

⇒ ***Virus tropical*: presencia y relevancia del personaje autobiográfico femenino en la novela gráfica colombiana**

Felipe Gómez Gutiérrez
Carnegie Mellon University, EE. UU.

Resumen: Aquí analizo *Virus tropical* (2009), novela gráfica de PowerPaola. Aunque ha alcanzado gran popularidad para una novela gráfica latinoamericana, con publicaciones nacionales e internacionales en medios impresos y electrónicos, la obra no ha recibido consideración dentro de los espacios académicos tradicionales, sobre todo en América Latina, donde el estudio del cómic es considerado una cuestión de segundo orden, y su discusión se ha relegado a locales alternativos fuera de la academia, en particular, a espacios comunitarios como bibliotecas públicas y librerías. Dado que propone un reto a la noción de creador de cómics como masculino, su empleo del lenguaje visual para desafiar la representación estereotípica de los personajes femeninos y la forma en que se suma a iniciativas similares y contemporáneas del género de cómics a nivel internacional en el proceso de lograr lo anterior, en el ensayo argumento las razones para desarrollar trabajos académicos sobre cómics como este.

Palabras clave: *Virus tropical*; PowerPaola; Cómics; Novela gráfica; Colombia; Siglo XIX.

Abstract: Here I analyze *Virus Tropical* (Colombia, 2009), a graphic novel by PowerPaola. Despite having achieved great popularity for a Latin American graphic novel –with national and international publications in both print and electronic formats–, it still has not been properly considered or analyzed in traditional academic media; particularly in Latin America where the study of comics is considered a matter of minor importance, and therefore discussions about *Virus Tropical* were relegated to alternative, communitarian spaces, such as public libraries or bookstores. Because *Virus Tropical* poses a challenge to the notion of the male comic book creator, because of its use of visual language to defy stereotypical female characters, and because of the way it engages issues of contemporary comic production, in this article I argue for a sound academic engagement with comics like this one.

Keywords: *Virus tropical*; PowerPaola; Comics; Graphic novel; Colombia; 21st Century.

***Virus tropical*: presencia y relevancia del personaje autobiográfico femenino en la novela gráfica colombiana**

Quizás a *Virus tropical* (Colombia, 2009), la novela gráfica que narra las memorias de su autora, la colombiana PowerPaola, lo que más le haya servido para alcanzar la popularidad en aumento de la que goza, haya sido el espacio que le brindó el blog argentino *Historietas Reales* para desarrollar su historia semanalmente. Esto a la larga

significó una audiencia mucho mayor de la que podría haber esperado de su publicación impresa, incluso ahora que ya cuenta con dos ediciones en Colombia y otras en Argentina, Francia y España. Indicadores de la popularidad adquirida por PowerPaola y su obra son sus recientes invitaciones a eventos de gran magnitud para el medio como el Salón del Cómic de Barcelona y el Festival del Cómic en Francia. Esto podría considerarse nimio o rutinario para los creadores de cómics, pero se destaca entre otras cosas por lo que significa en un medio que ha sido de tradicional dominio masculino, aún más en el ámbito latinoamericano. Aquí propongo un examen de *Virus tropical* argumentando que esta obra desestabiliza la noción de creador de cómics como sujeto masculino, siendo esta una contribución importante para el medio. Igualmente, sostengo que su particular empleo del lenguaje visual en la representación que hace del personaje autobiográfico de Paola y del sujeto femenino en general presenta un desafío a las representaciones estereotípicas de estos personajes. Mediante mecanismos como la marginación del personaje masculino y la centralidad otorgada a la mirada y la voz femeninas, PowerPaola realiza una contribución cuyo valor debería ser aprovechado no solo por el cómic, sino también por la disciplina de los estudios literarios y culturales.

Un breve contexto

Antes de entrar en el análisis de *Virus tropical* parecería necesario contextualizar la terminología y algunos asuntos concernientes a los cómics. A diferencia de lo que puede ocurrir en Francia, Bélgica y otros lugares de Europa (Baetens 2001: 7-8), en Estados Unidos y en Latinoamérica los estudios sobre cómics no han sido canonizados y parece existir una necesidad apremiante por promover y defender el medio como precondition para hablar de ellos. Uno de los debates más comunes en el terreno del análisis del medio es la definición del término mismo, es decir, la precisión de lo que un cómic es y lo que no es. Sin ánimo de minimizar su importancia, creo, como Hillary Chute (2006), que aunque necesario, este debate es inútil. Me preocupa más, como a la misma Chute y a Ariela Freedman (2011: 31), intentar el tipo de análisis que se interesa por escribir “sobre lo que los cómics pueden hacer y sobre lo que logran a través de varias propiedades peculiares a su forma” (Chute 2006: 1020). Por eso, escojo usar la palabra “cómics” a la manera en que lo proponen Spiegelman y McCloud, como un término que engloba todo un medio que ha mezclado la letra y la imagen de manera secuencial para comunicar significados y contar una historia (Freedman 2011: 30). Esta definición permitiría incluir formatos como el libro de cómics, la novela gráfica, el manga y el *anime*. Aunque el término “novela gráfica”, nacido de la industria editorial, ha sido rechazado por varias autoridades académicas por su presunta imprecisión e inutilidad, lo empleo también acá para referirme a la obra de PowerPaola en cuestión por la vinculación que permite con el alcance y la ambición narrativa de la literatura.

Sería útil empezar también por la brecha al parecer insalvable que separó durante gran parte del siglo xx al libro (y en especial a la novela), paradigma de la llamada “alta cultura”, de los productos masivos y populares pertenecientes a la llamada “baja cultura”. Pedro Pérez del Solar rastrea hasta el siglo xix esa división en lo que ha llamado “una historia de prejuicios” (Pérez del Solar 2013: 18). Sus inicios, afirma, vienen dados ya para el momento en que el cómic se establece como medio de entretenimiento popular,

es decir, tras su aparición en la prensa a fines del siglo XIX. Este origen habría incidido no solo en las formas y los géneros en que se desarrolló el medio sino además en el tipo de público que adquirió y en la recepción que se le brindó desde la “alta cultura” (Pérez del Solar 2013: 18-20). Derivada de ese origen, la lista de razones por las cuales se ha desdeñado al cómic es larga,¹ y entre ellas se mencionan características como su naturaleza híbrida, juzgada inferior frente a la supuesta “pureza” u “homogeneidad” de la narración escrita. Igualmente, se cita su asociación con grupos de público infantiles e “incultos” o su aparente propuesta de un retorno a la infancia, y se le acusa de dificultar el aprendizaje del vocabulario y de la lectura por su énfasis en lo visual, imputación que se escucha con frecuencia incluso hoy en día. A menudo se incluyen también dentro de esas razones sus conexiones con la caricatura y su interrelacionado empleo “tan poco serio” del humor, elemento al que recurre habitualmente; su carácter masivo, nuevamente considerado un rasgo de inferioridad frente a la “unicidad” y al aura del objeto original; y su habitual concupiscencia con géneros narrativos populares como la ciencia ficción, el horror o la aventura.

