



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador

# Paper Universitario

TÍTULO

**EDÉN Y EVA (2013), DE HUILO RUALES HUALCA  
LOS KITOS-INFIERNOS, LA CIUDAD DE UNA MECENAS**

**IMPÚBER**

AUTORA

**Alicia Ortega Caicedo,  
Docente del Área de Letras y Estudios Culturales de la  
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador**

**Quito, 2019**

---

**DERECHOS DE AUTOR:**

El presente documento es difundido por la **Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador**, a través de su **Boletín Informativo Spondylus**, y constituye un material de discusión académica.

La reproducción del documento, sea total o parcial, es permitida siempre y cuando se cite a la fuente y el nombre del autor o autores del documento, so pena de constituir violación a las normas de derechos de autor.

El propósito de su uso será para fines docentes o de investigación y puede ser justificado en el contexto de la obra.

Se prohíbe su utilización con fines comerciales.

***Edén y Eva* (2013),<sup>1</sup> de Huilo Ruales Hualca**

**Los Kitos-Infiernos, la ciudad de una mecenas impúber**

### **Perfil de la autora**

**Alicia Ortega Caicedo (Guayaquil, Ecuador)** es docente titular en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, en el Área de Letras. Magister en Letras por la Universidad Andina Simón Bolívar y Ph. D. en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh. La tradición narrativa ecuatoriana, la novela contemporánea escrita por mujeres en América Latina, la ciudad y sus representaciones literarias, la historia de la crítica literaria latinoamericana focalizan sus intereses académicos. Últimas publicaciones: *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX* (2017), *Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano* (editora, 2014), *Tradición marxista, cultura y memoria literaria: Agustín Cueva, Bolívar Echeverría y Alejandro Moreano* (editora, 2014), *Jorge Icaza y Pablo Palacio: vanguardia y modernidad* (editora y coautora, 2013), *Historia de las Literaturas del Ecuador*, tomos 7 y 8 (editora y coautora, 2011). Correo electrónico: [alicia.ortega@uasb.edu.ec](mailto:alicia.ortega@uasb.edu.ec)

El mundo apesta en medio de la fiesta.

En la resaca se constata la horrenda obra del mal.

Yo no hice mi nacimiento/lo encontré aquí, estrellado contra el muro

*Edén y Eva*

El arte nos brinda enigmas, pero por suerte ningún héroe.

Maurice Blanchot, *El libro por venir*

---

<sup>1</sup> Huilo Ruales Hualca. *Edén y Eva*. Quito: Eskeletra, 2013. Premio novela César Dávila Andrade Ministerio de Cultura del Ecuador.

**Resumen:**

El artículo propone una lectura que tiene como centro de su atención la novela del escritor ecuatoriano Huilo Ruales, *Edén y Eva* (2013). El proyecto narrativo del escritor estudiado se configura alrededor de una poética urbana que privilegia el “Kito-Infierno”, una ciudad tomada por el horror y la locura, que interconecta el mundo de las familias poderosas y privilegiadas con los inframundos urbanos y los arreglos ilícitos. Me pregunto cómo encarna Eva la violencia en relación con una memoria que anuda genealogía familiar y espacio, en el horizonte de una trama que articula cuerpo, afectos, poder, ciudad, herencia. Más aún, me interesa comprender a la protagonista como heredera de una genealogía familiar que deposita en ella la carga de una violencia estructural que precede a su nacimiento y al mismo tiempo la constituye: Eva, “la loca”, resulta depositaria de una suma de violencias, abandonos y culpas. La lectura atiende los elementos propios de un “realismo grotesco” en relación a la concepción de personajes tomados por el exceso, el horror, el extravío y el dolor. Los trayectos y recorridos que la protagonista traza en su inagotable huida, recovecos de escenarios quiteños que devienen guarida y protección, cartografías urbanas y escena cultural, la movilidad errabunda, la casa como espacio de vulnerabilidad y asedio, matriz de oralidad y escritura, indefensión y locura, la quebrada relación del cuerpo a cuerpo madre-hija, la pregunta por el lenguaje cuando se trata de narrar el daño gratuito, la violación, el absurdo, la obra del mal sobre cuerpos vulnerables, el infierno instalado no en el afuera urbano sino al interior de la privacidad doméstica y familiar, los recursos del humor y la coloquialidad en el manejo de la “palabra viva”, son elementos clave que configuran el horizonte de esta reflexión.

**Palabras clave:**

Novela ecuatoriana contemporánea, Huilo Ruales Hualca, *Edén y Eva*, espacio y violencia, afectos, habitabilidad y género, memoria y herencia, oralidad y escritura, ciudad y literatura, realismo grotesco.

## **Le dije que me lleve a los “Kitos Infiernos”:**

### **En su capullo de algodón con púas rueda mojada de lodo y de sangre**

En el conjunto de su obra narrativa, Huilo Ruales Hualca (Ibarra, Ecuador, 1947) ha elaborado una reveladora poética del espacio urbano, del Kito-Infierno, del Kito-travesti, la ciudad de las mil caras que se parte en dos grandes cuerpos espaciales: el del kito-nortícola y moderno (de los centros administrativos, el crecimiento planificado, los edificios financieros, las residencias amuralladas, los excesos del gasto) y el del submundo, el sur, la ciudad de la pobreza, de la nocturnidad y de los movimientos plurales que se combinan fuera del poder panóptico. Se trata, esta última, de una masa urbana que logra infiltrarse en la ciudad visible a pesar de los escuadrones de la muerte y los muros que buscan aislarla, borrarla y aniquilarla. Las fronteras (reales y simbólicas) que distribuyen el espacio para regular un orden social jerarquizado son invariablemente transgredidas: los cuerpos provenientes de los “kitos-infernales” desordenan la ciudad, resisten a la exclusión y se apropian de territorios no pensados para ellos. La invasión de lo marginal reinventa la ciudad de manera proliferante: remienda sus territorios escindidos con los rostros y las voces de quienes al no tener nada que perder sobreviven apropiándose de espacios ajenos y siempre provisionarios. Esos remiendos hacen parte de un maquillaje grotesco que disuelve fronteras, interroga la identidad de una ciudad que reinventa su rostro con las huellas de otros, en un acto de enmascaramiento que se vuelve espectáculo nocturno.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Buena parte de la obra narrativa de Huilo Ruales da cuenta, en el sentido expuesto, de una *ciudad invadida*: la lógica de la vida urbana se ve trastocada cuando parte de su población se ve empujada hacia los territorios de la ciudad infierno y encontrar, usualmente en el delirio o en la muerte, la ciudad prometida, el paraíso que solo esconde una imagen inventada de sus propias vidas trozadas. Esta idea de encontrar, camuflada y escondida, la llave que abre la entrada secreta al edén prometido se corresponde con la arquitectura del Quito colonial y sus periferias céntricas. Ese Quito se presenta al paseante no solo como una ciudad laberíntica, llena de múltiples y diferentes perspectivas, de gradas que resuelven irregularidades topográficas, de altos muros que contienen las casas empinadas, de callejuelas que conducen a paisajes inesperados. Ese Quito también se aparece al caminante como una *ciudad escondida*, pues al abrir una puerta cualquiera es posible encontrarse ante el vacío de una quebrada que deja entrever otros muros y otras casas que se reproducen en una insólita perspectiva al infinito. En nuestro presente, esa arquitectura y esas dinámicas ciudadanas se ven amenazadas ante la cada vez más creciente lógica de gentrificación que afecta a nuestras ciudades. La razón administrativa e institucional no deja de responder y adecuarse, cada vez con mayor agresividad, a la lógica del capital: allí opera, en palabras de David Harvey, un proceso de “acumulación por desposesión” que garantiza la acumulación de capital. Ver: David Harvey, “La acumulación por desposesión”, en *El nuevo imperialismo*. Madrid: Akal, 2007, 111-140. Alicia Ortega, “Quito: enigma y representación en su literatura contemporánea”. En Patricio Navia y Marc

