Bajtin es que en él se realiza un movimiento de despersonificación: el cuerpo se vuelve sobre todo animalización. “Se trata pues de aproximarse a la animalidad como una económica, una política y una sociológica del desbordamiento del cuerpo”⁴⁴.

Esta concepción del *cuerpo grotesco*, que se registra y observa en la narrativa de Huilo Ruales Hualca, puede ser comprendida de mejor manera si la contrastamos como interpelación a la noción de *cuerpo moderno* a la que el mismo Bajtin se refiere:

“El cuerpo moderno aparece como cuerpo canonizado por el cogito cartesiano, es, en efecto, un cuerpo rigurosamente acabado y perfecto... aislado, solitario, separado de los demás cuerpos. Tal es la concepción del cuerpo del hombre de la Ilustración”⁴⁵.

Aparece, entonces, en la narrativa de Huilo Ruales Hualca *el cuerpo grotesco* como articulación de discursos que se oponen e interpelan “al cuerpo cerrado y monológico de la modernidad”. Tomemos un fragmento de su texto “leyendas olvidadas del reino la tuentifor”⁴⁶ para ejemplificarlo:

cuando sin ton ni son el kinkón voltea su cuello de *toropadre* hacia la entrada de la iglesia no tiene otro remedio que convertirse en estatua: se le para el corazón, la orina, la borrachera: estatua negra gigantesca de rostro ampollado de sudor, piernas abiertas, el falo muerto y goteante entre sus dedos sucios, una maldita lágrima coagulada le impide distinguir si es una aparición o en verdad se trata de la virgencita.

⁴⁴ José Luis Barrios, *El cuerpo grotesco: desbordamiento y significación*. Artículo de internet: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf.

⁴⁵ Mijail Bajtin, *La Cultura popular en la época medieval y el renacimiento, el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 86.

⁴⁶ Huilo Ruales Hualca, *fetiche y fantoche*, Ediciones PUCE, Quito, 1994, p. 11.

En estas pocas líneas se evidencia la exposición de un cuerpo que a pesar de aparecer como “estatua negra”, deja percibir su vaporosidad, su indefinición. Tal efecto es conseguido el momento en que se enumeran los fluidos del kinkón (“sudor”, “el falo muerto y goteante”, “una maldita lágrima coagulada”) y tiene como objetivo contrastar a un cuerpo físico fuerte (el kinkón es el apodo de un negro fornido proveniente del Valle del Chota) la vulnerabilidad de las emociones de estos personajes.

Personajes marginales, no será coincidencia que Ruales escoja como lugar de su narración a *la tuentifor*⁴⁷, espacio que en la narración es una mixtura de elementos ficticios y reales, que ha devenido después de un terremoto en un lugar de caos en el que habitan y se refugian, parodiando un fenómeno social real, estos seres excluidos y marginales.

En el relato, el sector representa ese lugar en el que se asentó algún día un Quito tradicional de gente pudiente, pero que se ha convertido en un lugar donde vagabundos, prostitutas, excluidos en general, reflejan una materialidad monstruosa distanciada de la del sujeto espiritual, racional, cerrado e integrado del ciudadano moderno.

Los cuerpos de estos seres marginales, al representar *la otredad distanciada al límite*, son descritos evidenciando sus cualidades materiales (como hemos dicho, la exposición detallada de sus fluidos), pero sobre todo animalizados y bestializados. Desafiantes de las fronteras que dividen y diferencian al humano del animal, muestran la irracionalidad, la inestabilidad de unos habitantes confinados a unas condiciones de pobreza y marginalidad que una estructura inequitativa produce y cuya monstruosidad

⁴⁷ La tuentifor hace referencia a la famosa calle de Quito 24 de Mayo, ubicada en el centro de la ciudad, que en alguna época fuera espacio de comercio y de bonanza económica, pero que en el tiempo de la escritura del relato se ha convertido en espacio delictivo y pobre.

adquiere el valor simbólico y social de una anormalidad que les impediría ingresar a un determinado *orden*.