En el caso hispanoamericano, la marginalización del cómic también puede originarse en el relegamiento de la escritura pictórica de civilizaciones precolombinas a una posición de inferioridad y de antigüedad. Desde la llegada de los conquistadores europeos al continente, lo pictórico adquiere un sentido peyorativo y a todas luces subordinado frente a lo que algunos teóricos han dado en llamar “la cuestión de la letra” y de la escritura o también “el fetichismo de la escritura alfabética y el libro en Hispanoamérica (Adorno 1988; Lienhard 1990, 1994; Mignolo 1988, 1995, 2000). Más recientemente, en esta historia de marginaciones hay que considerar la enorme incidencia de la publicación en los Estados Unidos del libro *Seduction of the Innocent* de Fredric Wertham, el desarrollo de las “audiencias Kefauver” y la consecuente creación del Comics Code Authority durante las décadas del cuarenta y cincuenta sobre la recepción, distribución y venta de cómics en Latinoamérica, dada la fuerte dependencia en estos mercados de las importaciones estadounidenses desde la primera mitad del siglo pasado.² En Colombia, por ejemplo, los alcances de esta criminalización de los cómics se sintieron en la Ley del Libro, que hasta hace menos de un lustro situaba las publicaciones pertenecientes a la narración gráfica en el mismo nivel que la pornografía, considerando que “no aportaban nada ni a la cultura ni a la ciencia” y sujetándolos a impuestos de los que estaban exentos los libros de otros géneros (*Semana* 2011). Entre las causas de la marginalización del cómic dentro de la cultura latinoamericana tampoco puede dejarse de lado la publicación del libro de Dorfman y Mattelart, *Para leer al Pato Donald* (1972), ni la respuesta de sectores académicos que ahí hallaron una justificación más para cuestionar al cómic como medio en su totalidad (y no solo al universo Disney o al cómic estadounidense) y para relegarlo bajo el discurso letrado (Merino 2010: 152).

Los creadores de cómics han sido a menudo los primeros en cuestionar la naturaleza misma de esa división que deja su medio de expresión creativa y artística por fuera de las consideraciones serias de la cultura. Por ejemplo, el argentino Héctor Germán Oesterheld,

¹ Discusiones detalladas pueden hallarse en Pérez del Solar (2013); Versaci (2008); Giddins (2004); Groensteen (2000); Sasturain (1995).

² Sobre el papel de Wertham en la creación de las audiencias Kefauver y el código de los cómics, “el más restrictivo para medios de entretenimiento en la historia de los EE. UU.”, pueden consultarse Benton (1993) y Nyberg (1998).

famoso guionista de cómics y autor de la clásica novela gráfica *El eternauta*, hacía clara en una entrevista de 1975 su convicción de que “[l]a historieta es un género mayor. Porque, ¿con qué criterio definimos lo que es mayor o es menor? Para mí, objetivamente, género mayor es cuando se tiene una audiencia mayor. Y yo tengo una audiencia mucho mayor que Borges. De lejos [...]” (Trillo/Sacomanno 1980: 111).³ Como si se tratara de respuestas a las inquietudes de Oesterheld y otros que han esgrimido argumentos similares, en décadas recientes hemos sido testigos de algunos esfuerzos realizados por empezar a tomar con seriedad las formas populares de lo literario, esfuerzos en muchos casos impulsados por el desarrollo de la estética posmoderna de las décadas de los setenta y ochenta. Tales iniciativas son indicativas de que esta división ha empezado a ceder, al menos en algunos de los ámbitos antes reservados exclusivamente para la literatura, y de que se comienza a aceptar que la masividad del género no solo *no* es obstáculo para tomarlo seriamente, sino que además puede ser una ventaja para ello. Publicaciones recientes como el volumen *Teaching the Graphic Novel* (Tabachnik 2009) publicado por la Modern Language Association, el número especial dedicado a los cómics hispanos editado por Merino y publicado por la *Revista Iberoamericana* del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en 2011, y el volumen editado por Smith y Duncan (2012) son evidencia de una creciente atención al género desde frentes centrales de la academia estadounidense que se ha traducido a la vez en un aumento de publicaciones académicas. Este desarrollo, que Charles Hatfield ve como demostración clara del reposicionamiento de los cómics en nuestra cultura (Hatfield 2005: xi) es, sin embargo, relativamente reciente: Tabachnick estima que la entrada de este medio a las aulas universitarias de literatura en los Estados Unidos puede fecharse en la década de los noventa (Tabachnick 2009: 2). A partir de entonces, puede encontrarse un número creciente de departamentos de estudios literarios y culturales que ofrecen con alguna frecuencia cursos en los que los cómics hispanos son parte del menú o son el plato principal. A juicio de Hatfield, esta bienvenida intrusión de los cómics en la literatura indica un alejamiento surgido al interior de la disciplina de aquellas nociones modernas de pureza antes prevalentes, y un movimiento hacia un sentido posmoderno de las maneras en que los productos y las formas artísticas y literarias se afectan e interactúan mutuamente, imposibilitando cada vez más hablar de divisiones y de límites rígidos. “Literatura”, entonces, ya no tiene que significar un conjunto estrecho de géneros y trabajos santificados, pues la teoría y la práctica nos hacen hablar de literaturas en plural (Hatfield 2009: 23). En palabras de Freedman, los estudios sobre cómics tienen “no solo potencial para incorporar este nuevo medio a la academia, sino además para desafiar y transformar algunas de las suposiciones básicas de la crítica académica” (Freedman 2011: 43).⁴

Virus tropical: un esfuerzo autobiográfico por decolonializar la dominación masculina del medio y sus representaciones del sujeto femenino

La industria de cómics colombiana ha sido tradicionalmente dominada por tiras o viñetas publicadas en periódicos de circulación regional o nacional y cuyos autores rara

³ Laura Cristina Fernández (2011: 54) ofrece esta cita con pequeñas variaciones, extraída de Trillo y Sacomanno (2005).

⁴ Esta y las demás traducciones que aparecen en el presente ensayo son mías a menos que se indique lo contrario.

vez han sido mujeres, lo cual encaja con la idea ampliamente aceptada de los cómics como un medio de orientación masculina (Fernández L’Hoeste/Poblete 2009: 9). En ese contexto, *Virus tropical* sobresale por ser una de las muy pocas novelas gráficas creadas por una mujer y presentada desde un punto de vista femenino (Golomb 2013: 21) características que reflejan cambios acaecidos en el medio que han generado una mayor inclusión y algún reconocimiento de la larga historia y participación de las mujeres en la labor intelectual/creativa de la cultura (Tabachnick 2009: 6).⁵ Sin desconocer el amplio desbalance de género en el listado de quienes se dedican a hacer cómics y quienes reciben reconocimiento por ello (Cortijo 2011: 234), puede decirse que el de hoy es un medio más diverso y democrático que en el pasado e incluso conjeturar, como Tabachnick, que la mayor presencia de mujeres en el rol de artistas y guionistas de cómics es consecuencia directa (y continuación) del notable rol cumplido por las mujeres en los *underground comix* de la década de los sesenta (Tabachnick 2009: 6). A pesar de que Argentina “no [sea] precisamente el lugar más sensitivo a los asuntos de género sobre la Tierra” (Fernández L’Hoeste 2006: 346), ese tipo de cambios son especialmente visibles allí, sin duda logrados gracias a la perseverancia de Maitena y de autoras como Ana von Rebeur, María Alcobre, Patricia Breccia o Diana Raznovich, entre otras. Dado el espacio que han logrado abrirse estas mujeres en el campo, no sorprende que PowerPaola haya elegido Buenos Aires como su lugar de residencia y de trabajo, dado que encuentra mayores oportunidades de publicar su trabajo como guionista e ilustradora de sus libros que las que hallaría en Colombia, con su menor proporción tanto de editoriales como de compradores de libros.

