

**Juego de demiurgos en *Maldeojo*,
de Huilo Ruales Hualca**

*Game of Demiurges in Maldeojo,
by Huilo Ruales Hualca*

HANS JIMÉNEZ COELLO

Investigador independiente
Loja, Ecuador
jimenezhans611@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0006-8050-2650>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.59.3>

Fecha de recepción: 4 de septiembre de 2025
Fecha de revisión: 18 de septiembre de 2025
Fecha de aceptación: 29 de octubre de 2025
Fecha de publicación: 1 de enero de 2026

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Considerando que en los estudios esperpéticos sobre la obra de Ruales Hualca se ha ignorado la figura del demiurgo, este análisis se centra en su caracterización en el personaje de Fetiche y la presencia de un segundo demiurgo a través de Fantoche. El demiurgo permite criticar cómo los arquetipos y expectativas que norman los cuerpos y modos de ser impactan individual y colectivamente. Además, este estudio profundiza en la demurgia empleada por Huilo Ruales, y enriquece los estudios que consideran al escritor ibarreño como heredero de la estética de Valle-Inclán. La metodología se basa en el análisis de la novela *Maldeojo* (2018), y se apoya en la bibliografía sobre el esperpento, la crítica literaria y algunos apuntes de Roland Barthes.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, novela, Valle-Inclán, Huilo Ruales, narrativa, grotesco, deshumanización, esperpento, demiurgo.

ABSTRACT

Considering that the grotesque studies on the work of Ruales Hualca have overlooked the figure of the demigod, this analysis focuses on its characterization in the character of Fetiche and on the presence of a second demigod through Fantoche. The concept of the demigod allows for a critique of how the archetypes and expectations that regulate bodies and ways of being have both individual and collective impacts. Furthermore, this study delves into the use of demurgy employed by Huilo Ruales, enriching the scholarship that regards the Ibarra-born writer as an heir to Valle-Inclán's aesthetic. The methodology is based on an analysis of the novel *Maldeojo* (2018), drawing on the bibliography on *esperpento*, literary criticism, and selected reflections by Roland Barthes.

KEYWORDS: Ecuador, novela, Valle-Inclán, Huilo Ruales, narrative, grotesque, dehumanization, esperpento, demiurge.

INTRODUCCIÓN

EN SU EJERCICIO literario, Huilo Ruales Hualca aborda en sus obras los problemas de una sociedad moderna. Para aproximarse a las dinámicas deshumanizantes y a la sordidez de la naturaleza humana, Moret (2017) señala que el escritor ibarreño se aparta de la narrativa canónica para practicar un estilo transgresor que emplea un lenguaje crudo y poético a la vez. En su estudio, señala que los personajes de Ruales están caracterizados por el exceso, situados en un entorno grotesco y miserable. Además, resulta interesante que Moret mencione muy superficialmente la presencia demíúrgica de la Chela en *Fetiche y Fantoche*, observación incluso acertada si la extrapolamos a la novela homóloga *Maldeojo* (2018) en la que se centra esta investigación.

Entre otras investigaciones relevantes, Villavicencio (2017) se enfoca en la ironía y el lenguaje esperpéntico de Huilo Ruales, mientras que Escobar Páez (2017) profundiza en este último aspecto subrayando su naturaleza antiacadémica. Además, señala que técnicas como las de despersonalización, la farsa, la parodia y la hipérbole están presentes en la obra de Ruales. Por su parte, Oviedo (2012) se enfoca en la visión de Huilo Ruales sobre el dolor que genera la sociedad en *Qué risa, todos lloraban*. Nombrando a Albura como “un circo esperpéntico” (8), revela una sociedad acostumbrada al espectáculo, donde la tragedia y la miseria de un individuo se convierten en la fuente de disfrute para los demás.

Asimismo, se puede considerar mi trabajo (Jiménez Coello 2024), donde analizo la caracterización de cinco personajes de la novela *Qué risa, todos lloraban*, evaluando la relación de Huilo Ruales con la estética valle-inclaniana mediante el uso de técnicas despersonalizantes, cómicas y temas propios de este enfoque artístico. Sugiero que estas criaturas perseguidas y acosadas representan al individuo instrumentalizado por factores que lo obligan a desempeñar papeles ajenos en un espacio que bien podría interpretarse como un entablado guiñolesco. En mi análisis destaco a los personajes animalizados o cosificados, así como la falta de individualidad que los caracteriza, la carencia de autonomía de los fantoches y la degradación de los valores sociales y culturales.

Bajo este contexto, es presumible que en las obras de Ruales Hualca lo trágico y lo grotesco se fusionen como una estrategia para desenmascarar lo fársico de situaciones y personajes que hallan sus raíces en la vida real. Las observaciones de las investigaciones en las que se habla de las técnicas que emplea Ruales Hualca parecen alinearlos con la estética valle-inclaniana. La afinidad que muestra el escritor ibarreño con el esperpento permite plantear la hipótesis de que, conscientemente o no, ha interiorizado los conceptos clave de esta teoría.

HACIA LA TORRE

Los estudios esperpénticos sobre la obra de Ruales se han enfocado mayormente en la distorsión y la deformación, marginando el concepto base para el empleo de estos recursos: el demiurgo. Este elemento, por algunos teóricos adjudicable a la postura del autor frente a su creación y por

otros a una figura específica de la narrativa, unifica la teoría de Valle-Inclán. El esperpento, nos dice Morales Ladrón (1994), surge de personajes arquetípicos frente a situaciones de los tiempos modernos en las que no hallan correspondencia. Mediante la desconexión de los personajes con la vida, el escritor esperpético plasma su compromiso ético con la sociedad como en aquel entonces lo haría Valle: tomando piezas enteras de la vida y la literatura para trasladarlas a su obra con un valor y contexto diferente, en la que los arquetipos, formas y valores consagrados son contrastados para superficializar, en una crítica severa, la crudeza de una sociedad moralmente corrupta (Ynduráin 1999).

En literatura, la crítica social es de raíces antiguas, por lo que la estética de Valle como postura de denuncia no supone una innovación en sí misma. No obstante, Barros Ramalho (2005) entiende que la diferencia de Valle con el resto de escritores contestatarios radica en su estética reveladora que subraya la deformación como medio para reflejar los problemas internos de la condición humana y la aplicación de valores inveterados en el panorama moderno. Esta responsabilidad sobre la crítica social y los medios para expresarla es encarnada en el demiurgo que, desde lo alto, personifica la objetividad en tanto figura insensible y superior a sus personajes que, como menciona Juan Bolufer (2000), ostenta altura moral, control, poder de creación y, según Zavala (1970, 280), hasta de destrucción sobre el universo narrativo.

