

**Dibujar la propia vida: la subversión de la identidad femenina desde el espacio
biográfico en *Virus tropical* (2009) de PowerPaola**

Trabajo de Grado para optar por el título de Licenciada en Literatura

Laura Sofía Ríos Vallejo

Código: 202023077

Dirigido por el profesor Ronald García Gallego

Mg. en Literatura Colombiana y Latinoamericana

Universidad del Valle

Facultad de Humanidades

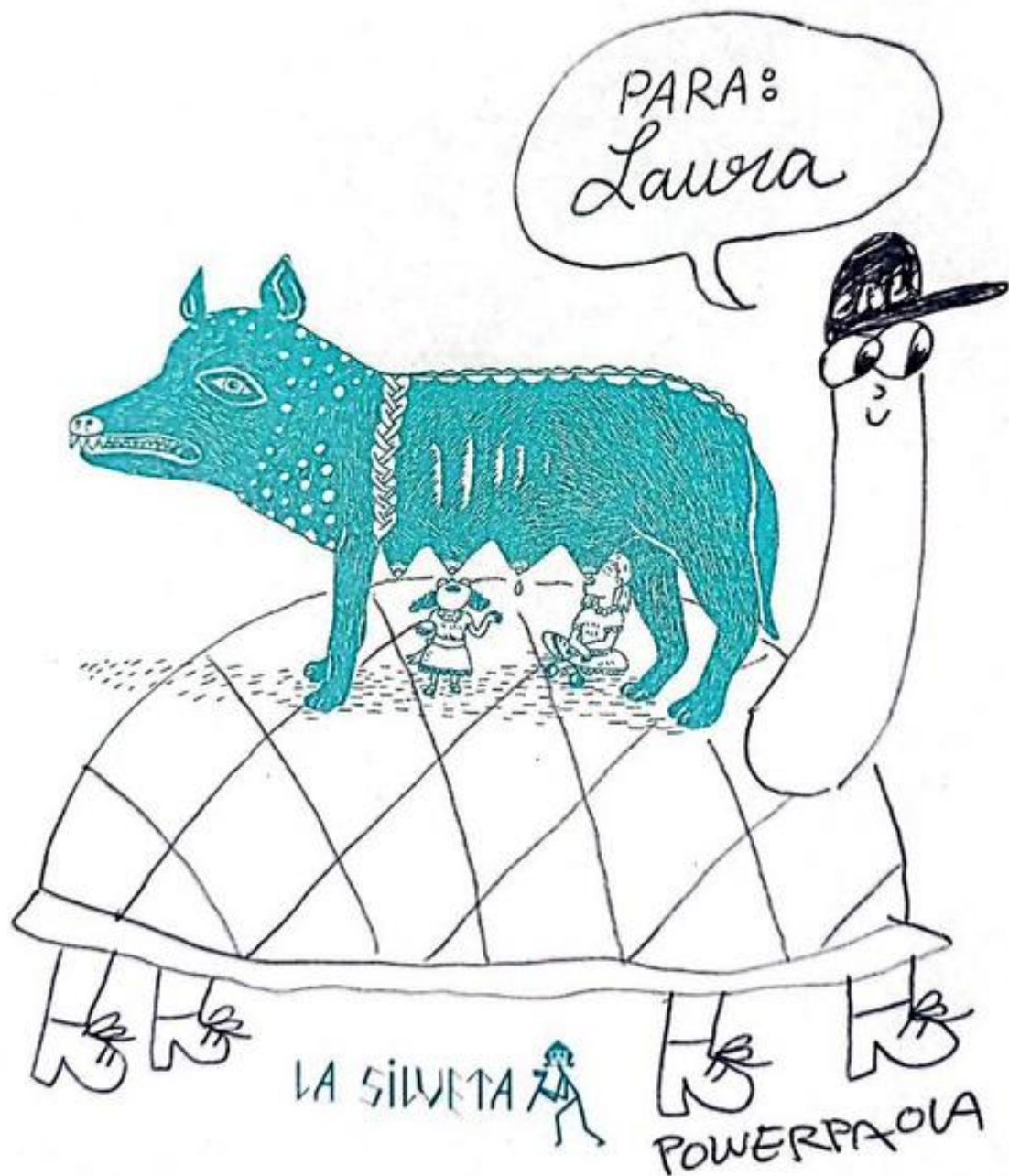
Escuela de Estudios Literarios

Licenciatura en Literatura

Abril de 2025

VIRUS TROPICAL

POWER PAOLA



Agradecimientos

A mi abuela, el jardín de su vida permanece como mi inspiración más grande tras su partida. A mi abuelo, por enseñarme que la memoria no desaparece mientras seamos capaces de contarnos historias. A mi madre, cuya fuerza admiro y me sostiene día a día. A mi padre, por su apoyo y cariño inquebrantables. A mi hermano, por mostrarme los universos donde existen los magos y los superhéroes. A Nicco, por ser mi compañero incondicional en las noches largas de escritura.

A mis amigos, quienes se convirtieron en mi familia, por brindarme confianza en los momentos más necesarios. A mis amigas de la carrera, porque este camino habría sido imposible sin su compañía; en el lugar más cálido de mi corazón guardo todas las risas y confidencias.

Al profesor Ronald García, por ser la primera persona en creer en este trabajo. Su visión y rigor no solo motivaron la realización de esta investigación, sino que también fueron una luz a lo largo de la carrera.

A todos/as, gracias totales.

Resumen

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo el análisis de la novela gráfica *Virus tropical* (2009) de la artista colombo-ecuatoriana PowerPaola a partir de las categorías de identidad femenina y espacio biográfico. Se entabla un diálogo entre las corrientes teóricas de las escrituras del yo y los estudios de género para determinar las múltiples configuraciones identitarias que se ilustran en la obra. Así mismo, se sitúan las particularidades de la novela gráfica como un formato propicio para la autorrepresentación de la autora. Por lo tanto, se propone que PowerPaola construye una *identidad narrativa dibujada* que subvierte los estándares hegemónicos del género desde su agencia como artista y mujer. De esta manera, *Virus tropical* inaugura nuevos horizontes de representación para las mujeres en las narrativas gráficas.

Palabras clave: *identidad femenina, espacio biográfico, subversión del género, escrituras del yo, narrativas gráficas, identidad narrativa dibujada.*

Abstract

The following research aims to analyze the graphic novel *Virus tropical* (2009) by the Colombian Ecuatorian artist PowerPaola through the conceptual frameworks of female identity and biographical space. To this end, the study establishes a dialogue between theoretical approaches from life writing and gender studies to explore the multiple configurations of identity illustrated in the work. Additionally, it examines the specific features of the graphic novel as a format particularly suited for the author's self-representation. Accordingly, the study proposes that PowerPaola constructs a *drawn narrative identity* that subverts hegemonic gender norms through her agency as an artist

and a woman. In doing so, *Virus tropical* opens new representational horizons for women within graphic narratives.

Keywords: *female identity, biographical space, gender subversion, life writing, graphic narratives, drawn narrative identity.*

Tabla de contenido

Introducción	8
Antecedentes	12
Marco teórico	18
Sobre los capítulos	20
Capítulo 1. Representar la experiencia en viñetas: sobre el <i>espacio biográfico</i> en la obra de PowerPaola.....	23
(Des)dibujos de las <i>escrituras del yo</i>	23
La novela gráfica en el <i>espacio biográfico</i>	27
Los desdoblamientos del <i>yo</i> en <i>Virus tropical</i>	34
<i>Autobifictionalography</i> : hibridación y subjetividad	44
Capítulo 2. Trazarse a sí misma: la identidad femenina en <i>Virus tropical</i>	56
Esbozos ilusorios: sobre la noción de <i>identidad de género</i>	56
Lo femenino como un virus tropical: lenguaje y subordinación	61
La mirada femenina: imágenes hegemónicas y representaciones.....	69
Multiplicidad de rostros: manifestaciones de identidades femeninas en <i>Virus tropical</i> ...	82
Capítulo 3. Dibujar, escribir, crecer: la autorrepresentación de PowerPaola	90
Una <i>identidad narrativa</i> dibujada: la reconstrucción de Paola.....	90
Autorrepresentación femenina en las <i>escrituras del yo</i> : las mujeres en el centro de la viñeta.....	103
Subversión del género y capacidad de agencia: hacia otras ilustraciones de lo femenino	115
Conclusiones.....	126
Bibliografía.....	132

Tabla de figuras

Figura 1.....	14
Figura 2.....	32
Figura 3.....	33
Figura 4.....	41
Figura 5.....	42
Figura 6.....	48
Figura 7.....	51
Figura 8.....	52

Figura 9.....	64
Figura 10.....	66
Figura 11.....	68
Figura 12.....	73
Figura 13.....	77
Figura 14.....	78
Figura 15.....	84
Figura 16.....	88
Figura 17.....	98
Figura 18.....	102
Figura 19.....	111
Figura 20.....	112
Figura 21.....	119
Figura 22.....	121
Figura 23.....	123
Figura 24.....	131

Introducción

El dibujo es un lugar donde me cuento lo que veo, lo que siento y donde me recuerdo. El dibujo es humano, animal, sencillo y precario. Solo necesitas un lápiz y un papel para dibujar el mundo.

