



HAL
open science

Transgresiones y construcciones

Marlene Moret

► **To cite this version:**

Marlene Moret. Transgresiones y construcciones: Sobre Demetrio Aguilera Malta y Huilo Ruales Hualca. Revista la casa, 2017, Revista de la Casa de la Cultura, 27, pp.155-163. hal-01682549v1

HAL Id: hal-01682549

<https://hal.science/hal-01682549v1>

Submitted on 12 Jan 2018 (v1), last revised 12 Feb 2022 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

REVISTA

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA

27

PRIMER SEMESTRE DE 2017



CCE
BENJAMÍN
CARRIÓN

Transgresiones y construcciones

Sobre Demetrio Aguilera Malta y Huilo Ruales Hualca

Marlene Moret

Comparar a dos autores que están separados por setenta años será el objetivo de nuestro estudio: Demetrio Aguilera Malta (Guayaquil, 1909-1981) y Huilo Ruales Hualca (Ibarra, 1947). El primero publicó en 1930, con Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, un libro que representó un hito en la historia de la literatura ecuatoriana: *Los que se van*, en el contexto del surgimiento del Grupo de Guayaquil, un movimiento literario, el que rompía con los cánones de una literatura mimética de la europea y que postulaba el nacimiento de una figura identitaria, el montuvio. El segundo, Ruales Hualca, quien a principios de la década de los 90, abrió el sendero de nuevos espacios marcados por el alejamiento de la estética de lo real maravilloso y la encarnación del inframundo «lumpen» de las grandes urbes a través de un lenguaje crudo y poético a la vez.

Sin embargo, a pesar de la distancia, hay algo que une a estos dos autores: ambos transgredieron los límites impuestos por los cánones narrativos vigentes, con el afán de franquear barreras para abrir nuevos campos a la ficción¹. Esta dinámica transgresora se plasma en la construcción del espacio urbano que sirve de marco a la narración, entre miseria y erotización, y en la creación de personajes caracterizados por el exceso, con tintes de jocosero, desacralización y erotismo. Estudiaremos estos aspectos en tres obras: *Los que se van*² (1930) y *Don Goyo*³ (1933) de Aguilera Malta, y *fetiché y fantoché*⁴ (1993) de Ruales.

ESPACIOS DE TRANSGRESIONES: ENTRE SÍMBOLO Y EROTISMO

El primer ámbito en el que podemos apreciar esa dimensión transgresora es el espacio y más precisamente el espacio

urbano. Las obras que estamos analizando están enmarcadas en un mundo gris hecho de cemento y pobreza, un microcosmos urbano: Guayaquil para Aguilera Malta, Quito para Huilo Ruales. Su marco común es el de la inmigración interna, de los habitantes de los pueblos ya sea de la costa, de las islas o de las aldeas andinas hacia las ciudades que funcionan como imán por la oferta de trabajo. La transgresión se manifiesta con la hipérbole de la errancia, de la utopía que conlleva a lo grotesco. Este espacio urbano aparece bajo dos prismas.

El primer prisma es el de los espacios de la migración del campo a la ciudad. Es etimológicamente una *trans-gresión*, es decir el hecho de franquear espacios, Aguilera Malta se refiere claramente al éxodo rural, en el Guayaquil de principios del siglo XX, por ejemplo, con «El cholo que se fue pa Guayaquil». En cambio, en la obra de Ruales, el resultado del flujo migratorio de los años 1970 y 1980 es el esbozo en un Quito variopinto. El río que existe en estas dos ciudades —el Guayas y el Machángara, respectivamente— se presenta como límite de estos movimientos migratorios, marcando la topografía social de la ciudad. Si bien en Aguilera Malta no se desarrolla mucho este aspecto, la geografía de la transgresión es una dimensión fundamental de *fetiche* y *fantoche*. Huilo Ruales define barrios y zonas articuladas por tres arterias: la Avenida Maldonado y el río Machángara que son los brazos,

el Panecillo la cabeza y la Veinticuatro de Mayo —llamada la «tuentifor»— y la Terminal terrestre, el corazón. Estas bolsas de pobreza quedan encerradas por un límite, una frontera que no deja vislumbrar horizonte alguno: lo que Ruales llama «la autoruta», y que remite a la gran avenida que circunvala la ciudad de Quito, la Occidental.

