

**Metaficción y novela gráfica ecuatoriana:  
el caso de *El ejército de los tiburones martillo* (2019)  
de Fabián Patinho**

*Metafiction and Ecuadorian Graphic Novel:  
the Case of El ejército de los tiburones martillo (2019)*  
by Fabián Patinho

**ÁLVARO ALEMÁN**

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.47.2>

Fecha de recepción: 7 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 28 de marzo de 2020



## RESUMEN

La novela gráfica de Fabián Patinho, *El ejército de los tiburones martillo* (2019), consiste en un ejercicio de metaficción, congruente con múltiples novelas ecuatorianas, escritas y publicadas en la misma clave en la última década. El ensayo argumenta que la novela de Patinho opera como un dispositivo de legitimación para la naciente novela gráfica ecuatoriana; es decir, como un documento que propone un doble origen para este medio expresivo: por un lado, la obra plástica (desaparecida) de Camilo Egas; por otro, la obra literaria, de traducción, de Francisco Alexander. La visión revisionista emitida por *El ejército* implícitamente plantea tanto una nueva visión y versión de la historia literaria y la historia plástica ecuatorianas como un nuevo pacto de lectura (que incluye una perspectiva de género) entre lectores contemporáneos escépticos y autores (como Patinho) autorreferenciales.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, novela gráfica, metaficción, historia literaria, historia del arte, Fabián Patinho, *El ejército de los tiburones martillo*.

## ABSTRACT

Fabián Patinho's *El ejército de los tiburones martillo* (2019) (An Army of Hammerhead Sharks) consists of metafictional critique, a mode of novel writing that has surfaced often in Ecuadorian Letters in the last decade. The article holds that Patinho's text works as a means of legitimizing the emergent field of the Ecuadorian Graphic Novel; that is to say, it presumes to establish a double origin as befits this hybrid medium. On the one hand, the graphic aspects of the text seek validation in the mythic mural painting produced by Camilo Egas for the New York World Fair of 1940. The literary side of things seeks support in the Spanish translation done by Francisco Alexander of Walt Whitman's *Leaves of Grass*. This revisionist history of Ecuadorian literary art history works to establish a new version and vision of Ecuadorian High Culture that can be formulated as a reading pact (that includes a gendered reading) between a new and skeptical, group of readers and a new authorial, self-referential sensibility.

KEYWORDS: Ecuador, graphic novel, metafiction, Literary History, Art History, Fabián Patinho, *El ejército de los tiburones martillo*.

EXISTE LA TENDENCIA a pensar en la metaficción como un desprendimiento más de la producción cultural posmoderna, como una “moda” más entre muchas, a lo que se responde que la metaficción no es un invento reciente. La tendencia a confundir relato y construcción del relato aparece ya en los textos de Homero, que evocan a las musas y piden auxilio e inspiración en la tarea narrativa. Se observan elementos ficcionales en textos de la tradición latina (Catulo), en el medioevo (Chaucer, Boccaccio), evidentemente, las crónicas de la invasión europea son textos de metaficción, al igual que los textos más citados como antecedentes de este tipo de novela: los de Sterne (*Tristram Shandy*) y Cervantes (*El Quijote*).

En el caso ecuatoriano, dependiendo de cómo se conceptualiza el inicio de la narrativa local, la metanarrativa podría encontrarse en cualquier intento de establecer un origen. La *historia del reyno de Quito*, del jesuita desterrado Juan de Velasco, menciona la mano de autores previos en la creación nacional, la presencia del apóstol Pablo en tierra ecuatoriana, por ejemplo, junto con los grandes relatos del período precolombino y la saga de la invasión y la colonia europea. Si, por otro lado, elegimos como punto de partida la obra de Juan Montalvo, nos convertimos nuevamente en testigos de que el inicio de la literatura ecuatoriana, por ejemplo, en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, es metaficcional, una novela de una novela, tal vez la más famosa y metaficcional de todas. Si, por último, de la pluma de Juan Valdano, por ejemplo, decidimos que la narrativa ecuatoriana tiene como origen el cuento de Pablo Palacio “Un hombre muerto a puntapiés”, volvemos a constatar en ese momento, 1927, un relato sobre un relato (aparecido en un periódico de Quito).