PowerPaola.

La novela gráfica, similar a otros fenómenos literarios, se ha convertido en la respuesta a los síntomas de su época. A pesar de que su antigüedad puede ser rastreada desde el periodo anterior a la conquista, es a partir del siglo XX que el cómic¹ irrumpe con ímpetu en la cultura popular y, en consecuencia, en los interminables debates del circuito literario. Con sus primeras publicaciones en los medios de comunicación, las tiras gráficas acompañaron de forma masiva y accesible las transformaciones sociales. A su vez, durante las primeras décadas del siglo emergería un hito que aún conserva vigencia mediática: los cómics de superhéroes. El éxito comercial de los superhéroes no solo cimentó a la industria del cómic en un terreno lucrativo, sino que demostró que este formato, condicionado por la academia tradicional como infantil y superfluo, contenía en sí mismo una poderosa capacidad para la representatividad de discursos. Por ejemplo, si un/a lector/a en la década de 1940 abría un tomo del Capitán América, en medio de las aventuras de acción, encontraría un subtexto de propaganda bélica.

A partir de este punto, las narrativas gráficas se configurarían como una herramienta única para el retrato de colectividades y sujetos, en tanto que su doble discursividad

¹ Es pertinente subrayar la diferencia entre los conceptos de cómic, novela gráfica y narrativas gráficas, cuyas definiciones permanecen como objeto de debate. En la distinción trazada por Hillary L. Chute (2010, p. 3), el cómic es el medio primario —la estructura—, mientras que la novela gráfica es una obra de larga extensión elaborada en el formato del cómic. Asimismo, la noción de narrativas gráficas abarca un conjunto más amplio que incluye otras manifestaciones como el manga.

posibilita que se conviertan en un *lenguaje del testimonio*, como lo expresa Marjane Satrapi, autora de *Persépolis* (2002): “a manner of testifying that sets a visual language in motion in order to embody individual and collective experience, to put contingent selves and histories into form” (Chute, 2010, p. 3)². Aun cuando la entrada de las narrativas gráficas en los estudios formales de la literatura fue tardía, su caracterización como una herramienta propicia para el recuento de la experiencia se adscribió con la corriente literaria de *las escrituras del yo*. Esto debido a la capacidad de las narrativas gráficas de no solo narrar la vida del/a autor/a, sino de permitir la inmersión de los/as lectores/as en su visión más material del mundo: la huella más subjetiva de su experiencia, a partir de su propio lápiz. Estas consideraciones sobre la novela gráfica como una forma híbrida de la literatura autobiográfica nos permiten aproximarnos a nuevas posibilidades de recordar, contar y, en este caso, de dibujar.

Con esta expansión de los horizontes de las narrativas gráficas, aparece la novela gráfica que definiría un cauce para los/as historietistas que le seguirían: *Maus* (1977) de Art Spiegelman. Las vivencias del padre de Spiegelman durante la Segunda Guerra Mundial impulsaron a las novelas gráficas como un motor propicio para relatar y visualizar las vidas que nos rodean, desplazándose de la pragmática de la palabra escrita hacia un sentido más figurativo, que devuelve la capacidad de cada artista de ser el creador de su propia existencia. Los cómics, como proliferación de la imaginación puesta sobre la propia vida, posibilitan aquella sensación que Edward Said (2001) describió en su ensayo sobre la

² “Una forma del testimonio que pone en movimiento el lenguaje visual para encarnar la experiencia individual y colectiva, dando forma a identidades contingentes e historias” [Traducción propia].

novela gráfica *Palestina* (1993) de Joe Sacco: “comics freed me to think and imagine and see differently.” (p. 2)³.

Sin embargo, el relato de esta historia nos conduce al interrogante ineludible que acecha a las mujeres que ejercen el quehacer literario y que suscitó el surgimiento de esta investigación: ¿dónde quedan las mujeres que escriben y dibujan sus vidas en las narrativas gráficas? Dicha pregunta nos insinúa una raíz más profunda de lo que podemos observar a simple vista, aquella que tiene relación con el lugar que las autoras han ocupado en la tradición del medio. Sin duda alguna, en el ámbito de las narrativas gráficas siempre han existido figuras femeninas emblemáticas en su formación; al hablar de novelas gráficas autobiográficas, es inevitable remitirnos a la ya mencionada Marjane Satrapi con *Persépolis, Fun home* (2006) de Alison Bechdel o *The diary of a teenage girl* (2002) de Phoebe Gloeckner. Al emprender este recuento de nombres, se vuelve necesario fijar la mirada a nuestro contexto local y las vidas que este produce. Es allí donde encontramos a la autora sobre la cual versa este trabajo: la artista colombo-ecuatoriana PowerPaola y su obra *Virus tropical* (2009).

Virus tropical es la primera obra del corpus de PowerPaola, en el cual se ha encargado de narrar diversos episodios de su vida. En este caso, la autora se ocupa de recrear sus experiencias desde el momento de su concepción hasta su emancipación del núcleo familiar. En una historia que en una primera lectura se muestra como una novela gráfica autobiográfica de formación, encontramos una construcción narrativa y visual que da cuenta de cómo PowerPaola concibe su identidad como mujer, artista y autora. Como veremos, se trata de un lente que se transfigura a través de los trucos propios de la

³ “Los cómics me liberaban para pensar, imaginar y ver de manera diferente” [Traducción propia].

literatura, de la subjetividad de la mano que empuña el lápiz para dibujarse a sí misma y de un rechazo a las etiquetas fijas sobre todas las esferas de su vida y labor.

En este sentido, esta investigación se fundamenta en dos líneas conceptuales: la reconstrucción de la experiencia en las *escrituras del yo* —campo que dilucidaré con más detalle— y los dilemas sobre la identidad femenina como noción y campo de representación. Con estos tópicos delimitados, el trabajo tuvo como eje el siguiente interrogante central: ¿cómo se presenta la subversión de la identidad femenina en la novela gráfica *Virus tropical* de PowerPaola? A partir de este primer trazo, se dibujaron otras preguntas: ¿de qué manera se construye la *identidad narrativa dibujada*⁴ en *Virus tropical*? y ¿cuál es el papel que desempeña el *espacio biográfico* en relación con los procesos de autorrepresentación en *Virus tropical*? Estas cuestiones funcionan como una brújula para reconocer las perspectivas polisémicas bajo las cuales PowerPaola concibe su identidad.

Bajo la misma línea de los interrogantes, surgen los objetivos de investigación. En primer lugar, propongo identificar los rasgos que permiten hablar de una subversión de la identidad femenina en *Virus tropical* de PowerPaola; observaremos cómo se ilustran una serie de escenarios en los cuales las nociones preestablecidas de la feminidad se ven cuestionadas y reformuladas. Así mismo, planteo analizar la construcción de la *identidad narrativa dibujada* en *Virus tropical*; el aparato teórico de Paul Ricoeur nos ofrecerá unos lentes para observar y ampliar la visión sobre cómo PowerPaola edifica su concepción de sí misma a través de una mediación con la narración. Como tercer objetivo, pretendo examinar el papel del *espacio biográfico* en relación con los procesos de

⁴ El concepto de *identidad narrativa* es propuesto por Paul Ricoeur en su conferencia de la Universidad de Neuchâtel en el año 1986. Parto desde la teoría ricoeuriana para sugerir una ampliación en el marco de las narrativas gráficas: la *identidad narrativa dibujada*, una noción de mi propio cuño que argumentaré en el tercer capítulo.

autorrepresentación en la obra de PowerPaola; de esta manera, vincularemos los desplazamientos de las características genéricas de las *escrituras del yo* como un indicio de la subjetividad de la autora.