Dichas cualidades requieren de una posición distanciada que no solo separa al demiurgo de los personajes, sino que también lo diferencia del narrador. Juan Bolufer diferencia al narrador del demiurgo al mencionar que este último es la fuerza creativa desde fuera del texto. Con esto, acepta que, de existir un narrador, Valle optaría por uno heterodiegético para evitar que intervenga y se limite a narrar. Al no participar en los eventos de la historia, este narrador puede mantener la distancia con sus personajes y presentarlo al modo de Valle: mediante una imagen de ellos actuando.

Es evidente que al mencionar a una voz que narra “desde fuera”, Juan Bolufer parece remitir la figura del demiurgo a la persona firmante de la obra, dejando de lado al personaje interno. Como menciona, si bien es cierto que la figura del demiurgo responde a la necesidad de unificar la estética de Valle y ser el portavoz de sus ideas estéticas y literarias, según se observa en esperpentos, hay que considerar que en términos narrato-

lógicos y en lo que se refiere a este trabajo, el agente físico que escribe la obra no tiene pertinencia. Esta consideración se fundamenta en las ideas de Barthes (1987) en *La muerte del autor*, donde libera la obra de la autoridad del creador, permitiéndonos centrar la figura del demiurgo en un sujeto dentro del texto, pues el lenguaje al cual se remite la acción enunciativa del texto conoce a un “sujeto” y no a una “persona”.

Por otro lado, Etreros (1994) presenta una perspectiva mucho más amplia a la de Juan Bolufer al señalar que el demiurgo puede manifestarse en un personaje que actúa como narrador. Lo que ofrece Etreros es un juego entre agente demiúrgico y observador en la narración por el que se filtra la voz del primero. Tomando como ejemplo a don Estrafalario de *Los cuernos de don Friolera*, Etreros dice que Valle-Inclán se vale de él para captar la totalidad cronológica de la narración debido a que este personaje conoce el espacio diegético y sus conflictos. Pese a la disponibilidad de un demiurgo como personaje, al final Etreros parece optar por un agente externo al mundo diegético. Salvados los problemas narratológicos de estas observaciones, resulta interesante que la voz del demiurgo se pueda ceder a un narrador presente en el mundo ficcional, siempre y cuando posea información cronológica de la historia y no intervenga en ella.

En *Maldejo*, la protesta social de Ruales Hualca se transmite mediante el desdoblamiento de la Chela a Fetiche en la que se personifica el concepto de demiurgo. Dicha transformación se debe a la manera en que su pasado influye en su destino y en el de los personajes que la rodean. Sin embargo, para ello no basta únicamente la fuerza enajenante de un sistema sociopolítico, cuyos arquetipos heredados y transmitidos condicionan los aspectos ideológicos de la conciencia comunitaria. Solo al entender su situación y cómo los ejercicios de poder la condicionan, la Chela puede apropiarse de su sufrimiento, del cual obtiene la altura suficiente para desafiar y cuestionar las estructuras de poder que la dominan. Pero irremediablemente, al igual que observan Cardona y Zahareas (1988) en el proceso de elevación de Max Estrella en *Luces de Bohemia*, la dignidad demíúrgica solo puede ser alcanzada tras su descenso a fantoche que empieza en la despersonalización de la Chela.

La caracterización de este personaje no solo define su función y valor ante el resto de agentes narrativos, sino que evoca arquetipos literarios que Ruales Hualca parodia para satirizar algunos aspectos sociales. Sobre la Chela se plasma el arquetipo de la *femme fatale*, Enriquecido por

lo sagrado para construir una alteridad en la que queda doblemente atrapada. Mientras que el arquetipo que representa la impregna de parte de las cualidades del estereotipo de mujer peligrosa y seductora, a la vez justifica el impulso incontenible de los otros de poseerla o destruirla. Del mismo modo, la aproximación de la Chela a lo divino, además de construir la idealización de la perfección que pone en relieve la belleza sobrenatural de la Chela, paradójicamente la deshumaniza al estereotiparla como símbolo de la perfección estética.

Ortega Mantecón (2021) define el arquetipo de la *femme fatale* como una expresión misógina que limita a la mujer a la dimensión estética y sexual. Si la representación física que se le impone a la Chela es de por sí degradante, fuera de lo que refiere al cuerpo y la sexualidad del arquetipo, aspectos como la inteligencia seductora y la agentividad quedan excluidos en su caracterización. De esta manera, la Chela ni siquiera alcanza la integridad como trasunto de la *femme fatale*, quedando reducida a algo mucho más bajo que el arquetipo. No existe manipulación de la Chela hacia otros, sino que son los otros quienes voluntariamente se condenan a su figura y se autodestruyen: “Se hizo moda matarse por la Chela, volverse loco por la Chela” (Ruales Hualca 2018, 45).

Por lo tanto, si bien la Chela podría ser leída bajo el paradigma de la mujer fatal, es innegable que no posee las características mitificadas de esta figura, quedando reducida solo a su cuerpo sobre el cual no puede tener voluntad. Así se entiende que la fatalidad que se le atribuye a la Chela —y que se asocia a la mujer— no es sino el resultado de un contexto social sexista que hereda y perpetúa valores machistas que rigen el comportamiento individual y social. Sobre esta base de deshumanización se construye la parodia satírica en *Maldeojo*, combinación posible según Bruzos Moro (2005), en la que el fin satírico apunta, en este caso a valores sociales para reflejar que los paradigmas y prejuicios, más que ser unidireccionales, son cíclicos, y afectan también a quienes los aceptan y validan.