### **REBRANDING LA HISTORIA LITERARIA NACIONAL**

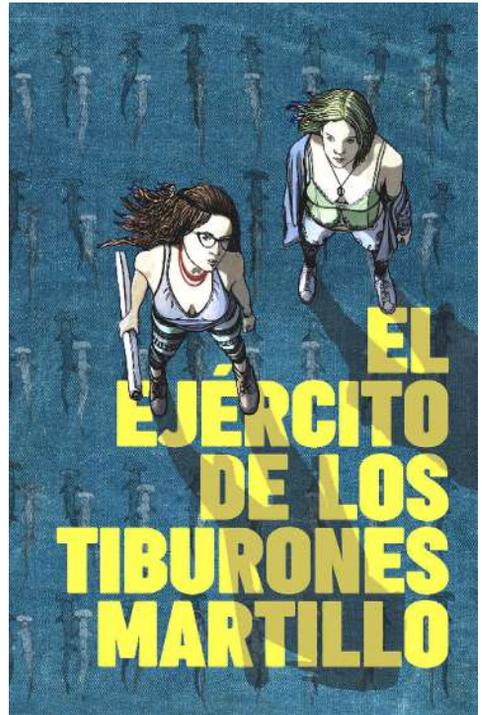
Uno de los gatillos de la construcción metaficcional, paradójicamente, es la celebración histórica. Cada hito histórico y centenario promueve una nueva ola de revisiones sobre las imágenes y contenidos de la historiografía canónica. El primer centenario de la Independencia ecuatoriana fue uno de esos momentos en que, en manos de Roberto Andrade inicialmente, se cuestionó la versión aristocrática y heroica de la Independencia a favor del protagonismo, no de grandes hombres sino de fuerzas populares. Este revisionismo permanente, tanto dentro de la disciplina de la historia como de la literatura en la arena cívica, se exagera durante las conmemoraciones cívicas. Así, hoy en día, a las puertas del bicentenario de la Independencia, en Ecuador observamos un revisionismo rampante, informado tanto de la lucha por el significado de nuestros mitos, figuras fundacionales y textos canónicos como por el fermento teórico resultante del llamado “giro lingüístico” en las ciencias y artes, y finalmente por la batalla a escala global que se libra desde la política autoritaria por desacreditar toda posible noción de verdad.

En ese contexto, y dentro del ámbito de la literatura ecuatoriana contemporánea, podemos identificar un subgénero específico dentro de la metaficción, algo que podríamos tentativamente llamar *una espectrografía literaria ecuatoriana*; es decir, la aparición de figuras literarias y artísticas del Ecuador del siglo XX, como personajes, en las páginas de novelas escritas en la última década. *El pinar de Segismundo* (2013), de Eliécer Cárdenas, es un ejemplo de ello. Una novela que presenta como personajes centrales a Benjamín Carrión, Gonzalo Zaldumbide, Jorge Icaza y César Dávila Andrade; un segundo ejemplo se observa en la novela *Memorias de Andrés Chilibuinga* (2012), de Carlos Arcos, en donde el mismo Jorge Icaza (e incluso el personaje de su novela más famosa, *Huasipungo*) se inscribe en el universo de la novela. Otros textos que podemos señalar en este sentido son *Y amarle puede*, de Alicia Yáñez Cossío (2012), sobre la poeta decimonónica Dolores Veintimilla; *El nuevo Zaldumbide* (2019), de Jorge Izquierdo, sobre Gonzalo Zaldumbide y Jorge Salvador Lara, entre otros personajes significativos de las letras ecuatorianas del siglo pasado; *Tatuaje de naufragos* (2009), de Velasco Mackenzie, sobre el poeta Fernando Nieto. A finales de la segunda década del nuevo milenio, Raúl Patiño contribuye a esta tendencia con su novela gráfica *El ejército de los tiburones martillo* (2019), en donde figuran, entre múltiples personajes, Camilo Egas (1889-1962), Francisco Alexander (1910-1988), Gonzalo Escudero (1903-1971), Germania Paz y Miño (1913-2002) y Carmen Villalama (1928-2011).