En vista de los interrogantes y los objetivos, se plantea la siguiente hipótesis como columna vertebral para el trabajo: mediante la narración de sus experiencias de vida en la novela gráfica *Virus tropical*, PowerPaola construye una *identidad narrativa dibujada* que subvierte los modelos hegemónicos discursivos y visuales del género. De esta manera, el personaje de Paola representa la posibilidad de agencia como artista y mujer en proceso de crecimiento, desde la expresión subjetiva de una identidad que se ilustra a través de los desplazamientos e hibridaciones que propicia el *espacio biográfico*.

Antecedentes

En orden de comprender a PowerPaola, su producción y sus procesos de recepción, es necesario extender la mirada hacia el panorama que la antecede, aquel que refiere a su postura como mujer en la industria de las narrativas gráficas. Al igual que en otros ámbitos de la literatura, las mujeres siempre han estado presentes en el oficio de la publicación de cómics. Pese a ello, la historiadora Trina Robbins (2001) señala que hasta la década de 1960, las mujeres que trabajaban en las grandes editoriales estadounidenses se desempeñaban en el desarrollo de títulos conservadores que enfatizaban en los roles de género a través de argumentos románticos y pueriles.

Ante un horizonte dominado por la preponderancia masculina y susceptible a una constante censura⁵, las historietistas de la década de 1970 emprendieron la búsqueda de un

⁵ Los cómics, considerados como una forma de arte menor, han sido sujetos a procesos de regulación y censura en varias partes del mundo. En Estados Unidos se difundió el *Comics Code Authority* en el año 1954, el cual listaba una serie de reglas que las publicaciones debían seguir para ser apropiadas para sus lectores/as. En el caso de Colombia no existió una prohibición explícita del cómic. Sin embargo, la Ley del libro de 1993

escenario alternativo para la proliferación de sus obras. El nacimiento de *Wimmen's comix*, una antología de cómics *underground* impulsada por mujeres, es el primer gran antecedente no solo para entender el contexto de PowerPaola, sino también de la esfera de las narrativas gráficas actuales.

Como lo dilucida Hillary Chute (2010): “the underground shifted what comics could depict and, crucially, *how* it could depict [...] without the considerations of commerce, comics was liberated to explore its potential as an art form” (p. 14)⁶. Las artistas de cómics contemporáneas surgen desde el riesgo de representatividad que tomó el *comix underground*. Al liberarse de las pretensiones lucrativas de sus producciones, surgió la libertad de tratar tópicos como el sexo, el género, la política o las identidades *queer*. Además, se les permitió explorar estilos de ilustración diferentes a las estéticas estandarizadas por la industria *mainstream*. Los cuerpos abyectos de Julie Doucet o la sexualidad paródica de Aline Kominsky-Crumb son inspiraciones directas para PowerPaola, quien no teme adjetivar sus dibujos como “feos”.

Ahora bien, el escenario que prefigura a PowerPaola en Latinoamérica es similar al *comix underground* estadounidense. Ante una industria reducida a pequeñas editoriales y tiras cómicas en periódicos, las autoras han recurrido a colectivos independientes como plataformas de difusión. En un campo todavía incipiente, encontramos revistas como Brígida, publicación chilena que ha contado con PowerPaola en varios de sus números; la revista argentina Larva, en la cual PowerPaola fungió como editora invitada en un número

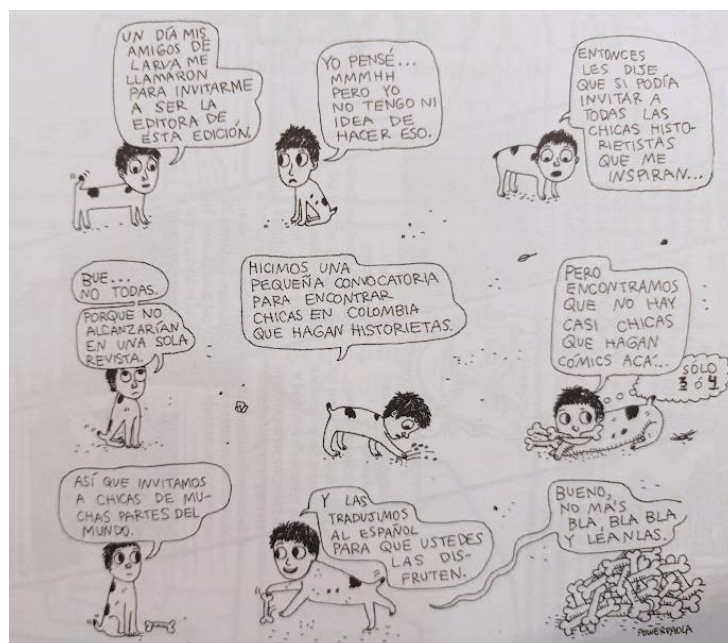
situaba a las historietas gráficas en la misma categoría que las revistas pornográficas, al considerar que no realizaban un aporte real a la ciencia o cultura letrada.

⁶ “El movimiento *underground* transformó lo que los cómics podían representar y crucialmente, *cómo* podían hacerlo [...] al quedar al margen de las consideraciones comerciales, el cómic se liberó para explorar su potencial como una forma de arte” [Traducción propia]

dedicado a divulgar el trabajo de mujeres de todo el mundo (Figura 1); el colectivo *Chicks on comics*, fundado por PowerPaola y otras seis historietistas cuyo objetivo es movilizar los debates sobre el género en el medio.

Figura 1.

Ojos de gusano, palabrería editorial para una revista dibujada.



Nota. Tomado de revista *Larva* (p. 7), por PowerPaola, 2010.

Pese a que PowerPaola es una de las pioneras de las narrativas gráficas en Latinoamérica, su recepción en la academia refleja los vacíos investigativos y el desestimo que persiste en las posibilidades de exploración de este medio. Una búsqueda minuciosa en bases de datos, libros y páginas web reveló que las investigaciones sobre PowerPaola son escasas y, en su mayoría, se limitan a entrevistas, reseñas y un reducido grupo de artículos académicos. Entre las siete obras publicadas por la autora, los estudios se centran en *Virus tropical* y algunos cuantos en *Todas las bicicletas que tuve* (2022). Los investigadores que han tomado estas obras para su análisis se han encargado de rastrear temas como la

autobiografía, la novela de formación y el estudio de los territorios que PowerPaola retrata. A continuación, presento grosso modo los trabajos que se han realizado sobre *Virus tropical*.

En primer lugar, se encuentra el estudio más exhaustivo que se ha realizado de *Virus tropical* hasta el momento, la tesis de maestría *El cuerpo femenino: un análisis del discurso multimodal a través del cómic autobiográfico* (2021) escrita por Edwin Rolando Romero Gutiérrez y César Augusto Zambrano Sánchez para la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. El objetivo de este estudio consiste en examinar la representación del cuerpo femenino en *Virus tropical*, desde el marco conceptual de las prácticas multimodales y la semiótica. Los autores parten desde el entendimiento de que los cómics son una práctica discursiva en la cual convergen múltiples sistemas semióticos cuyos significados inciden en fenómenos sociales, lo que los conduce a identificar las escenas de *Virus tropical* en las cuales el cuerpo se refleja como actuación social. Esta tesis es un estudio integral que brinda algunas perspectivas valiosas para el estudio de la obra, las cuales se relacionan con la revisión en torno al aspecto gráfico de la novela. No obstante, el enfoque metodológico y teórico de los autores difiere de los objetivos del presente trabajo.