Al decir que la Chela era “una hembra, un bombón, una bomba” (Ruales Hualca 2018, 43) se crean connotaciones que definen su cuerpo como símbolo del erotismo y la sexualidad. Los dos primeros adjetivos implican una reducción del sujeto a su potencial reproductivo, sexual y a su valor estético que lo vuelven deseable, pero sobre todo es el adjetivo “bomba” el que hace que la Chela sea una *femme fatale* en potencia. La imagen que evoca esta palabra sugiere que la Chela es un personaje con

agencia que si bien pasiva en los primeros momentos, al poseerla implicaría que tiene capacidad de llevar a cabo acciones para superar las dicotomías de objeto y sujeto. Hasta eso, la Chela queda limitada a la condena social de su cuerpo, como se observa en la siguiente cita donde las características de la *femme fatale* se acentúan con el simbolismo de su presencia que connota las cualidades de lo divino:

La luz del poste le dio un tinte pálido de virgen de iglesia pero con una boca roja de puta nuevecita [...]. Dos ojos por varón para tanta belleza les resultó una misería. Las narices resultaron muy cortas para devorar ese misterioso perfume de ángel, de hembra, de carne fresca [...]. Era demasiado para que la Chela no fuera un milagro. (57)

Las descripciones que se hacen implican una dualidad entre lo religioso y lo sensual condensado en la Chela. Al otorgarle la apariencia de una “virgen de iglesia” y asociarla con imágenes de “ángel” o “milagro” se la idealiza como figura de lo inalcanzable y lo sublime, pero que al señalar su aspecto como el de una “puta nuevecita” junto a términos que la reducen a “hembra” o “carne fresca”, se crea una disonancia entre las imágenes producidas. Como mencioné anteriormente, las características de lo divino en la Chela se subordinan a lo vulgar para enfatizar que su cuerpo —que refiere siempre a lo sexual— escapa de lo humano para entrar en lo divino.

La mirada lasciva de los hombres que más que mirarla la “devoran”, la define en la narrativa como objeto de deseo que, al mezclarse con su imagen idealizada por lo sagrado simbolizan el cuerpo de la Chela —y no a ella en sí— como objeto también de devoción y contemplación. La articulación de estas dos ideas aparentemente inconexas señala que lo sacro y lo sensual se fusionan, atrapando a la Chela en la imagen de divinidad sensual inalcanzable de la que hombres y mujeres son víctimas. De esta manera, el personaje queda caracterizado con las cualidades arquetípicas de una mujer cuya belleza y sexualidad exageradas hasta lo divino determinan el comportamiento de los agentes sociales de su entorno. Solo desde la comprensión de la parodia que representa la Chela es posible acercarse a la caracterización esperpéntica en la siguiente cita:

Al mar se fue niña linda y volvió hembrón [...]. Su piel de oro oscuro, de canela clara [...]. Su boca hinchada, roja y jugosa. Sus caderas y sus nalgas engrandecidas. Y también sus pantorrillas. Y encima había

venido con un dengue para caminar como que se rascara atrás, pero sin necesidad de las manos [...]. Eso es magia, decían los varones. Brujería, murmuraban las viejas chuchumecas. (44)

La hiperdescripción de su cuerpo sexualizado no solo la tipifican como objeto de deseo, sino que paralelamente produce una bifurcación en dos significados en relación a qué evoca su cuerpo en quien emite un valor del mismo. Así, la magia que atribuyen los hombres al cambio en el cuerpo de la Chela exalta su atractivo, mientras parece eximirlos de cualquier responsabilidad, lo que pueda devenir a raíz del cuerpo de la Chela. Así, el acoso y los deseos posesivos de los hombres con ella quedan justificados porque es “normal” caer en la magia de su cuerpo. Su posición como “cosa” ante los hombres no queda limitada a la contemplación, sino que queda sujeta a los deseos obsesivos de posesión y profanación: “—Un polvo con ella, uno solo, y después que me caigan todas las desgracias, Dios mío” (109).

Además de los hombres, las mujeres más jóvenes perciben el cuerpo de la Chela como una amenaza a su valor dentro de un sistema patriarcal. Ante la amenaza, las mujeres jóvenes expresan su rechazo hacia la Chela mediante los celos y la envidia. No obstante, pese al rechazo que expresan hacia ella, la ven como modelo externo con el que definen su identidad: “Las rivales de la Chela [...] se hicieron coser vestidos de colores chillones, escotados, sin mangas como los de la Chela [...]. Imitaron el caminar y los gestos de la Chela” (53). Como se verá en la parte final del trabajo, la cosificación de la Chela se vuelve un proceso de ida y vuelta. En el odio y la imitación las mujeres se delatan como muñecos, ya que no actúan de manera autónoma, sino que se comportan como una masa que se moldea según la influencia de otro sujeto. Esto no solo las configura como el fantoche esperpéntico, sino que revela que los ideales impuestos socialmente tienden a adaptarse pasivamente. En este caso, las mujeres inconscientemente aceptan un cuerpo construido por las normas y expectativas de los hombres, rebajándose voluntariamente al fantoche vacío.

Con las “viejas chuchumecas” (13) el cuerpo se vuelve mucho más problemático a razón de que estas simbolizan el conjunto de las normas y valores inveterados que definen la sociedad de Ríoseco. Para ellas, el cuerpo de la Chela representa una amenaza a las estructuras sociales al desafiar las normas de recato y decencia que deben regir en la conducta femenina. Por

ejemplo, en las citas donde se dice que “la Chela volvía porque [...] seguía siendo un demonio. Un pecado en carne y hueso. Sobre todo en carne” (51) se puede observar cómo en torno a ella se crea un campo semántico de corrupción moral, tentación y pecado. La figura del demonio como símbolo del mal refuerza la idea del cuerpo sexualizado de la Chela como fuente de la tentación, lo prohibido y la corrupción moral.

Los juicios de las mujeres jóvenes y de las viejas chuchumecas sobre la Chela se convierten en un mecanismo igual de destructivo que los estereotipos que los hombres le atan. La envidia y el odio operan como una herramienta que mantiene el sentido cosificador al recordarla únicamente como objeto de admiración u odio. Todo esto refleja cómo la Chela es sometida a un proceso deshumanizador en donde pierde cualquier rasgo de identidad y su figura la representan un conjunto de características físicas. Se puede entender que estas reducciones de la Chela a objeto, según Morán Paredes (2006), es solo una de las formas de despersonalización esperpéntica en donde el sujeto puede ser cosificado, animalizado o amuñecado.

Junto a la cosificación, su figura además queda relegada a la pasividad, en donde su cuerpo solo existe para ser mirado, deseado y poseído. No tiene voluntad ni agencia sobre su vida que termina siendo configurada como cosa bajo las expectativas estéticas y eróticas de los hombres y el rechazo de las mujeres. Bajo estas consideraciones, las normas y valores sociales que la oprimen son el medio por el cual la figura del fantoche del que habla Dougherty (2008) encuentra su realización en la Chela. Sin voz ni agencia sobre su vida, reducida a un conjunto de rasgos físicos que la estereotipan como objeto de deseo, privada de autenticidad y voluntad propia, la Chela refleja la figura del humano afantochado, es decir, alguien a quien se le ha impuesto la figura del muñeco.