Huilo Ruales ha privilegiado el desolador Kito de los desposeídos, la ciudad de los submundos en donde se comercia la soledad y la carne, y en donde habitan las criaturas de la noche: personajes que desde la marginalidad social y la sordidez expresan una radical condición de orfandad, desamparo y ternura. Son ocupantes de espacios sórdidos, de hacinamiento, suciedad y descomposición, que viven en el encierro y la desolación; portadores de una sexualidad que linda con lo escatológico y la “fijación genital”. Algunos de ellos, desde su condición de minusvalía, conmueven al lector y lo hacen cómplice, a pesar de los rasgos esperpénticos que los caracteriza. Raúl Vallejo ha destacado el lenguaje audaz, irónico e irreverente en Huilo Ruales, un “lenguaje *otro*” en correspondencia con la construcción literaria de la *ciudad otra*: aquella que existe “escondida en los excrementos de la ciudad una, decente” (Vallejo 285). La *ciudad otra* que fabula Ruales configura el lado oculto del Quito poblado por seres desesperados, “aureolados de tremendismo”, en palabras de Vallejo.<sup>3</sup> En los relatos de Ruales los escenarios de la ciudad vieja, las dinámicas de peligro y destrucción, los vagabundeos nocturnos, los incesantes recorridos para huir del laberinto hacen de ese rostro urbano una metáfora del infierno, y de sus habitantes una enloquecida y trashumante marea humana.<sup>4</sup> En la introducción a *Historias de la ciudad prohibida*, Cristóbal Zapata, autor de la antología, destaca la ciudad que habitan los personajes del escritor estudiado: “Ese Sur, que los indigentes y los parias han convertido en su fuerte, será el que Ruales elija no sólo como escenario físico, sino como la materia total de su programa ‘novelesco’. Esa parte de Quito que en sus relatos adquiere una dimensión mítica –entre submundo de los muertos regido por Hades y purgatorio o infierno dantescos– es la que llamamos la Ciudad Prohibida” (Zapata 19).

---

Zimmerman, coordinadores, *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des] orden mundial*. México: Siglo XXI, 2004, 234-257.

<sup>3</sup> Raúl Vallejo sintetiza el proyecto narrativo de Ruales en las siguientes palabras: “La narrativa de Huilo Ruales Hualca está basada en el desarrollo de un lenguaje experimental que combina la utilización de imágenes audaces, el coloquialismo, la eliminación de la puntuación y provocaciones ortográficas, la conjunción de voces narrativas en estilo libre indirecto, y la búsqueda de participación por parte del lector a través de un continuo desafío verbal, en lucha permanente por atrapar el lado oscuro de una ciudad que se presenta immaculada pero que incuba todo un infierno en su interior. Los textos de Ruales son irreverentes en su decir, trabajan en la sordidez y el tremendismo desde un discurso narrativo sin concesiones” (288).

<sup>4</sup> Huilo Ruales ha recreado en varios relatos la imagen del Kito-infierno, el Quito de la ciudad vieja y de los desheredados. Cfr. Huilo Ruales. “Leyendas olvidadas del reino de la tuentifor”, en *Fetiche y fantoche*. Quito: PUCE, 1993. Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit 1993. En *Edén y Eva el corazón de la Tuentifor* vuelve como escenario de un círculo cercano a la protagonista: el “Hogar de los Poetas sin Hogar”.

*Edén y Eva* participa de la poética urbana descrita en los párrafos anteriores, pero elige el infierno del otro Quito:<sup>5</sup> el que anida al interior de las familias privilegiadas y poderosas, cuyas válvulas de escape interconectan los inframundos urbanos, las esferas de los pactos secretos y los arreglos ilícitos del poder, así como las posibilidades de trayectorias diferentes en la desesperada búsqueda de escapatorias posibles. La novela inicia con el relato de un acto atroz: su protagonista, Eva, detiene un taxi y pide al chofer que la lleve a los *Kitos Infiernos* (“en pleno corazón de la Tuentifor”). Eva es secuestrada por el taxista y cruelmente violada por tres matones. Más tarde, Milo el Grafitero la encuentra caminando como alma en pena en el parque Itchimbía. La descripción de esa primera aparición de Eva la revela en su extrema fragilidad: maravilla y hermosura; herida, golpeada, con la piel tumefacta, ultrajada, manchada con su propia sangre. Conforme avanza la lectura, comprendemos que la escena inicial enlaza con la situación vital de Eva, como otro eslabón en una larga cadena de pérdidas y daños: acosada, violentada, vigilada por el clan familiar adulto desde su nacimiento. No resulta difícil asociar la violación de Eva con el entramado familiar de origen, que la persigue desde la temprana infancia: una historia que la coloca en el lugar del odio entremezclado con el miedo. Una historia que porta una marca de género. Eva, “la loca” (apelativo pegado a su nombre), usurpada y separada de su madre biológica, criada bajo la rapaz vigilancia de Murielle quien fungió de “Madre”, violada sistemáticamente desde los doce años por Kiefer, hermano de Murielle. Ambos, a su vez, no son sino restos sobrevivientes del horror y el fascismo durante la Segunda Guerra Mundial en Francia, vidas quebradas provenientes de la guerra. A pesar de la enemistad visceral que une el cuerpo a cuerpo madre-hija, Eva deviene heredera de un pasado hecho de culpa y locura que persigue a Madre durante sus años finales, entre una desesperada decrepitud y una galopante pérdida de la memoria: “Como si pese a