El segundo trabajo de mayor alcance sobre *Virus tropical* es la tesis doctoral *Tres escrituras del yo: aproximaciones a las narrativas de Margarita García Robayo, PowerPaola y Andrés Felipe Solano* (2019), escrita por Camilo Castillo Rojas para la Universidad de Columbia Británica. En el tercer capítulo de la tesis, se propone que PowerPaola crea un *momento biográfico* (Arfuch, 2002, p. 60) en el cual convergen distintos modos discursivos como la autobiografía, la novela gráfica y la autoficción, lo cual le permite representarse como figura artística dentro de su propia obra. Este estudio

contiene puntos en común con nuestro trabajo, ya que mientras que la mayoría de los estudios académicos concuerdan en que *Virus tropical* es una novela gráfica autobiográfica, Castillo Rojas se aventura a explorar un horizonte de lectura particular: el de la *autobifictionalography*, afirmación que comparto y que justificaré en el primer capítulo.

Por otra parte, tenemos el artículo *Virus tropical: Presencia y relevancia del personaje autobiográfico femenino en la novela gráfica colombiana* (2015) escrito por Felipe Gómez Gutiérrez y publicado en la revista *Iberoamericana: América Latina, España, Portugal*. El autor propone el objetivo de introducir a *Virus tropical* a la esfera académica y resaltar la importancia de autoras como PowerPaola en la industria gráfica colombiana. Así mismo, también plantea un análisis sobre el carácter autobiográfico de la obra como un modelo para deconstruir la representación femenina tradicional en los cómics. Este artículo resulta iluminador para la presente investigación, ya que realiza una contextualización exhaustiva sobre el estado de la novela gráfica colombiana y además, comparte algunas de las reflexiones sobre la desmitificación de la mirada masculina en *Virus tropical* que abordaré en el segundo capítulo.

Otra consideración relevante es el artículo *Trazar la memoria: el relato autobiográfico en Virus tropical de PowerPaola* (2019) escrito por Cristina Sánchez para la revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea de la Universidad Iberoamericana de México. Este trabajo comprende una serie de apuntes acertados con respecto al tema de la recuperación de la memoria, las experiencias de vida y los procesos de identificación lectora que se pueden asociar con la obra de PowerPaola. Para nuestra discusión, es nuclear tener en cuenta estos motivos dentro de *Virus tropical*, debido a que nos permiten comprender la forma en la que PowerPaola representa su identidad como un constante intercambio colectivo.

Bajo esta misma línea, encontramos el artículo *Narrativa visual producida por mujeres en Latinoamérica: el autocómic como espacio de cuestionamiento y denuncia* (2019) escrito por Claudia Andrade Ecchio y publicado en la revista *Universum*. El texto argumenta que los mecanismos propios de los discursos del *yo* son un vehículo para cuestionar los códigos culturales del orden patriarcal y el androcentrismo que ha caracterizado a los relatos gráficos tradicionales. Este trabajo contiene algunos puentes de comunicación con esta investigación; el más relevante es el análisis desde el *espacio biográfico* de Leonor Arfuch. Este marco teórico nos permite comprender la manera en la que el *yo*-enunciador se vincula con el *yo*-gráfico en *Virus Tropical*, con el fin de cuestionar los discursos tradicionales sobre la identidad femenina y los mecanismos de opresión de género.

Desde otros sentidos, vale la pena resaltar una serie de artículos que, aunque versan en torno a *Virus tropical*, su abordaje es desde un prisma distinto al de esta investigación. De entrada, se encuentra el trabajo *La novela gráfica como una casa de muñecas en Virus tropical de PowerPaola* (2017) de Ximena Quinzo Caiminagua. A través de la metodología de la arqueología de medios⁷ y del recurso simbólico de las muñecas, se examina cómo estos objetos moldean la personalidad de la protagonista; desde el miedo infantil, el descubrimiento de la feminidad y la transición hacia la adultez.

En paralelo, tenemos el artículo *El humor y el dolor: una simbiosis paliativa en Virus tropical de PowerPaola* (2019) de Nancy Pinzón. En su lectura, la autora argumenta cómo el uso del humor en la historia de PowerPaola es un dispositivo para mitigar los

⁷ Ximena Quinzo Caiminagua define la arqueología de medios como la indagación en “la vida cotidiana de aquellas cosas que no se registran como tecnología o que pasamos por alto, pero que tienen una marca social” (2017, p. 4)

dolores de su infancia y adolescencia. Así, considera que el cuerpo es el lugar donde convergen ambos elementos, en tanto que el ejercicio de dibujarlo puede desembocar en introspección y catarsis; al combinar la ternura y la ironía, trasciende el valor anecdótico y alcanza un carácter universal que interpela a sus lectores/as.

Una vez hecha esta revisión bibliográfica,⁸ se podría considerar que los estudios sobre narrativas gráficas autobiográficas realizadas por mujeres aún tienen un amplio camino por recorrer. La insuficiencia de material sobre este tópico se puede rastrear a las raíces mismas de los cómics producidos por mujeres, los cuales encontraron una plataforma en la escena *underground*; debido a esto, su entrada a la academia ha sido tardía y fragmentada. A pesar del creciente interés que ha surgido en las últimas décadas, muchos de estos textos son analizados desde perspectivas parciales, centrados en aspectos que no terminan por dar cuenta de la complejidad narrativa y estética de las novelas gráficas. En este sentido, se justifica la importancia de la presente investigación. A pesar de que no pretendo agotar el tema, considero que mi análisis sobre *Virus tropical* permitirá extender los horizontes hermenéuticos sobre las narrativas gráficas creadas por mujeres.

Marco teórico

Este trabajo de investigación se fundamenta en dos corrientes primarias: *las escrituras del yo* y los estudios de género. Por ende, el marco teórico se encuentra bifurcado entre ambos caminos, con algunos puentes que conectan ambas orillas. En lo que respecta a *las escrituras del yo*, partimos desde los cimientos propuestos por Philippe

⁸ También encontramos algunos trabajos que se han realizado en torno al tratamiento del territorio y la cultura en la obra de PowerPaola. Sin embargo, el enfoque temático de estos autores difiere de los objetivos de esta investigación. Estos artículos son: *Extrañamiento cultural y lingüístico en Virus tropical* (2018) de Agustín Corti, *Las ciudades que somos ('The cities we are'): A review of three Latin American comics by women creators* (2022) de Benjamin Fraser y PowerPaola, *cotidianidad y turismo* (2021) de Iván Pérez-Zayas.

Lejeune en su ensayo *El pacto autobiográfico* (1975), en el cual ofrece una serie de precisiones sobre los principales conceptos de las escrituras autobiográficas. No obstante, pronto pasamos a cuestionar el aparato teórico de Lejeune desde los apuntes de Paul de Man (1979) y sus desfiguraciones sobre la autobiografía ortodoxa. Esta línea nos conduce al *espacio biográfico* de Leonor Arfuch (2002), nuestro dispositivo principal para indagar en las hibridaciones y desplazamientos de la historia de vida de PowerPaola.

Por otra parte, la teoría de Paul Ricoeur (1986) sobre la *identidad narrativa* permitió la expansión del análisis sobre la construcción narrativa del *ipse* o el sí-mismo desde las especificidades del espacio y el tiempo en las narrativas gráficas, lo cual resultó en la configuración de un nuevo término: la *identidad narrativa dibujada*.

Así mismo, incursionamos en los estudios sobre la autoficción desde las propuestas de Manuel Alberca (2007) con su noción del pacto ambiguo; Diana Diaconu (2017) y su mirada renovada sobre la autoficción; Sabine Schlickers, Vera Toro y Ana Luengo (2010) con los conceptos de pacto lúdico y auto(r)ficción. Esta senda por los territorios vacilantes de la autoficción nos encaminó a la propuesta de lectura de *Virus tropical* como una *autobifictionalography*, neologismo atribuido a la historietista Lynda Barry (2015). Para ahondar en la naturaleza de dicho término, recurrimos a estudios sobre hibridación genérica, de la mano de autoras como Eva Ariza Trinidad (2015) y Cristina Piña (2013).