El papel de la Chela no se limita a ser víctima de un arquetipo, normas y valores sociales, sino que funciona como elemento que expone y critica esos mecanismos de poder y dominación. En la Chela el amuñecamiento no llega a su culmen porque, a diferencia del resto de personajes, su condición de fantoche no es autoimpuesta y porque la Chela es capaz de sobreponerse a la trágica mojiganga que representa. Así se muestra en el estudio que hacen Cardona y Zahareas (1988), donde Max Estrella puede trascender al plano demiúrgico al ser consciente de cómo la alienación social degrada su situación individual. Para el propósito, las observaciones de Fernández Oblanca (2002) y Barros Ramalho (2005) son indispensables.

bles. El primero menciona que las deformaciones que proyecta el espejo cóncavo de Valle, extrae y refleja la esencia de los sujetos que, según Barros Ramalho, al mirarse en el espejo pueden acceder a la conciencia de su situación absurda y de entes alienados, como ocurre con la Chela tras escuchar:

Un chillido como si la Chela en ese ratito se despertara y descubriera de golpe lo que le había pasado en la vida. Como si por primera vez desde que tuvo doce años se viera en el espejo grandote de su dormitorio. ([Ruales Hualca 2018, 32](#))

Este fragmento refleja un momento de súbita conciencia que podría estar ocurriendo en la mente de la Chela. El punto clave de esta cita radica en la frase: “Como si por primera vez desde que tuvo doce años se viera en el espejo”; se sugiere que la Chela a esa edad ya experimentó un despertar simbólico que la confrontó con su realidad. Esa visión deformada que le produce el espejo de su persona la obliga a reflexionar sobre cómo su entorno la convierte en poco menos que un muñeco y finalmente a enfrentarse a su deshumanización como único recurso para liberarse de su condición de títere.

Como mencionan Cardona y Zahareas ([1988](#)), solo en el esperpento el hombre se ve verdaderamente degradado, y quizás de esto la idea que menciona Dougherty ([2008](#)) al decir que la verdadera lucha esperpética no se trata tanto de permanecer noble, como de permanecer hombre cobre más relevancia. Pero para mantenerse humana, es preciso que la Chela abandone el cuerpo al que redujeron a títere, es decir, debe desdoblarse de su infancia afantochada. La conciencia que le produce la visión del espejo la desdobra y la ubica en una posición superior a su “yo” anterior, la “Chelita Linda” ([Ruales Hualca 2018, 13](#)), “que era como decir ella misma pero en muñeca” (32).

La muñeca de la que se desprende Fetiche –nombre que recibe su estado demiúrgico– muestra en dos rasgos las mismas características cosificantes del arquetipo que representó. Por ejemplo, al ver que el cuerpo de la muñeca “era de porcelana como las tazas y decía ‘Made in France’ en el culo” (23) se advierte que la blancura y suavidad del material con que está hecha simboliza lo bello y delicado. Esto, junto a la etiqueta “Made in France” en la base de la muñeca, remite al arquetipo francés de *femme*

fatale que representó la Chela, cuya belleza y sexualidad amenazadora está contenida en su “yo” anterior amuñecado.

En oposición a la Chela como soporte de belleza y sexualidad sobrenatural contenida en la muñeca, tras el desdoblamiento vemos que:

ya no era la Chela. Era un esqueleto de pelo canoso. Un esqueleto blanco y fosforecente. Y lleno de pecas. Y forrado de pellejo sin planchar [...]. La Chela ya estaba a disposición de quien fuera, pero demasiado tarde. Vestida de quinceañera siendo un esperpento. Bruja parecía. (140, 143)

Quizá la parte más significativa de la cita se encuentra en la identificación de la Chela como “un esperpento”. Los conceptos de la estética esperpética cuya naturaleza rompe con las ideas de perfección mediante la transgresión se traducen de la misma manera en la Chela al deconstruir su cuerpo normado. Esa descomposición de lo estético no la degrada como comúnmente ocurre con los personajes representados por el esperpento, sino que la reviste de su esencia desafiante y transgresora. La frase final en donde se la menciona como bruja le reatribuye a la Chela la agencia sobre sí misma que le había sido despojada. La transmutación a lo feo, lejos de ser monstruoso, en la Chela se vuelve un símbolo de control y poder contenidos en la figura de la bruja.

El siguiente elemento es definitorio en su transformación a demiurgo, ya que le confiere la posición distanciada que le da objetividad e impasibilidad sobre los personajes y sus acciones. La transformación de la Chela a Fetiche ocurre cuando su padre, don Ramírez, “hizo construir sobre el segundo piso una torre de cuento. Una torre con una hilera de ventanas del tamaño de un pañuelo. Una torre de piedra que por poco no tiene puerta (62).

Al pie de las ideas de Juan Bolufer ([2000](#)) sobre distancia y distanciamiento, la esencialidad de Fetiche como demiurgo yace en las capacidades que adquiere de la distancia. Esta posición alejada a la cual Juan Bolufer empata con la objetividad e indiferencia es lograda en la altura de la torre en donde se recluye a la Chela. La distancia de la torre la separa no solo física, sino emocionalmente del resto de personajes. La contemplación desde “el aire” es solo una metáfora que produce la torre de la altura moral que alcanza la Chela al superar las condiciones sociopolíticas que la condenan al encierro. Al impedir que se vea como igual al resto de entes

diegéticos desde la distancia, la adjetivación de Fetiche como jueza “distantiada”, además de contemplar a los personajes como grotescos, ahora puede expresarlos como tales mediante mecanismos de deshumanización como forma de exposición crítica de los fallos de la sociedad.

