



IdeAs

Idées d'Amérique

19 | 2022

BD, comics, historietas, quadrinhos: les circulations transnationales de la bande dessinée au sein de l'espace américain

Historieta ecuatoriana. Por la circulación de una literatura (gráfica) menor

Bande dessinée équatorienne. Pour la circulation d'une littérature (graphique) mineure

Ecuadorian comics. For the circulation of a minor (graphic) literature

Flavio Paredes Cruz



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/ideas/12228>

DOI: 10.4000/ideas.12228

ISSN: 1950-5701

Editor

Institut des Amériques

Referencia electrónica

Flavio Paredes Cruz, «Historieta ecuatoriana. Por la circulación de una literatura (gráfica) menor», *IdeAs* [En línea], 19 | 2022, Publicado el 07 marzo 2022, consultado el 10 marzo 2022. URL: <http://journals.openedition.org/ideas/12228> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/ideas.12228>

Este documento fue generado automáticamente el 10 marzo 2022.



IdeAs – Idées d'Amérique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Historieta ecuatoriana. Por la circulación de una literatura (gráfica) menor

Bande dessinée équatorienne. Pour la circulation d'une littérature (graphique) mineure

Ecuadorian comics. For the circulation of a minor (graphic) literature

Flavio Paredes Cruz

- 1 En la burbuja de diálogo de una viñeta de *El ejército de los tiburones martillo* (2019), el historietista ecuatoriano Fabián Patinho escribe: “Las historias de chicos nos las tomamos muy en serio”¹ (imagen 1). Al igual que Álvaro Alemán, asumimos esta frase como “alegato a favor de la importancia de lo chico, de los chicos y de las nuevas formas de la literatura ecuatoriana” (Alemán, 2020, p. 38). Asimismo, como precepto y justificación del presente artículo, nos apoyamos sobre Harry Morgan, cuando señala que “lúcidamente, podemos suponer que, si las literaturas dibujadas son aceptadas un día, esto será a título de los estudios de corrientes minoritarias (*minority studies*)” (Morgan, 2003, p. 20)².
- 2 Así, iniciamos este artículo que se plantea un doble objetivo. Primero, presentar un panorama de la literatura gráfica ecuatoriana, citando a algunos de sus actores y las condiciones exiguas de su circulación transnacional. Segundo, hacer corresponder o identificar el cómic ecuatoriano con las características de una literatura menor, según lo expuesto en 1975 por Gilles Deleuze y Félix Guattari³. Si tal identificación logra cuajar, avizoraremos salidas o líneas de fuga para una circulación de la historieta de Ecuador allende sus fronteras.
- 3 Aunque existan divergencias en tales designaciones, nos referiremos al objeto cultural de nuestro estudio de manera aleatoria: literatura gráfica, literatura dibujada, narrativa gráfica, historieta o cómic. A manera de definición retomamos lo dicho por Morgan: “relatos en imagen(es) que pasan por el soporte del libro o de sus sustitutos. Un relato es una sucesión de acontecimientos. La literatura dibujada pasa sea por

imágenes únicas (*daily panel*, *cartoon*), sea por imágenes múltiples (historias en imágenes)” (Morgan, *ibíd.*, p.45). Mientras que entenderemos por historieta ‘ecuatoriana’ toda historia en imágenes realizada por autores nacidos en Ecuador, y la implicación de otros actores -casas de edición y clubes- afincados en tal territorio.

Imagen 1: Historias de chicos



Un alegato a favor de las literaturas menores

Fabián Patinho, *El ejército de los tiburones martillo*, Quito, El Fakir, 2019, p. 187 (extracto)

La historieta ecuatoriana en contexto

- 4 La historia del cómic ecuatoriano no dista de aquella de sus pares en Latinoamérica. Sus inicios, como reporta José Daniel Santibáñez (Santibáñez, 2012, p. 24-25), se ubican en la prensa de finales del siglo XIX, como el semanario satírico *El Perico*, creado el 7 de noviembre de 1885 por Francisco Martínez Aguirre para hacer frente al entonces presidente José María Plácido Caamaño. Asimismo, Katherine Orquera, en su tesis *Reseña del cómic quiteño*⁴, apunta las publicaciones que se sucedieron en la capital de Ecuador, desde 1900 hasta 1950, marcadas por el humor gráfico y de competencia de la caricatura política, especialmente. Para mayores detalles sobre la historiografía del cómic ecuatoriano, durante el siglo XX y las primeras décadas del XXI, remitimos al lector a los títulos antes citados y a otros de orden similar⁵.
- 5 Para los fines de este artículo no buscamos retratar la historia del cómic ecuatoriano, ni levantar un inventario de sus gestores, nos basta con referir ciertos títulos, autores y personajes de las últimas décadas o del panorama actual. Empezamos con *Don Canuto* (1961), considerada como la primera tira cómica nacional, de autoría de Nelson Jácome, quien también realizó cómics de corte histórico. En esta misma década se publican

revistas de corta duración que incluyen breves sucesiones de viñetas: *La Bunga*, *La Calle*, *El Hocicón*. En 1979, se edita el primer libro de historietas, bajo el título *De la Arqueología a la Historia: cuando en Ecuador no se hablaba castellano*, de Margarita Jaramillo Salazar. Durante los años 1980, las primeras historietas de ciencia ficción creadas por Eduardo Villacís o JD Santibáñez son paralelas a las series humorísticas de Iván Valero, Javier Bonilla “Bonil”, Juan Lorenzo Barragán y Hugo Idrovo. El cambio de década es testigo del advenimiento de dos tipos de revista ilustrada: *Pekes*, para un público infantil, y *Traffic*, que liga rock y cómics. En los años 1990 y de forma dispareja se suceden títulos únicos (*Venimos de lejos*, 1992, y *Privatefalia S.A.*, 1994, de Bonil), de series de ciencia ficción (*Welcome to Guayaquil*, 1996, de JD Santibáñez) y revistas también marcadas por una estética rock (*Rocko Comics* y *XOX*). La línea se sigue en los 2000 con la novela gráfica *Así se hace el Carnaval* (2002), de Guido Chaves; con la efímera revista *LaSparraGusanada*; con el nacimiento de *Capitán Escudo* (el superhéroe nacional); pero sobre todo con el advenimiento de los grupos de aficionados (Guayaquil Cómico Club e Ichiban), de fanzines, de blogs, de adaptaciones literarias...