Aunque comparto la advertencia de Adela Cortijo (2011) sobre el abuso en el empleo de la etiqueta global de “cómic femenino”, la novela gráfica de PowerPaola se puede ubicar en el contexto de obras similares producidas por mujeres, especialmente en conexión con temas como los de políticas sexuales y de género y autobiografía. Esto puede hacerse patente gracias al exhaustivo análisis que hace Hillary Chute de los trabajos de Aline Kominsky-Crumb, Phoebe Gloeckner, Lynda Barry, Marjane Satrapi y Alison Bechdel. En *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics* (2010), Chute encuentra que las novelas gráficas de estas reconocidas artistas suelen estar dibujadas a mano e incluir texto manuscrito, una voz narrativa en primera persona visible al nivel gráfico, y desarrollar temáticas como la vida cotidiana de una mujer, la sexualidad durante la adolescencia, o los recuerdos de la infancia y de la vida en el hogar, elementos todos presentes en *Virus tropical*. De hecho, se suele comparar a PowerPaola con la franco-iraní Marjane Satrapi, autora de *Persepolis*, y con la canadiense Julie Doucet, conocida especialmente por *Dirty Plotte* y *My New York Diary*, comparación que se refiere más al denso contenido autobiográfico en las obras de las tres que a los rasgos visuales particulares de estas obras. PowerPaola refiere a Doucet como la influencia más importante a la hora de tomar la decisión de hacer autobiografía en formato de cómic (“El virus PowerPaola” 2011; “El tío Berni” 2013). La creadora de *Virus tropical*, quien obtuvo su formación en artes plásticas, le adjudica a Doucet también un papel protagónico en el proceso de superar sus propias preconcepciones de

⁵ Golomb hace un valioso esfuerzo por documentar una larga lista de mujeres creadoras de cómics de amplia significancia cultural. Lamentablemente su trabajo se restringe a cómics y novelas gráficas cuyo texto está escrito en inglés.

lo que podía ser un cómic. Estas influencias son visibles en *Virus tropical* en el trazo simple y franco que recuerda el espíritu del *do-it-yourself* y en el empleo del formato del comic autobiográfico para narrar los años de infancia y adolescencia del personaje de Paola.

Hay alguna limitación en el uso de los recursos propios del lenguaje del cómic *Virus tropical*. El manejo de los elementos estructurales en esta novela gráfica, desde el panel, la viñeta y las calles, hasta los globos, las cajas narrativas y la tipografía, es tradicional y uniforme, con esporádicas pero significativas excepciones situadas al principio y al final de cada sección. El estilo visual es realista y el dibujo, de trazo simple e infantilizado, se presta para contar en ese tono la historia personal y autobiográfica dentro de la cual se enmarca la narración. En general se puede decir que el trabajo con la viñeta es tradicional y hasta conservador, aunque la ausencia de transgresiones y experimentación probablemente reflejan no tanto la postura ideológica de PowerPaola como su inexperiencia en el manejo de estos recursos. El resultado es una obra cuyas maneras de narrar y representar las situaciones a las que Paola es expuesta con relación a una serie de temas como la religión, la familia, el trabajo o el amor, a pesar de simples y tradicionales, logran generar poderosas reflexiones sobre la condición del sujeto femenino autobiográfico que encarna su protagonista. Al mismo tiempo, esas reflexiones se extienden al proceso mediante el cual Paola se forja una identidad singular que no encaja en clasificaciones esencialistas preestablecidas y que es producto tanto de su crianza en una familia de mujeres como del carácter inestable de una noción de “patria” que en su caso oscila entre Ecuador y Colombia.

Una de las aportaciones más valiosas de esta obra de PowerPaola es poner a disposición de su audiencia puestas en escena de y soluciones posibles a problemas vitales e identitarios a los que puede enfrentarse el sujeto urbano, adolescente y femenino (heterosexual) en un mundo globalizado que se caracteriza por la movilidad geográfica y la disolución de las fronteras y los límites propios de las instituciones legadas por la modernidad. En ese sentido, una de las herramientas que ofrece es la manera de representar a las mujeres de formas que deconstruyen activamente muchos de los discursos sexistas que las relegan a roles de “solo compañeras-víctimas o bombas sexuales” (Cortijo 2011: 234), que son tradicionales y estereotípicos tanto en el medio como a nivel de la sociedad. Fernández L’Hoeste y Poblete recuerdan la crítica generalizada que se le hace al medio de los cómics a este respecto: “En América Latina, al igual que en otras partes, existe la convención, creada por artistas masculinos, de representar a las mujeres como objetos para el consumo visual de lectores masculinos. [...] Esta imaginación erótica es por lo general parcializada (una representación [tergiversada] estrictamente heterosexual de las mujeres) y machista” (2009: 9-10). Si *Virus tropical* no participa de esta convención, no se debe exclusivamente al hecho de que su creadora sea mujer, pues abundan contraejemplos para corroborar que esta no es la condición única y necesaria para que ello no ocurra.

La propuesta de lectura feminista que hace Jeniffer Stuller (2012: 238-239) permite determinar fácilmente que en *Virus tropical*: 1) una mujer protagoniza el cómic y que; 2) los personajes femeninos en esta obra no operan como las excusas o motivaciones en el trayecto de un héroe masculino, sino que son personajes sustanciales por sí mismos. Por otra parte, si se aplica la “Prueba Bechdel” mencionada por Stuller (prueba cuyo origen se localiza en los cómics de *Dykes to Watch Out For* de Alison Bechdel) se

corroborar que la trama incluye a más de dos mujeres, que estas mujeres se hablan entre ellas y que lo hacen sobre algo más que de hombres.

Si nos dejamos guiar por Stuller, podemos corroborar que, lejos de cumplir un papel ornamental, las mujeres en *Virus tropical* operan como protagonistas o personajes integrales a la historia. Además de conducir la trama de la novela gráfica, las mujeres están omnipresentes en ella en un esfuerzo por decolonializar las representaciones de lo femenino en el medio que puede observarse en diversos puntos de la obra, pero que es ya patente desde el nombre de la novela gráfica y sus primeras páginas. Un virus tropical es la enfermedad a la que achaca uno de varios médicos varones consultados la hinchazón en la barriga de la madre, ya que para él “es imposible que [...] esté embarazada” dada la operación de ligadura de trompas que se le ha hecho un año atrás (*Virus I*, “Quito, 1976”).⁶ El presunto virus termina siendo, en efecto, el embarazo del cual nacerá Paola, personaje que además encarna la voz narrativa. En consecuencia, *Virus tropical*, y por extensión también el personaje de Paola, pueden leerse como una respuesta que, por el simple hecho de existir, desestabiliza y desarticula el discurso dominante sobre lo femenino, incluyendo su identidad, su cuerpo y su sexualidad. A diferencia de ese discurso dominante, el que presenta *Virus tropical* se esgrime desde un lugar de enunciación centrado en el cuerpo y la experiencia del sujeto femenino.

Para desglosar esas dos visiones en apariencia contradictorias de lo femenino, la dominante y la que podríamos denominar *decolonializante*, puede ser útil referirse al concepto de “conocimiento autoritativo” elaborado por Brigitte Jordan en *Birth in Four Cultures*.⁷ Según Jordan, está dado que “para todo dominio particular existen varios sistemas de conocimiento, algunos de los cuales, por consenso, acaban por cargar mayor peso que otros, sea porque explican el estado del mundo mejor para los propósitos en cuestión (‘eficacia’) o porque se asocian con una base de poder más fuerte (‘superioridad estructural’)” (1993: 152). En sintonía con el concepto de “*misrecognition*” propuesto por Bordieau y Passeron (1977), Jordan hace notar que el proceso en el que solo uno de los varios tipos de conocimiento se constituye como autorizado es un proceso social dinámico y constante que se emplea para generar, mantener y visibilizar las estructuras sociales jerárquicas: “construye tanto como refleja las relaciones de poder al interior de una comunidad de practicantes [...] de tal forma que todos los participantes llegan a ver el orden social actual como un orden natural, i.e., como la manera (obvia) de ser de las cosas” (Jordan 1993: 152). En ese proceso, resalta también Jordan, de forma simultánea a menudo se devalúan o desprecian todas las otras formas de conocimiento: “Quienes abrazan sistemas alternativos de conocimiento tienden a ser vistos como atrasados, ignorantes, o ingenuos buscapietos” (Jordan 1993: 152).