Esta falta de horizonte asfixia un espacio interior dantesco y crea la necesidad de una utopía en el imaginario de los personajes que quieren traspasarlo y mueren en el intento. En el Quito de Ruales viven seres condenados cuyos movimientos se dan en un constante desplazamiento en búsqueda del «edén» que es el espacio imaginado allende la «autoruta». Ruales muestra un Quito de espacio metafórico, de donde no hay escapatoria, estructurado con la triple dialéctica: dentro/ fuera, espacio de los pudientes (fuera)/ espacio de los míseros (dentro), y, sueño/ realidad. El narrador del cuento epónimo crea un espacio laberíntico sin hilo de Ariana. Río seco, el lugar de la diégesis en *fetiche* y *fantoche* parece tan lejano y tan cerca a la vez de Quito: es una especie de elipsis apocalíptica que evoca a «El jardín de las delicias» de El Bosco. En efecto, en el tríptico del pintor holandés se encuentran figuras grotescas en un espacio infernal, en donde el dolor es físico y psicológico.

A primera vista, en Aguilera Malta no hay tanta transgresión en la manera de

presentar la ciudad. En efecto, su obra «El cholo que se fue pa Guayaquil» transmite una visión de realismo social a la Zola con la personificación del espacio urbano, lo que en su época como elemento literario no era nada novedoso:

A medida que la luz barría la madrugada, se estiraban las calles, desperezándose, y las casas abrían los párpados de sus ventanas.⁵

Por lo tanto, esta visión poética tiene un trasfondo social: lo que se evoca es el mundo de trabajadores del suburbio. Este espacio transgrede la imagen de la «New Guayaquil» que se quería dar en aquel entonces con el programa realizado por el poder municipal a partir de 1924. Si bien se mencionan las luces, el «carro eléctrico» o tranvía como elemento de la modernidad, también es cierto que la narración hace hincapié en la miseria. Este espacio de la realidad urbana, ocultado por el poder, es el espacio de los de abajo, de los olvidados.

El barrio de Villamil concentra todos estos aspectos, simbolizando este otro Guayaquil que Aguilera Malta quiere mostrarnos:

¡Ah, Villamil!

Allí se exhibía el comercio pequeño; la cantina y la miseria; el parpadeo soñoliento de una época que muere; el sabor medio salobre del ambiente porteño; la guitarra mugiente, que se arrima a las esquinas; los harapos de carne, que se arrastran por las aceras murmurantes.

¡Ah, la Villamil!...⁶

La loa al espacio guayaquileño está dada a través del elemento humano activo, dinámico y laborioso. Es una descripción que pone de relieve la cultura musical: el amorfino, la serenata, la cumbia. No obstante, esta suerte de himno se encuentra matizada por aspectos de decadencia, en expresiones como «una época que muere» o «harapos de carne».

Si bien Aguilera Malta describe la cruda realidad, la miseria del suburbio guayaquileño, lo hace desmarcándose del realismo social convencional gracias a la erotización del espacio y a su amplificación sinestésica, como se ve en la evocación de otro espacio, en la que hemos subrayado las expresiones que remiten a los sentidos:

La Tahona: Sacos de carbón hechos montaña. *Vocinglería*⁷ de hombres, de balandras y de muelles. El río Guayas, que se *enciende* en ímpetus de aguaje. Las cantinas que esperan entreabiertas. Mujeres que sonríen ofreciéndose. Un extraño olor a carne *sudorosa y jadeante*. De vez en cuando, el *chirrear* de una carreta. Acaso el bullicio de un poco de hombres, golpeándose. Toda la fiesta del puerto hecha *canción de carne y movimiento*.⁸

La transgresión radica aquí en la erotización del espacio urbano. Dentro de una descripción sonora, dinámica, se produce la epanadiplosis «entreabiertas»/ «mujeres»: las cantinas son mujeres que se ofrecen. Este Guayaquil es un ser erótico. Los sentidos como el oído, el olfato, el tacto están imbricados en un juego sinestésico.