- 6 Así, hasta la actualidad, donde una veintena de actores de la historieta entre autores, gestores y colectivos, miden el cómic ecuatoriano por esfuerzos personales y publicaciones esporádicas, sin que se pueda hablar de una industria cultural o de una disciplina exclusiva. Tal cortedad o escasa notoriedad ha hecho que el cómic en Ecuador sea visto como “una historia en génesis permanente” (Santibáñez, 2012) o como “pasos invisibles” (Chávez, 2017, p. 98). Para Juan Carlos Mena, “en Ecuador, [el cómic] no se ha desarrollado, pues sus gestores y artistas tienen muy poca visibilidad en comparación con otras disciplinas como la literatura, el teatro, el cine, etc. Adicionalmente, el cómic tiene el estigma de ser considerado un arte menor” (Mena, 2017, p. 15).
- 7 Además, los pocos títulos ecuatorianos expuestos en las ya limitadas estanterías de literatura gráfica en las librerías del país definen un mercado pequeño. Allí, estos productos se opacan ante los cómics estadounidenses (Marvel y DC), el manga japonés, la *bande dessinée* franco-belga (Tintín y Asterix) y personajes populares de las narrativas gráficas de la misma región, especialmente, Condorito (Chile) y Mafalda (Argentina). Esta situación también tiene su antecedente histórico (Zabala, 2014): en 1951, se inauguró en México la editorial Novaro, con una primera traducción de *Tarzán* al castellano y poco después se sumaron las traducciones de títulos de DC. Novaro fue la primera distribuidora que comercializó tales contenidos en Ecuador. Además, la coincidencia temporal de la distribución de Novaro con el apareamiento del *Comics Code Authority* y su censura moralizante que afectó a los cómics⁶ resulta -para Zabala- en la percepción infantilizada de la que goza el cómic en Ecuador, que incide en su rara publicación y en su aún menor distribución.
- 8 Sin embargo, el interés por la historieta como medio expresivo ha aumentado durante los últimos años. Una prueba viene con exposiciones como el *Salón Nacional del Cómic* (Guayaquil, 2005), *El Cómic en Ecuador* (Alianza Francesa de Quito, 2006), *El Cómic en Ecuador: Antología de Cómic en el Ecuador desde comienzos del siglo XX hasta hoy* (Quito, 2008) o *La deformidad perfecta: Muestra de cómic contemporáneo ecuatoriano* (Quito, 2012). Igualmente, la creación de dos sellos editoriales que suman publicaciones del noveno arte son muestra de ello: El Fakir (con títulos de PowerPaola, Alberto Montt, Fabián Patinho, etc.) y Bajo el Volcán Ediciones (que ha publicado en 2020 *Borges, inspector de aves*, del argentino Carlos Nine, que suma una pieza en la circulación transnacional de

la historieta dentro de la región). Y, finalmente, lo ejemplifica una creación que no se detiene como manifestación del deseo de sus actores y que nos permite tejer el hilo del presente artículo para hablar de una circulación ciertamente exigua, pero en devenir.

La historieta ecuatoriana como literatura (gráfica) menor

- 9 Con las condiciones antes descritas para el cómic ecuatoriano, sumadas a la historia del noveno arte en general y a sus luchas de legitimación dentro del campo cultural, resulta tentador hablar de la historieta en tanto que literatura menor o marginal. Aunque, estas nociones u otras similares no son objetivas, el concepto de literatura menor, lejos de ser inválido, nos parece fecundo, pues este se desprende “en verdad de cierta manera de mirar la literatura del siglo XX, una manera absolutamente esencial de aprehender sus meollos, entre escritura y teoría literaria” (Klein, 2018, p. 72). No es tanto tal o tal autor que sería menor, sino la lectura que se propone sobre su hecho.
- 10 Una de las condiciones para la literatura gráfica como campo de investigación apunta que “todo estudio sobre la literatura en imágenes se duele por definición a los problemas de una ciencia debutante [...] toda ciencia nueva toma prestado naturalmente de las disciplinas preexistentes” (Morgan, *op. cit.*, p. 10). En ese sentido, para tratar la circulación transnacional de la historieta ecuatoriana podríamos haber tentado aproximaciones desde estudios específicos sobre la mundialización de la literatura como *La república mundial de las letras*, de Pascale Casanova⁷, o *Conjectures on World Literature*, de Franco Moretti⁸. Tal perspectiva nos referiría a las inequidades y dominaciones dentro del campo literario mundial, a visiones de la modernidad, al repliegue de los autores hacia sus propias tradiciones nacionales, a las dinámicas de centro y periferias, de capitales y provincias para la creación y la edición. Sin embargo, buscando adelantar una lectura más allá de tales postulados, nosotros ensayamos una lectura desde la literatura menor, aplicando a la historieta ecuatoriana la noción propuesta por Deleuze y Guattari para con la obra de Franz Kafka. Especialmente, porque la circulación de la historieta ecuatoriana no trata solo de la libertad de creación y circulación de sus actores, productos y contenidos en oposición a la sumisión bajo un sistema de jerarquías, sino que trata de la búsqueda de líneas de fuga, de encontrar salidas.
- 11 En consonancia con el texto de Deleuze y Guattari, el concepto de literatura menor, en lo que concierne a la historieta ecuatoriana, se embarca en un proyecto contestatario con respecto al sistema político, social, cultural imperante. Por ello, modulamos correspondencias entre el cómic de Ecuador y las tres características que identifican a una literatura menor, a saber: el uso menor de una lengua mayor en un juego de territorialización y desterritorialización, la conexión de lo individual con lo inmediato-político y el agenciamiento colectivo de enunciación. Mientras avanzamos por cada una de estas características, proponemos ejemplos de la historieta ecuatoriana para ilustrar las correspondencias.

Ver por sobre el padre: Desterritorializar las letras ecuatorianas hacia la historieta

- 12 Para comenzar, para evitar los arquetipos que constituirían el imaginario de la narrativa gráfica ecuatoriana, nos exigimos sobrepasar asociaciones libres que nos reenvíen al pasado, al fantasma de la literatura ecuatoriana frente a otras producciones de la misma región, como si su manto de invisibilidad fuera una ley secreta que pesa por principio⁹. Asimismo, intentamos ver hacia dónde apunta el sistema de la historieta ecuatoriana y cómo deviene en su heterogeneidad.
- 13 Para hacerlo, sin embargo, es necesario interrogarse por la plaza del cómic ecuatoriano dentro de la tradición de las letras y las artes nacionales, como si se tratase de una familia. Siguiendo a Deleuze y Guattari, el primer argumento de cualquier invisibilización deriva de un Edipo demasiado grande, igual para con las manifestaciones artísticas ecuatorianas: todo es culpa del padre (en este caso, las letras y las artes plásticas nacionales). Si no existe difusión externa, si no se consigue un reconocimiento internacional sería porque el padre no lo hizo. “El padre tiene la cabeza inclinada...: no solamente porque el mismo es culpable, sino porque hace culpable al hijo y no cesa de juzgarlo” (Deleuze y Guattari, 1975, p. 17). Al contrario, si la imagen del padre es proyectada sobre el vasto territorio que no consiguió ocupar, el hijo desbloquea un impasse, se inventa una salida; así, la cuestión del padre que se impone a la historieta ecuatoriana no es cómo liberarse del peso de las letras nacionales, sino cómo encontrar un camino allí donde ellas no lo han encontrado. Levantar la cabeza y ver por sobre el padre es una micro política del deseo que desterritorializa, pero para conseguirlo hace falta agrandar el Edipo hasta el absurdo, con el desenfado de una comedia y no como una tragedia. En *El ejército de los tiburones martillo*, Fabián Patinho se da a la reescritura de la historia de las artes plásticas nacionales al imaginar el destino de una importante obra pictórica desaparecida en el siguiente contexto (imagen 2):

En 1939 se realizó la Feria Mundial de Nueva York y el Ecuador contó con un pabellón. El pintor Camilo Egas fue comisionado para pintar un mural gigante que presidió el pabellón.