---

<sup>5</sup> A un conjunto de preguntas que le dirige Cristóbal Zapata a Huilo Ruales, e incluye en el estudio introductorio de la antología de cuentos *Historias de la ciudad prohibida*, Ruales responde lo siguiente con respecto a su narrativa en torno al Quito lumpesco, como “filón creativo”: “Efectivamente, Quito es una saga, o un dúo de novelas por lo menos. [...] Si puedo culmino por lo menos estas dos novelas eventualmente protegidas bajo el apodo de ‘Los Quitos Infiernos’. Una sobre un Quito viejo (viejisimo), de alguna manera parecido, o más bien provocado, por el verdadero el cual se me va borrando casi por completo; y el Edén (el reino donde se pasea panteramente mi fatal Isadora) que apenas se sugiere en el texto de la *Tuentifor*, brazo de mar de la novela. El amor y la muerte, siempre. Y otra novelita sobre el otro Quito. Hubiera querido mezclar los dos trabajos pero ‘no se dejaron’. Pese a ser los mismos quitos infiernos me resultaron literariamente incompatibles. Este tiene cierta sombra de Kafka. El otro de Buñuel. No sé. Por ahora Quito me tiene en sus manos. De él tomo oxígeno en estos tiempos (así como en el real he muerto demasiada veces)” (Ruales, en Zapata, 65-66). Provocadora respuesta, porque ya en 1994 se proyecta la escritura de *Edén y Eva*, justamente como “el otro Quito”, también infernal, con respecto al viejo y el de sur, el de la “tuentifor”.

nuestra enemistad visceral, no hubiera visto en otra persona sino en mí a la heredera de su pretérito (112). La escena de violación que abre la novela se cierra en un relato que acerca, en la sintaxis narrativa, la imagen de una fantasmal presencia paterna —“presenciándolo todo sin mover un dedo”— con el entrecortado y brutal lenguaje que hace eco del hacer de sus agresores. Reconocer a Eva como heredera me conduce a la propuesta de Gina Saraceni, quien justamente plantea la idea de la herencia como deuda que el heredero contrae con sus antecesores, como pasado disponible para ser leído en el presente, como mandato del pasado que exige a quien hereda mirar “hacia atrás” e interpretar un secreto que le otorga siempre un “saber precario e incompleto”: “La familia como zona de negociación e intercambio donde los sujetos juegan sus identidades y memorias, máquina que une a sus miembros en un sucesión pero también los separa y distancia en la medida en que muestra sus desvíos” (Saraceni 31). En esa zona, la del sujeto familia, ancla el movimiento errático de Eva, sus líneas de fuga, su origen y su pasado, en medio de un apelmazado anudamiento de enemistades, odios, abandonos: “Durante sus trances de memoria compulsiva, me busca casi desesperada para entregarme sus recuerdos fundamentales, como alguien que intenta salvar de un incendio sus tesoros secreto. No puedo negar que ese rol y la misma relación tardía me ha gustado mucho” (112).

### **La ciudad de una mecenas impúber**

#### **Huyamos, Isabel: “yo no hice mi nacimiento”**

La ciudad no es solamente escenario de una suma de acontecimientos: es un personaje de rostro múltiple y complejo. En la novela, el autor privilegia el trazado de un recorrido que mapea la topografía afectiva de la protagonista, sus “periplos de loca”, así como sus rutas de huida en busca de ayuda para matar al Dog, el tío “putativo”: “la Eva es una loca suelta, acosada, perseguida”, sin saber qué hacer “en este puto Kito” (314). Como sabemos, “el espacio urbano no es neutro, sino más bien un espacio socialmente construido” (Ortiz Guitart 13); las posibilidades de habitabilidad y accesibilidad cruzan razones de género, edad, clase, sexualidad, etnia. Cabe entonces preguntarnos cómo encarna Eva la violencia en relación con una memoria que anuda genealogía familiar y espacio, en el curso de una trama que articula cuerpo, afectos, poder, ciudad, herencia. Inicialmente, la narración sigue de cerca la ruta que

toma el taxi mientras conduce cautiva a Eva, así como también el periplo que dibujan los pasos de Eva seguida por el Grafitero tras la violenta agresión: el parque Itchimbía, Cumandá, La Recoleta, la Plaza de Santo Domingo, La Loma, la Mama Cuchara, la Flores, la Espejo, la García Moreno, la Rocafuerte, la Benalcázar, la plaza del Teatro, la Chile, la Guayaquil, la Olmedo, San Blas, La Alameda, El Ejido... todas calles y plazas del centro de la ciudad, precedidas por el artículo determinado que las define, tal como se habla en Quito. Kito –así con K, como recurso que busca inscribir huellas de oralidad en la escritura– entra en el relato a modo de un zoom que intersecta cuerpos y espacios. Son las trayectorias y recorridos de los personajes los que hacen y mapean la ciudad: “las variedades de pasos son hechuras de espacios” (De Certeau 109). El historiador y filósofo francés Michael de Certeau ha insistido en pensar la ciudad desde los usos y prácticas de sus caminantes. Los practicantes ordinarios de la ciudad son caminantes, que en sus desplazamientos se apropian y significan el espacio que habitan, trazan un mapa, transforman la geometría urbana en lugar vivido, componen una historia múltiple. En la novela, los personajes huyen unos de otros en desesperado y alucinado afán por encontrarse, o desencontrarse, como si de una gran hecatombe todos escaparan, o como miembros de una desquiciada comparsa al final del tiempo de la fiesta, justo antes del último amanecer en el ocio y la locura.

En el estudio que Mijail Bajtin dedica a la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento,<sup>6</sup> pone especial atención al tema de la plaza pública y de la risa popular. En este escenario, Bajtin advierte que las fiestas carnalescas, los ritos cómicos, las diversas formas del vocabulario familiar y blasfemo, apuntan a una especie de “dualidad del mundo”: una dualidad que da cuenta del lado serio y terrorífico de la vida, así como de su lado festivo que no deja de recordar la posibilidad de renacimiento y reinención. Lo que me interesa destacar es la reflexión que plantea Bajtin acerca del denominado “realismo grotesco”, lenguaje en donde el principio material y corporal es representado bajo las formas del exceso, la abundancia, la exageración: imágenes ambivalentes que parecen deformes y monstruosas. En la concepción grotesca del cuerpo no hay nada perfecto ni completo: en el cuerpo grotesco, señala Bajtin, el énfasis está puesto en las partes en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias.