Como todo ejercicio metaficcional, la novela de Patiño pone en tela de duda la historia convencional, en este caso, la historia del arte ecuatoriano, y sustituye esa expresión hegemónica por una historia policial. Para Patiño, como se señala en el inicio mismo de su texto, la historia del arte ecuatoriano parte de un crimen jamás resuelto: la desaparición del gigantesco mural de Camilo Egas, elaborado en colaboración con Bolívar Mena Franco y Eduardo Kingman y expuesto en el pabellón ecuatoriano en la feria mundial de Nueva York de 1940.

*El ejército de los tiburones martillo* constituye así un proyecto revisionista de la historia de la cultura ecuatoriana, una recuperación de la historia secreta jamás divulgada por las fuentes oficiales, una reconstrucción de los vasos comunicantes entre arte (Egas) y literatura (Escudero), entre las élites (Tobar Donoso y Durán Ballén) y la clase media (Alexander, Paz y Miño), que constituye, en esencia, el secreto del indigenismo y del discurso emergente que en pocos años brotará de la Casa de la Cultura Ecu-

toriana (1944). Lo interesante en la novela de Patiño, además de una ilustración soberbia y excepcional en cuanto a su captura gráfica de la ciudad de Quito, en distintos momentos históricos, es su representación del pasado por medio de la figura del crimen artístico. El pasado ha sido borrado; el mural de Egas, de existir hoy en día, posiblemente la pieza clave de la historia del arte moderno ecuatoriano, *desapareció*, y es tal el importe de ese acto que la novela entera se constituye como un ejercicio de restitución, un acto imperativo sobre el que se juega la posibilidad misma de la justicia. *El ejército de los tiburones martillo*, una intervención concreta en el ámbito de la novela gráfica ecuatoriana es



entonces, entre muchas otras cosas, un ejercicio crítico en busca de origen, un origen inexistente en el panorama de la narrativa gráfica ecuatoriana, huérfana de antecedentes prestigiosos. La novela de Patiño identifica entonces un origen mítico para sí misma: la obra de Egas, una obra formada por “veintiún paneles de nueve metros cuadrados cada uno”. Una obra construida por los titanes del arte ecuatoriano del segundo tercio del siglo XX y ensamblada en “un coloso de veinte metros de largo por siete de altura”. La novela gráfica ecuatoriana, como la figura del ouroboros, la serpiente que se muerde la cola, parte de sí misma, se genera y se justifica a sí misma, y lo hace a partir de la paradójica figura de un crimen perpetrado con la finalidad de hacer justicia. Sin revelar demasiado sobre la novela, que se despliega de manera paralela, en el pasado y el presente, podemos ofrecer al lector interesado la pista de que la novela plantea, efectivamente, la necesidad de conspirar en contra de la conspiración. Tal vez una manera de señalar el contenido y la forma de la novela de Patiño sea por medio de la formulación ofrecida por Gonzalo Sobejano sobre la metaficción, un tipo de narrativa que “al tiempo de ser la escritura de una aventura, resulta ser la aventura de una escritura”.

Mi interés en lo que sigue es hacer una aproximación a este fenómeno reciente desde las páginas de la novela gráfica *El ejército de los tiburones martillo* (*ETM*), de Fabián Patinho, publicada en junio de 2019. Mi tesis central es que *ETM* opera como un dispositivo de legitimación de la novela gráfica ecuatoriana; es decir, como un alegato paradójico que propone un doble origen para este medio: por un lado, la obra plástica (e invisible) de Camilo Egas, por otro, la obra literaria, de traducción, de Francisco Alexander. Esta legitimación por contagio consiste en un trabajo tanto de prestigio como de prestidigitación; consiste en un ejercicio que a la vez otorga antecedentes inexpugnables para la naciente novela gráfica ecuatoriana y, al mismo tiempo, argumenta que estos se encuentran ocultos o desaparecidos. Será entonces el trabajo del lector, un lector interesado en la historiografía literaria y plástica ecuatoriana, recuperar una obra tácita para así establecer las bases de colaboración necesarias –un nuevo pacto entre lector escéptico y autor autorreflexivo– para la consolidación de la novela gráfica en Ecuador a futuro.