En cuanto a la rama de los estudios de género, debemos recordar que el principal objetivo de este trabajo es identificar los rasgos que nos llevan a hablar de una subversión de la identidad femenina en *Virus tropical*. Para lograr este cometido, debemos comprender cómo se construyen las ficciones discursivas sobre el género. La principal autora en este tópico fue Judith Butler con su teoría de la performatividad del género, la cual desarrolla en sus obras *El género en disputa* (1990) y *Cuerpos que importan* (1993). Sin embargo, es

fundamental reconocer que el método genealógico de Butler nos remite a otros autores. En este caso, los apuntes de Michel Foucault (1980/1976) sobre las intersecciones entre sexualidad y poder resultaron valiosos para comprender la formación de la normatividad del género.

En este orden de ideas, los estudios de Luce Irigaray (1975) sobre el lenguaje fueron relevantes para señalar los discursos falocéntricos que se gestan en ciertos escenarios de *Virus tropical*. Para el análisis de la dimensión iconográfica de la obra en relación con la perspectiva de género, apelé al concepto de la *mirada masculina* caracterizado por Laura Mulvey (1975) y reformulado por Joey Soloway (2016) desde la *mirada femenina*. Por último, la idea de la subversión de la identidad femenina estuvo fundamentada desde Judith Butler, con el apoyo de Hélène Cixous (1975).

Cabe resaltar que empleé andamiajes teóricos que funcionaron como puentes entre unidades teóricas, así como para teorizar en torno a las narrativas gráficas. Para anudar las teorías de la autobiografía con los estudios de género, fue relevante el estudio de Sidonie Smith (1991) sobre la poética de la autobiografía de mujeres. En lo que respecta a la conceptualización de la novela gráfica, el principal apoyo fue Hillary Chute (2010) con su investigación sobre los cómics autobiográficos femeninos, las precisiones de Scott McCloud (1993) sobre los aspectos formales del cómic y el estudio de Román Gubern (1987) sobre la cultura visual.

Sobre los capítulos

El primer capítulo está dedicado a la indagación sobre el *espacio biográfico* en la obra de PowerPaola. Como principal problemática, encontramos que los debates teóricos sobre las *escrituras del yo* no han tenido la suficiente consciencia sobre los medios visuales. En el caso de la novela gráfica, su propia naturaleza crea una disyunción en la

triada de la coincidencia nominal de Lejeune, al introducir una nueva arista que denominé *dibujo autorreferencial*. Considerar lo gráfico como una nueva forma del *espacio biográfico* nos trajo algunas paradojas sobre cómo se deforma la experiencia y las narrativas lineales en *Virus tropical*. Así pues, nos aproximamos a caminos más dúctiles como la autoficción y la *autobifictionalography*.

El segundo capítulo se centra en los debates sobre la noción de identidad femenina en *Virus tropical*. Para empezar, nos acercamos a algunos de los planteamientos teóricos desde Butler y Foucault sobre la identidad de género como una ficción sociocultural, desde la normatividad jerarquizada que determina cuáles expresiones son válidas y cómo se deben mantener en la sociedad. A continuación, pasamos a identificar cómo a través del lenguaje se construyen discursos hegemónicos para la subordinación de las mujeres en *Virus tropical*. En esta misma línea, examinamos la dimensión gráfica de PowerPaola como un desafío a las representaciones tradicionales de las mujeres en los cómics y una transición hacia la subjetividad de la mirada femenina. Como antesala al último capítulo, hicimos un breve repaso sobre la multiplicidad de identidades femeninas que PowerPaola presenta a través de su círculo familiar.

El tercer capítulo representa la unión de ambas unidades de investigación, con el fin de identificar los escenarios desde los cuales se presenta una subversión a la identidad femenina en *Virus tropical*. El primer punto del capítulo es una indagación en la construcción de la *identidad narrativa* de PowerPaola desde las propuestas de Ricoeur, para determinar los mecanismos que utiliza para construirse a sí misma a través de la narrativa y la imagen, lo que nos conduce al concepto de la *identidad narrativa dibujada*. A partir de esto, observamos cómo el ejercicio autobiográfico de PowerPaola responde a una visión que se aleja del origen falocéntrico para lograr una autorrepresentación auténtica y

subjetiva, desde el lente femenino. Por último, explico por qué las expresiones identitarias de Paola en *Virus tropical* representan una subversión a la identidad femenina hegemónica a través de una capacidad agencia adquirida en su proceso de crecimiento.

Capítulo 1. Representar la experiencia en viñetas: sobre el *espacio biográfico* en la obra de PowerPaola

Nos contamos historias para vivir. [...] Vivimos enteramente, en especial si somos escritores, de la imposición de una línea narrativa sobre imágenes dispares, de las ideas con las que hemos aprendido a congelar la fantasmagoría fluctuante que es nuestra experiencia.

Joan Didion.

(Des)dibujos de las *escrituras del yo*

Narrar la vida en la literatura parece ser un quehacer tan antiguo como el acto mismo de contar historias, un reflejo innato de las sociedades desde sus albores. Lo que conocemos de forma usual como “género autobiográfico” es la respuesta a esta necesidad congénita: plasmar el finito instante de la vida en una obra, de manera que nos reflejemos en esta. Por supuesto, dicha intención artística conlleva una serie de dilemas complejos a la hora de traducirse en una composición escrita —o en otras formas afines, como más adelante veremos—, debido a que lo autobiográfico contempla una transformación que ocurre en el tránsito de la narración. En un primer instante de la creación, nos encontramos ante un *yo* inacabado que solo encuentra sentido en la reconstrucción de su persona a través de la literatura. Con la claridad que brinda la distancia y la retrospección, la autonarrativa se devela como una tipología fértil para explayarnos en reflexiones en torno a la imagen propia, sus distorsiones y la ilusión de identidad que encontramos en esta.

Como bien lo expone Diana Diaconu (2017), “el fenómeno literario es anterior a su teorización” (p. 41). Fue una sucesión natural en la que el fervor de narrarse a sí mismo/a suscitara las primeras pinceladas sobre las escrituras autobiográficas. El pionero en ofrecer

una serie de conceptualizaciones sobre la autobiografía, sus características y sus limitaciones fue Philippe Lejeune en su ensayo *El pacto autobiográfico* (1975). En este texto el autor incursiona con una delimitación primordial de este género, definiéndolo como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (p. 50). En adición de ello, Lejeune detalla un factor vital para los estudios de este ámbito: las escrituras autobiográficas se sustentan en un pacto donde existe la coincidencia de la identidad nominal entre autor/a, narrador/a y personaje.

A pesar de que el aparato teórico de Lejeune represente un punto de anclaje para iniciar con el debate, este se ha cuestionado y complejizado según la aparición de otras tipologías que juegan con la forma ortodoxa de relatos de vida. En su ensayo *La autobiografía como desfiguración* (1979), Paul de Man articula una crítica a la visión contractual de Lejeune y se atreve a afirmar que “la autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto” (1991, p. 3). Esta postura nos conduce a la intrincada cuestión de definir en términos genéricos la autobiografía, pues según de Man significaría una reducción de las posibilidades insulares de estas escrituras; ya que los rastros de cada autor/a siempre se podrán inmiscuir entre líneas.

En este orden de ideas, las posturas pragmáticas de la autobiografía han sido superadas por la necesidad de examinar los límites ininteligibles entre experiencia y narración. Por una parte, el *yo* empírico y el *yo* narrativo se encuentran circunscritos a un pacto referencial cuya correspondencia en la identidad nominal nos asegura un *efecto de realidad* —nombrado por Roland Barthes (1968)—, que puede ser reconocido como un modo legítimo para reconocer una presencia anclada a lo fáctico. No obstante, esta

situación se complejiza al considerar que nos encontramos ante un sujeto que recuerda un pasado que ya no existe y que trata de materializar a través de la escritura. Así, este *yo* no solo se encuentra cimentado en la vivencia concreta, sino que también está inscrito en una recreación de sí mismo/a por medio del lenguaje. Esta labor resulta incierta, puesto que debemos rememorar desde el juicio de la memoria y sus posibles lagunas. Como lo denomina José María Pozuelo Yvancos (2006), se trata de “un *yo* que defiende la verdad sobre sí mismo” (p. 18).