---

<sup>6</sup> Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1999.



El cuerpo grotesco se expresa en su incompletud, tocado por otro y abierto a otro cuerpo, en movimiento y multiplicación. No está nunca aislado, ni solitario, ni cerrado. Desde la mirada del pensador ruso, esta forma de lo grotesco permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo: uno que reconoce la “plenitud contradictoria y dual de la vida”, que contiene la negación y la destrucción así como la afirmación y el nacimiento de algo nuevo y mejor. En este sentido, el principio material y corporal de la imagen grotesca (hipérboles referidas a comidas, bebidas, órganos corporales) adquiere un carácter positivo: “triunfa así a través de la exuberancia”. En suma, no es posible comprender la imagen grotesca sin considerar la importancia del “temor vencido” (temor frente a lo terrorífico del mundo y del poder).

Volviendo a la novela de Huilo Ruales, observo, en algunos aspectos, la apuesta por una estética cercana al “realismo grotesco”, en los términos expuestos en el párrafo anterior. Hay en la concepción de la protagonista una suerte de dualidad fundante: Eva, de risa fácil “que suele fascinar hasta a los animales”, hermosa y frágil, concentra al mismo tiempo la locura, el desborde, el extravío, la indefensión, la orfandad. La imagen de Eva apunta a un exceso permanente: en el consumo de alcohol y de drogas, así como en la entrega a otros cuerpos, en la pasión por la poesía, en la escritura como purgación, en el permanente deambular urbano en desesperada e imposible huida, así como en los signos visibles de un cuerpo violentado. Sin embargo, en el caso de Eva, no hay posibilidad para triunfar sobre el miedo, el dolor y la violencia, porque el universo que la constituye —a ella, a su familia, a la sociedad en la que se mueve— ha condenado toda posibilidad de renovación y reinención: “Me hubiera gustado escribir una novela, una serie de cuentos, sobre ella [Madre], sobre esta familia de locos. Incluida yo, por supuesto, que no sé si resulte la más loca” (Ruales 110). La novela da cuenta de un universo fundado y ordenado alrededor de una matriz humana y social que remite al mal, a la violencia y a la desmedida ambición de poder que clausura toda posibilidad de salvación o redención. En el escenario de la estructura familiar, la fuerza emocional y corporal de Eva ha perdido su aliento para vencer el caos interior, el miedo y la muerte. Los vómitos, sollozos, heridas, sangrados, sudores, tumefacciones de Eva no abren su cuerpo al encuentro con el mundo, puesto que se trata de una materialidad que expresa el daño ejercido sobre ese cuerpo por parte de un mundo que porta las marcas del horror y la violencia: el mundo doméstico de la familia, los dominios del Edén (el nombre propio de la

residencia familiar). En *Edén y Eva*, lo grotesco alberga lo monstruoso y la farsa, la risa entremezclada con el llanto, el odio atravesado por el miedo, la violencia naturalizada como sostén del paisaje familiar, el asco y la locura.

El presente narrativo –1993– coincide con la muerte de Murielle Schimtt: La “Padrina”, “Arpía”, “chupa vidas”, célebre empresaria y pionera de la industria alimenticia, propietaria de una monopólica industria de embutidos y carnes del país, dueña de un megaimperio, astuta en el juego del poder político, “Poderosa Madama” en cada uno de los gobiernos de turno, inmigrante francesa refugiada después de los años de hambre y terror tras los escombros de la Segunda Guerra Mundial. Los azares de la sobrevivencia y después de topar fondo en la devastada Europa de la posguerra, Murielle decide levantarse y “tomarse el mundo” con el peso de la culpa tras haber abandonado a su madre ciega y mutilada en un asilo y a su pequeño hermano en un orfanato. El deseo de poder de Murielle semeja al de quien luego de caer se levanta, para replicar la lógica que rige la historia y divide la humanidad en triunfadores y perdedores. Ese deseo de felicidad material, poder y prestigio social apunta hacia el horizonte de una “tierra de nadie”, una “republiquita bananera”, que parece sin embargo albergar el posible paraíso, el sueño perdido. Es la explícita lógica que organiza el diálogo entre los hermanos reencontrados, Murielle y Kiefer: “El vencedor suele esconder a un derrotado, que no es lo mismo que un perdedor, dicho sea de paso” (257), responde Kiefer a su hermana, a quien hace responsable de poblar el infierno como efecto de una “imaginación que proviene de la culpa” (255). Ana María Amar, en el marco de una reflexión acerca del “perdedor” como figura atravesada por la historia y decisiones políticas, observa que la representación de los vencedores atiende a sus rasgos ocultos en la medida en que ellos permanecen en las sombras del pasado, bajo la protección de una despreciable impunidad. En este sentido, Murielle se mueve con la lógica de quien ha triunfado y ha sabido comprar el silencio ante cualquier reclamo de justicia.

En el dominio familiar, las posibilidades de Eva para gritar y denunciar los secretos familiares permanecen amordazadas en la sombra del deseo castigado y del pensamiento silenciado. Leamos un fragmento de la pesadilla padecida por Eva, pocas horas después de la muerte de Madre: “El Dog, como siempre, estaba borracho, pero de rodillas, acezando, osando como cerdo, implorándome que no lo mate. Y yo, dientes remordidos, ojos escupiendo fuego,

agarrada de una metralla corta, sin misericordia ni miedo lo reventaba, lo embutía de plomo. La pesadilla no estaba en aquello, que es más bien mi anhelo, sino en lo que venía después: empezaba con una comezón en el cuello y al palpármelo descubría que lo tenía tan abierto como el de cualquier degollado y que mi sangre caía como una cascada empapándome la ropa e inundando el ascensor donde yo estaba encerrada” (58-59). Del fragmento citado, sobresale como recurso de escritura imágenes grotescas que, aun en la fantasía pesadillesca, revelan un estado de peligro y acecho real por parte de quien ha padecido la impune violación del tío desde los doce años. La casa familiar de Eva, el Edén, está muy lejos de significar valores de amparo, felicidad, seguridad y acopio de recuerdos, tal como lo ha planteado Gastón Bachelard en su estudio acerca del espacio interior –imágenes de intimidad-protegida– y la función primera de habitar.<sup>7</sup> El Edén novelado dista de ser “una gran cuna” frente a los avatares del mudo y la amenaza latente. En el Edén, una millonaria mansión, anida el odio, la humillación, lo siniestro, el disimulo, los rumores falaces, una constante amenaza de peligro, la sobreactuación y los gestos exhibicionistas; concentra una alucinante y mórbida suma de violencias ejercidas sobre Eva: es hija de Isabel, empleada doméstica, y de Jonathan, esposo de Murielle, quien se asume como Madre bajo la promesa de un mejor destino y un futuro privilegiado. Una promesa que, en las circunstancias de la trama anecdótica y las reminiscencias de Eva, no es sino la puesta en escena de una farsa familiar: “huérfana de nacimiento”, dice la protagonista de sí misma. El Edén se acerca a la imagen de una tumba ocupada por Satanás, “cuando anda enfiestado por estos *Kitos Infiernos*”: nada más lejano que un paraíso prometido, a pesar de llamarse Edén y estar habitado por Eva: “la mujer que fue hecha a mano por Dios cuando Dios se dedicaba al arte” (82).