La relación entre novela gráfica y metaficción, por otro lado, es estrecha. Existe una tendencia marcada hacia la metaficción, algo que Camille Baurin ha llamado el “metacómico” y que coincide con la promoción del término “novela gráfica” para hacer referencia a textos ilustrados de largo aliento dentro de la tradición de la historieta mundial. Patricia Waugh define a la metaficción como “una celebración del poder de la imaginación junto con cierta ambivalencia sobre la validez de sus representaciones, una forma de autoconciencia extrema ante el lenguaje, la forma y el acto de ficcionalizar, una inseguridad generalizada sobre la relación entre realidad y ficción, un estilo de escribir paródico, lúdico, excesivo o falsamente ingenuo”.

Ortega y Gasset escribe: “la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida”. El filósofo español llama la atención aquí al hecho de que toda representación artística se percibe a través de estructuras o encuadres. La metaficción contemporánea destaca el “encuadre” como problema y examina los procesos de encuadre en la construcción tanto del mundo histórico como de la novela. El problema que plantea es ¿qué es un encuadre?, ¿cuál es el marco o montaje que separa la realidad de la ficción?, ¿se trata de algo adicional a la cubierta de un libro, la cortina que precede a la obra de teatro, el título o la frase que

decreta el fin de una obra? El análisis del encuadre es, finalmente, el análisis de la organización de la experiencia, al aplicarse a la ficción implica el análisis de la organización formal y convencional de la novela, pero también a nuestra comprensión de la realidad, al hecho de que ni la experiencia histórica ni la ficción literaria es directa, viene acompañada de mediaciones y procesos, elaboraciones y protocolos. En el caso de la novela gráfica, el encuadre aparece, indefectiblemente, en la forma física de la viñeta o panel, la reflexión sobre el punto de vista y marco referencial encuentra su corolario visual en la forma misma de la novela gráfica.

Ahora, el cómic o la historieta viene acompañado, por lo general, de su propia historia vergonzante. El origen del cómic moderno en las Américas porta la marca inexpugnable de objeto comercial. Los nacientes medios masivos de comunicación, en la forma de los imperios periodísticos nacientes a finales del XIX, enrolaron al cómic al servicio de la promoción de mercancías y luego lo pusieron al servicio del consumo de contenidos infantiles, de ahí su engañosa designación e identidad con la comedia. En el caso de la narrativa secuencial latinoamericana, ese es el origen secreto del personaje de tiras cómicas más reconocible de la región, Mafalda, que aparece inicialmente para promocionar una línea de electrodomésticos en Argentina. La historieta viene así acompañada de una triple descalificación de partida: por ser un instrumento comercial, por desplegarse desde el centro mismo de una cultura concebida como industria y finalmente por asociarse con contenidos pueriles, intrascendentes y con la infancia.

Es esto lo que genera la necesidad (inexistente, por otro lado, en otras tradiciones de narrativa gráfica ya legitimadas como el mundo francófono y Japón) de legitimación. *ETM* no solo que es, dentro de la tradición del *pirandelismo* (descalificada en nuestra historia cultural por Gallegos Lara), una novela de personajes en busca de un autor, sino una novela gráfica en busca de legitimidad. Parte de su estructura narrativa se encuentra comprometida con la tarea de justificar su existencia como producto “serio”; es decir, adulto, civilizado y artístico. De hecho, desde sus propias redes sociales, Fabián Patinho la anuncia no como la primera novela gráfica ecuatoriana (ya se han publicado varias), sino como la primera novela gráfica *de más de doscientas páginas*. La compleja estructura narrativa, argumental y gráfica de la novela se puede leer así como una búsqueda de afirmación que, de manera interesante, no se encuentra en el padre sino en la madre, como se verá más adelante.