Concebido por Egas y pintado en colaboración con Eduardo Kingman y Bolívar Mena Franco, era un coloso de veinte metros de largo por nueve de altura dividido en veintidós paneles de poco más de nueve metros cuadrados cada uno. La figura central era una mujer india semidesnuda, que presidía dos cortejos de indígenas en situación de explotación. Su contenido desagradó al embajador Julio Tobar Donoso y al cónsul Sixto Durán Ballén. Argumentaron que el tema desmerecía la riqueza cultural ecuatoriana y luego, tras la clausura, el destino de los paneles se ha convertido en uno de los secretos mejor guardados de la plástica nacional. Solo se conservan un boceto y un par de fotografías pequeñas en blanco y negro. (Patinho, 2019, p. 13)

- 14 Con una enorme carga de ironía, Patinho hace del terrorismo simbólico el eje de su relato: sus personajes no atacan frontalmente a las instituciones de poder, mas atentan contra un todo a través de la violencia ejercida sobre algunas de sus partes significativas, sobre una condensación del imaginario cultural del Ecuador. Este autor incluye en su novela gráfica a figuras intelectuales del país, cita obras emblemáticas, refiere a la corriente del indigenismo –determinante en las manifestaciones culturales del Ecuador del siglo XX– y punza sobre el rol del Estado y las instituciones, en un engrandecimiento hasta el absurdo del mundo de las artes y las letras ecuatorianas. Los personajes de la banda Las pillas, colectivo al margen de la sociedad, son los encargados

de revelar el secreto y el destino de la obra pictórica eje del cómic de Patinho. Para el crítico Álvaro Alemán, “la novela de Patinho opera como un dispositivo de legitimación para la naciente novela gráfica ecuatoriana [...]. La visión revisionista emitida por *El ejército...* implícitamente plantea una nueva visión y versión de la historia literaria y la historia plástica ecuatorianas como un nuevo pacto de lectura entre lectores contemporáneos escépticos y autores autorreferenciales” (Alemán, *op. cit.*, p. 38). Según ha manifestado Patinho¹⁰, las traducciones de su novela gráfica al francés y al alemán están en proceso, lo cual adelanta una perspectiva sobre su circulación transnacional.

Imagen 2: Reescribir la historia en la historieta

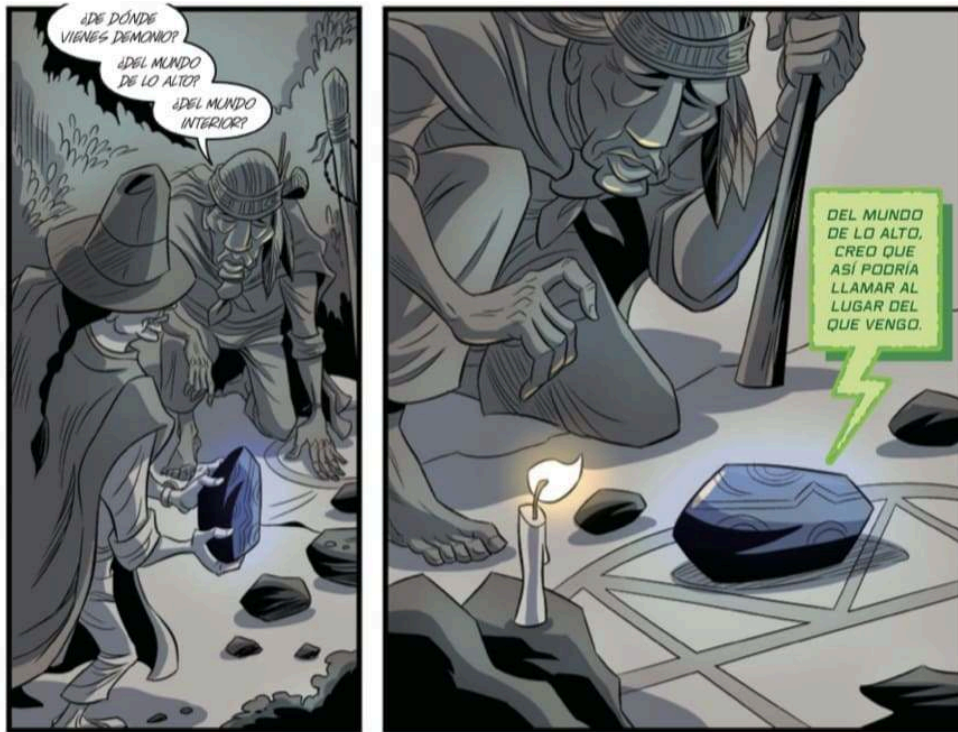


El mural perdido de Camilo Egas según la visión de Patinho

Fabián Patinho, *El ejército de los tiburones martillo*, Quito, El Fakir, 2019, p. 19 (extracto)

- 15 Por otra parte, en las relaciones con el padre, continúan Deleuze y Guattari, si el padre guarda la estima del hijo, es porque ese padre ha afrontado él mismo en su juventud ciertas potencias diabólicas¹¹. Un ejemplo para ello, dentro de la actual historieta ecuatoriana llega con las adaptaciones literarias, las cuales hallan su lugar en la descendencia de una pieza original que, en su momento, también enfrentó las problemáticas de la circulación, pero cuyo traspaso al lenguaje del cómic evidencia los afectos. Presentamos dos casos. El primero refiere al trabajo de Jorge Cevallos, quien ha publicado tres adaptaciones al cómic: dos títulos de la literatura ecuatoriana y *El doblón del capitán* (2017) sobre un episodio de *Moby Dick* (1851), de Hermann Melville. En lo referente a las letras ecuatorianas, Cevallos realizó, primero, *Un hombre muerto a puntapiés* (2015), retomando el cuento homónimo de Pablo Palacio (Loja, 1906; Guayaquil, 1947), autor que fue marginalizado por la elite intelectual de su época y olvidado por sus posteriores hasta una reivindicación tardía a finales del siglo XX. Después, en 2020, el historietista adaptó al cómic el cuento *Yachak*, perteneciente al libro *Profundo en la galaxia*, de Santiago Páez (Quito, 1958). Este relato se inscribe en la ciencia ficción, un género también afectado por las relaciones de poder y legitimación del campo literario (imagen 3). La circulación de los cómics de Jorge Cevallos ha encontrado una pequeña ventana mediante su propio sitio Web¹², donde se ofrece un adelanto de las historias.