En el caso de *Virus tropical*, aunque se invoca la “superioridad estructural” del sistema de conocimiento para imponer una visión médico-tecnológica como verdad única y exclusiva, la existencia del personaje de Paola constituye un desafío a ese saber y a la unicidad de su versión, de una manera análoga al presentado por esta novela gráfica contra la representación femenina en el ámbito del cómic. Las tensiones inherentes

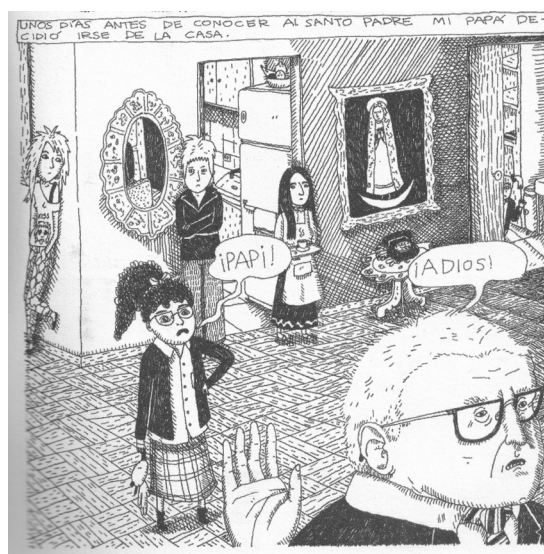
⁶ Todas las citas de la novela gráfica se refieren a la primera edición de La Silueta Ediciones, publicada en Colombia originalmente en tres volúmenes. El primer y el tercer volumen carecen de paginación, por lo cual incluyo el nombre de las secciones en que aparecen los ejemplos citados.

⁷ Este concepto es extendido por Karen Faulk (s. f.) al plano del conocimiento legal. Agradezco su sugerencia del texto de Jordan.

entre estas dos maneras de interpretar el mundo son visibles, por ejemplo, en un breve diálogo entre la madre de Paola y una mujer indígena que se dedica a la venta ambulante en las calles de Quito. “Cacerita, ¿qué va ser niño o niña?”, le pregunta esta última a la madre sobre la evidente hinchazón de su vientre. “Aire”, le responde la madre (*Virus* 1, “Quito, 1976”). Mientras que la pregunta de la mujer indígena desafía con un saber intuitivo el promulgado por la ciencia médica, la madre misma deja entrever el nivel al cual ha aceptado e interiorizado el saber científico y masculino sobre su propio cuerpo y sus propias sensaciones. Como deja claro este diálogo, a pesar de marcarse como masculino, el discurso dominante no está restringido al género de los individuos o de los personajes individuales, sino que se establece como explicación autorizada de un orden natural. Por eso la madre puede, a pesar de su condición de mujer, aceptar la versión autorizada para explicar su condición al tiempo que un médico varón, doctorado en México y recién llegado al Ecuador, podrá también posteriormente darle confirmación tardía del embarazo percibido desde siempre por la mujer indígena.

Si volvemos a los criterios de la Prueba Bechdel, pueden notarse el protagonismo y la precedencia de las mujeres en esta novela gráfica a nivel temático y de los personajes individuales. Al nacimiento de Paola le siguen en el primer volumen secciones dedicadas a “La familia” y “La religión”. A diferencia de otras secciones en las que la historia se desenvuelve claramente con relación a Paola, su madre y sus hermanas, esta última se centra en el personaje del padre hasta el momento en que se narra que “decidió irse de la casa”. La ilustración en ese tramo final del primer volumen es indicativa de una salida definitiva del personaje masculino como actor de cierto peso en la obra y de la subsiguiente y exclusiva centralidad de las mujeres (figura 1). Si bien hasta este tramo de la historia el padre ha tenido alguna presencia y relevancia (siempre en función de su relación con Paola, y en menor grado su madre, su esposa, y sus hijas), en este momento PowerPaola nos muestra al hombre en *close-up*, proverbialmente “bendito entre mujeres”, ubicado en la esquina inferior derecha de la viñeta, a punto de salir de la página. Con la mirada fija en un horizonte que evade el contacto visual con la audiencia, el hombre se perfila de espaldas a la escena y a su familia, despidiéndose de ellas con un seco “¡Adiós!” que acompaña con un gesto displicente de la mano, una expresión de disgusto evidente en el rostro. Un espejo proporciona el efecto mediante el cual se nos deja ver el equipaje que carga con su brazo izquierdo. Detrás de él, y encarando a la audiencia, su esposa, las tres hijas y Chavela, la empleada doméstica, ocupa cada una su lugar distribuidas a lo largo de la viñeta panorámica observando la partida con expresiones que van de la rabia a la tristeza y al asombro. Una Virgen quiteña de gran formato parece observar también desde el mismo plano de fondo en que se sitúan las mujeres, complementando con su presencia el rango y la diversidad, pero también la mayoría numérica, de la presencia femenina. A diferencia de las demás, y conforme a su carácter divino, esta Virgen se encuentra suspendida, no solo por encima del piso, sino también de la cabeza del padre. Su expresión parece indicar más desaprobación que compasión maternal, proporcionando un comentario desde el ámbito de la religión católica (en la cual el personaje del padre ha oficiado, aunque de maneras poco ortodoxas). En el extremo superior derecho, semioculta tras una puerta y casi tocando el globo del “¡Adiós!”, Paola asoma un ojo que luce encharcado con una lágrima y parece despedirse con la mano izquierda, quizás para siempre, de su padre.

Figura 1



Pasado este momento, el padre regresa a Medellín para vivir con su propia madre. Sin embargo, a Paola su madre le dice que la partida del padre es “porque el clima de Quito le hace daño en los huesos” (*Virus I*, “La religión”), un gesto que puede interpretarse como el intento de la madre por proteger a su hija menor del dolor que podría causarle la verdad de la separación, pero en la cual también se percibe algún deseo por proteger la masculinidad del padre. A partir de este momento, los personajes femeninos adquieren mayor centralidad y casi exclusividad en la participación de la historia, hasta tal punto que se generará en el espacio de la casa lo que la narradora llama “un exceso de poder femenino” (*Virus II*: 6). Las secciones que componen el segundo volumen y las correspondientes al tercero introducen y dan cierto desarrollo a algunos personajes masculinos como el esposo y el hijo de su hermana Claudia, o varios novios y amigos de Paola, pero la centralidad de la historia siempre está puesta sobre la relación de Paola con sus hermanas y su madre y las maneras en que determinan el desarrollo de la identidad femenina de la protagonista.

Además del protagonismo y el número de mujeres en la obra, la Prueba Bechdel también contempla la naturaleza y la calidad de las interacciones de los personajes femeninos en la obra. En *Virus tropical* la dinámica que se da entre estas mujeres es honesta, compleja, y pone de relieve las complicaciones que se pueden presentar con el paso de la infancia a la adolescencia. La intención explícita de Gaviria es buscar una identificación con su audiencia mediante el empleo del cómic como manera de entenderse a sí misma y la convicción de que “[v]ivimos todos igual, no soy tan especial”, es decir, el hallazgo en la experiencia individual de algo en común con su audiencia como le sucedió a ella misma al leer a Doucet (El tío Berni 2013). Gaviria ha dejado claro en entrevistas que su intención es pintar las ocurrencias cotidianas de una familia como muchas otras “tal y como son, sin embellecer la historia real” (Schonfeld 2012). Por ejemplo, parte de la historia se desarrolla en torno a los conflictos que van surgiendo

entre la madre de Paola y su hermana mayor, Claudia, durante los años de adolescencia de esta última, motivados por frecuentes escapadas de la casa, sus amenazas de irse a vivir a un circo o su consumo de cocaína. También se detallan los esfuerzos de la madre por conseguir dinero para sostener a la familia y cubrir las necesidades emergentes de sus hijas, recurriendo por ejemplo a leerles el porvenir a mujeres y políticos de la clase alta quiteña usando un antiguo juego de dominó; o a vender objetos, como el copón de plata con el que su esposo solía celebrar misas en latín, para cubrir los gastos de la hechura del vestido de graduación de una de sus hijas; e incluso a un poco de malicia para solventar los gastos que esos dineros no alcanzan a pagar. Igualmente, aprendemos de los conflictos que surgen entre la madre y la empleada, Chavela, una mujer de clara herencia indígena a menudo retratada aliándose con las niñas en sus travesuras, saqueando la despensa de la casa o estafando a su patrona para ganarse unos sucos extras. En el tercer volumen, por otra parte, las situaciones se centran en la adolescencia de Paola y en particular en las interacciones que le permiten desarrollar fuertes lazos de amistad y a iniciarse dolorosamente en las relaciones amorosas y sexuales con los hombres, hasta culminar en el momento en el que la protagonista toma la decisión de abandonar la casa en la que vivía con su hermana mayor y parte hacia una nueva vida independiente que apenas se adivina o se insinúa en un final abierto.