La ciudad deviene escondite, en el esfuerzo de Eva por escabullirse de la vigilancia familiar sin saber nunca muy bien a dónde ir: “Hay algo que me encantaría más que matar al Dog: lograr escaparme de sus garras. Imaginarlo desesperado y borracho por las cloacas como una rata en pos de mis huellas. Imaginarlo en su torre de control, maldiciendo, amenazando de muerte a su elenco de mafiosos incapaces de encontrarme.” (59). El errabundo desplazamiento de Eva expresa el deseo de huida de un cuerpo que encarna los efectos de una continua violencia. Ese movimiento casi arrebatado habla de una potencia

---

<sup>7</sup> Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1993.

alisadora/liberadora (la fuerza de quien se sabe en huida permanente), en el sentido que proponen Deleuze y Guattari a propósito de “lo liso y lo estriado”, como modelos espaciales que organizan las dinámicas de movilización y ordenamiento territorial, en función de los dispositivos de poder y control: lo estriado remite a los espacios limitados, que jerarquizan, excluyen, clasifican; allí en donde los trayectos están subordinados a puntos preestablecidos. Al contrario, en el espacio liso son los trayectos los que provocan las paradas y los cambios de dirección, puesto que se trata de un espacio ocupado por intensidades, “de afectos más que de propiedades” (Deleuze y Guattari 487). En el escenario novelado, la casa familiar, el “maldito Edén”, parece diseñado y ocupado por fuerzas enemigas, aquellas que remiten al mal, al asedio y a la destrucción. La urbe, por tanto, deja de ser el espacio estriado por excelencia, en tanto huir deviene un modo límite del cotidiano estar y hacer de Eva: en su inestable e inacabable desplazamiento, abre por todos los recovecos urbanos espacios lisos de escape, de una corta tregua, de la posibilidad del placer y del socorro, para el intervalo lúdico y creativo de una vida que se sabe asediada y huérfana. Así, en su afán de escapar, Eva encuentra en la ciudad provisionales lugares de estadía y refugio: un bar en la calle Calama, la quinta de una amiga –la guarida íntima de la loca Berni–, el Hogar de los Poetas sin Hogar (“cueva” de poetas en el casco viejo de la ciudad), la librería el Dado Redondo, antros y bajos fondos culturales, parques e inusitados sitios de lectura: lugares en donde es posible el cobijo de la poesía, el catártico humor, el clan afectivo, la intensidad del instante, la contención solidaria aún en los espasmos de la droga, la farra, el alcohol y la locura: “Y todo, pero todo, lo vivía con un desparpajo como si en cierto modo ya conociera el libreto y en el fondo del fondo ella supiera que la realidad era una ruta que iba directo al carajo” (74). El desparpajo de Eva resulta seña de identidad de quien se sabe lanzada al abismo desde el nacimiento, es la fuerza que provee una movilidad errabunda y el encuentro con otros allí en donde ningún estriaje regulador y limitante tiene cabida: “le encantaban los creadores irresponsables, juguetones, trágicos, ineptos para la vida, siempre que tensen el arco. Siempre que su obra la consigan metiéndose con los ojos abiertos a la negrura” (74).

La muerte de Madre, a secas y sin ningún pronombre posesivo que le anteceda, es el motivo que detona el relato de una suerte de saga familiar, una saga que es también la de una época del ensombrecido siglo veinte. El relato alterna el presente de Eva, mientras huye del tío materno tras la muerte de Madre, el Dog, con otros episodios que se remontan al pasado de

los padres, el tiempo que antecede y define la tragedia de la protagonista. En el presente, en constante huida, en busca de ayuda y de guarida, embarazada y con sida, Eva recorre lugares varios de la ciudad en estado siempre de tensión y desmesura. La ceniza fundante del infierno que padece la protagonista se aloja en la casa familiar, bajo el mismo techo del que es preciso huir. El Edén deviene escenario de combate, desde donde el clan vigila y persigue las huellas de Eva. Para una familia pudiente, cercana a los puestos de control y poder, los espacios hacia donde huye Eva son percibidos como zona peligrosa y marginal: la ciudad en su intemperie, bajo el techo de pequeñas huecas y antros –el vientre de la zona dura en donde circula la droga y el alcohol, cuevas y bares de los poetas que hacen parte de una Kofradía de la que Eva resulta musa y mecenas–, deviene precario refugio. Eva en rol de “mecenas impúber”, huérfana y en búsqueda de familia adoptiva, provee a la Kofradía de los poetas desalados –talleristas, poetas en ciernes, “un quirófano más que ambulante errabundo, que se instalaba donde podía” (72)– de un lugar para los encuentros semanales: la Kapilla Ardiente. Así la presenta el narrador, entremezclado en el coloquio de las voces en juego:

Un rostro de mujer fatal leudando, boca pulposa y ojos color lago en ocaso, que ya hubiese querido David Lynch para su *Wild at Heart*. Era bailarina casi de nacimiento, cosa que se le notaba aunque fuera de la mesa al baño, escribía poesía, aún imperfecta e irregular, pero cargada de una potencia contenida y vitaminizada de mala leche, no muy frecuente por estos parajes. No se vayan todavía que cuando el cielo se propone lo da todo en combo: provenía de cuna de oro y era maniabierta como suelen ser los narcos con dinero urgido de un buen lavado (73).

— Viva nuestra Victorita Ocampo, —dijo el Vateretro, levantando la botella como una antorcha libertaria.

Solamente que esta Victoria no tenía la cabeza en su sitio sino por otro lado o, mejor dicho, en ninguna parte. Era como una mecenas impúber que vivía flotando no solo a casusa de la yerba, los polvos y el trago, sino porque vivía varias vidas en las que nadie entraba, aparte de la correspondiente con la literatura, el arte y la farra. Tenía una historia familiar para serie negra, digna de ser realizada a cuatro manos por Bergman y Tarantino (74).