Imagen 3: De la literatura al cómic



Espiritualidad andina y ciencia ficción

Jorge Cevallos y Santiago Paéz, *Yachak*, Quito, PUCE, Centro de Publicaciones, 2020, p. 20 (extracto)

- 16 El segundo caso es la adaptación al lenguaje del cómic de tres cuentos de César Dávila Andrade (Cuenca, 1918; Caracas, 1967): *El cóndor ciego*, *Ataúd de cartón* y *La batalla* (imagen 4). A pesar de ser reconocido como uno de los más grandes escritores ecuatorianos del siglo XX, la figura de Dávila Andrade no se ha desvinculado de su imagen de individuo –artista– al margen de la sociedad. Sobre los guiones de Álvaro y Gabriela Alemán, Carlos Villarreal Kwasek ilustra los relatos con imágenes sugestivas, con el objetivo de “introducir a las audiencias contemporáneas a la obra insondable y bestial del Fakir (sobrenombre de Dávila Andrade)” (Dávila Andrade *et al.*, 2018, contraportada). Villarreal Kwasek permite igualmente tratar sobre la circulación transnacional de la historieta ecuatoriana; pues en tanto que actor de ella, su devenir profesional le ha llevado a desplazarse de Ecuador a Canadá, Inglaterra y Suecia, países en los que ha desarrollado su carrera como ilustrador, animador y diseñador gráfico y de videojuegos. Su web-cómic interactivo, *Andean Sky* (2016), circula fuera del país, en consonancia con las dinámicas ofrecidas por el mundo digital, y ha recibido reconocimientos internacionales¹³.
- 17 Siguiendo con nuestro propósito, retomar los temas o los personajes, incluso dentro de la meta-historia, supone una imitación. Pero se imita para buscar una salida: la adaptación al cómic captura un fragmento del código literario base, pero no reproduce el conjunto, la adaptación desterritorializa las letras ecuatorianas en el lenguaje híbrido de la narrativa gráfica. En ese devenir-algo más, la libertad de movimiento le ha sido acordada a la historieta ecuatoriana.

Imagen 4: Retomar relatos, temas y personajes



Los cuentos de Dávila Andrade desterritorializados a la historieta

César Dávila Andrade, Álvaro Alemán y Carlos Villarreal Kwasek, *El Condor ciego, en Bestiario*, Quito, El Fakir, 2018, p. 3 (extracto)

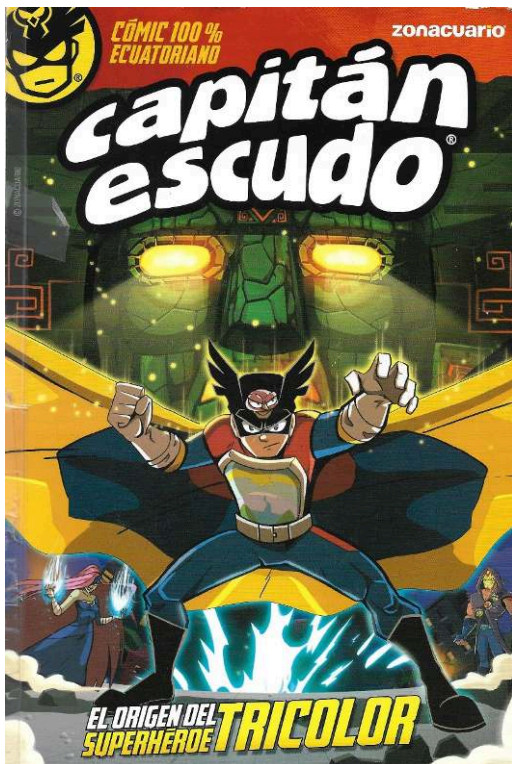
- 18 Efectivamente, hacer cómics sería el devenir-animal del que hablan Deleuze y Guattari. Crear en la hibridez esencial del lenguaje del cómic desde Ecuador es trazar la línea de fuga en toda su positividad. Sin embargo, algunos procesos de desterritorialización se bloquean en un momento por no ir hasta el fin en su devenir-algo más. Es el caso de la historieta como útil de comunicación institucional, con fines didácticos o propagandísticos, como una adaptación fiel y rigurosa de la historia o de la literatura nacional. Allí, el cómic no halla salida porque ha sucumbido a la misma imposibilidad del padre. Además, el cómic institucional y educador hace juego con los discursos del poder, pues se asienta exclusivamente sobre la accesibilidad del lenguaje del cómic, un aspecto que Harry Morgan propone como origen de juicios de valor constitutivos de un status ilegítimo y de la atribución de infantilismo que pesa sobre las literaturas dibujadas¹⁴.

Las opciones de salida: artificio o sobriedad

- 19 Deleuze y Guattari explican, como primera característica de su noción, que “una literatura menor no es aquella de una lengua menor, sino aquella que una minoría hace en una lengua mayor” (Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 29), por ello la lengua está afectada por un fuerte coeficiente de desterritorialización. Para la historieta ecuatoriana, la lengua mayor es tanto las letras nacionales, como lo hemos visto, y –proporcionalmente– la historieta mundial y regional.

- 20 Entonces, su identificación como literatura menor reposa en el reconocimiento, dentro de esa lengua mayor, de su propio subdesarrollo y de sus propias formas. Para tentar una circulación, la historieta ecuatoriana puede optar por dos modos de reconocimiento de sus recursos y, por ende, de dos opciones de líneas de fuga.
- 21 La primera consiste en enriquecer artificialmente su lenguaje gráfico textual, inflarlo de todos los recursos de un simbolismo ecuatoriano amplificado por la tradición, lo cual implicaría a la vez una reterritorialización. Remitimos a esta opción, las historietas de *Capitán Escudo*, personaje creado por Alejandro Bustos y Beto Valencia desde una simbólica de la identidad nacional, pues retoma los elementos del escudo de armas de Ecuador, además de que sus poderes hallan su origen en la mitología andina y los animales endémicos de ese territorio (imagen 5). El personaje, quien sería una versión ecuatoriana de *Capitán América* (Marvel), promueve valores y combate los vicios, resultando muy popular entre el público infantil. La serie del *Capitán Escudo* se publica bimensualmente en la revista *elé!*, desde octubre del 2006, marcando una evolución del personaje desde la parodia hasta una versión más tradicional de superhéroe. Su popularidad ha promovido productos derivados, así como libros, ediciones especiales y un cortometraje animado. Al hallar su público privilegiado entre la infancia ecuatoriana, la circulación internacional no resulta interesante. Esta se limita a la inclusión de esta serie dentro de las historietas latinoamericanas que proponen personajes típicos o que recogen la simbólica de cada país según una estética y una narrativa tomada de los cómics de superhéroes estadounidenses, una tendencia generalizada actualmente en la región¹⁵.

Imagen 5: El superhéroe ecuatoriano

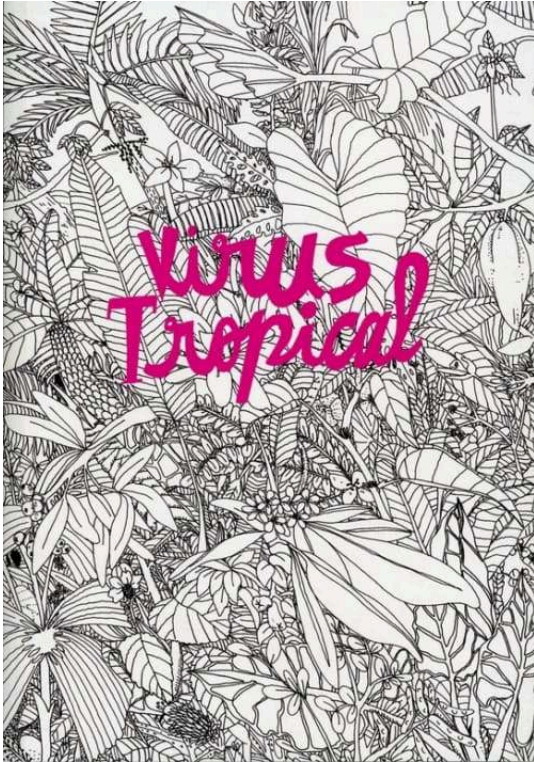


La mitología andina, el simbolismo patrio y la fauna del Ecuador componen al personaje Alejandro Bustos y Beto Valencia, *Capitán Escudo, el origen del superhéroe tricolor*, Quito, Zonacuario, 2017, ilustración de portada.