La representación realista de las relaciones que sostienen las mujeres entre ellas y con los personajes masculinos ofrece un agudo contraste frente a la representación estereotípica que suele hacerse de las dinámicas de género en los cómics. PowerPaola logra darle visibilidad al contraste en *Virus tropical* mediante un ingenioso juego de muñecas que funciona como espejo irónico de lo que ocurre en ciertos tramos de la narrativa. Las muñecas Barbie, amoldadas en su figura, sus rasgos y su parafernalia a una idealización machista de mujer, funcionan en los juegos de las niñas dentro de los parámetros creados por esa misma imagen. Estos juegos resaltan elementos de las representaciones estereotípicas de género y sexualidad como la exaltación de lo sensual de las mujeres y su dependencia de los hombres. Así, por ejemplo, las conversaciones entre muñecas semidesnudas son de este estilo: “Soy divina”/ “Eres hermosa”/ “No, tú más”/ “¿Dónde estará Ken?”/ “No sé, vamos a buscarlo en la moto” o “¿Sabes? A mí me gusta Ken” / “A mí también” (*Virus II*: 6-7). Los códigos comunicativos de los intercambios en estos juegos obedecen a leyes en las cuales la apariencia tiene prioridad, como también la existencia del ente masculino como complemento necesario que le da rumbo y sentido a la existencia femenina. Evidentemente este discurso no se circunscribe únicamente al ámbito del juego, sino que, por el contrario, en el juego se reproduce lo que es ubicuo en el entorno mediático y social. El poderío normativo de este discurso es indudable por ejemplo en el caso de Chavela, la empleada doméstica ecuatoriana, quien cede a las críticas que las niñas hacen a los rasgos indígenas de su nariz y decide respingársela, y luego se tiñe el pelo de rubio y se hace una permanente para parecerse a Claudia, la hermana mayor, quien trabaja como modelo de pasarela (*Virus II*, 6; 18).

Siguiendo esa misma línea, los retratos de infancia de Paola y sus hermanas se distancian de aquella representación clásica que Dorfman y Mattelart criticaban en el universo Disney en 1972. Lo que su análisis revelaba sobre los personajes infantiles de estos cómics transnacionales era que pintaban dos tipos de niños: por una parte, los “niñomorfos” (piénsese en los trillizos Hugo, Paco y Luis) profesaban y reforzaban los

valores de una sociedad adulta y disciplinaria a pesar de su apariencia infantil,⁸ por otra parte, quienes mostraban características mentales y psicológicas propias de la infancia eran los personajes exóticos, indígenas, nativos de las tierras fantásticas a las que Tío Rico y su grupo familiar viajaban en busca de aventuras y riquezas. A estos últimos los analistas los equiparaban a representaciones de buenos salvajes y notaban que a menudo se les mostraba como “gigantescos, brutos y macizos”, cuando no como pigmeos (2012: 61). De tal manera, según Dorfman y Mattelart, en los cómics de Disney,

hay dos tipos de niños. Mientras los metropolitanos son inteligentes, calculadores, cargados de mañas y estratagemas, superiores (cowboys), los periféricos son cándidos, tontos, irracionales, desorganizados y fáciles de engañar (indios). Los primeros son espíritu y se mueven en la esfera de las ideas brillantes; los segundos son cuerpo, materialidad, peso. Unos representan el futuro, los otros el pasado (2012: 66).

Estas observaciones parecen estar en consonancia con las de Susan Honeyman (2005), quien anota que la niñez se suele conceptualizar en un contexto pastoral, mientras los adultos habitan un territorio industrializado y desarrollado. Para el caso del cómic producido (y no solo consumido) en el mundo hispanohablante, Ana Merino (2010) pasa revista a personajes ya clásicos de esta producción (*Mafalda* de Quino, los niños internados en los colegios de Auxilio Social del franquismo en *Paracuellos* de Carlos Giménez, y el personaje marginal de *Socorro* de Rep) para concluir que la infancia es representada desde una perspectiva adulta y dirigida a una audiencia igualmente adulta, manteniéndose próxima a la primera categoría establecida por Dorfman y Mattelart. En el caso de *Mafalda* y de *Socorro*, aunque también en *Paracuellos*, las miradas de estos niños conforman proyecciones críticas especialmente dirigidas contra la política, la desigualdad, la guerra, cuestionando la realidad e imaginando un mundo mejor. Estas miradas son a su vez articuladas “para reconstruir la voz de la infancia [...] donde la niñez obliga a los adultos lectores a tomar conciencia” (Merino 2010: 151).

La representación de la infancia en *Virus tropical* se distancia de estos modelos, proponiendo una visión en la que predominan imágenes más realistas de lo que significa ser niña. Esta visión es prologada por una representación plenamente expresionista que linda con el surrealismo en la sección que narra el periodo de la concepción y el crecimiento del embrión del personaje de Paola. Los paneles que conforman las primeras páginas de la novela gráfica están compuestos por viñetas silentes en claroscuros que testimonian desde el momento de la fecundación del óvulo hasta la formación de los primeros rasgos antropomórficos del feto, dándole a las imágenes del desarrollo biológico primacía en la viñeta y llegando a ocupar casi el cuadro entero por momentos. El lenguaje alfabético, empleado como representación visual del lenguaje oral, va haciendo su aparición de manera paulatina, imitando de alguna manera el desarrollo de la sensibilidad auditiva y cognitiva en el ser humano que crece. El lenguaje escrito aparece en un primer momento por vía de una canción que suena en la radio de un auto, seguido por el escupitajo del conductor que va a caer justo en la panza de la madre de Paola. Esta secuencia es narrada con onomatopeyas (“KJGXJGTKQGJJT”, “Tupf!”),

⁸ Es por esto que Dorfman y Mattelart los llaman así, en contraste con “adultomorfos” como Donald que dan muestras repetidas de “necesitar” disciplina.

dramatizando así la percepción todavía no mediada por el lenguaje del ser que crece en el vientre materno. Es solo a partir de entonces cuando empiezan a aparecer cuadros de texto que aportan las primeras palabras con que la narradora recuenta la historia suya y de su familia en tiempo pasado: “En enero del 77, a mi mamá se le empezó a hinchar la barriga” (*Virus I*: “Quito, 1976”). En adelante el lenguaje alfabético se integra con mayor frecuencia al visual para narrar los primeros meses y años del personaje mediante un código visual que privilegia la representación de la madre y las hermanas, y una narración escrita que parece mediada por el recuerdo que tiene la voz narrativa de los recuentos de esas épocas hechos por miembros de su familia. Por ejemplo, recibimos narraciones de esta índole: “Cuando llegué a la casa, no todos estaban tan contentos. Mi hermana Patty, la del medio dice que yo no paraba de llorar” (*Virus I*: “Quito, 1976”). La subsiguiente representación visual presenta a Paola como una bebé, luego como una niña y finalmente como una adolescente en el seno de una familia de clase media que vive en Quito, con una madre que se pasa los días “cuidando a sus hijas y ocupándose de los quehaceres de la casa” (*Virus I*: “Quito, 1976”) y con un padre que no logró realizar el sueño de su propia madre de convertirse en sacerdote y que sueña a su vez con tener un hijo varón. Su infancia la pasa Paola con una hermana que no la quiso mucho hasta que hizo la primera comunión y prometió a Dios un cambio, y otra que la veía como una más de sus muñecas. El lenguaje que se le adscribe a Paola en los globos evoluciona gradualmente desde los lloriqueos y los quejidos de la infancia hasta elaboraciones del lenguaje correspondientes a la representación de su edad intelectual y física, dejándole los juicios y las interpretaciones a la voz narrativa de una Paola adulta o actual. Este empleo de una voz doble crea una tensión entre el pasado y el presente al representar el lenguaje de dos etapas de la vida de Paola de una manera análoga a la observada por Lisa Hull Reed (2011) en la novela gráfica autobiográfica *Stitches* de David Small.