LA TRANSGRESIÓN EN LOS PERSONAJES:
DESACRALIZACIÓN, PARODIA Y EROTISMO

Los personajes son el segundo ámbito revelador de la dimensión transgresora de las obras estudiadas, en primer lugar a través de la onomástica. Aguilera Malta es uno de los primeros escritores ecuatorianos en dar protagonismo a nombres populares, por ejemplo, Nicasio Yagual, protagonista de «El cholo que se castró»; Don Guayamabe, nombre recurrente en sus cuentos, e incluso Cusumbo, doble de Don Goyo. Su narrativa construye una nueva identidad que da la espalda a la reproducción mimética de tipos y nombres europeos por la producción literaria de principios del siglo XX. A través del nombre, la transgresión está en la esencia misma del personaje.

Se destaca en esta construcción onomástica, el nombre de La Peralta, apellido que con el artículo antepuesto indica el registro coloquial pero también la reminiscencia de la obra *La de Bringas* (1884) de Benito Pérez Galdós (1843-1920). A diferencia del personaje del autor español, La Peralta no lleva un apellido de partícula que traduzca la alcurnia sino que, al contrario, su nombre denota su condición socioeconómica humilde.

En este contexto, podemos analizar también el nombre de Don Goyo que es el diminutivo de Gregorio y el nombre de su balandra, Mercedes Orgelina⁹. Goyo y Orgelina son deformaciones populares

del mismo nombre: Gregorio. Ahora bien, es preciso recordar que Goyo López es el nombre de un personaje de *Don Segundo Sombra* (1926) del argentino Ricardo Güiraldes. Aguilera Malta ha recurrido a la onomástica de esta obra representativa de lo gaucho como símbolo de la argentinidad para crear a su vez al portador de la ecuatorianidad: el cholo, precursor del montuvio como icono identitario. A este icono identitario lo define a través de la onomástica como en fusión con la naturaleza. En efecto, como hemos visto, los nombres de Don Goyo y su barca tienen la misma etimología que los une simbióticamente. Además, cuando Don Goyo posee a su mujer, el mar se remueve y agita poseyendo las balandras; esta fusión corporal implica la fusión entre la naturaleza y el hombre sugiriendo cierta forma de panteísmo y reproduciendo las creencias del hombre del litoral ecuatoriano.

En la obra *fetiché y fantoche*, Ruales usa otros procedimientos para poner la onomástica de los personajes al servicio de su proyecto literario, con los apelativos róberédfor, kinkón, chela, o el edén azul que es el nombre del prostíbulo de la macrozona deprimida. La transgresión no es solo ortográfica. Su asociación grotesca, amplificadora o antitética, con el carácter o la apariencia física de los personajes, es partícipe del humor negro que recorre la obra, así como de un afán de desacralización, por la yuxtaposición

de registros de nombres sacros con el cine hollywoodense profana, transgrediendo el decoro de los personajes y desvirtuándolos en su esencia.

De Aguilera Malta a Ruales se pasa de una visión esencialista y genérica («el Cholo», «el Blanco») a la parodia y a la desvirtuación de las identidades. En el primero, la transgresión se encuentra limitada por la voluntad de reivindicación identitaria que lo lleva a idealizar la realidad hasta cierto punto. En efecto, durante los años veinte este enfoque se encuentra en las revistas literarias vanguardistas con la creación por ejemplo de la Fiesta del Montuvio y con certámenes poéticos que incentivan a los jóvenes autores para que colaboren en la creación del imaginario identitario. En Ruales, los nombres de los personajes contribuyen a situarlos en un mundo paródico, mísero, infernal e irreverente atravesado por la «autorruta», es decir la terminal terrestre de Quito. Este espacio es la metáfora de otros espacios urbanos que se encuentran representados como dantescos y laberínticos.