Uno de los grandes atisbos del poder de Fetiche se ve mediante la deformación general que hace de los agentes y el espacio narrativo. Desde la posición elevada que le da la torre donde “oyó y espió la vida, pasión y muerte de Rioseco” (149), su capacidad de acción reorganiza y reconfigura el espacio y los personajes de la diégesis, percibiéndolo como un escenario donde:

No hay camas, ni sillas, ni armarios, sino las calles de Rioseco. Rioseco idéntico al verdadero. Rioseco en persona pero chiquito como rompecabezas grande [...]. Aquí, desparramados en sus vidas pero sin moverse está toda su gente [...]. Montones y montones de muñecos y muñecas. Y todos tienen caras conocidas. Sí. Caras y cuerpos que vivieron en Rioseco [...]. Pero en lugar de carne son de trapo. De madera. De caucho. De aserrín. (149-50)

Desde la torre, la Chela no solo contempla, sino que transforma Rioseco. En tanto contenedora de la teoría esperpéntica, como menciona Juan Bolufer ([2000](#)) acerca de la misma, no halla funcionalidad ni trascendencia en la crítica desde la mimesis de Rioseco. Solo mediante la reinterpretación antirrealista del esperpento es posible llegar a lo esencial de las cosas. De esta manera, al representar a los personajes como muñecos y al espacio como una maqueta del pueblo que habitan, refleja la verdad de las vidas y las limitaciones de estos fantoches humanos. Con todo esto, es claro que Fetiche adquiere el poder de control, creación y destrucción sobre el universo diegético.

Dichas capacidades se pueden observar mediante la siguiente cita en donde Fetiche confiesa que el destino de los personajes —no muertos, sino amuñecados— no fue producto de la sequía por sí misma:

No les mató la sequía solamente. Mejor dicho, yo envié la sequía. Yo fui la sequía y soy la lluvia. Me basta decir párese la lluvia y la lluvia se corta. Hágase el día y por los huecos, las ventanas y las puertas se ve que amanece. Yo soy lo que me da la santa gana. (29)

En *Maldejo*, la presencia de la lluvia y la sequía son formas simbólicas de renacimiento y destrucción que están bajo el control de Fetiche. Mientras que la lluvia representa la vida “cuando el sol endiablado bajaba la cólera, unas nubes bullangueras rompían el cielo y enseguida se sentía en los párpados el agua, el granizo, la vida” (129), la sequía se relaciona directamente como elemento de desolación. Cuando dice “yo envié la sequía” Fetiche demuestra su poder sobre el lugar. En este contexto, al decir “Yo fui la sequía y soy la lluvia”, Fetiche asegura representar el medio de desolación y de renovación de Rioseco.

Junto a esto, la frase “—Esta sequía viene con dedicatoria” (129), se sugiere que no es un fenómeno natural sin dirección o propósito, sino un acto intencionado, con un objetivo específico con un grupo de personas en particular. De este modo, el control sobre los elementos que posee Fetiche ponen en relieve su capacidad para transformar la materia preexistente en una nueva. Tras haber experimentado la opresión y aoso, motivados por una estructura política deshumanizante, Fetiche decide convertirse en el agente de cambio del *status quo* que solo puede ocurrir en la ruina de lo viejo.

Sin embargo, con el contexto de la Chela, las capacidades creativas de la demiurgo Fetiche pueden volverse conflictivas si consideramos que existen razones suficientes por las que su interpretación puede perder objetividad: “[La Chela] se había vuelto rencorosa, vengativa, resentida” (147). Visto de ese modo, que Fetiche adquiera además la voz narrativa comprometería la visión objetiva del ente demiúrgico. Para cumplir con el compromiso de distanciamiento, Fetiche renuncia a participar en la narración de los hechos delegando un narrador que se mantenga imparcial a los personajes y las situaciones que ocurrieron en Rioseco.

DESDE EL PRETIL

Bajo estas circunstancias, resulta imprescindible la presencia de un ente capaz de manipular el lenguaje deliberadamente deformador del esperpento como una herramienta para captar la esencia grotesca de Rioseco y sus personajes. Para que parte de la naturaleza demiúrgica de Fantoche pueda recibirla otro personaje, como mencionaba Etreros (1994), es necesario que este conozca la dimensión histórica y cultural del mundo circun-

dante y sea capaz de extraer sus consecuencias, ya que solo así es posible que alcance una visión totalizadora. Además, volviendo a las consideraciones de distanciamiento de Juan Bolufer ([2000](#)), se precisa que este agente se aleje del espacio narrativo para que no existan sesgos emocionales y para que asegure la percepción y reflexión adecuada del espectador.

De esta forma, la crítica sobre los valores culturales, así como las acciones y situaciones de cada personaje no quedan bajo el criterio subjetivo del observador, sino de la cualidad de los hechos mismos que expone. En estos términos, Fantoché es el candidato más idóneo para desempeñar la función como demiurgo en menor jerarquía, no solo porque su personalidad lo vuelve propenso a adoptar la figura que evoca su nombre y que con ella simbolice su subordinación a otro agente, sino porque aun siendo ajeno a la deshumanización de la Chela, conoce su historia y la de Rioseco en general. Para que la figura de Fantoché demiurgo no quede en la misma posición de Fetiche, primero tiene que ser amuñecado, siendo esta la metáfora perfecta para demostrar que su voluntad queda supeditada a Fetiche.

Pero primero se ha de agudizar su visión y su juicio sobre los hechos que, tal como expresan Morales Ladrón ([1994](#)) y Trouillhet Manso ([1999](#)), se consigue mediante el alcohol o las drogas que catalizan y potencian la distorsión y la deformación. Después de ser llevado a la casona de Fetiche, Fantoché ingiere una sustancia que esta le administra, tras lo cual lo “llevó gateando de sueño y borrachera hasta el ala de la casa que tenía los diez candados” ([Ruales Hualca 2018](#), 39). El punto de interés de la cita se encuentra en los elementos con los que se parte hacia la configuración de Fantoché como demiurgo. El brebaje que ingiere le produce un estado de alteración señalado en la borrachera de la que no sabemos si se recupera. Ese estado del que se intuye permanencia le otorga la visión distorsionada del esperpento por la cual se alcanza la esencia de las cosas.

Más adelante se ejecuta el amuñecamiento de Fantoché cuya transformación se observa con mayor fuerza cuando lo escuchamos decir: “Me siento muy raro. Me siento yo mismo pero también me siento otro. Mitad yo, mitad otro. Creo que me han cambiado el cuerpo o el interior” (148-9). La voz de Fantoché nos dice que ha experimentado un proceso mediante el cual ya no es enteramente él, sino que una mitad suya pertenece a algo o alguien más. La identidad de ese “otro yo” se revela al ver la

alteración física se corresponde con las características del muñeco al verse “asustado por gusto, como si no fuera de trapo” (151).