A pesar del predominio en el recuento de la niñez de una representación simple y hasta infantilizada en el dibujo, hay también ocasionales variaciones en este tipo de lenguaje visual. Una excepción significativa es la que se encuentra en las viñetas de página entera que marcan el principio (y en ocasiones también el final) de cada sección de la novela gráfica. Candida Rifkind ha realizado un análisis de recursos similares a los que ella llama “place markers”. Estos “epígrafes visuales” se usan como técnica de distanciamiento casi brechtiana, sirviendo como introducción de cada anécdota pero al tiempo como contrapunto a los mensajes del texto escrito (2008: 414-415). Las portadillas que inauguran las secciones individuales de *Virus tropical* cumplirían una función análoga, a juzgar por el marcado contraste con el resto de la narración de la obra en cuanto a las técnicas y los lenguajes artísticos empleados. Si por una parte ofrecen una interpretación sintética y emotiva de las situaciones que serán narradas en las secciones, prefigurándolas, por otra apoyan el discurso que le da centralidad a la representación femenina y que margina o desacraliza a la masculina.

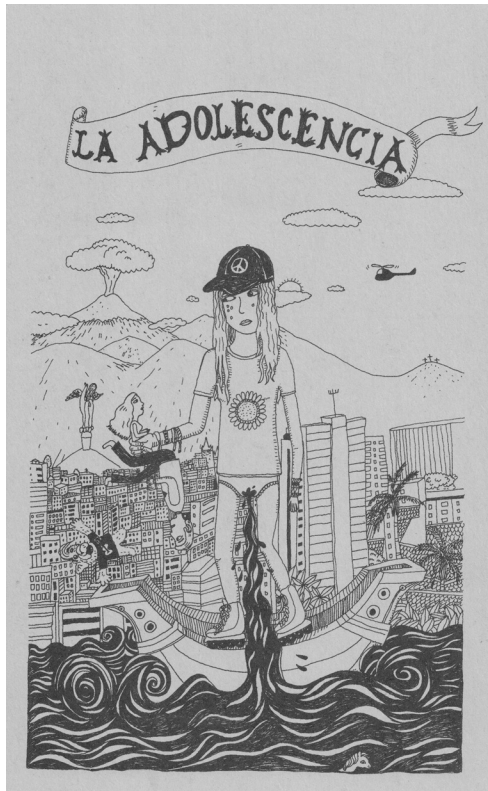
Estas portadillas se pueden clasificar en varias categorías: están, por una parte, las que simulan puestas en escena o fotografías, como es el caso de las que inician las secciones del primer volumen (*Virus I*: “Quito, 1976”, “La familia”, “La religión”). En estos ejemplos el trazo y el dibujo suelen ser mucho más trabajados que en el resto de la obra, contribuyendo gravedad y seriedad a las ilustraciones. No obstante, en estas imágenes suelen cohabitar elementos que atentan contra una lectura exclusivamente solemne, y afirman el papel central del personaje femenino cuando no ridiculizan o marginan lo masculino en

el proceso. Es el caso de la sección “La familia”, en que la solemnidad de la fotografía familiar, plenamente significada por el vestuario y la apariencia cuidada de los personajes, así como por la gestualidad seria y atenta que sostienen la hermana mayor de Paola y la empleada del servicio frente a una cámara implícita, es asimismo desestabilizada por una serie de detalles: el llanto del personaje de Paola bebé y la mirada desaprobatoria de su segunda hermana, ambas ocupando el espacio central del retrato; complementan el cuadro con la vista perdida de la madre y su expresión de tristeza, y los ojos igualmente extraviados del padre, que se dedica a leer el periódico sentado en una silla en la esquina más marginal del cuadro (*Virus I*: “La familia”).

En “La religión”, por otra parte, la solemnidad se la confieren al personaje del padre tanto en sus dimensiones agigantadas como en el atuendo religioso que viste y con el cual se le representa —la hostia en una mano, la Biblia en la otra— en actitud oficiante. La imagen tiene un tono hagiográfico acentuado por el arco y las columnas que enmarcan al personaje. Esa sacralidad es, sin embargo, desestabilizada por una serie de elementos relacionados con la presencia de las mujeres de su familia de un tamaño muchísimo menor. En un costado sus hijas observan atentas a la madre, quien señala al padre con un índice que apunta al cielo, en una actitud que recuerda a una guía de museo; en el otro, Chavela espera desde el margen opuesto con gesto de impaciencia a que el padre reciba una taza de café caliente más pequeña que el dedo meñique del hombre. Aparte de realizar una representación paródica de la estatura y la centralidad de la religión, estas imágenes también efectúan un comentario sobre el personaje del padre. La imagen de la página anterior, igualmente de página entera, aunque dibujada a menor escala y con menos estilización, nos muestra de nuevo a este personaje, las manos juntas sosteniendo un rosario en pose de oración y parado sobre una Biblia. El trazo infantilizado que contrasta con el dibujo de la página de la derecha contribuye a la desestabilización de la solemnidad, y a ello se suman las imágenes esquemáticas de las nubes y un avión, además de la representación irreverente del flato que se le escapa al hombre mientras se encuentra en esa pose.

A pesar de compartir con la anterior el gigantismo en la representación de algunos de los personajes, las portadillas correspondientes a las secciones “Las despedidas” y “La adolescencia” (figura 2) conforman un tercer tipo caracterizado por el empleo onírico y surrealista del lenguaje y por la centralidad del personaje femenino y sus sentimientos. A diferencia del ejemplo anterior, en estos casos son los personajes femeninos los agigantados, y sus fluidos corporales —lágrimas, sangre— inundan y hacen naufragar el espacio íntimo y el urbano. La madre en “Las despedidas”, del tamaño de un King Kong, sacude el edificio del que salen despedidas sus hijas mayores, mientras una minúscula Paola observa resguardada en el bolsillo de la gabardina materna. El padre observa desde la esquina inferior, con el agua al cuello (*Virus 2*: 25). En “La adolescencia” la de las dimensiones agigantadas es Paola, sobresaliendo por encima de los edificios de la ciudad de Cali. Una barca la mantiene a flote sobre el turbulento río creado por su propia sangre menstruada. Las muñecas rubias e importadas de su infancia se precipitan hacia el caudaloso torrente cuando no son sostenidas por Paola en actitud igualmente reminiscente de la película *King Kong*, con todo y helicóptero sobrevolando (*Virus 3*: “La adolescencia”). El lenguaje surrealista empleado en este tipo de imágenes contribuye a darle centralidad al personaje femenino de manera integral, comprendiendo su cuerpo, sentimientos y emociones.