Por otro lado, Bajtin afirma que “la imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta” (Bajtin; 1990: 18). Así mismo, estos personajes aparte de mostrarse fragmentados, adquieren cierta espectralidad anfibia, cierta materialidad viscosa, pues nada en ellos es fijo, finito o cerrado, sino que, por el contrario, dejan percibir una transformación constante y jamás concretada.

Otro rasgo indispensable de ellos es su ambivalencia, pues presentan un cuerpo monstruoso y bestial pero, como hemos dicho, a la vez frágil:

bastaba que el roberédfor se quitara la camisa y mostrara su condición de caja torácica con dos jibas, una como un puntapié en el pecho y otra como ala muñida en el omóplato, bastaba que inflara la mezquindad de su tórax y manoteara el aire con sus cuatro extremidades de rana, para que el torrente de burócratas, amas de casa, estudiantes, dibujen a prudente distancia una media luna compacta...⁴⁸

De esta descripción se colige, como piensa Amir Valle, que la marginalización de las personas deviene en un trauma social por el que “el ser humano regresa a lo animal, a la brutalidad del animal, a la lucha de la supervivencia del animal, a las trampas y a las costumbres del animal”⁴⁹.

Por otra parte, hay que acotar que en esta “monstruosidad” de los personajes de Ruales dejan ver un elemento característico de lo grotesco, la contradicción u oposición

⁴⁸ Huilo Ruales Hualca, “leyendas olvidadas de la tuentifor”, en *fetiché y fantoché*, Quito, Edipuce, 1994, p. 35.

⁴⁹ Amir Valle, “Negra ciudad novelada. Los oscuros límites de la nueva sociedad literaria latinoamericana en la narrativa de Rubem Fonseca”. Conferencia leída en la semana de Autor: Rubem Fonseca, Casa de las Américas, La Habana, Diciembre, 2004.

de contrarios, pues estos seres, aspecto que se puede ver en el párrafo, manifiestan lo mismo que rasgos de una potencia física inusitada, una vulnerabilidad e impotencia ante una realidad que los excluye. Es decir, su monstruosidad está definida por su *anormalidad*, por su ser manifestación de una inadaptabilidad a los procesos de transformación violentos a los que la ciudad moderna sometió a los individuos.

De este modo percibimos que este abismo que se abre entre la velocidad de una modernidad periférica y la “torpeza” de unos individuos a los que esa misma velocidad atropella, es un asunto de la diferencia, de la otredad. Así, la concepción del *discurso corporal* de Huilo Ruales no solamente se erige como denuncia al orden de un determinado sistema social (el de la ciudad moderna) sino en ocasiones como una provocación al orden universal de la misma naturaleza:

Nada hay más monstruoso que salir a la calle y ver a la gente moviendo sus dos brazos. Dos culebras colgando del cuerpo y que se mueven con una independencia asquerosa. En el lado derecho tengo un muñón y en el izquierdo un brazo común y corriente que culmina en una mano. Al contrario de lo que se piensa –y han pensado algunos ilusos de mí- cuando advertí mi diferencia no me sentí anormal, insuficiente, minusválido. Un escalofrío inolvidable me tiró a la radiante y aterradora constatación de que me encontraba en un mundo que más bien era un charco de monstruos.⁵⁰

Vemos, entonces, como a pesar de la ironía del personaje, que invierte los planos de anormalidad y normalidad, al llamar monstruos a esos seres que conforman “la ciudad moderna”, se evidencia por medio de su descripción el distanciamiento y extrañamiento que él experimenta ante el mundo de los normales: su monstruosidad simboliza su distanciamiento del *orden moderno*.

⁵⁰ Huilo Ruales Hualca, “con isabel deshojando margaritas”, en *loca para loca la loca*.

Para terminar señalaremos que lo grotesco aparece en muchas de las historias del escritor Ibarreño como símbolo expresivo que evidencia las asimetrías entre los habitantes de este lado sombrío de la ciudad, que nosotros hemos llamado el *otro Quito*, y una ciudad oficial, pues a través de estos seres se exponen la marginalidad, y la pobreza, como enunciados de crítica corrosiva a la sociedad y a la realidad misma.