El trapo que complementa su totalidad señala que parte de Fantoche es la de un muñeco que, sin embargo, aún retiene la suficiente autonomía para no quedar privado de la conciencia individual a la que Fetiche no puede controlar. La expresión “como si no fuera de trapo” es una afirmación de Fantoche sobre su cuerpo. No queda espacio para suposiciones con respecto a su condición de muñeco porque en él no existen dudas de que sea uno a disposición de Fetiche. Esta jerarquía se puede observar en las connotaciones que surgen de la presencia de la Chela al ver que “se va acercando con pasos que estremecen como terremotos” (148). Tras eso vemos que sobre Fantoche, Fetiche: “Se agacha, me empinza y me coloca en el pretil de la iglesia” (150).

La fuerza de los pasos y actos como agacharse para tomar a Fantoche con la punta de los dedos y colocarlo en el “pretil de la iglesia”, generalmente ubicado al borde del techo, crean un contraste entre ambos personajes en el que se observa que la figura Fetiche, además de ser físicamente superior, tiene el control de Fantoche. Más importante aún es que con la ubicación en el pretil de la iglesia se establece que, aunque no esté a la misma altura que Fetiche en la torre, sí goza de una posición mucho más elevada ante el resto de personajes. De esta forma, posado en el pretil simbólicamente, Fantoche adquiere la altura suficiente para someter a los personajes y situaciones al revelador lenguaje del esperpento. En este caso, las consideraciones de Juan Bolufer sobre la necesidad de un narrador que no se inmiscuya en la historia se cumplen al ver el destino que le impone Fetiche a Fantoche.

Su designio queda claramente marcado en el siguiente fragmento donde Fetiche le dice: “Vos eres la memoria de Rioseco, Fantochito, cuenta todo lo que has visto y oído en este pueblo infeliz” (151). Al asignarle a Fantoche ser “la memoria de Rioseco”, Fetiche no solo carga a este personaje con la tarea de registrar y comunicar el sufrimiento y decadencia del lugar, sino que lo convierte en un portavoz de la desdicha colectiva, lo cual lo establece como agente narrativo. Limitando narratológicamente al demiurgo al interior de la historia, Fantoche queda posicionado como narrador testigo de los personajes y hechos que tuvieron lugar en Rioseco. Con todo esto, Fantoche cumple con los requerimientos necesarios para funcionar como un demiurgo en segundo nivel.

No hay que olvidar que pese a adquirir la calidad del demiurgo, Fantoche no goza, por así decirlo, de toda la plenipotencia que ostenta Fetiche. A diferencia de ella que tiene agencia sobre todo cuanto existe en la diégesis, las funciones de Fantoche se limitan al acto narrativo donde sí puede representar, por medio del lenguaje, el mundo diegético para mostrar su crudeza interior. No interfiere, sino que emplea un lenguaje descriptivo afín a las actitudes y comportamientos de los personajes para ayudarlos a presentarse en su verdadera imagen.

RIOSECO

No existe demiurgia sin crítica social y solo al expresarla Fetiche y Fantoche pueden llegar al pináculo de la transformación a demiurgo. La distancia que impide que estos se identifiquen con los personajes y puedan mantener una aptitud objetiva no asegura que el espectador vaya a sentir lo mismo. La receptividad crítica del fondo de las imágenes esperpénticas en la audiencia se produce solo en la distancia estética que genera el demiurgo. Y esta distancia estética que refiere al distanciamiento, permite al demiurgo, a la par que contempla los aspectos grotescos de los personajes, implementar recursos de la farsa, el grotesco y otros elementos para enriquecer la parte visual de las presentaciones que hacen los personajes de sí mismos en sus acciones.

Según Iniarreta Núñez (1998), esto puede observarse en los cambios bruscos de lo trágico a lo cómico grotesco y en la introducción de elementos ajenos a la tragedia clásica. Las intromisiones de lo fársico y otros recursos meta teatrales señalan a la obra como un vehículo para alcanzar la superación de una realidad ilusoria y no como una verdad en sí misma. Al destruir todas las posibilidades por las que el espectador pueda identificarse con un personaje y con ello quedar su juicio limitado a una respuesta emocional, se encamina al espectador a una actitud reflexiva de los personajes y hechos presentados. Así, mientras el demiurgo mira “desde el aire”, abstrae la verdad del fondo de las criaturas y situaciones para que el espectador, consciente de la teatralidad que se efectúa en frente suyo, contemple “de pie” a los esperpentos como su igual y pueda reflexionar sobre ellos. Las consideraciones que hace Morales Ladrón (1994) sobre la distancia del demiurgo y la cercanía del espectador a las acciones del drama apuntan

a la misma voz de Valle que, refiriéndose a una gestante demiurgia, dijo: “solo convive el infortunio de los iguales” ([Serrano Alonso 2019](#), 130).

Habiéndose ubicado los demiurgos en la posición que les corresponde, solo queda situar al espectador en un lugar donde pueda apreciar el esperpento como si fuera parte de él. Esto se logra mediante la ruptura de la cuarta pared cuando Fantuche, comentando sobre los ruegos hechos a don Ramírez para que permita la participación de la Chela a reina del cantón, se dirige al público para decir que este último terminó aceptando: “como prueba de afecto a Rioseco y a ustedes amigos y fundadores del pueblo” ([Ruales Hualca 2018](#), 44). Al situar al espectador dentro de la narrativa mediante la apelación directa de “ustedes amigos y fundadores”, su papel de inactividad como observador cambia de tal manera que queda identificado como parte de la degradación social apelando a su responsabilidad dentro del colectivo. Con esto el narrador advierte que la pasividad del espectador con la que acepta figuras y costumbres sociales deshumanizantes lo vuelve cómplice del malestar social. Ahora ha de verse reflejado en la narrativa junto a los personajes que de una u otra forma lo representan, y deberá reflexionar sobre esa realidad descarnada que muestra Fantuche.