Es a partir de estas fisuras conceptuales que empezamos a asumir los relatos de vida como una sustancia maleable, que va más allá de una autoridad contractual que convierte la lectura en un juicio donde se debe verificar el porcentaje de “verdad” en un texto. Más bien, se podría tratar de un modelo de narración que es capaz de reproducir figuras que responden al referente real y al mismo tiempo, las deforma. De este modo, el nombre propio o el *yo* que se sustenta en los textos autobiográficos es hasta cierto punto incognoscible. El sujeto autobiográfico no se puede definir mediante una firma impostora, ya que en la narración de su existencia se dota a sí mismo de rostros y nombres volubles que corresponden a las complejidades de su interioridad.

Por lo tanto, la creación del *yo* en un relato autobiográfico conlleva ciertos desplazamientos y disyunciones. La expectativa de estabilidad de un sujeto es confrontada por las vicisitudes de la reconstrucción de la identidad a través de una memoria fraccionada. Este proceso no solo implica una negociación entre la persona que vivió y aquella que escribe por la conciliación de hechos, sino que también desenmascara formas vacilantes de la autopercepción. Entonces, la naturaleza construida de la narración autobiográfica nos señala que el sujeto, en tanto creador y creación, se encuentra en una tensión constante entre la consistencia en la representación y la inestabilidad de su persona.

En consideración de que el *yo* suele ser una materia escurridiza en la reconstrucción retórica, surgen unas cuestiones importantes: ¿qué sucede con los/as creadores/as que deciden experimentar y jugar con el relato de sus propias vidas?, ¿cómo se configura esto dentro de los dominios de lo autobiográfico? Para dar una solución plausible a estas inquietudes es preciso expandirnos hacia otras posibilidades narrativas que contemplen la fluidez y la multiplicidad del *yo*. Es desde esta necesidad inventiva que empezamos a trastocar las fronteras entre ficción y factualidad, lo que resulta en un vaivén que le permite a cada autor/a ser artífice de su propia existencia, en tanto que existe un juego con su identidad. Como comenta Manuel Alberca:

En la literatura, el escritor no tiene por qué aguantar el fastidioso aburrimiento de una sola vida y una única personalidad. Ostenta el privilegio de poder clonar tantos dobles y de disfrutar de tantas vidas como le plazca, sin arrostrar las molestias o perturbaciones que en la realidad una imposición de cambio identitario conlleva. (Alberca, 2007, p. 30)

Ahora bien, después de dibujar y desdibujar las líneas de lo autobiográfico, es preciso considerar esta tipología dentro de un campo semántico más amplio, uno que abarque los desplazamientos mencionados hasta el momento. Por lo tanto, resulta fructífero hablar de *escrituras del yo*, en la medida que mantiene el sentido de un relato autobiográfico al permitirle al/la autor/a hacer un recuento de sus propias experiencias de vida; sin embargo, se le exenta de la necesidad contractual de lo verificable. Por supuesto, referirnos a las *escrituras del yo* aún constituye un terreno amplio y que puede resultar ambiguo, una consecuencia de la necesidad de transgredir límites. No obstante, esto significa tan solo el primer boceto de un panorama que aún carece de luces y sombras por descubrir.

La novela gráfica en el *espacio biográfico*

Llegados a este punto, debemos preguntarnos: ¿cómo competen estos debates sobre las *escrituras del yo* a la obra de PowerPaola? Pues bien, es importante subrayar que *Virus tropical* contiene una serie de especificidades que requieren de la apertura del horizonte de expectativas de estas narraciones. En un principio, *Virus tropical* parece cumplir con los requisitos primordiales para constituir una autobiografía, como se ha considerado por la mayoría de los estudios realizados sobre esta obra. De forma sustancial, PowerPaola realiza un recuento de su vida, desde el momento de su nacimiento hasta los últimos años de su adolescencia. Se trata de un relato en primera persona, que sigue la historia de su crecimiento y la conformación de su personalidad. Además, existe una aparente coincidencia nominal entre autora, narradora y personaje⁹. Si consideramos algunas de las definiciones sobre autobiografía —la de Lejeune, por ejemplo—, podríamos clasificar la obra de PowerPaola en los parámetros de este género.

No obstante, etiquetar a *Virus tropical* como una novela gráfica autobiográfica nos revela ciertos conflictos al tener en cuenta que PowerPaola no solo articula una narrativa escrita sobre sus experiencias, sino que también las ilustra. Entonces, ¿qué ocurre cuando, además de leer la vida de una autora, la observamos a través de sus dibujos?, ¿habría que pensar en una nueva arista de la coincidencia nominal? Un posible pacto donde exista la correspondencia de la identidad entre autora, narradora, personaje y el *dibujo autorreferencial*¹⁰. Sin embargo, ¿cómo podríamos cerciorarnos de que se produzca un

⁹ Tomo esta coincidencia nominal con cierta sospecha, ya que existe una fragmentación entre el nombre artístico de la autora/narradora —PowerPaola—, el del personaje —Paola— e incluso, el nombre de Paola Gaviria como anclaje referencial. Aunque estas instancias se encuentran relacionadas entre sí, significan una disyunción en los planos de la narración. Dicha cuestión será tratada en este capítulo.

¹⁰ Adopto este término para hacer referencia al dibujo que PowerPaola realiza sobre sí misma, bajo la concepción de que la autorreferencialidad alude a “el objeto al que se va a referir la narración autobiográfica

efecto de realidad en la dimensión iconográfica? Una solución plausible a esta encrucijada es tratar de aplicar los métodos de análisis con los que se ha estudiado a la novela gráfica *Fun home* de Alison Bechdel, ya que esta utiliza material de archivo para lograr verosimilitud en su recuento¹¹. Sin embargo, el caso de PowerPaola puede resultar más intrincado.

Estas paradojas nos asientan en un terreno teórico incierto. Fernando Cabo Aseguinolaza (2014) señala que la raíz de esta situación se encuentra en que “la tradición de tipo posestructural en la que se sitúa la acuñación del concepto de ficción no incorpora una dimensión muy proclive a la iconoclastia” (p. 26). Al desglosar esto, notamos que la conceptualización de las *escrituras del yo* no ha tenido plena consideración sobre los aspectos concretos de la novela gráfica. Como es evidente, para poder configurar su relato de vida, PowerPaola debe transitar entre su doble dimensión como artista visual y escritora. No obstante, si nos remitimos a los primeros postulados de Lejeune, encontramos que este indica cuatro categorías nucleares para la delimitación del género autobiográfico: forma del lenguaje —en narración o en prosa—, el tema tratado debe ser la vida individual de un/a autor/a, debe existir una coincidencia en la identidad nominal y la perspectiva del/la narrador/a debe ser retrospectiva (1994, p. 51). Al repasar estos cuatro puntos, notamos que

se encuentra en el propio sujeto que enuncia, de modo que el interior o la subjetividad del escritor es transformado en objeto de discurso” (Puertas Moya, 2003, p. 98). También existe un aspecto de autorrepresentación en el *dibujo autorreferencial* de PowerPaola, lo cual discutiré en el tercer capítulo.

¹¹ La novela gráfica *Fun home* ha sido sujeta a amplios debates sobre su clasificación genérica dentro de las *escrituras del yo*, debido a que la autora realiza una reconstrucción narrativa desde los mecanismos de la memoria y esto resulta en una narrativa fragmentaria. Sin embargo, muchas de las ilustraciones de los personajes de Bechdel están realizadas desde referencias fotográficas que le atribuyen un carácter verídico a su historia. Sobre esta discusión, remito a los artículos *Inside the archives of Fun home* (2020) de Susan R. Van Dyne y *Breaking the autobiographical pact: truth and life-writing in Alison Bechdel's Fun home* (2020) de María Elena Carpintero Torres-Quevedo.

al ser una novela gráfica, *Virus tropical* contiene otra forma semántica que extralimita la narración escrita y conduce a una divergencia en la tríada de la identidad nominal.