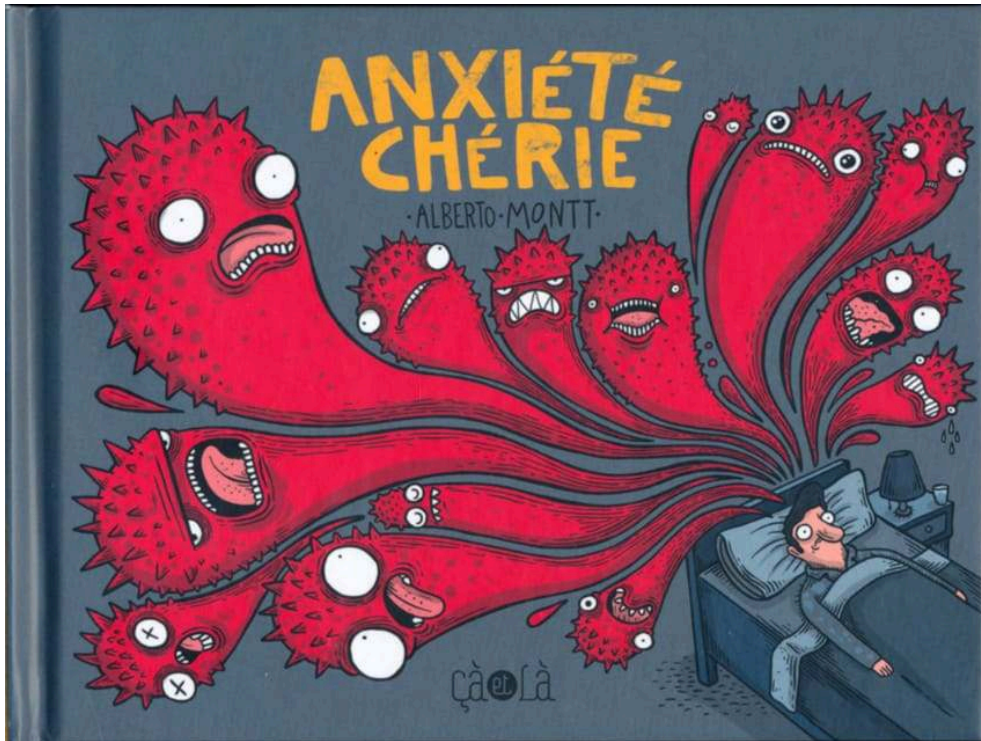
- 22 El segundo tipo de línea de fuga propone optar por la historieta ecuatoriana tal y como es en su carácter menor, ir más lejos en su desterritorialización, a fuerza de sobriedad y de intensidades otras, optar por una no pertenencia de sus relatos diversos más allá de la representación o no de un imaginario geográfico. Con esta opción, la historieta deja de ser representativa para tender hacia sus extremos o sus límites; en lugar de perseguir el sueño de cumplir una función mayor del lenguaje, de ser oficial, se trata de hacer lo contrario, crear un devenir desde lo menor. Ese uso asignificante del lenguaje de la historieta para con una tradición es perceptible en los relatos autorreferenciales de PowerPaola o en las historietas humorísticas de Alberto Montt, precisamente los dos historietistas nacidos en Ecuador que gozan de una circulación transnacional mayor. Desde un dibujo sin artificios PowerPaola, así como Alberto Montt, exploran otra intensidad, aquí entendida como una inmersión en la experiencia interna de los autores y como diferencia en ella misma.
- 23 Aunque el espacio donde acontece la narración es determinante en *Virus Tropical* (2009), tanto como imaginario geográfico como marca de las diferencias culturales entre Colombia y Ecuador, PowerPaola opta por un discurso autobiográfico donde su subjetividad filtra toda relación y determina la *graphiation*¹⁶ (Marion, 1993). Así, la autobiografía resulta un procedimiento desterritorializante. Si bien, el recuerdo opera una reterritorialización en la infancia o juventud, la autobiografía desterritorializa “pues se desplaza en el tiempo con el tiempo para reactivar el deseo y hacer proliferar las conexiones” (Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 141) en un sentido más amplio que sobrepasa el origen y la pertenencia geográfica, social o cultural.
- 24 Por su parte, las historietas de Montt prescinden de todo indicador territorial. Sobre un fondo de color tenue, sus personajes actúan e intercambian diálogos anecdóticos y/o existenciales. Las temáticas son universales a un punto donde las intensidades de tal creación son puestas en página por personajes como Dios o el Diablo o un dinosaurio imaginario o de universos ficcionales. En su título más reciente, *Ansiedad* (2020), la abstracción propone un personaje en forma de globo rojo con rasgos fisonómicos (una especie de virus según la iconografía generada en torno a la COVID 19), que acosa a los personajes humanos desde su ironía, con preguntas y reflexiones que han acompañado y acompañan aún a la humanidad en general.
- 25 Con respecto a la circulación transnacional, si bien son nacidos en Ecuador, la movilidad de los trabajos de PowerPaola y Montt en literatura gráfica responde a sus trayectorias personales nómadas y a las traducciones de sus títulos.
- 26 Como lo relata en *Virus Tropical*, primero de sus cómics autobiográficos, PowerPaola nació en Quito, de padres colombianos, pero en su adolescencia cambió de residencia a Colombia. Desde entonces se ha mudado múltiples ocasiones a París, Sídney, San Salvador, Buenos Aires..., multiplicando a la vez los campos de difusión y la repercusión de sus títulos. En lo referente al mercado francés, PowerPaola tiene traducidos los tres números de su proyecto autobiográfico, todos bajo el sello de L'agrume: *Virus Tropical* (2013, imagen 6), *Tout va bien se passer* (2017) y *QP* (2019). Su origen colombo-ecuatoriano ha permitido que PowerPaola sea integrada en la historia y tradición de ambas literaturas gráficas; así, por ejemplo, su nombre hace parte de la entrada “Historieta en Colombia”, de Wikipedia¹⁷.
- 27 Asimismo, el nombre de Alberto Montt puede corresponderse con el cómic en Ecuador y con el cómic en Chile; es más, una de sus primeras publicaciones, *Laura y Dino* (2016),

forma parte de *Historieta chilena contemporánea 2006-2016*¹⁸, libro que -en español, inglés y francés- presenta un centenar de autores chilenos y planchas seleccionadas. Montt, tras sus estudios y primeros trabajos en la prensa escrita de Ecuador, se mudó a Chile. El reconocimiento le llegó de la mano de las viñetas de *Dosis Diarias*, publicadas primero como blog (<http://www.dosisdiarias.com/>). Para el mercado francés, la editorial Ça et là ha publicado las traducciones de cuatro títulos: *Roucou* (2018), *Fichtre !* (2019), *J'adore mon chat (mais il s'en fout complètement)* (2020) y, recientemente, *Anxiété chérie* (2021, imagen 7).