*ETM* se sirve de varios géneros narrativos masivos, el principal de ellos es la literatura detectivesca, como ya hemos visto previamente, pero *ETM* enrola otros géneros populares, la novela rosa, el voyerismo semi-pornográfico, el suspenso, lo gótico, la saga familiar, la novela en clave, el relato superheróico. En todas estas instancias, lo serial, la serie, fundamentalmente televisiva, juega un papel importante.

El primer lugar donde *ETM* muestra sus credenciales de metaficción está en el equívoco mismo del título del texto. El título, de claros antecedentes surrealistas, se explica al inicio de la novela, consiste en el título de un cuadro que F. Alexander le entregaría a Camilo Egas a cambio del manuscrito de su traducción de *Hojas de hierba* de Walt Whitman. El cuadro es tomado en préstamo por Flavia Rumazo, historiadora de arte, cuando esta lo descubre entre otras obras de Camilo Egas ocultas en un taller. Su objetivo es, por un lado, copiarlo para mantener su imagen fija en territorio ecuatoriano y, por otro, utilizarlo para descubrir el paradero del mural perdido de Egas. La novela pronto devela que el cuadro tomado en préstamo, una vez expuesto a la luz, es falso, aunque un personaje siniestro, un comerciante de arte, promete entregarlo a cambio de sustituir el mítico cuadro *Calle 14* de Egas por una copia.



*ETM* parecería ser entonces, como objeto, un cuadro de enorme significado, tanto porque no aparece en el registro histórico de las pinturas de Camilo Egas (cuyas iniciales implican un conocimiento del que como lectores estamos privados), como por el hecho de que en su interior se oculta la clave para descubrir el mítico mural desaparecido, y porque consiste, además, en una de las partes de un pacto desconocido entre arte plástica y literatura. No voy a revelar el final de la novela sino solo decir que el *ETM* es una cosa muy distinta, ciertamente, no es un cuadro o pintura, entre otras cosas es el título de una novela gráfica, de una sociedad secreta, de una conspiración, y, por último, no es un sustantivo sino una actividad, una militancia. La novela devela, sin embargo, un anhelo que es a la vez una imagen histórica que nunca tuvo lugar y un momento genético. *ETM* plantea que la novela gráfica ecuatoriana descende de la reunión del texto poético de Alexander con la pintura de Egas. De una actividad desestimada (la traducción) con una imagen inexistente, la novela gráfica, el *ETM* sería entonces la traducción de lo inexistente, o lo inexistente como traducción.

Así, la novela de Fabián Patinho es una máquina de producción de incertidumbre, pero esta se tramita por medio de la dificultad que surge de la dualidad de la narración en una novela gráfica en donde cada pensamiento, descripción y tramo de diálogo viene acompañado de una secuen-

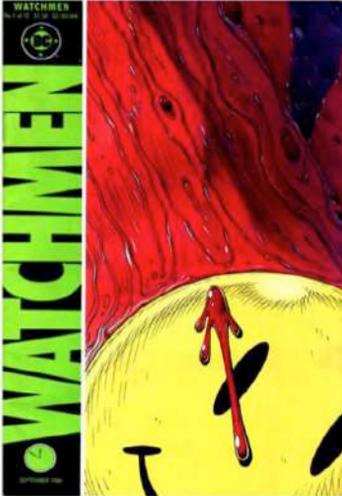
cia de imágenes. La estructura de la novela gráfica es tal que la narrativa verbal siempre se incorpora en el campo espacial, que en el caso de *ETM* recibe prioridad ontológica.

Por asunto de espacio, lamentablemente no puedo más que describir brevemente la estrategia metaficcional de Patinho, tanto a nivel de argumentación como de ilustración. Me limitaré a señalar dos asuntos: la negación de la negación como estrategia de resistencia a la dominación y el establecimiento del protagonismo femenino como forma de liberación.