Entonces, si *Virus tropical* no es una novela gráfica autobiográfica en su totalidad ¿en dónde podríamos ubicarla, en términos de las *escrituras del yo*? Llegados a este punto, es necesario ir más allá de las configuraciones de un género específico y trazar un campo que permita la confluencia de todas las dimensiones de la obra de PowerPaola. Los debates planteados nos han traído al *espacio biográfico* de Leonor Arfuch. El concepto acuñado por esta autora —el cual toma como préstamo de Lejeune y amplía su conceptualización— resulta viable en este contexto, ya que no pretende identificar lo autobiográfico bajo unos términos taxonómicos, más bien propone un horizonte de inteligibilidad donde múltiples modos discursivos se entrecruzan para dar paso a un espacio que recupera las narrativas de vida. Así pues, el *espacio biográfico* de Arfuch posibilita “la recurrencia antes que la singularidad, la heterogeneidad y la hibridación por sobre la ‘pureza’ genérica, el desplazamiento y la migrancia por sobre las fronteras estrictas” (2002, p. 18).

En el marco de lo planteado por Arfuch, es fundamental destacar la función de la hibridación en el *espacio biográfico*. Al permitir la interacción entre diversas formas textuales, con especial énfasis en aquellas que se encuentran en los bordes del canon literario, nos posibilita entablar un diálogo entre la novela gráfica y las *escrituras del yo*. La hibridación, desde la conceptualización de Arfuch, no solo fomenta la convergencia entre géneros textuales dispares, también nos permite movilizar los límites de las escrituras biográficas y empezar a rastrear *biografemas*¹² en los lugares más insospechados. De esta

¹² En el prefacio de la obra *Sade, Loyola, Fourier* (1971), Roland Barthes emplea el neologismo *biografema* para referirse a la huella impresa que un/a autor/a deja sobre su vida en su obra y que excede la inevitable desaparición del sujeto con el transcurrir del tiempo.

forma, al ver una novela gráfica como *Virus tropical*, la pregunta ya no sería qué porcentaje de verdad hay en las ilustraciones de PowerPaola sino la siguiente: ¿de qué manera PowerPaola decide construir su imagen mediante estos mecanismos biográficos?

Por consiguiente, la región de desplazamientos del *espacio biográfico* es congruente al tener en cuenta la naturaleza misma del cómic, en tanto que su formulación ha resultado un problema recurrente para quienes se han ocupado de su estudio. El cómic se ha descrito por Román Gubern como “un medio de comunicación escrito-icónico, pero estructurado en imágenes consecutivas (viñetas), que representan secuencialmente fases consecutivas de un relato o acción, y en las que se suelen integrar elementos de escritura fonética” (1992, p. 217). O, en términos de Scott McCloud como “juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer”¹³ (1993, p. 9). El *espacio biográfico* posibilita el análisis en torno a estas tipologías que parecen inclasificables, pero no en un sentido donde se busque dictaminar sus contornos; más bien, desde la misma plasticidad que el cómic permite al momento de la creación.

De acuerdo con Arfuch, la intención del *espacio biográfico* radica en “no tanto la “verdad” de lo ocurrido sino su construcción narrativa, los modos de nombrar(se) en el relato, el vaivén de la vivencia o el recuerdo, el punto de la mirada, lo dejado en la sombra...” (2002, p. 60). Si observamos la estructura del cómic, nos daremos cuenta de que apoya esta intención. El/la autor/a de cómic cuenta con una disposición precisa que está conformada por cada viñeta, la cual debe capturar aquello que se considera como

¹³ “Imágenes pictóricas —y otras imágenes afines— yuxtapuestas en una secuencia deliberada, con la intención de transmitir información y/o producir una reacción estética en el espectador” [Traducción propia].

imprescindible para el hilo de su historia. La dinámica de sostenerse en la dimensión de lo concreto del cómic es análoga a los procedimientos de la memoria, ya que no recordamos cada suceso con absoluta precisión, más bien recuperamos lo relevante. Como lo explica Hillary L. Chute:

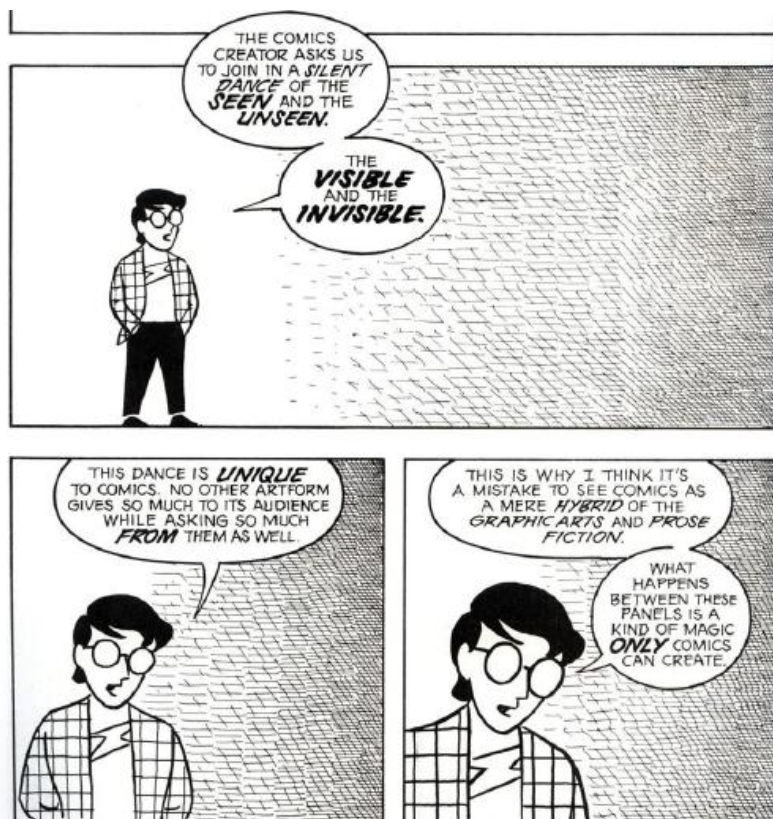
Cartoonist Chris Ware suggest that comics itself is “a possible metaphor for memory and recollection” (xxii). Images in comics appear in fragments, just as they do in actual recollection [...] the art of crafting words and pictures together into a narrative punctuated by pause or absence, as in comics, also mimics the procedure of memory. (Chute, 2010, p. 4)¹⁴

Bajo esta premisa, la narrativa gráfica es productiva al momento de jugar con lo decible y lo indecible en la reconstrucción de un *yo*. En la obra *Understanding comics: the invisible art* (1993), Scott McCloud propone un fenómeno que explica aquello que no vemos en las historietas y que es tan trascendental como los elementos perceptibles: el *closure* o también conocido como el *gutter*. Este término hace referencia al espacio liminal que aparece entre cada viñeta y que a simple vista parece que su único propósito es separar la unidad mínima del cómic. Sin embargo, el *closure* adquiere sentido a través de un/a lector/a activo que vislumbre más allá de los umbrales de lo tangible, de forma que sea capaz de construir un mundo entre cada encuadre, a la par del/la autor/a. En este sentido, la composición del cómic se torna más compleja que un híbrido entre narración e ilustración; es también la amalgama entre lo visible y lo invisible, como lo indica McCloud (Figura 2):

¹⁴ “El caricaturista Chris Ware sugiere que los cómics en sí mismos son “una posible metáfora de la memoria y el recuerdo” (xxii). Las imágenes en los cómics aparecen en fragmentos, tal y como pasa en el recuento real [...] el arte de combinar palabras e imágenes en una narrativa, puntuada por pausas o ausencias, como en los cómics, también imita el proceso de la memoria” [Traducción propia].

Figura 2.

*Understanding comics: the invisible art, capítulo Blood in the gutter.*¹⁵



Nota. Tomado de *Understanding comics: the invisible art* (p. 92), por Scott McCloud, 1993, HarperCollins Publishers.