Figura 2



Otra vertiente interesante de estas viñetas de página completa aparece en la guarda del primer volumen y en la portadilla de la última sección del último tomo, abriendo y cerrando la novela gráfica. Si bien desde la cubierta del primer volumen se intuye la perspectiva femenina tanto por motivos ya discutidos como por la proliferación de objetos domésticos, en la guarda del libro se define una propuesta femenina de contar la historia. Allí hallamos una representación de las hermanas de Paola, de la edad aproximada que tienen en el nacimiento de la protagonista, lactando de una loba muchas veces mayor que ellas. Los pechos de los que se amamantan, por su parte, se asemejan invertidos a los volcanes nevados omnipresentes en las escenas ecuatorianas de la trama. De tal forma, al tiempo que se feminiza el mito fundacional romano, se adjudica el derecho de narrar la historia desde esta perspectiva y dentro de un contexto en el que el entorno geográfico-cultural andino es también feminizado y definido en relación a su carácter alimentador. A diferencia del relato de Rómulo y Remo, sin embargo, en este caso se trata no de un metarrelato, sino de una historia mínima, indicado tanto por el tamaño de la representación de las hermanas como por el pequeño formato del libro cuya cubierta es esta imagen.

Elementos pictóricos del mito también cierran la novela gráfica. En la portadilla que corresponde a la sección final Paola y sus hermanas van montadas sobre sendas criaturas fantásticas. Las cabalgaduras de sus hermanas son hipogrifos cuyos caminos tienden a

converger desde el fondo hacia el centro de la página, donde Paola domina el primer plano. A diferencia de los cuadrúpedos que montan sus hermanas, la bestia que carga a Paola carece de alas, tiene el pelaje marcado por lunares y puntos, y su largo cuello sostiene múltiples cabezas (*Virus 3*, “El adiós”). Varias de las cabezas lanzan llamas por la boca y una Paola adolescente aferrada a la cola de la bestia y a las riendas las mira con desconfianza, mientras la criatura la conduce por su propio camino en dirección al final del libro, al porvenir. La imagen alude claramente, pero en otro lenguaje, al momento culminante de la novela gráfica en que Paola decide seguir por su propio camino la vía incierta del arte, representada en la escena por el carácter estrafalario pero fiero de la bestia sobre la que viaja.

Otro recurso empleado en estas imágenes es el apóstrofe dirigido directamente a la audiencia.⁹ Este recurso logra de una sola vez romper la ilusión de continuidad narrativa, ofrecer autorrepresentaciones metalépticas de la Paola adulta que crea el cómic mientras rememora, y crear una expectativa de comunidad entre ella, la audiencia, y otros personajes definitivos en la conformación de su identidad y su historia. En la página que cierra la sección de “Los amigos”, por ejemplo, PowerPaola se autorrepresenta adulta con sus implementos de dibujo para dirigirse a las hermanas Rosales, antiguas amigas de infancia, indicarles la pervivencia de su recuerdo e invitarlas a recobrar el contacto perdido (*Virus 3*: “Los amigos”). La autorrepresentación reaparece en la última página. Con esta imagen final la guionista e ilustradora retorna al comienzo de su novela gráfica, pero ahora afirmando (y agradeciendo) el papel alimentador no ya de la naturaleza, sino de las relaciones familiares e interpersonales en la constitución de las historias de las que se compone su identidad actual, y de la novela gráfica que las narra. El representarse adulta enfatiza el éxito de esa empresa doble, mientras que la pequeña escala del dibujo reitera el carácter mínimo de su historia y cierra el registro de las estrategias empleadas para mostrarse como un ser con voz, agencia y presencia dentro del ámbito de la novela gráfica.

Conclusiones

Los cómics no han sido objeto predominante para la instrucción, el análisis y la crítica en las áreas de los estudios literarios y culturales. Si bien en la academia estadounidense esta situación ha empezado a cambiar en las últimas décadas, la transformación se ha dado de manera mucho más lenta para el caso latinoamericano. Sin embargo, este medio tiene tanto para enseñar como la literatura, dado el valor que le brinda su naturaleza híbrida que simultáneamente se nutre de y aporta a lo literario. Como dice Rocco Versaci, los cómics son uno de los mejores materiales de lectura disponibles para hacer los estudios literarios más “válidos” para los estudiantes (y las fuentes de financiamiento de la educación), y brindan la oportunidad de hacer más concreta y consciente la relación entre literatura y vida (Versaci 2008: 94). Dado que para “la gran mayoría [de sus estudiantes], los libros simplemente no importan”, Versaci halla en los cómics una manera de “sintonizar” con ellos (Versaci 2008: 92), y piensa que su estudio cabe además dentro de una visión de

⁹ La metalepsis es un recurso común en los comics y su empleo ha sido rastreado hasta los inicios del género. Véase Kukkonen (2011). En el ámbito del cómic hispano/latino Lalo Alcaraz es frecuente usuario de este recurso.

“literary literacy” que va más allá del dominio de las palabras, y que está en consonancia con las propuestas pedagógicas y políticas de Freire y Macedo para crear lectores que puedan “leer el mundo y la palabra” (Freire/Macedo 2008: 93). Tabachnick por su parte nota que por la alta calidad de muchos cómics los estudiantes no necesitan motivación adicional para leerlos y estudiarlos en serio (Tabachnick 2009: 3). También nota que la experiencia que ofrece a los estudiantes este tipo de material, que combina la lectura y el ver, así como el no necesariamente leer de arriba abajo, de izquierda a derecha, es familiar y omnipresente para las nuevas generaciones de estudiantes que han crecido “en esta época de velocidad tecnológica y sofisticación visual” (2009: 5).

Además de que los cómics merecen respeto por sus propias cualidades y por lo que genera la interacción entre lo visual y lo escrito, al seguir cerrándoles las puertas al campo de la investigación y la enseñanza en los estudios literarios y culturales como es todavía el caso predominante en muchas de las instituciones universitarias, estamos privándonos, y a nuestros estudiantes, de escenarios accesibles y provechosos para el análisis de elementos relevantes de la cultura contemporánea. *Virus tropical* es representativo de lo que puede aportar este medio a la disciplina actual de los estudios literarios y culturales. Con el desafío que propone al predominio masculino en la creación de cómics y las diversas estrategias empleadas de maneras que decolonializan activamente la representación estereotípica de lo femenino en los cómics, PowerPaola logra brindarle a sus lectores todos, pero especialmente a sus lectoras, herramientas para descifrar su lugar en un mundo globalizado, personajes con quienes identificarse, y lenguaje con el cual darle forma y sentido a sus experiencias, además de estrategias para sobrevivir y resistir en un medio machista y hostil, como he intentado mostrarlo en el presente ensayo.

Bibliografía

- Adorno, Rolena (1988): “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14, 28, pp. 55-68.
- Baetens, Jan (ed.) (2001): *The Graphic Novel*. Leuven: Leuven University Press.
- Beares, Octavio (2013): “La vida no es un virus”. En: *Faro de Vigo*, 30.04.2013, <<http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2013/04/30/vida-virus/801201.html>> (10.01.2015).
- Benton, Mike (1993): *The Comic Book in America*. Dallas: Taylor Publishing.
- Bourdieu, Pierre/Passeron, Jean Claude (1977): *Reproduction in Education, Society, and Culture*. *Sage Studies in Social and Educational Change*. Vol. 5. London/Beverly Hills: Sage Publications.
- Buhle, Paul (2003): “The New Scholarship of Comics”. *Chronicle of Higher Education* 16 May, pp. B7-B9.
- Carter, James Bucky (ed.) (2007): *Building Literacy Connections with Graphic Novels, Page by Page, Panel by Panel*. Urbana: NCTE.
- Cary, Stephen (2004): *Going Graphic: Comics at Work in the Multilingual Classroom*. Portsmouth, NH: Heinemann.
- Chute, Hillary L. (2010): *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press.
- Chute, Hillary L. (2006): “Decoding Comics”. En: *MFS Modern Fiction Studies*, 52, 4, pp. 1014-1027.
- Cortijo, Adela (2011): “Autoras contemporáneas en la historieta española. Revisión de la etiqueta ‘cómico femenino’”. En: *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVII, 2 Extra, pp. 221-238.