La mutación y el ocaso de valores empiezan en el desdoblamiento de la Chela a Fetiche. Su papel deconstrutivo respecto a Rioseco se complementa con la capacidad de Fantuche para revalorizar y exponer los modos y medios por los que ocurre la deshumanización de la Chela. Las formas de despersonalización que recaen en ella la terminan figurando como el humano al que se le impone la figura del fantoche, condición a la que, sin embargo, supera. En cambio, los habitantes de Rioseco representan el muñeco que busca comportarse como humano. Esa diferencia entre quienes son fantoches por elección y quien por obligación agrava la situación de los primeros que se autoimponen la caracterización del muñeco. Por ejemplo, la tensión interna de su propia artificialidad se genera cuando vemos que:

Los enamorados de la Chela bebían y conspiraban con papel y lápiz [sic] y regla. El pepe se mandaba unos dibujos de película llenos de escaleras y unos muñecos que eran ellos invadiendo la torre [...]. También se mandaban dibujos chistosos. El Gerardo Castañeda y el Constancio Mena de soldados mamarrachos disque defendiendo la torre. El Otto Paz en la punta de la torre vestido de príncipe azul y en lugar de una espada una botella de mallorca. En eso se pasaban los pendejos. (67)

El arquetipo del caballero que rescata a la princesa del encierro es pasado por la distorsión grotesca que menciona Gil (1968), donde un personaje o circunstancia se subvierten para poner en relieve la valoración que se hace de los individuos y la situación. La base de la escena está construida en las historias caballerescas, donde las figuras heroicas, como el príncipe que rescata a la princesa, son reemplazadas por personajes degradados y patéticos. Capdevila (2017) señala que Valle-Inclán explora la distorsión, la sátira, la parodia —ambas con matices irónicos— y las deformaciones como técnicas que fisuran la tragedia para revelar una verdad más profunda y para exponer la naturaleza absurda de la condición humana.

Los escenarios que dibujan los enamorados de la Chela rayan en la fantasía y en la caricatura. Ver al príncipe azul que en lugar de espada lleva una botella de alcohol rebaja la figura del héroe al personaje ridículo. El valor esperpéntico que adoptan surge de verlos como “unos muñecos que eran ellos invadiendo la torre”. La ambigüedad que se produce al decir “unos muñecos que eran ellos” permite pensar que más allá de una representación visual de lo que se imaginan haciendo, es una declaración irónica sobre su naturaleza de muñecos. Finalizar con la expresión: “En eso se pasaban los pendejos”, sugiere una actitud pusilánime frente al llamado del heroísmo, así como ingenuidad frente a la farsa que representan.

Los intentos de los héroes enamorados para rescatar a la Chela se quedan en acciones vacías cuando al exigirles que actúen realmente “se acojonaban y se ponían en coma de un golpe borrachísimo. Querían pararse y se iban contra las mesas, o se caían y no podían levantarse. Puro teatro” (Ruales Hualca 2018, 70). Los muñecos sueñan con el rescate porque no pueden enfrentar una situación que demanda valores como la valentía o la nobleza de los que carecen. La expresión final del narrador que indica que todo es “puro teatro” expone la teatralidad de la escena sobre la que ha de reflexionar el espectador. La parodia que representan los desdibuja hasta convertirlos en simulacros de muñecos cobardes y patéticos que intentan actuar como héroes humanos.

Además de las mujeres jóvenes a las que vimos anteriormente presentarse como muñecos, en el resto de mujeres conformadas por las viejas chuchumecas se articula el argumento en donde se expone que la raíz de los problemas sociales es ideológica, según Juan Bolufer (2000), blanco habitual del esperpento. Sus acciones, lejos de ser prácticas de fe, se muestran como una serie de mecanismos de poder con los que se aliena al individuo.

Por ejemplo, cuando discuten sobre el encierro de la Chela en la torre, una de ellas exclama: “A Dios Gracias que don Angelito Ramírez la encerró como se merecía” ([Ruales Hualca 2018](#), 79). La aceptación del castigo no solo es señal de conformidad con los valores religiosos de por sí opresores, sino que refleja que la ideología del control social y la dominación ha sido interiorizada. La legitimación del castigo transforma la imposición de arquetipos a prácticas sociales deseables y, por ende, reproducibles.

Al final, la renovación social exige que esta se erija sobre un suelo exento de raíces ideológicas. Para tal fin, en tanto demiurgo, creador y destructor, Fetiche actúa sobre la materia preexistente en Rioseco. Al decir “Yo escupí el polvo en Rioseco” (19) es posible vincularlo con la sequía que envía al pueblo tras la que los santos quedan “sin cabeza, sin brazos y sin narices. Agujereados por la sequía” (21). La destrucción de los ídolos en estos fragmentos simboliza el colapso de los valores sobre los cuales se sustenta Rioseco. Este proceso llega a su punto máximo al ver que “Cristo se había ido de boca con la cruz encima [...] en el suelo boca abajo y partido en diez pedazos. La cabeza parecía cortada con machete [...]. Ver tanta sangre por todo el cuerpo [de Cristo] hacía pensar que lo habían matado con saña” (22).

La violenta imagen de un Cristo despedazado y mutilado refleja tanto la crítica directa a la decadencia moral de Rioseco como la necesidad de depurar los prejuicios que rigen y norman las expectativas y formas de percibir al otro. Así como los santos han sido desmembrados, la destrucción de esta figura religiosa encarna la caída de los valores que han gobernado el pueblo. La imagen de Cristo “matado con saña” sugiere una ruptura intencionada y violenta, una manifestación simbólica contra las normas y estereotipos que justificaron el acoso de la Chela en la novela. De este modo, el sufrimiento de la Chela se convierte en un catalizador que desmantela la corrupción social de Rioseco, revelando el problema de sostener valores caducos.

La destrucción de los ídolos no solo representa el deterioro social que mediante estos se tienden a mantener, sino también la necesidad de reinterpretarlos y reconstruir una identidad individual desde la consideración de la heterogeneidad y la individualidad del otro. Solo al cuestionar los valores y normas es posible reconfigurar el tejido social para alcanzar la liberación del humano de esa condición de figuras espiritualmente vacías.

DISCUSIÓN

La advertencia que hace Moret sobre la presencia del demiurgo en la Fetiche es acertada. Sin embargo, hay que destacar que Fantoche, como demiurgo que narra, es inevitablemente el elemento con el que Fetiche alcanza su plenipotencia. Sin la capacidad narrativa que en Fetiche se ve comprometida por el pasado de la Chela, la demisurgia en la novela no podría alcanzar el pináculo de su desarrollo. El lenguaje tendenciosamente esperpéntico que observan Villavicencio y Escobar Páez es visible en la caracterización de los personajes deformados y situaciones distorsionadas. No obstante, una observación sobre el mismo es que no se mantiene en una tonalidad directamente grotesca, sino que tiende a ser más simbólico y visual, adaptándose a las situaciones en las que los personajes se presentan.