Por otra parte, en nuestros dos autores encontramos la impronta de una tradición muy arraigada en la literatura española: lo jocosero de Quevedo, o el esperpento de Valle-Inclán, pasando (saliendo de la literatura) por Goya. Se caracteriza por criticar los convencionalismos literarios transgrediéndolos mediante personajes grotescos. Valle-Inclán

en *Luces de Bohemia* lo define a través de su personaje Max. Este le dice a Latino:

Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

Don Latino: ¿Y dónde está ese espejo?

Max: En el fondo del vaso.¹⁰

En Ruales vemos cómo los héroes clásicos han sido deformados en el cuento «leyendas olvidadas del reino de la tuentifor» con la parodia del mito hollywoodense «el róberédfor» que lleva el apelativo aglutinado y de doble tilde transgrediendo la norma ortográfica del español. Así mismo la deformación grotesca llega a su punto álgido con la dualidad hiperbólica de los personajes como por ejemplo la doble naturaleza como sátiro mítico del «róberédfor» con su cualidad de humano y batracio y como Polifemo del séptimo arte «el kinkón», el hombrón de «cuello de toropadre». Son antihéroes cuyos actos son captados en el instante mismo que suceden para representarlos grotescamente.

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.¹¹

En el cuento «fetichismo y fantoche» también hay personajes descoyuntados, fragmentados; son grotescos y carnavalescos. Tarzán, el perro del fetichismo, está enamorado de la muñeca de la chela. Tarzán es el *alter ego* del fantoche, así

como la chelita de la chela. La muñeca chelita es tuerta como la chela, el tarzán es meón y sarnoso así como harapien-to, borrachín y sucio lo es su doble. El fantoche está casado con la chela; tarzán está celoso y enamorado de la chelita, etc. Estamos ante un juego de espejos deformantes pero que al mismo tiempo expresan una realidad, en una estética que conlleva a la puesta en abismo. Los personajes son nuestro reflejo, son la so-ciedad que no queremos ver. Son a la vez representaciones barrocas y profanas.

Así mismo el fervor profano que sienten los personajes del primer cuento «leyen-das olvidadas del reino de la tuentifor» o del cuarto cuento «fetiche y fantoche» muestra una inversión de valores. Se transgreden los mandamientos. Prime-ro se diviniza a la albina de «leyendas olvidadas del reino de la tuentifor» y segundo a la chela de «fetiche y fan-toche». Tras años de espera los habitantes de Río seco quieren construirle una igle-sia para adorarla:

y entonces [quieren] hacer una iglesia para adorarle a la chela. hacer una reli-gión de la chela diosmío. rezaban unos. santa chela¹²

La chela está descrita como la Virgen. Sabido es que la iconografía representa a la Virgen con un manto azul. Pues bien, al volver de Quito, es más que celestial:

y llegó la chela. De color casi celeste. La virgen la virgen gritaban las mujeres afuereñas¹³

Lo jocoserio linda lo irreverente reli-gioso. La transgresión de los valores católicos solo la encontramos en lo que podríamos llamar el primer Huilo Ru-zles, ya que en *Maldejojo*¹⁴, en la versión corregida, se borra casi por completo esta faceta tan fundamental del cuento «fetiche y fantoche».

En Aguilera Malta, lo jocoserio está re-gido por el convencionalismo del realis-mo social; sin embargo, se puede des-tacar la voluntad de calcar el habla del montubio. Citemos un ejemplo: Nica-sio Yagual, en «El cholo que se castró», ha violado a su prima. La reacción de su padre es pedirle que se case con su hija, pero el cholo venera su celibato. Dice el padre:

—¡Desgraciao! Tenés que casarte...

—No seas... No meí de casar con naide...

—Ya veremo e que te cuerguen las tripas...¹⁵

El coloquialismo está tan sobrepujado que desposee al padre de humanidad, convirtiéndolo en arquetipo, tratándose de una escena más bien trágica.

El erotismo es también clave en la di-mensión transgresora de estas obras. Empero, cabe destacar ciertos matices. En Aguilera Malta, el erotismo es más exacerbado; supera los límites de lo con-cebible. He aquí dos ejemplos:

En «Cusumbo», primera parte del trí-p-tico *Don Goyo*, es la escena de onanismo

la que transgrede sutil y poéticamente la regla de la decencia:

Todo vibraba a la luz solar. Todo invitaba a vivir y a gozar.