- Dorfman, Ariel/Mattelart, Armand (2012 [1972]): *Para leer al Pato Donald: Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- El tío Berni (2013): “Entrevista con PowerPaola”. En: <<http://www.entrecomics.com/?p=88283>> (04.18.2013).
- Faulk, Karen (s. f.): “Making Sense of Justice: An Introduction”. En: Faulk, Karen/Brunnegger, Sandra: *A Sense of Justice: Legal Knowledge and Lived Experience in Latin America*. Inédito.
- Fernández L’Hoeste, Héctor D. (2006): “Beyond Just Gender: On the World of Maitena Burundarena”. En: *IJOCA*, 8, 1 (Spring), pp. 346-361.
- Fernández L’Hoeste, Héctor D./Poblete, Juan (2009): “Introduction”. En: Fernández L’Hoeste, Héctor D./Poblete, Juan (eds.): *Redrawing the Nation: National Identity in Latin/o American Comics*. New York: Palgrave, 1-16.
- Fernández, Laura Cristina (2011): “La historieta argentina como una forma de arte/política durante los años sesenta y setenta”. En: Von Sprecher, Roberto/Reggiani, Federico (eds.): *Teorías sobre la historieta*. Córdoba (Argentina): Escuela de Ciencias de la Información Universidad Nacional de Córdoba, pp. 51-63.
- Freedman, Ariela (2011): “Comics, Graphic Novels, Graphic Narrative: A Review”. En: *Literature Compass*, 8, 1, pp. 28-46.
- Giddins, Gary (2004): “Seduced by Classics Illustrated”. En: Howe, Sean (ed.): *Give Our Regards to the Atomsmashers: Writers on Comics*. New York: Pantheon, pp. 78-94.
- Golomb, Liorah (2013): “Beyond *Persepolis*: A Bibliographic Essay on Graphic Novels and Comics by Women”. En: *Collection Building* 32, 1, pp. 21-30.
- Groensteen, Thierry (2000): “Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?”. En: Magnussen, Anne/Christiansen, Hans-Christian (eds.): *Comics and Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Copenhagen: Museum Tusulanum/University of Copenhagen.
- Hatfield, Charles (2005): *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hatfield, Charles (2009): “Defining Comics in the Classroom; or, The Pros and Cons of Unfixability”. En: Tabachnick, Stephen E. (ed.): *Teaching the Graphic Novel*. New York: MLA, pp. 19-27.
- Heer, Jeet/Worcester, Kent (eds.) (2004): *Arguing Comics: Literary Masters on a Popular Medium*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Heer, Jeet/Worcester, Kent (eds.) (2009): *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Honeyman, Susan (2005): *Elusive Childhood: Impossible Representations in Modern Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Jordan, Brigitte (1993): *Birth in Four Cultures: A Crosscultural Investigation of Childbirth in Yucatan, Holland, Sweden, and the United States*. 4ª. ed. Prospect Heights: Waveland Press.
- Kukkonen, Karin (2011): “Metalepsis in Comics and Graphic Novels”. En: Kukkonen, K./Klimek, S.: *Metalepsis in Popular Culture*. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co., pp. 213-231.
- Lienhard, Martin (1990): *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- (1994): “Oralidad”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20, 40, pp. 371-374, <<http://www.jstor.org/stable/4530780>> (12.12.2013).
- Macaletti, Mariana (2011): [Entrevista a] “Powerpaola: ‘Life has everyday dramas’”. En: *Buenos Aires Herald*, 28.05/2011, <<http://www.buenosairesherald.com/article/68366/powerpaola-%E2%80%98life-has-everyday-dramas%E2%80%9999>> (15.01.2015).
- Merino, Ana (2010): “Perspectivas de la niñez adulta: el cómic como espacio de denuncia desde la marginalidad de sus personajes”. En: *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, 7, pp. 149-167.
- (ed.) (2011): *Entre el margen y el canon: Pensamientos discursivos alrededor del cómic latinoamericano*. Número especial de *Revista Iberoamericana*, LXXVII, 234 (enero-marzo).

- Mignolo, Walter (1988): “Anáhuac y sus otros: La cuestión de la letra en el Nuevo Mundo”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14, 28, pp. 29-53. En: <<http://0-www.jstor.org.mercury.concordia.ca/stable/pdfplus/4530389.pdf>> (02.08.2013).
- Mignolo, Walter (1995): *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Mignolo, Walter (2000): *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- Muñoz, Miguel (2013): “Golpe al ginecólogo”. En: *Koult*, 17.04.2013, <<http://www.koult.es/2013/04/golpe-al-ginecologo/>> (15.01.2015).
- Nyberg, Amy Kiste (1998): *Seal of Approval: The History of the Comics Code*. Jackson: University of Mississippi Press.
- Oliver, Josep (2013): “‘Virus tropical’, de Powerpaola: la novela gráfica en Colombia”. En: *Papel en blanco*, 11.06.2013, <<http://www.papelenblanco.com/novela-grafica/virus-tropical-de-powerpaola-la-novela-grafica-en-colombia>> (15.01.2015).
- Pérez del Solar, Pedro (2013): *Imágenes del desencanto: Nueva historieta española 1980-1986*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- PowerPaola (Paola Gaviria) (2009): *Virus tropical*. 3 vols. Bogotá: La Silueta.
- Reed, Lisa Hull (2011): *Childhood Memoir's Coming of Age*. Tesis doctoral. Texas A&M University-Commerce.
- Rifkind, Candida (2008): “Drawn From Memory: Comics Artists and Intergenerational Autobiography”. En: *Canadian Review of American Studies*, 38, 3, pp. 399-427.
- Sasturain, Juan (1995): *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue.
- Schonfeld, Alejandro (2012): “Virus tropical”. En: *Libros del Pasaje*, <<http://www.librosdelpasaje.com.ar/2012/06/virus-tropical.html>> (23.04.2013).
- Semana.com (2011): “Nueva y larga vida para el cómic”. En: *Semana* 28 mayo 2011, <<http://www.semana.com>> (2.08.2011).
- Smith, Matthew J./Duncan, Randy (eds.) (2012): *Critical Approaches to Comics*. New York: Routledge.
- Stuller, Jennifer K. (2012): “Feminism: Second-Wave Feminism in the Pages of *Lois Lane*”. En: Smith, Matthew J./Duncan, Randy (eds.), *Critical Approaches to Comics*. New York: Routledge, pp. 235-251.
- Sturm, James (2002): “Comics in the Classroom”. En: *Chronicle of Higher Education*, 5 April, pp. B14-B15.
- Tabachnick, Stephen E. (ed.) (2009): *Teaching the Graphic Novel*. New York: MLA.
- Tarifeño, Leonardo (2011): “El virus Powerpaola”. En: *La Nación*, 01.07.2011, <<http://www.lanacion.com.ar/1385136-el-virus-powerpaola>> (15.01.2015).
- Trillo, Carlos/Saccomanno, Guillermo (1980): *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Ediciones Record.
- (2005): “La ¿última? Entrevista” [1975]. En: *Oesterheld en primera persona*. Buenos Aires: La Bañadera del Cómic.
- Valenzuela, Andrés (2011): “Dibujos en clave femenina”. En: *Página 12*, 22.04/2011, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/18-21469-2011-04-22.html>> (15.01.2015).
- Versaci, Rocco (2008): “‘Literary Literacy’ and the Role of the Comic Book. Or, ‘You teach a class on what?’”. En: Frey, Nancy/Fisher, Douglas (eds.): *Teaching Visual Literacy: Using Comic Books, Graphic Novels, Anime, Cartoons, and More to Develop Comprehension and Thinking Skills*. Thousand Oaks: Corwin Press, pp. 91-111.
- Vilches, Gerardo (2013): “Virus Tropical (PowerPaola)”. En: *Entrecomics*, 18.04.2013, <<http://www.entrecomics.com/?p=88434>> (15.01.2015).
- Von Sprecher, Roberto/Reggiani, Federico (eds.) (2011): *Teorías sobre la historieta*. Córdoba (Argentina): Escuela de Ciencias de la Información Universidad Nacional de Córdoba.