[...]

Torita, se le decía por eso de Victoria, y Victorita, por eso de mecenas. O también, a secas, Tento, por eso de portento. Pero se llamaba Eva, nombre que le quedaba perfecto (75).

Los referentes de comparación a los que apela el narrador evidentemente vienen del arte y de la literatura, parte del universo de sentidos propio de la esfera vital en donde se ubica Eva: en donde es posible otra forma de pensar la vida, en radical ruptura con el universo familiar

y próximo al fondo de los “Kitos Infernos”, y en donde el deseo se desplaza libre de perseguir formas varias de satisfacción. También en donde locura, poesía y juerga coinciden en las zonas periféricas del orden social visible, allí en donde la matriz popular del humor y la oralidad coinciden. Interesa al escritor mostrar un filón clave del mapa urbano, el de la escena cultural: son momentos, y no pocos, en donde es posible reconocer derivas metaficcionales de la fábula: derivaciones narrativas en donde la imaginación fabuladora se interrumpe para pensar la literatura desde su propio archivo, desde la experiencia vital del escritor en la escena local de su presente. No resulta difícil reconocer personajes célebres de la fauna urbana: personajes de la noche, del escenario cultural ciudadano, mitos urbanos que pueblan la comarca cultural:<sup>8</sup> lanzamientos de libros, cocteles socioliterarios, sesiones tallerísticas, son narrados con un humor que pone en evidencia las costuras de una atmósfera provinciana que sabe sin embargo reírse de sí misma. Frente a la tragedia y el dolor, la reiterada respuesta de Eva es huir. De hecho, en uno de los primeros diálogos que Eva sostiene con Emilio –quien será su esposo, y de quien quedará tempranamente viuda, impúber y viuda al mismo tiempo– reafirma el motivo de la huida:

—¿Qué haces en tu vida?

Preguntó Emilio

—Nada, huir –contestó Eva.

—¿Y a parte de eso?

—Nada, huir.

—Okey, ¿pero cómo?

---

<sup>8</sup> En el capítulo titulado “Los Kofrades”, la voz narrativa en rol de alter ego del autor Huilo Ruales, se permite formular una serie de reflexiones acerca de la escena literaria de su presente, en clave de humor como seña de identidad estética. Un humor que, sin embargo, no está exento de una mirada crítica acerca de las filiaciones literarias, dinámicas del campo cultural, tradiciones y magisterios: “Hilera de hitos, eso es el Ecuador Literario. No se diga cuando se trata del cardenal que es el Pablito Palacio, pobrecito, un escritor muerto a puntapiés. Asaltado a diario por doctos, profes, monjitas, periodistas culturales y periodistas incultos, escritores en ciernes, escritores sin sienas. Todo mundo coge al Pablito y se arropa con él. Una pléyade de sobrinitos minusválidos lo sacan del armario para sacar el pecho que no tienen en lugar de crecer como el tío. [...] Y, para la lascivia del circo romano, su aura: de tan genio, terminó loco. Al lado de Abdón Calderón que terminó en simple torso, como personaje de Becket, aunque con bandera en boca. Al lado de Pilsener y del himno nacional, segundo en el mundo después de La Marsellesa. Por todo eso, yo, solana, voy a borrar me de la Matria, les juro” (243-244). La cita revela el tono característico de la narrativa de Ruales, un humor cargado de ironía, que desestabiliza, interrumpe, instala una digresión narrativa, abre derivas que descentran el relato, se burla cuando no hay soporte ni cabida posible para seriedad alguna en un horizonte de farsa, cinismo y violencia.

—Nadando, bailando, gritando, leyendo, bebiendo, esnifando, follando, viajando, durmiendo en gajo, odiando, más que nada llorando. Soy una llorona *douée* (141).

Eva debe viajar a Suiza a los doce años para estudiar en un internado: es la decisión de Madre como estrategia que garantizará la definitiva separación con Isabel, su madre biológica. Es en dicho contexto cuando Eva formula por vez primera el explícito deseo de huir —“Quiero irme contigo. Llévame lejos. Huyamos, Isabel” (217)— y, a la vez, coincide con el inicio de una práctica de escritura asumida como refugio y purga contra la soledad y el miedo. Ya en Suiza inicia la escritura de un diario en español que lo registra todo. Escribir y llorar sujetan el dolor. Durante las vacaciones del internado Eva debe alojarse en la casa del tío, taxidermista y alcohólico. Sin ningún refugio contra la violencia sexual del tío que no es el tío, solo la escritura le provee una anhelada y frágil protección: “Yo no hice mi nacimiento/ lo encontré aquí, estrellado contra el muro/ como un murciélago blanco/ como un niño enfermo que más tarde sería asesino” (335), es el inicio de su primer poema que Eva suele repetir y balbucear en silencio casi como letanía o grito de socorro.

### **Sin saber a dónde ir: historia familiar para serie negra**

El padre, Jonathan, “un efebo de belleza casi irreal”, es “un cromo en la pared”, con quien no se cuenta para nada. Siempre de espaldas a la realidad, apasionado por la equitación, los autos antiguos, las batallas históricas, el arte de la guerra. La novela dedica un capítulo centrado en el relato de la infancia de Jonathan transcurrida en Zuleta (pequeña comunidad indígena campesina, localizada en el norte de los andes ecuatorianos), episodio clave, puesto que “sin Zuleta no habría esta historia, ni, por supuesto, habría nadie, empezando por Madre” (94). Hijo de una familia judía, sus padres llegaron a Quito a inicios de la Segunda Guerra Mundial, contratado el padre como ingeniero para implementar una planta pasteurizadora. La vida en la hacienda Zuleta es recordada como la mejor época de su vida (será ese el recuerdo que perviva en el Jonathan adulto, y razón para nombrar Edén a la mansión familiar como evidencia del paraíso en la tierra). Luego de dos años, su familia se muda a Quito, en donde vivirá encerrada y cuchicheando sobre Hitler y la Soah. Hacia el final de la guerra, la