El cuerpo grotesco aparece, entonces, en la obra del escritor Ibarreño como una amenaza que desmiente y socava lo que ha sido considerado, dentro del paradigma burgués, el receptáculo de la identidad del sujeto.

CONSIDERACIONES FINALES

Toda producción cultural se halla enmarcada en un contexto histórico y social que la determina. No es posible entender una obra al margen de tales variables: la obra será un testimonio de cómo un autor reaccionó ante los diferentes conflictos sociales, económicos y políticos que le tocó vivir.

A lo largo del siglo XX la ciudad de Quito experimenta intensas transformaciones y transiciones. El proyecto de modernización se adaptará a las mismas para consolidarse en discurso de la norma y en discurso decisivo en la configuración física de la ciudad.

Poco a poco un puñado de creencias, discursos y teorías, fue conformando una ideología dominante (un sistema estructurado de ideas y valores) que justificó, validó e impuso como oficial una *interpretación centralista y excluyente* de “la realidad” en el conglomerado de los quiteños.

En este sentido, la narrativa de Huilo Ruales Hualca, aparece como discurso transgresor que interpela al orden, a la normativa, y al diseño y construcción de una ciudad y unos ciudadanos devenidos de esta concepción moderna de la realidad.

Dicha afirmación nos permitió comprender esta narrativa no como un discurso aislado del contexto social, sino como una reacción enunciativa a los valores opresivos de los discursos normativos y oficiales de la modernización: una interpelación de lo marginal a lo moderno.

Por lo tanto, según nuestro trabajo constató, en su narrativa se evidencian esas tensiones sociales e históricas de las que hablamos, reformuladas, en la narrativa del

escritor ibarreño, como interpelación ideológica y estética al discurso de una ciudad moderna.

Para ello el autor tuvo que hacer tratamiento de técnicas y recursos lingüísticos que le permitieran producir una determinada representación de la ciudad, que exhibiera su complejidad, su ambigüedad, su conflictividad (aspectos pasados por alto por el discurso moderno) y que diera cuenta de “*el otro quito*”, aspectos que nosotros hemos evidenciado por medio del análisis de dos de sus textos.

Solo después de esto es que hemos podido concluir que *lo grotesco*, como manifestación de la alteridad, siempre ha acompañado a la modernidad, pues, como piensa Zizek, “un discurso de poder siempre genera su propia resistencia”⁵¹. Es decir, el buen salvaje, el bárbaro, el marginal han representado testimonio de la imposibilidad de reducir a un esquema o a un concepto lo humano. En la ciudad lo grotesco es parte constitutiva de la modernidad porque es parte constitutiva de la construcción social, de su avocación al cambio, de su pluralidad, de su mixtura y paradoja. En el caso de este trabajo lo moderno y lo grotesco mostraron un fenómeno social e histórico complejo y inequitativo: dónde está el progreso y dónde no.

Grotesca, tal sería el atributo principal, de esta representación citadina que realiza Huilo Ruales Hualca de Quito. Esto porque como hemos explicado en nuestra investigación lo grotesco se muestra como una manifestación transgresiva e híbrida que evidencia una cosmovisión distinta del mundo y de la vida, pero también porque para el ojo moderno prejuiciado todo lo que era “diferente” era confinado al *distanciamiento* al que se refería Wolfgang Kayser.

⁵¹ Slavoj Zizek; Frédéric Jameson, Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo, Barcelona, Editorial Paidós, 2005.

En este sentido es que hemos rastreado, por medio del análisis de dos textos de nuestro autor, esos pasajes que demuestran la concepción que nuestro trabajo tenía de la noción de lo grotesco en relación a las circunstancias históricas y sociales a la que nos hemos referido. Así, lo importante para nuestro ensayo fue considerar como lo grotesco se integraba a estas narrativas urbanas del autor estudiado y como la ciudad aparecía representada por ellas.

Hemos respondido nuestra principal pregunta de investigación, pues lo grotesco devino como evidencia de “una alteridad deseada como extrema” por una visión cerrada, idealista y reduccionista de la ciudad y el ciudadano.