¡Ah, las espigas!

Y una noche —quizá pleno impulso inconsciente— cuando intentó mirarse por primera vez, contemplando el prodigio de la falange verdedora¹⁶

La metáfora de las espigas tiene un simbolismo fálico evidente. Aquella noche Cusumbo se descubre observando la naturaleza y contemplándose a sí mismo. El verbo «intentó» atenúa la escena del tacto de su cuerpo. Se hace hincapié en la imagen de la «falange verdedora», otra vez con una fusión metafórica entre lo humano y lo vegetal.

El segundo es la transgresión de La Peralta que rompe los moldes de la imagen de la mujer sumisa:

De po arriba. Nacida ríos adentro. Extraña. Brava. Dominadora. Riéndose de mujeres y hombres...

Llegó una mujer.

La Peralta.

Que dizque manejaba el fierro como nai-de. Que dizque se había comido a varios. A varios de po arriba.¹⁷

El fierro es el machete, pero también es el falo. El exceso por lo tanto no sólo se encuentra en la figura masculina sino también en la femenina, aunque con mucha menor frecuencia.

En *fetiché* y *fantoche* el erotismo exacerbado lo encontramos con la chela, alias

«fetiché», que es quien posee al fantoche en veinticuatro nupcias en una semana y maneja los hilos. Fantoche es objeto; fetiché, sujeto. Ruales se desliza de la abismación hacia el teatro guiñolesco con sus marionetas. El lector ha sido manejado y engañado.

dice la chela gigantesca mientras me mete en una funda de celofán. Asustado de gana como si no fuera de trapo yo intento mover los brazos para salirme de la funda. Y la chela grandota como dios.¹⁸

Y cae el telón. Este personaje demiúrgico nos arranca repentinamente de la ficción en la que estuvimos con el correr de las páginas y de pronto se establece un parangón entre el fantoche y el lector.

En ambos autores, lo jocosero y lo erótico son herramientas de denuncia social. Pero Ruales va más allá: juega con el lector y al mismo tiempo enfoca su desencanto con la ironía quevediana. Sus personajes no son arquetipos sino marionetas, así como lo es el lector.

En conclusión, en las obras estudiadas de Aguilera Malta, en el período de entreguerras, y de Ruales Hualca, en el del *post boom*, se destaca la representación transgresora del espacio urbano entre denuncia social y utopía. De ello, resulta un corpus textual con tintes de reivindicación identitaria —en Aguilera Malta— o de desencanto y humor negro —en Ruales Hualca—. El trasfondo

de la emigración interna del campo a la ciudad marítima, el Guayaquil de los años treinta con Aguilera Malta, o hacia la capital, el Quito de los ochenta con Ruales Hualca, traduce la relevancia política de estas dos obras.

En la narrativa analizada se destaca igualmente que el erotismo se encuentra estrechamente ligado al espacio y obviamente a los personajes no sólo por su sensualidad, sus actos sino también con la crudeza del lenguaje. El erotismo, transgresor por definición, es fundamental en la caracterización de los personajes de estas obras. El habla del Cholo le permite a Aguilera Malta romper tabúes al representar sin tapujos la sexualidad de sus personajes, con el riesgo de encerrarla en arquetipos sociales o étnicos, mientras que en *fetiché y fantoche* Ruales juega con estos arquetipos para subrayar la marionetización de sus personajes, quienes de hecho cobran un carácter pirandelliano. Estas son pistas que habrá que ahondar con otras obras, en especial *Fantoche* (1970) del propio Demetrio Aguilera Malta.

NOTAS:

¹ En este sentido, usamos aquí la noción de transgresión que le daba Georges Bataille: «La transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa» (Bataille, 1956, exergo del capítulo V, p. 70).

² Especialmente en los cuentos «El cholo que se castró» y «El cholo que se fue pa Guayaquil», siguiendo la paginación de Aguilera Malta, 2005.

³ Edición de referencia: Aguilera Malta, 2005.