familia regresa a París, sin lograr sobrevivir entre la culpa y el dolor. Vale destacar que es Eva quien asume la voz narrativa en el capítulo dedicado a una suerte de retrato paterno, recurso que se repite más adelante en el pasaje dedicado al pasado europeo de Madre. Reconocemos una voz, que desde la ironía y el dolor, toma distancia con respecto al arquetipo padre y madre: Jonathan “de lo imposible a veces parece tonto” (92), y de Murielle pervive el recuerdo de una eterna lucha a muerte: “Tensión, bronca y ruptura permanentes, como dos fieras de especie opuesta compartiendo una misma jaula” (103). La joven Murielle también padeció muertes y penurias de la guerra en Francia, una vida vagabunda entre legiones de mendigos: de esos años pesa sobre ella la culpa tras el abandonar a la madre y al pequeño hermano, Kiefer, el decadente y alcoholizado Dog adulto, en un orfanato. Es el hermano perdido, quien después de casi cuatro décadas da señales de vida desde Suiza. El mismo hermano que violó sistemáticamente a Eva durante sus vacaciones en Suiza, y que más tarde, alentado por las fabulosas promesas de Murielle, finalmente viajará para radicarse en el Edén y hacerse cargo de varios negocios familiares: tras un ambiguo pacto entre los hermanos reencontrados, veladamente coinciden la tormentosa culpa de Murielle, un turbio deseo de venganza por parte del hermano, el peso del horror vivido pegado en los cuerpos, “el gusto por el infierno”, el deterioro posterior de Murielle que la condena al extravío en un laberinto mental y la conduce a la muerte.

### **Una línea de ruptura afectiva:**

#### **Violencia invisible, palabra oral, intensificación del presente**

La voz narrativa, que privilegia la perspectiva de Eva como si fuera ella quien narrara la historia –una historia hecha a partir de sus propios recuerdos, como de los girones y fragmentos legados por Madre, en el curso de breves e interrumpidas conversaciones antes de morir– está cargada de una potencia de oralidad coloquial, que le permite describir los acontecimientos como se cuenta desde la inmediatez del presente: como si ocurriera ante nuestros ojos, y referido con la fuerza del asombro, del exceso verbal. Un lenguaje propio del estilo oral aditivo, cargado de epítetos y calificativos; lenguaje redundante y copioso, apuntalado en el exceso y la verbosidad. La voz narrativa genera el efecto de una simultaneidad en relación a los sucesos vividos, rememorados, relatados: junta y enlaza



episodios aun sin comprender del todo bien lo que acontece, puesto que nada de lo narrado puede encontrar sentido alguno desde la lógica de los afectos, de la ética y del bien. Se trata de una narración cercana a la configuración metonímica, en expansión constante, sin centro definido, pues todo regresa y converge en Eva, para abrirse nuevamente y proliferar hacia mil radios fabuladores que interconectan los espacios más inesperados con las situaciones más insospechadas como solo puede acontecer en la pesadilla tomada por el infierno, el azar maldito, en el cuento que no termina nunca.<sup>9</sup> El lenguaje de la novela ancla en la oralidad, lenguaje hiperbólico y corrosivo, uno que provoca la impresión de espontaneidad en el manejo de la sintaxis, giros coloquiales y un vocabulario que apunta con desenfado a ponerle nombre a los hechos que más incomodan. El recurso de un efecto de oralidad en el trabajo con el lenguaje –que lo dota de rapidez, agilidad y fluidez– parece liberarlo del peso de la tragedia, del peso semántico y emocional que portan las palabras cuando del mal y del horror se trata. Esta matriz de oralidad aligera el curso de la narración, aun cuando ella tiene como motivo central el devenir de una vida quebrada desde su nacimiento, contada como si se tratara de una loca historia salpicada de un humor no divorciado de incredulidad y espanto.

En un artículo publicado en diario *El Telégrafo*, el poeta Fernando Escobar ubica a Huilo Ruales como el mayor cultor del esperpento en las letras ecuatorianas: “lo hace pensando desde los Kitos Infiernos y su sociedad, la cual encaja a la perfección dentro del programa artístico del esperpento: la deformación deliberada que degrada al individuo de forma inquietantemente dramática pero cómica”. Escobar destaca el trabajo con una estética sistemáticamente deformada y deformante: “No hay tragedia propiamente dicha porque para lo trágico se requiere de grandes héroes y en el esperpento todo atisbo de nobleza y redención es abolido mediante mecanismos de cosificación, zoomorfismo, caricaturización, parodia, la farsa, la hiperbolización y el uso del lenguaje coloquial llevado a sus límites”.<sup>10</sup> El lenguaje, tal como lo construye Ruales, sustrae de toda seriedad posible al relato, porque no puede haber medida ni prudencia cuando del mal se trata: ¿cómo se narra el daño gratuito, el

---

<sup>9</sup> Sostiene Antonio Cornejo Polar que la construcción metonímica es propia de la oralidad y de discursos descentrados, “que se desparraman en un espacio casi ilimitado”, en el curso de una proliferante y múltiple deriva: “De hecho, al contrario de la metáfora, la metonimia carece de centro y puede ampliarse con notable libertad” (Cornejo Polar 843).

<sup>10</sup> Fernando Escobar Páez, “Huilo Ruales, cultor de la estética del esperpento”. *El Telégrafo*, 22 de agosto de 2017, <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/huilo-ruales-cultor-de-la-estetica-del-esperpento>

absurdo, la obra del mal sobre cuerpos extremadamente vulnerables? Ruales parece responder que solo cabe la risa quebrada, las imágenes grotescas de las pesadillas, la desnudez vibrante de las palabras, como recursos fabuladores cuando se impone contar lo que desde la razón ética no debería tener cabida pero que sin embargo sucede como si nada, de manera impune, cotidiana e invisible. Contarlo con los recursos de un lenguaje que provoca el sentimiento de presentización y desparpajo: uno que no esconde pero que tampoco satura: recurrente, fluye como si una conversación cualquiera tuviese lugar. Porque de los efectos sensibles de la violencia y el mal va la novela. Como anuncia las líneas del epígrafe, adjudicadas a la autoría de la Madama: todos los personajes han sido arrastrados por la obra del mal, todos derrotados y devastados. En el ejercicio del mal no hay salvación ni justificación posible. Los recursos de la oralidad popular, más allá de la intensidad hiperbólica, el vocabulario propio de lo coloquial cotidiano, lo que llama la atención es su plasticidad, la fluidez que dota el autor al lenguaje para trazar el rostro, no por doméstico menos temible, del infierno.

¿Cómo está narrada la violencia y las relaciones entre los personajes del universo fabulado? Walter Ong ha señalado que las palabras son acontecimientos, hechos que intensifican el presente desde un marco de referencia situacional. Destaca también el componente somático propio de la oralidad (el cuerpo que habla suele estar en movimiento): “la palabra oral nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal/ la palabra envuelve el cuerpo” (Ong 71). Los capítulos que narran la historia familiar están contruidos desde la perspectiva de Eva, ella es quien encarna la voz narrativa, y lo hace como se cuenta una historia vivida desde el sufrimiento: con una fuerte carga emocional que pone énfasis en la rabia y el dolor: exceso verbal, repeticiones, incisos y paréntesis que abren la pausa narrativa para opinar sobre el acontecimiento relatado, de allí los calificativos y apelativos, el lenguaje a veces insultante, incontenido: uno cuyo ritmo está marcado por la agitación oral de la pasión puesta en el ejercicio de contar.