Imagen 6 y 7: Las traducciones al francés



El primer volumen del proyecto biográfico de PowerPaola
PowerPaola, *Virus tropical* (traducción francesa de Chloé Marquaire), Paris, L'agrume, 2013



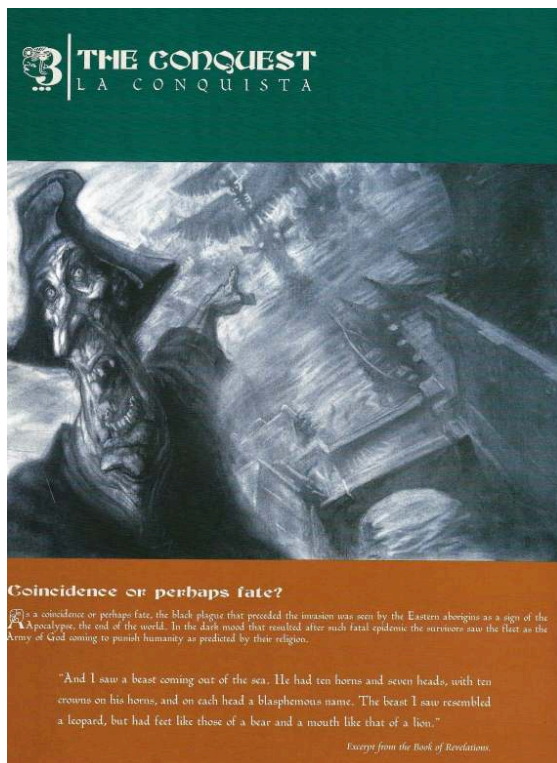
La versión francesa de la obra más reciente de Alberto Montt
 Alberto Montt, *Anxiété chérie*, Bussy-Saint-Georges, Éditions Ça et là, 2021

Enunciar y desorganizar las formas

- 28 Para continuar con nuestro propósito, Deleuze y Guattari distinguen en la literatura menor, no una correspondencia estructural entre formas de contenido y formas de expresión, sino una máquina de expresión que desorganiza sus propias formas¹⁹. Es decir, si una literatura mayor con un contenido establecido busca la forma que le conviene, una literatura menor –la historieta ecuatoriana– buscaría primero enunciar y concebiría después su expresión. Lo que la historieta ecuatoriana contiene y transmite es perceptible solamente una vez realizada su enunciación; solamente existe en su producción creativa, en su publicación contra toda forma previa, como ruptura de las formas establecidas, legitimadas por las artes dominantes. Tal procedimiento lleva a pensar que la escritura de historietas es una enunciación hecha una con el deseo, por sobre leyes, estados, regímenes, y sin por ello dejar de ser enunciación histórica, política y social. “La enunciación hace ley, los escritos preceden la ley, lejos de ser su expresión derivada” (Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 82).
- 29 Aplicamos lo expuesto al caso de Eduardo Villacís y su creación del universo de *El espejo humeante/The Smoking Mirror* (imagen 8). Desde 2003, Villacís desarrolla una obra transmedial de ficción especulativa, que –con un centro en la narrativa gráfica– combina exposiciones de arte objeto, publicaciones ilustradas y audiovisual. Con esta desorganización de las formas, el autor comete su enunciado y plantea una ucronía sobre Europa conquistada por los Aztecas. Como se ve, la implicación con las formas ocurre solamente una vez realizada la enunciación. Los resultados formales de *El espejo humeante* han conseguido una circulación transnacional igualmente multimediática: como la exposición museográfica con ilustraciones y objetos artísticos que ha tenido

lugar en Santa Ana y Los Ángeles (California, EE.UU., 2003 y 2007), Pereira (Colombia, 2010), Querétaro (México, 2013); y con la edición de un relato ilustrado que es también el catálogo de tales exposiciones (en inglés y español). Este impreso, por impulso del mismo autor, ha circulado en la ComicCon de San Diego. Asimismo, Villacís explica que “*El espejo humeante* se está usando en una universidad canadiense como parte de ciencia ficción latinoamericana y ya me pidió otra universidad de EUA, donde se vende a través de Brand Studio” (Mena, *op. cit.*, p. 55). La aceptación internacional dentro del ámbito académico se comprende también dentro de la circulación transnacional²⁰. Además, en ese sentido, Villacís junto con Álvaro Alemán, forman parte de la mesa editorial internacional del *International Journal of Comic Art*.

Imagen 8: Una enunciación multiforme



El universo ucrónico de *El espejo humeante* se muestra en ilustraciones, exposición museográfica y audiovisual

Eduardo Villacís, *El espejo humeante/The smoking mirror* (catálogo de exposición), Los Ángeles, Bert Green Fine Art, Centro de investigaciones fantásticas USFQ, 2007, p. 14

Todo es político y agenciamiento colectivo

- 30 La ucronía gráfica de *El espejo humeante* y su inversión de la marcha del mundo proponen la imaginación creativa como germen del cambio y la fantasía como instrumento de la política. Mas, como indica el segundo carácter de la literatura menor, todo en la historieta ecuatoriana es político. En una literatura menor “por su espacio exiguo, cada asunto individual es inmediatamente conectado a la política” (Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 30).
- 31 Tal agenciamiento de la historieta ecuatoriana se descubre, no en una crítica social territorializada, sino en una decodificación de ese territorio, en sobrepasarlo y llevarlo

lejos arrastrando el campo social. El agenciamiento, entonces, no impone una representación social en la historieta ecuatoriana, sino una experimentación sobre los protocolos sociales y políticos. Visualizar una línea de fuga creadora no centrada sobre el realismo social –eje de movimientos literarios y artísticos en el Ecuador del siglo XX– lleva en sí toda una carga política.

- 32 Como ejemplo de ello, hallamos la representación de la ciudad en ciertas historietas ecuatorianas. En *El ejército de los tiburones martillo* o en *Virus tropical*, el espacio urbano se muestra como un álbum de curiosidades, no como una guía turística ni imaginario del realismo social denunciatorio. No es importante lo que ocurre en las instituciones donde se debaten cuestiones ideológicas, lo importante pasa en otros sitios, en los corredores, las esquinas, las aceras, los hogares, en ese tras bastidores donde se confrontan el deseo y el poder. Los cómics ecuatorianos hacen parte de una historieta que resulta política desde su enunciación: “no es revolucionaria por razones ideológicas, sino porque está determinada a cumplir las condiciones de una enunciación colectiva” (*ibíd.*, p. 31).
- 33 Precisamente, el tercer carácter de una literatura menor es que todo toma un valor colectivo. “Porque los talentos no abundan en una literatura menor, las condiciones no están dadas desde una enunciación individuada, que sería aquella de tal o tal maestro” (*ibíd.*). Aquello que el autor –solo él– dice, constituye ya una acción común, incluso si los otros no están de acuerdo; se trata de un sistema relacional, que sobrepasa al cooperativismo pues se encuentra en el deseo creativo. La historieta, como literatura menor, está al servicio de un movimiento que le excede, el movimiento del deseo.
- 34 Incluso, si el historietista está al margen o a distancia de su frágil comunidad, esa situación lo hace susceptible de expresar otra comunidad potencial, forjar otra conciencia, otra sensibilidad.