⁴ Ruales Hualca, 1994 (1ª edición, 1993). Nos hemos basado en dos cuentos de esta obra: «leyendas olvidadas del reino de la tumentifor» y el cuento epónimo «fetiché y fantoche».

⁵ Aguilera Malta, 2005, pp. 122-123.

⁶ Aguilera Malta, 2005, pp. 124-125.

⁷ Las cursivas son mías.

⁸ Aguilera Malta, 2005, p. 125.

⁹ Según Rodolfo Pérez Pimentel el padre de Demetrio Aguilera Malta tenía dos balandras: se llamaban «San Ignacio» y «Mercedes Orgelina». Recopilado de: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/a1.htm>.

¹⁰ Valle-Inclán, 2006, p. 170.

¹¹ Ruales Hualca, 1994, p. 11.

¹² Ruales Hualca, 1994, p. 162.

¹³ Ruales Hualca, 1994, p. 166.

¹⁴ Ruales Hualca, *Maldejojo*, Salamanca, España. Ediciones Parásito, 1998.

¹⁵ Aguilera Malta, 2005, p. 62.

¹⁶ Aguilera Malta, 2005, p. 93.

¹⁷ Aguilera Malta, 2005, p. 65.

¹⁸ Ruales Hualca, 1994, p. 218.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA:

Aguilera Malta, Demetrio (2005). *Obras seleccionadas. Demetrio Aguilera Malta*. Hoyos Galarraga Melvin; Váscones, Javier (eds.) Guayaquil: M. I. Biblioteca Municipal de Guayaquil, pp. 83-215.

Aguilera Malta, Demetrio (1978). *Obras Completas*. México: Editorial Grijalbo.

Bataille, Georges (1956). *L'érotisme*. París: Les Éditions de Minuits

Pérez Pimentel, Rodolfo. «Demetrio Aguilera Malta». Diccionario biográfico del Ecuador: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/a1.htm>. Consulta realizada el 2 de abril de 2016.

Ruales Hualca, Huilo (1994). *fetiché y fantoche*. Quito, EDIPUCE, 1994.

Ruales Hualca, Huilo (1998). *Maldejojo*. Salamanca: Ediciones Parásito. [2da edición en *Esletra* Editorial, Quito, 2005]

Valle-Inclán, Ramón (2006) [1924]. *Luces de Bohemia. Esperpento*. Alonso Zamora, Vicente (ed.) Madrid: Colección Austral, Editorial Espasa Calpe S.A. [Guía de lectura y glosario de Joaquín del Valle-Inclán]

Esteban Crespo Jaramillo

Durante la etapa de transcripción material (en especial de ediciones ya clásicas, aunque paradójicamente incompletas, como la *Obras poéticas completas*) supone dudar de la estabilidad textual, de la cronología, de la selección editorial y del personaje poético con que Carrera Andrade fabricó ciertas ediciones y así, admitir como parte intrínseca del discurso y su historia las redacciones y las variantes operadas por el poeta durante diferentes momentos y desde sus diferentes funciones. Por medio de sacar a la luz los testimonios que le transmiten, la obra poética de Carrera Andrade ofrece numerosos problemas textuales de manual, pero también la posibilidad de acceder a una nueva edición, privilegiada, sobre el proceso de escritura, cuyas minucias traslucen anteriormente claves de interpretación y procesos contextuales más amplios.

Durante los años que median entre la publicación inaugural de su soneto modernista «Apolo y Dafnes» (1917, *Poesías desconocidas*, p. 35) y la de *Obras poéticas completas* (de 1976 y que llamaré *OVC*), Carrera Andrade dio a la imprenta al menos 24 libros de poesía de autoría única —muchos reeditados, una o varias veces, con revisiones de autor—, publicó poemas en unos cuarenta periódicos y revistas de Europa y América, y en innumerables antologías. Y aunque no nos ha llegado casi ningún testimonio autógrafa (de algunos no tenemos más que serias epistolares), los testimonios textuales de la poesía carreriana conforman un complicado sistema de revisiones y variantes autorales, cuya historia abarca casi seis décadas de producción poética. A la par de explorar este problema, se hará constar una propuesta de edición que, además de enmendar y modernizar