El efecto más devastador del mal es la presencia de “una línea de ruptura afectiva” entre los personajes: una ruptura insalvable en la relación del cuerpo a cuerpo madre-hija, hermana-hermano, esposa-esposo, padre-hija: “pero *Madre* no significaba eso que dice la palabra. Su polisemia tenía algunas acepciones, salvo la afectiva. *Madre* era una moneda fría entre las

dos, por ejemplo. O, al contrario de lazo afectivo, pronunciaba *Madre* y entre las dos brotaba el muro. Eso era: una línea de ruptura afectiva que nunca la atravesé” (303). Huilo Ruales recurre a los recursos de un lenguaje que privilegia la farsa, lo bufonesco, las dinámicas propias de la oralidad, como estrategia literaria al momento de narrar el abuso incestuoso, la violación, el crimen, el secuestro, la amenaza, el acoso vivido en la privacidad de la vida familiar: “La muerte es la peor impunidad, qué digo, la mejor, la más perfecta. Vieja hijadeputa, me ha dejado con toda la vida que ella me armó con sus uñas de bruja, con su locura de la que salió esta muñeca de trapo titulada Eva. Aquí me tienen, pueden tocarme, no muerdo ni devoro. Solamente carcomo, día y noche. Estoy sola, solísima, como la muchacha desnuda que aterrada corre por la ruta de Hiroshima” (306). Una suma de abandonos, humillaciones, traiciones e infidelidades, infamias, soledades y mentiras, que han cimentado los pilares de una cara de los *Kitos Infiernos*. Huilo Ruales ha expresado que le importa poco las historias, le interesa más conseguir el tono adecuado de la historia narrada. En ese sentido, no es difícil reconocer en su narrativa el tono de una escritura que recurre al lenguaje conversacional, la desmesura y el humor.<sup>11</sup> Lo que con más fuerza resalta es su maestría en el manejo de la “palabra viva”, en el sentido bajtiniano:<sup>12</sup> esa palabra cargada de tonalidad social: la palabra de las calles, de las plazas, de las ciudades, de los grupos sociales, de las generaciones y de las épocas. La palabra viva, aquella que pertenece al lenguaje hablado, revela los pliegues de la estratificación y del plurilingüismo social. En las rugosidades de esos pliegues se funda la escritura de *Edén y Eva*: una escritura que expone y fabula la vida en el escenario quiteño, en el trazado de un mapa afectivo que sitúa el cuerpo de Eva en el centro de una desquiciada lucha por escapar del infierno. Hacia el final de la novela comprendemos que el inicio, la violación cuando Eva toma el taxi y pide al chofer que la lleve a “los Kitos Infiernos” (en desesperada búsqueda de quien pueda matar al tío y liberarla de sus amenazas de secuestro), coincide con el final en el trazado de una estructura circular, como seña de una imposible ruta de escape. Tratando de salvarse ante la amenaza de secuestro y violación por parte de Kiefer, cae en las garras de los tres violadores, como si de una estructura de encierro y sin fuga se tratara la escena social. Su encuentro final es con

---

<sup>11</sup> Cfr. Alicia Ortega. “Entrevista a Huilo Ruales”, en *X Encuentro sobre literatura ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”*. Memoria de 30 años. Escritores-Lectores. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2011. 139-143.

<sup>12</sup> Mijail Bajtin. “La palabra en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991. 77-236.

Jonathan, en calidad de padre pero sin capacidad de ofrecer abrigo y refugio: “De todo esto, incluso de que yo existo, hay un responsable. ¿Sabes quién es? [...] Tú, fantoche de mierda, tú eres el responsable. Pero a partir de ahora, vas a asumirme como mi padre y me vas a asumir como tu hija. Así, era el plan. Pero al tenerlo frente a su desnudez y verlo atónito, desconcertado, indefenso y hasta con miedo, Eva la loca se vuelve loca” (350). Dispara contra los soldaditos de juguete del padre y con una pistola sin balas apunta al ceño de esa “maldita cara de efebo”. La novela revienta en mil pedazos los invisibles hilos que argamasan una violencia invisible (en palabras de Rita Segato) y estructural al interior del paisaje familiar.

## **Bibliografía**

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1999.

-----, “La palabra en la novela”, en *Teoría y estética de la novela* (1991). Madrid: Taurus, 1991. 77-236.

Cornejo Polar, Antonio. “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, números 176-177, julio-diciembre 1996, 837-844.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. “Lo liso y lo estriado”, en *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2000. 483-509.

De Certeau, Michael. “Andares de la ciudad. Mirones o caminantes”, en *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1996, 103-126.

Escobar Páez, Fernando. “Huilo Ruales, cultor de la estética del esperpento”. *El Telégrafo*, 22 de agosto de 2017, <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/huilo-ruales-cultor-de-la-estetica-del-esperpento>

Harvey, David. “La acumulación por desposesión”, en *El nuevo imperialismo*. Madrid: Akal, 2007, 111-140.

Ong, Walter J. “Algunas psicodinámicas de la oralidad”, en *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. 38-80.

Ortega Caicedo, Alicia. “Entrevista a Huilo Ruales”, en *X Encuentro sobre literatura ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”. Memoria de 30 años. Escritores-Lectores*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2011. 139-143.

----- “Quito: enigma y representación en su literatura contemporánea”. En Patricio Navia y Marc Zimmerman, coordinadores, *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des] orden mundial*. México: Siglo XXI, 2004, 234-257.

Ortiz Guitart, Anna. “Hacia una ciudad no sexista. Algunas reflexiones a partir de la geografía humana feminista para la planeación del espacio urbano”, en *Territorios* 16-17. Bogotá 2007, p. 11-28.

Vallejo, Raúl (editor). “Huilo Ruales Hualca. La ciudad otra y el lenguaje otro”. En *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica*. Quito: Libresa, 1999, 280-292.

Ruales Hualca, Huilo. *Edén y Eva*. Quito: Eskeletra, 2013.

----- “Leyendas olvidadas del reino de la tuentifor”, en *Fetiché y fantoche*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1993. 9-79.

Saraceni, Gina. *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

Zapata, Cristóbal, “Estudio introductorio”, en *Historias de la ciudad prohibida*. Quito, Libresa, 1994, 7-85.