El más alto deseo desea a la vez la soledad y estar conectado a todas las máquinas del deseo. Una máquina tanto más social y colectiva cuanto que es solitaria [...] porque, trazando la línea de fuga, es necesariamente válida por sí misma para una comunidad cuyas condiciones no están todavía dadas: tal es la definición objetiva de la máquina de expresión que [...] nos devuelve al estado real de una literatura menor en la que ya no hay ‘asunto individual’ (*ibíd.*, p. 130).

- 35 En la historieta ecuatoriana, los puntos de conexión entre sus segmentos –actores y obras– parecen ser impresiones estéticas, cualidades sensibles o libres figuras de la imaginación, que dejan de ser impresiones subjetivas cuando se revelan como puentes que funcionan objetivamente en una especie de topografía. Los casos de Klever Flores “Klebber”, por una parte, y de Paco Puente “Afro Monkey”, por la otra, tanto por los diferentes géneros y estéticas, así como por las formas de su circulación transnacional, se hallan en dos puntos separados dentro de dicha topografía, sin por lo tanto desprenderse de una enunciación colectiva de la historieta en Ecuador.
- 36 La trayectoria de Klebber se inscribe en la historieta de corte histórico e historiador²¹ (Ory, 1993). Tras encadenar trabajos como dibujante humorístico en revistas y periódicos ecuatorianos, participa en 2009 de la realización de cómics históricos para las colecciones *Memorias guayaquileñas* y *Leyendas guayaquileñas*. En 2018, Klebber comienza su colaboración con la editorial francesa Hachette, dentro de la colección “Le Monde présente...”, para *Histoire de France en bande dessinée*. De los 60 volúmenes de la serie, él dibuja aquellos dedicados a Napoleón III (41. *1852-1870 : Napoléon III et le Second Empire*, 2020) y a Enrique IV (23. *Henri IV roi de France et de Navarre 1572-1610*, 2020).

- 37 De su lado, Puente cuenta con experiencia como ilustrador de prensa. Con respecto al mundo de la historieta es creador de Afro Monkey Cómics y fundador de Azno Cómics. En los que se refiere al despliegue internacional, sus historietas han aparecido en ciertas publicaciones internacionales, como *Oenlao Presenta*, de Argentina; *Whoa! Comics*, de Alemania; y *Stoopid Comics Magazine*, de Estados Unidos. Asimismo, fue finalista del 3er Premio Internacional Ciudad de Badalona de tiras cómicas (2013) y seleccionado Editor's Award, Excellence Award Runner-Up y Grand Prix Runner-Up en el Silent Manga Audition (Japón 2016 – 2018).
- 38 Con la revisión de actores, títulos, formas, contenidos y trayectorias de circulación que hemos realizado, concluimos que, como para Kafka en el estudio de Deleuze y Guattari, para la historieta ecuatoriana “su literatura no es un viaje a través del pasado, es aquella de nuestro porvenir” (Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 148).

Conclusión

- 39 Aunque la historia del cómic ecuatoriano sea paralela a aquella de sus vecinas en la región y que esté marcada tanto por los juegos de legitimación, por la dominación de otros mercados, por una invisibilización frente a otras manifestaciones artísticas –de las cuales puede reclamarse sucesora– y por un escaso margen de distribución (ampliamente superado por el deseo y el esfuerzo creativo de sus actores), su fuerza –política, social, cultural, revolucionaria– se ubica en su situación ejemplar de producir nuevos enunciados.
- 40 La aplicación de la noción de literatura menor como perspectiva de lectura del cómic ecuatoriano nos ha permitido proponer correspondencias entre las características postuladas por Deleuze y Guattari y ciertas creaciones de historietistas nacidos en Ecuador. Desterritorialización, reconocimiento de un lenguaje marginalizado, desorganización de formas, liberación de artificios y de imaginarios tradicionales han apuntado nuestro acercamiento.
- 41 Así, comprobamos que la narrativa gráfica de Ecuador, en su devenir-algo más, está al servicio del deseo de sus autores, de una maquinaria de motivaciones por contar sus mundos con el lenguaje de las viñetas. Un deseo devastador de todo orden que invita a la historieta ecuatoriana a trascender el espacio que le ha sido conferido por el campo cultural y el sistema de dominaciones en la mundialización de las letras y las artes. Ese mismo deseo invita a no enclaustrarse dentro de un ínfimo mercado sino a liberarse de ataduras y a aspirar a una existencia allende las fronteras de la nación. Finalmente, escribir una literatura menor, hacer una historieta en Ecuador es crear dentro de su propio espacio como un extranjero, es devenir el nómada de su propio campo cultural; para arrancarse los puntos de subdesarrollo mientras se transita la línea de fuga.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, Álvaro, “Meta ficción y novela gráfica ecuatoriana: el caso de *El ejército de los tiburones martillo* (2019) de Fabián Patinho”, *Kipus Revista andina de letras y estudios culturales*, n° 47, 2020, p. 37-54
- Chávez Vaca, Wladimir, “The Film Noir’s Aesthetics in a Graphic Novel: The Case of *Angelus Hostis* (2012)”, *International Journal of Comic Art*, vol. 19, n° 2, 2017, p. 97-123
- CifuTV, “Fabian Patinho: El sueño cumplido de ser colega de los creadores de Superman y Corto Maltés”, 8 de mayo de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=SgvMIC2DVzg&t=16s>
- Dávila Andrade, César *et al.*, *Bestiario*, Quito, Editorial El Fakir, colección “Cabeza de gallo”, 2018
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, París, Les éditions de minuit, 1975
- Klein, Rony, “D’une redéfinition de la littérature mineure”, *Littérature*, Armand Colin, 2018/1, n° 189, p. 72-88
- Marion, Philippe, *Traces en cases : Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)*, Louvain-la-Neuve : Academia, 1993
- Mena Serrano, Juan Carlos, *El arte del cómic en Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Corporación Editora Nacional, 2017, Serie Magíster, no. 221
- Morgan, Harry, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éditions de l’an 2, 2003
- Orquera, Katherine, *Reseña del cómic quiteño*, Quito, Universidad Central del Ecuador, Facultad de Comunicación social, 2009
- Ory, Pascal, “Historique ou historienne ?”, In Mitterrand, Odette (dir.), *L’Histoire par la bande : BD, Histoire et pédagogie*, Paris, Syros, 1993
- Patinho, Fabián, *El ejército de los tiburones martillo*, Quito, El Fakir, 2019, p. 187
- Reyes, Carlos y Aguilera, Claudio, *Historieta chilena contemporánea 2006-2016*, Santiago, Prochile, 2016, p. 214-215
- Santibáñez, José Daniel, “El cómic en Ecuador, una historia en génesis permanente”, *Chasqui, revista latinoamericana de comunicación*, n° 119, CIESPAL, 2012, p. 23- 42
- Zabala, Juan, “Historia del cómic ecuatoriano”, *CartónPiedra, El Telégrafo*, 14 de abril de 2014