Junto a las investigaciones presentadas en el marco introductorio, se puede corroborar que, como apunto en el análisis que realicé sobre *Qué risa, todos lloraban*, es bastante común que Huilo Ruales aborde los problemas relacionados con la decadencia de valores reflejados en personajes alienados por una sociedad cuyos mecanismos de poder son cada vez más silenciosos y opresivos. Por otra parte, las consideraciones de pertinencia narratológicas permiten hablar no solo en Huilo Ruales, sino en el esperpento en general de un demiurgo con capacidades narrativas, considerando los requisitos que plantearon Etreros y Juan Bolufer.

CONCLUSIONES

En este análisis se demostró cómo la figura del demiurgo en la obra de Huilo Ruales parte de la comprensión de su situación como sujeto previamente alienado por un sistema de valores, arquetipos y estereotipos deshumanizantes. Del mismo modo, se observó cómo la práctica, legitimación y normalización de estas normas y paradigmas resultan perjudiciales de manera general. A través de la figura de Fantoche como elemento con el que Fetiche evita comprometer la presentación objetiva de los hechos, se comprobó que un personaje sí puede interpretar el papel del demiurgo y del narrador al mismo tiempo. Este estudio no solo contribuye a la comprensión de la estética del esperpento manejada por Huilo Ruales, sino que también

abre la puerta a nuevas exploraciones sobre el concepto de demiurgo en la teoría de Valle-Inclán. ☺

Lista de referencias

- Barros Ramalho, Marcelo. 2005. “El esperpento valleinclanesco”. *Revista de Estudios Universitarios* 31 (2): 43-60. <https://periodicos.uniso.br/reu/article/view/2651>.
- Barthes, Roland. 1987. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós. <https://ayciunr.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/barthes-roland-el-susurro-del-lenguaje.pdf>.
- Bruzos Moro, Alberto. 2005. “Modalidad irónica, medio paródico, fin satírico”. En *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, coordinado por J. J. Alonso Perandones, J. Matas Caballero y J. M. Trabado Cabado, 199-212. Universidad de León: Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=8104>.
- Capdevila, Jaume. 2017. “El esperpento gráfico: breve historia de la caricatura con Valle-Inclán al fondo”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 42 (3): 565-89. <http://www.jstor.org/stable/26636755>.
- Cardona, Rodolfo, y Anthony Zahareas. 1988. *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia.
- Dougherty, Dru. 2008. “Valle-Inclán y la tragedia moderna”. *Anales de la literatura española contemporánea* 33 (3): 469-500. <https://www.jstor.org/stable/27742566>.
- Escobar Páez, Fernando. 2017. “Huilo Ruales, cultor de la estética del esperpento”. *El Telégrafo*. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/huilo-ruales-cultor-de-la-estetica-del-esperpento>.
- Etrerros, Mercedes. 1994. “Las estrategias discursivas en las representaciones literarias de Valle-Inclán. Función y sentido del narrador demiurgo”. *Docencia: Estudios de lengua y cultura españolas* (12): 103-10. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=90847>.
- Fernández Oblanca, Justo. 2002. “Literatura y sociedad en el esperpento de Valle-Inclán”. *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX*. I Congreso Nacional Literatura y Sociedad. Coruña: Universidade da Coruña. <http://hdl.handle.net/2183/11037>.
- Gil, I. Manuel. 1968. “En la base del esperpento”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (224-225): 611-22. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/en-la-base-del-esperpento-982796/>.
- Iniarte Núñez, Amalia. 1998. *Tragedia de fantoches. Estudio del esperpento valleinclaniano como invención de un lenguaje teatral*. Bogotá: Plaza & Janés. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/3130>.

- Jiménez Coello, Hans D. 2024. "Huellas del esperpento en la novela *Qué risa, todos lloraban* de Huilo Ruales Hualca". Tesis de grado. Universidad Nacional de Loja. <https://dspace.unl.edu.ec/jspui/handle/123456789/30517>.
- Juan Bolufer, Amparo de. 2000. *La técnica narrativa en Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela. <https://www.academia.edu/4589811>.
- Morales Ladrón, Marisol. 1994. "El demiurgo como base para las teorías estéticas de James Joyce y Ramón del Valle-Inclán". En *Joyce en España: IV Encuentros de la Asociación Española James Joyce*, editado por F. García Tortosa y A. R. de Toro Santos 1: 73-81. <http://hdl.handle.net/2183/9276>.
- Morán Paredes, Ángel. 2006. "El esperpento cinematográfico: de *El pisito a Crimen Perfecto*". *Cuadernos de Documentación Multimedia* 17: 3-24. <https://core.ac.uk/download/201189854.pdf>.
- Moret, Marlene. 2017. "Transgresiones y construcciones". *La casa. Revista de la Casa de la Cultura* (27): 155-63. <https://hal.science/hal-01682549v2>.
- Ortega Mantecón, Alfonso. 2021. *Seducción y traición. Hacia una historia de la femme fatale en el cine*. Toluca: Río Subterráneo / Universidad Panamericana.
- Oviedo, Ramiro. 2012. "De la imaginación periférica a la novela transnacional". Ponencia presentada en Ecuador Francia, miradas cruzadas. Nanterre, Francia. <http://eskeletraeditorial.com/pdf/orimagina.pdf>.
- Ruales Hualca, Huilo. 2018. *Maldeojo*. Quito: Eskeletra.
- Serrano Alonso, Javier. 2019. "Valle-Inclán explica el esperpento". *Anales de la literatura española contemporánea* 44 (3): 109-48. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26818727>.
- Trouillhet Manso, Juan. 1999. "La génesis del esperpento en *La Pipa de Kif*". En *Valle-Inclán universal: La otra teatralidad*, editado por C. Cuevas García y E. Baena. Málaga: Universidad de Málaga. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd8165>.
- Villavicencio, Manuel. 2017. "Narrar el miedo: representación de la ciudad de Quito en tres novelas ecuatorianas de los últimos años". *Acta Literaria* (55): 69-90. <https://www.scielo.cl/pdf/actalit/n55/0717-6848-actalit-55-00069.pdf>.
- Ynduráin, Domingo. 1999. "Préstamos en los esperpentos de Valle-Inclán". En *Valle Inclán universal: La otra teatralidad*, editado por C. Cuevas García y E. Baena. Málaga: Universidad de Málaga. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd8165>.
- Zavala, Iris M. 1970. "Valle Inclán y sus críticos". *MLN* 85 (2): 279-86. <https://doi.org/10.2307/2908334>.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.