De este modo, hemos podido concluir que la visión grotesca de la ciudad, que emana de estas obras, da muestra de un “exceso no mensurable” e indefinible que contrapuntea las supuestas ambiciones modernas de medir, definir, configurar y modelar un tipo de urbe y sujeto que la habite.

También pudimos comprobar que fueron tales contradicciones y la agresividad del proceso de objetivación de la ciudad moderna (las evidentes asimetrías y paradojas de una estructura social específica) los factores que “empujaron” a que un tipo de discurso (el literario) y un conjunto de estilos y técnicas (lo grotesco) fuesen los que mejor reflejarán esta otra faz de la ciudad: el *otro Quito*.

De este modo, aparece la “ciudad moderna quiteña”, sobre todo en *el reino de la tuentifor* y en *es viernes para siempre marilín*, como urbe de un periodo final y como decadencia, respectivamente, de un proceso que para ratificarse excluyó y eliminó a aquellos individuos que no se adaptaron a los vertiginosas exigencias de este proyecto en los países de modernidad periférica.

Para terminar diremos que la noción de “cuerpo grotesco”, fue decisiva, en nuestro análisis, para comprender las características fundamentales de esta narrativa urbana y la reacción de unos individuos ante las injusticias sociales de las que han sido parte. Tales son las principales reflexiones a las que nos llevó nuestra investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Barcelona, Editorial Orbis, 1983.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Barrios, José Luis, *El cuerpo grotesco: desbordamiento y significación*. Artículo de internet: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, México, Ediciones Siglo XXI, 1987.
- Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.
- Donoso Pareja, Miguel, *Los grandes de la época de los treinta*, Quito, Editorial El Conejo, 1985.
- Enríquez Pozo, Natalia, *La influencia del discurso de la literatura canónica para la sujeción del discurso en la literatura marginal*, Quito, Tesis de licenciatura inédita, Universidad Central, Facultad de Comunicación Social, 2010.
- Estébanez Calderón, Demetrio, *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 413.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets Editores, 2008.
- González Stephan, Beatriz, “Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado”, en *Esplendores y miserias del siglo XIX, Cultura y Sociedad en América Latina*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1994.
- González Stephan, Beatriz, “Las disciplinas escriturarias de la Patria: constituciones, gramáticas y manuales”. *Revista de Investigaciones Literarias*. Año 3, N5, Caracas, 1995.
- Kaiser-Lenoir, Claudia, *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, Ciudad de La Habana, Cuba, Editorial Casa de Las Américas, 1977.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.
- Kingman Garcés, Eduardo “Historia urbana diversos enfoques”, en *Enfoques y estudios: Quito a través de la historia*, Quito, Editorial Trama, 1992.
- Noemi Voionmaa, Daniel, *Huilo Ruales y los extremos del Mercado: hacia un límite de la estética de la pobreza*, artículo de internet: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v08/noemi.html>

Ortega, Alicia, *La representación de Quito en su literatura actual*, artículo de internet: (<http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/372/File/la%20representacion%20de%20quito%20alicia%20ortega.pdf>).

Pablo Palacio, *Obras escogidas*, Quito, Editorial El Conejo, 2002.

Quijano, Anibal “Marginalidad e informalidad en debate”, en *Memoria*, revista mensual de política y cultura, n.131, enero 2002, Artículo de internet: <http://www.memoria.com.mx/131/quijano.htm>.

Rivadeneira, Luis Alberto, *Los personajes de la “otra ciudad” en El rincón de los justos y en dos cuentos de Huilo Ruales Hualca*, Tesis de maestría inédita, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2004.

Ruales Hualca, Huilo, *Historias de la ciudad prohibida*, Quito, Editorial Libresa, 1997.

Loca para loca la loca, Quito, Editorial Eskeletra, 1989.

Fetiché y Fantoche, Quito, Edipuce, 1993.

Todorov Tsvetan, *Poética estructuralista*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2004.

Valle, Amir “Negra ciudad novelada. Los oscuros límites de la nueva sociedad literaria latinoamericana en la narrativa de Rubem Fonseca”. Conferencia leída en la semana de Autor: Rubem Fonseca, Casa de las Américas, La Habana, Diciembre, 2004.