NOTAS

1. Patinho, Fabián, *El ejército de los tiburones martillo*, Quito, El Fakir, 2019, p. 187
2. Todas las citas de ediciones en francés han sido traducidas por el autor.
3. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, París, Les éditions de minuit, 1975
4. Orquera, Katherine, *Reseña del cómic quiteño*, Quito, Universidad Central del Ecuador, Facultad de Comunicación social, 2009
5. Ver Zabala, Juan, “Historia del cómic ecuatoriano”, en *Cartón Piedra, El Telégrafo*, 14 de abril de 2014; Mena Serrano, Juan Carlos, *El arte del cómic en Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Corporación Editora Nacional, 2017, Serie Magíster, n° 221; o, Flores Vega,

Carolina, *El cómic en el Ecuador y una propuesta de cómic*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2010, <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3209>

6. Con la aplicación del Comics Code, en 1954, se prohíbe toda representación de violencia, la ridiculización de figuras de autoridad, el apareamiento de personajes de horror, el uso de tabaco, alcohol, armas; y se postula que el bien debe siempre vencer al mal.

7. Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999

8. Moretti, Franco, “Conjectures on World Literature”, *New Left Review* 1, 2000, p. 54-68

9. Tal invisibilidad alcanza su culminación en la invención caricaturesca, por parte del mexicano Carlos Fuentes y del chileno José Donoso, del ficticio Marcelo Chiriboga, quien sería el único autor ecuatoriano incluido en la generación del “boom latinoamericano”.

10. CifuTV, “Fabian Patinho: El sueño cumplido de ser colega de los creadores de Súperman y Corto Maltés”, 8 de mayo de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=SgvMIC2DVzg&t=16s>

11. Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 23

12. Ver: <https://jorgecevalloscomics.com/>

13. Ver: <https://carlosvk.info/project/andean-sky/>

14. Morgan, *op. cit.*, p. 25

15. Citamos como ejemplo: en Venezuela, *El Patriota* (1993), de Omar Cruz; en Bolivia, *Super Cholita* (2007), de Rolando Valdez y Santos Callisaya; en Perú, *Ayar, la leyenda de los Inkas* (2011), de Oscar Barriga y otros; y, en Chile, la serie *Guardianes del sur* (2017), de Sebastián Castro y Guido Salinas.

16. Philippe Marion propone este término para referirse a la operación de enunciación reflexiva que prefiere el gesto gráfico a la figuración. En *Traces en cases: Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)*, Louvain-la-Neuve: Academia, 1993

17. https://es.wikipedia.org/wiki/Historieta_en_Colombia

18. Reyes, Carlos y Aguilera, Claudio, *Historieta chilena contemporánea 2006-2016*, Santiago, Prochile, 2016, p. 214-215

19. Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 51

20. Asimismo, Angelus Hostis (2012), de Santiago Paez y Rafael Carrasco ha sido tema del artículo “The Film Noir's Aesthetics in a Graphic Novel: The Case of Angelus Hostis (2012)”, de Chávez Vaca, *op.cit.* Esto cual refrenda que la dimensión investigativa sobre los cómics de un área cultural específica incide igualmente en la circulación de sus contenidos, citando a la vez a la academia como agente legitimador.

21. Distinción propuesta en Pascal Ory, « Historique ou historienne ? », In Mitterrand Odette (dir.), *L'Histoire par la bande : BD, Histoire et pédagogie*, Paris, Syros, 1993.

RESÚMENES

Con una veintena de actores de la historieta, entre autores, gestores y colectivos, Ecuador tiene una circulación exigua dentro del campo de la literatura gráfica mundial, a pesar de una historia que no dista de la historia general del noveno arte. Modulando una lectura del cómic ecuatoriano desde la noción de literatura menor propuesta por Deleuze y Guattari (*Kafka, pour une littérature mineure*, 1975), buscamos identificar la historieta de Ecuador –mediante ejemplos de estrategias, formas y contenidos– con las características de una literatura (gráfica) menor; mientras presentamos un panorama de su campo. Entonces, el uso minoritario de una lengua mayor, la desterritorialización, la conexión sobre lo inmediato-político y la enunciación colectiva son

algunas pistas que nos permitirán esbozar las líneas de fuga para una circulación transnacional de la literatura gráfica ecuatoriana.

Avec une vingtaine d'acteurs de la bande dessinée, dont des auteurs, des directeurs et des collectifs, l'Équateur a une maigre circulation dans le domaine de la littérature graphique mondiale, malgré une histoire qui n'est pas éloignée de l'histoire générale du neuvième art. En modulant une lecture de la bande dessinée équatorienne à partir de la notion de littérature mineure proposée par Deleuze et Guattari (*Kafka, pour une littérature mineure*, 1975), nous cherchons à identifier la bande dessinée équatorienne - à travers des exemples de stratégies, de formes et de contenus - aux caractéristiques d'une littérature (graphique) mineure, tout en présentant un aperçu de son champ. Ainsi, l'utilisation minoritaire d'une langue majeure, la déterritorialisation, le lien avec l'immédiat-politique et l'énonciation collective sont autant d'indices qui nous permettront d'esquisser les lignes de fuite pour une circulation transnationale de la littérature graphique équatorienne.

With about twenty comic actors, including authors, promoters and collectives, Ecuador has a meager circulation within the field of world graphic literature, despite a history that is not far from the general history of the ninth art. Modulating a reading of Ecuadorian comics from the notion of minor literature proposed by Deleuze and Guattari (*Kafka, pour une littérature mineure*, 1975), we seek to identify Ecuadorian comics -through examples of strategies, forms and contents- with the characteristics of a minor (graphic) literature; while we present an overview of its field. Then, the minority use of a major language, the deterritorialization, the connection on the immediate-political and the collective enunciation are some clues that will allow us to outline the lines of escape for a transnational circulation of Ecuadorian graphic literature.

ÍNDICE

Mots-clés: bande dessinée, Équateur, circulation, comics, déterritorialisation

Palabras claves: historieta, Ecuador, circulación, cómic, desterritorialización

Keywords: comics, Ecuador, circulation, deterritorialization, graphic novel

AUTOR

FLAVIO PAREDES CRUZ

(Riobamba, 1984). Doctorando en Estudios culturales, en la Universidad Paul Valéry - Montpellier 3, dentro de la unidad de investigación RIRRA21, bajo convenio CIFRE (n° 2019/0470). Su tesis versa sobre la producción de imaginario de Latinoamérica en la bande dessinée, especialmente sobre la representación de las poblaciones autóctonas. Tras su formación en Literatura y su experiencia laboral como periodista cultural, se mudó a Francia. Desde su tesis de maestría (*Des identités dans L'Arabe du futur. Une jeunesse au Moyen-Orient*, de Riad Sattouf. De l'autoreprésentation à l'hybridité culturelle) se interesa por la historieta como campo de investigación.

Flavioparedes[at]hotmail.com

flavio.paredes-cruz[at]univ-montp3.fr