1. La novela inicia con un acto de vandalismo emancipatorio: las “pillas” (una organización anárquica de jóvenes) roban o sustituyen los negativos de un fotógrafo de Quito de mediados del siglo pasado que han sido destinados a las llamas por parte de su nieta. Es decir, roban la carpeta que contiene los negativos, los sustituyen por otros y luego devuelven el objeto a su lugar de origen. Una testigo presencial en la calle observa este acto, que pasa desapercibido, y acusa a gritos a Kika, la protagonista de la novela, de robar. Kika no puede evadirse, intenta huir, pero eventualmente es apresada por la policía, y debido a su edad es llevada a un centro de rehabilitación para menores.

Este acto es paralelo al que hemos observado unas páginas antes, donde Gonzalo Escudero y Francisco Alexander “roban” a los empleados puertorriqueños los paneles del mural de Camilo Egas, destinados por fuerzas oscuras a las llamas. De hecho, toda la novela se desprende de estos dos actos equívocos y sobredeterminados; la quema de archivos culturales es ya un signo universal de infamia, la oposición a la destrucción, la marca del héroe cultural. Observamos así la continuidad entre eras, los años cuarenta en los EE. UU. y la época contemporánea. Kika es así la heredera del espíritu rebelde de los intelectuales ecuatorianos cosmopolitas del siglo pasado, y también la portaestandarte de la resistencia ante la fetichización del patrimonio intangible del arte ecuatoriano. En Kika tenemos múltiples configuraciones de la figura protagónica. Desde la perspectiva de las formas populares y del cómic, Kika representa una encarnación criolla, izquierdista y ecuatoriana del superhéroe, desde su mismo nombre, Kika simula de manera imperfecta la aliteración que todo metahumano conocido ostenta (Peter Parker, Doctor Doom, Bruce Banner, Clark Kent, Luisa Lane y un largo etcétera). Pero el superheroísmo es, por supuesto, irónico. Observamos esto, entre otras cosas, en la alusión que hace la novela a la que podría ser la novela gráfica más popular de todas: *Watchmen*, de Alan Moore –la

biblia de la metaficción de los superhéroes—, otra novela autorreferencial que inicia con la detección de un crimen.

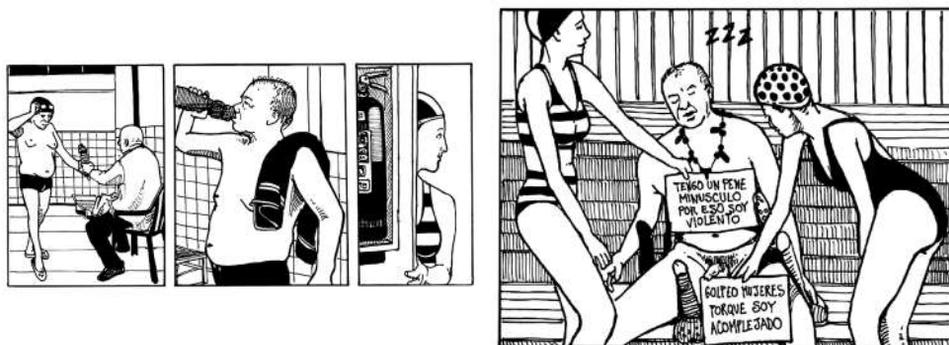


Desde la literatura detectivesca, las habilidades y destrezas de Kika, más su arrojo, astucia, ingenio y actitud combativa la designan, indiscutiblemente, como la principal detective en la novela.



ETM hace referencia a la novela gótica, al *thriller*, y a la novela en clave, definida como una novela fáctica, recubierta con una fachada de ficción. La “clave” de la novela consiste en la identificación de personajes reales que aparecen, imbricados en el tejido de la novela, como sujetos de ficción, pero identificables mediante técnicas literarias, y en el caso de la novela gráfica, representaciones realistas.

La novela en clave aparece, entre otras razones, para evadir o soslayar repercusiones legales y acusaciones de difamación o injuria, al igual que la llamada “regla del pene pequeño”, una estrategia para evitar una querrela legal. Según el *New York Times*, los abogados especialistas en difamación usan lo que se conoce como “la regla del pene pequeño”. Una manera en la que los escritores pueden protegerse de juicios por difamación, según el abogado Leon Friedman (citado en el artículo de Felicia R. Lee), es decir, que el personaje tiene un pene pequeño, esto bajo el supuesto de que ningún hombre va a hacer una denuncia en que alegue: “¡Ese personaje con el pene muy pequeño soy yo!”. No voy a decirles de quién se trata, querida audiencia, veamos si ustedes pueden descifrar la clave:





Por último, *ETM* es el vehículo para la revisión de un relato mítico, nada menos que la *Odisea*. En la versión propuesta, Kika hace el papel de un Telémaco inconforme y justiciero; Flavia, la esposa de Ulises Tejada (el sujeto masculino pivotal de la novela y el doble del autor), el papel de una Penélope subversiva, una mujer que toma la iniciativa en toda oportunidad; y es Odiseo el sujeto pasivo de la novela, el testigo silencioso de un drama femenino.

Resumiendo las acciones principales de la novela:

Se combate el robo o la destrucción del arte por medio del robo, se castiga la impunidad impunemente, se conspira en contra de la conspiración, al final de la novela, se simula un crimen para lograr la exoneración de los participantes en el mismo, se hace copias de las copias de las obras de arte. En todos los casos, se combate una acción por medio de la misma acción. Se niega la negación. Para Hegel, y luego Marx, la negación de la negación implica el advenimiento de lo nuevo, no la repetición idéntica sino la modificación de una circunstancia inicial que aparece modificada de manera sustancial. Así, robar al ladrón, copiar la copia, simular la simulación no implica una repetición sino una superación histórica de las circunstancias.

2. El protagonismo femenino en la novela aparece de distintas formas. Obvias y evidentes, como la conformación de colectivos de mujeres, junto con algo que podríamos llamar una superagencia cívica. Simbólicas y difusas como el texto poético de Alexander, enigmático y surreal, que embruja a toda la novela con su tenue y sugerente lirismo. En la dedicatoria que Francisco Alexander hace a Camilo Egas del manuscrito de su monumental *Hojas de hierba*, la traducción del *magnus opus* de Walt Whitman que le tomó al ecuatoriano 30 años de trabajo, dice: “sigue la luz del ocaso al final de la calle/ busca las tropas donde anidan los escualos/Martillos que

avanzan sobre el graznido del tiempo/Nada destruirá a la mujer gigante”.

Esta es la clave secreta de la novela, la “llave de fuego” como diría Jorge Carrera Andrade, un poeta que exhibe en su propia obra la misma actitud esotérica ante los misterios que la versión de Fabián Patinho hace de su contemporáneo, Alexander. El corolario visual de estos versos es el gigantesco mural de Egas, Mena Franco y Kingman.

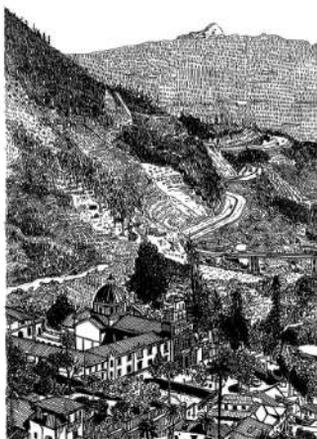


Lo que tienen en común, tanto el mural de Egas como el texto (“ficcio”) de Alexander, es la centralidad de la figura de la Gigante, una representación simbólica que gobierna, desde el horizonte utópico de *ETM*, toda la representación artística ecuatoriana. La tragedia de la pérdida del mural de Egas consiste en la pérdida y el ocultamiento del protagonismo femenino que preside el arte moderno en Ecuador. De alguna forma, esa centralidad, en la forma de la negación de la negación, aparece en uno de los paneles menos ostentosos de la novela, uno donde una de las “pillas”, el colectivo anárquico feminista que preside Kika, en espera de que los guardias del museo de cera de la ciudad duerman, para así perpetrar el hurto del mítico *Calle 14* de Camilo Egas, mata el tiempo tomándose un *selfie* con la estatua de cera de Juan de Velasco, el autor, según Benjamín

Carrión, de la “primera novela ecuatoriana” que es, a la vez, la primera Historia del Ecuador. Ese acto feminista de apropiación de la apropiación que hace Juan de Velasco del tiempo y el espacio de lo que en su tiempo fue la Real Audiencia de Quito, constituye, tal vez, el centro del *ETM*.



Coda: El *ETM* es también un texto de Quito, un documento interesado en la captura en todas sus formas. La captura de información fugaz, de ladrones, de abusadores, de secretos, pero sobre todo de imágenes; toda captura conceptual va acompañada en todo momento de la captura por medio de la ilustración de una representación llena de tiempo, el dibujo, que demanda de nosotros una inversión de consumo paralela y comparable a la de su producción. Este juego doble, específico de la novela gráfica, esta técnica de oposición al consumo desechable que la novela desdeña, finalmente, imita la reciprocidad que la novela propone entre lo irreal del arte y lo prosaico de lo real.



Termino, al igual que Fabián Patinho, con un alegato a favor de la importancia de lo chico, de los chicos y de las nuevas formas de la literatura ecuatoriana. ❖



## Lista de referencias

- Alexander, Francisco. 1953. *Hojas de Hierba*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Barrera Argawal, María Helena. 2010. “En busca del mural de Camilo Egas en la Feria Mundial de 1939”. En *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 31. <http://revistaprocesos.ec/ojs/index.php/ojs/article/view/117>.
- Baurin, Camille. 2012. “Le metacomíc. La réflexivité dans le comic book de super-héros contemporain”, Disertación doctoral, Université de Poitiers. <http://neuviemeart.citebd.org/IMG/pdf/These.pdf>.
- Carrera Andrade, Jorge. 1950. “La llave de fuego”. En *Aquí yace la espuma*. París: Presencias Americanas.
- De Velasco, Juan. 1946. *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Engels, Federico. 2014. *La revolución de la ciencia del Sr. Eugenio Dühring o el Anti-Dühring*. Colección Clásicos del Marxismo. Fundación Federico Engels. [https://www.fundacionfedericoengels.net/images/PDF/engels\\_antiduhring\\_interior.pdf](https://www.fundacionfedericoengels.net/images/PDF/engels_antiduhring_interior.pdf).
- Homero. 2014. *La Odisea*. Traducido por José Manuel Pabón Suárez De Urbina. Madrid: Gredos.
- Lee, Felicia R. 2006. “Columnist accuses Crichton of Literary Hit-and-Run”. *The New York Times*, 14 de diciembre. <https://www.nytimes.com/2006/12/14/books/14cric.html>.
- Montalvo, Juan. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Ensayo de imitación de un libro inimitable. Biblioteca Virtual Universal. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/132353.pdf>.
- Newberry, Wilma. 1973. *The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*. Nueva York: State University of New York Press.
- Ortega y Gasset, José. 2005. “La deshumanización del arte”. En *Obras completas*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus.
- Palacio, Pablo. 1927. *Un hombre muerto a puntapiés* (cuentos). Quito: Universidad Central del Ecuador.
- Patinho, Fabián. 2019. *El ejército de los tiburones martillo*. Quito: El Fakir.
- Sobejano, Gonzalo. “La novela poemática y sus alrededores”. En *Cervantes Virtual*. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-poemtica-y-sus-alrededores-0/html/02167f8e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-poemtica-y-sus-alrededores-0/html/02167f8e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_).
- Valdano, Juan. 1999. *La prole del vendaval: sociedad, cultura e identidad ecuatorianas*. Quito: Abya-Yala.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction-The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Nueva York: Routledge.