La relación entre el *closure* de McCloud y el *espacio biográfico* de Arfuch reside en la forma en que creamos perspectivas sobre la multiplicidad de la narración, entre lo que se cuenta y lo que se deja en la sombra, lo íntimo y lo privado. Así pues, al ubicar la novela gráfica en el *espacio biográfico*, se acentúa que la esencia de esta no se encuentra en un relato homogéneo y abarcador sobre la experiencia. Más bien, cada viñeta edifica la

¹⁵ “El/la creador/a del cómic nos invita a participar en una danza silenciosa de lo visible y lo invisible. Lo que se ve y lo que no se ve. Esta danza es única en los cómics. Ninguna otra forma de arte ofrece tanto a su audiencia mientras exige tanto de ella. Por eso creo que es un error ver a los cómics como una simple combinación de las artes gráficas y la ficción en prosa. Lo que ocurre entre estos paneles es una especie de magia que solo los cómics pueden crear” [Traducción propia].

subjetividad de las memorias de su creador/a y, al mismo tiempo, posibilita que el/la lector/a dote de sentido a la historia. Un ejemplo de esto en *Virus tropical* se da en el momento en que Paola hace un recuento de su relación con Andrés (Figura 3), mediante vivencias concretas que implican el crecimiento y las transformaciones que ha vivido en este periodo de tiempo; sin entrar en detalles específicos, deja que su lector/a intuya aquello que no se retrata entre cada viñeta:

Figura 3.

Virus tropical, volumen *El adiós*



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 150), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

De este modo, al comprender el *espacio biográfico* más allá de una pragmática de lo verídico, podemos entrar a vislumbrar cómo cada trazo y cada palabra conforman una serie de implicaciones sobre la experiencia de PowerPaola. Entonces, el ocultamiento que se da entre cada viñeta no se traduce en mentira o deshonestidad, sino en la elaboración consciente de una vida subjetiva. Como lectores/as, podemos entrar en este juego con PowerPaola, armados con unos códigos de lectura que amplían los horizontes que encontramos en *Virus tropical*. Según los términos de Leonor Arfuch:

Espacio en el cual, podemos agregar, con el entrenamiento de más de dos siglos, ese lector estará asimismo en condiciones de jugar los juegos del equivoco, las trampas, las máscaras, de descifrar los desdoblamientos, esas perturbaciones de la identidad que constituyen *topoi* ya clásicos de la literatura. (Arfuch, 2002, p. 48)

En vista de lo expuesto hasta el momento, debemos considerar que la comprensión de *Virus tropical* requiere de un lente móvil para su lectura. Al tratarse de una novela gráfica, cuyas condiciones no han sido consideradas con amplitud por las conceptualizaciones de las *escrituras del yo*, su análisis demanda un acercamiento desde las interacciones entre texto e imagen como un proyecto híbrido y fragmentario que facilita disyunciones que se escapan de la pragmática del pacto autobiográfico. En este panorama, nuestro contrato lector con PowerPaola no pretende sellar la fidelidad de una vida fija y coherente por sí sola, más bien es una promesa de experimentación; la autora nos garantiza una fluidez en la composición de su obra y por ende, en su identidad.

Los desdoblamientos del yo en *Virus tropical*

Después de enmarcar la novela gráfica como otra modalidad del *espacio biográfico*, se devela un lente que nos concede una visión periférica sobre todos los elementos que

componen a la obra de PowerPaola. Partimos desde el entendimiento de que la experiencia, mediada por las condiciones únicas del cómic, se manifiesta desde la abstracción que la escritora hace de su realidad. Aunque la subjetividad autorial es una cualidad consustancial de cualquier producción artística, la doble dimensión del cómic nos permite examinarla desde una perspectiva amplificada al ser capaz de materializar la memoria desde la ilustración. Dicha labor resulta interesante para los/as artistas de cómic, debido a que cuentan con una serie de herramientas dispuestas para el despliegue de su personalidad: la narración apoyada por la letra escrita, el estilo artístico, la distribución del espacio-tiempo en cada panel y, por supuesto, el dibujo del rostro. La interpretación se convierte en un proceso dual de visualización, de comprender cómo el/la autor/a se moviliza por el mundo a través de su propia mirada. Por lo tanto, el cómic es un medio de una calidad íntima profunda, como lo propone Art Spiegelman:

Comics are as close to getting a clear copy of one's diary or journal as one could have. It's more intimate than a book of prose that's set in type... The quirks of penmanship that make up comics have a much immediate bridge to somebody... You're getting an incredible amount of information about the maker. (Spiegelman, 1994, como se citó en Chute, 2010, p. 11)¹⁶

Bajo esta premisa, el cómic ofrece unas vías estilísticas que le posibilitan a su autor/a decantarse por determinados niveles de subjetividad en el relato biográfico. Como explica Susana Arroyo Redondo (2012, p. 113), tanto las palabras como las imágenes son iconos que señalan aspectos concretos del mundo real. Las palabras son de una naturaleza

¹⁶ “Los cómics son lo más cercano a tener una copia del diario o el cuaderno de una persona. Es más íntimo que un libro de prosa impresa... las peculiaridades de la escritura a mano que componen a los cómics establecen un vínculo mucho más inmediato con alguien... obtienes una cantidad de información increíble sobre el/la creador/a” [Traducción propia].

abstracta, en las que su representación gráfica por sí sola no afecta al contenido que pretende comunicar, ya que no guarda relación con su referente. Por el contrario, los dibujos están hechos para parecerse a su modelo; por lo tanto, su forma afecta a su significado. Los/as artistas del cómic pueden cabalgar entre lo abstracto de la narración escrita y lo figurativo de la ilustración para la configuración de su realidad. Esto resulta en un método valioso para conocer aquella esfera interior del artista, como lo mencionaba Spiegelman. La voz narrativa se puede complejizar en múltiples tonos según las decisiones estéticas: mientras que un estilo realista puede indicarnos que su creador/a desea promover la verosimilitud, un trazo caricaturesco nos demuestra una intención lúdica.

Si volvemos a las propuestas de Paul de Man, podemos establecer múltiples puentes de comunicación con la figuración del cómic. Al observar el *dibujo autorreferencial* que PowerPaola realiza en *Virus tropical*, se evidencia una constante distorsión de su *yo* mediado por una intención estética. Es un rostro que en ciertas instancias emplea lo metafórico y lo hiperbólico para demostrar su autopercepción en los eventos de su vida. Dicha desfiguración hace eco con la afirmación que Paul de Man realiza sobre el lenguaje: “En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa” (1991, p. 11). En el trabajo de PowerPaola, la doble dimensionalidad del *yo* es una construcción fluida representada a través de formas que no pretenden capturar por completo su ontología; es un intento figurativo de acercarse al *yo* sin encarnarlo en su totalidad.

Si bien es cierto que mi intención no radica en rastrear una “verdad” en el relato de PowerPaola, lo expuesto hasta el momento nos conduce a una observación que puede develar más problemas: en *Virus tropical* encontramos una cantidad considerable de desfiguraciones del *yo*, desde todas las instancias que este implica —lo narrativo, lo

gráfico, lo nominal—. Entonces, ¿hasta qué punto nos podemos acercar a PowerPaola como referente? Bajo la comprensión de que dicho referente es la autora convirtiéndose en el objeto de su propio discurso, pero no como el objeto mismo; sino como una ilusión de la figura verídica. Pero ¿qué sucede cuando este *yo* está dotado de un rostro polisémico?

Pues bien, Arfuch (2002, p. 98) comenta que el *espacio biográfico* es vasto para la experimentación y la transmutación de la identidad. Al liberar las pretensiones de atestiguar una vida como “real”, nos encontramos con autores/as que trastocan la idea de la autobiografía y apuestan a la confusión identitaria. Se trata de unas traslaciones que permiten la creación de un relato de sí mismo/a que asume la ficción de manera consciente y se propicia la apertura hacia otro tipo de pactos de referencialidad biográfica. Es en este contexto donde introducimos un modo posible para la novela gráfica en el *espacio biográfico*: la autoficción. Este neologismo atribuido a Serge Doubrovsky (1977) puede resultar tan escurridizo y de difícil definición como el resto de los dilemas presentados hasta ahora. No obstante, las mismas escisiones que la autoficción conlleva nos favorecen a la hora de examinar una obra que se construye en las periferias de lo evidente o, más bien, en el *closure* mencionado por McCloud.

Por lo general, los criterios que definen la presencia de la autoficción en una obra están relacionados con la bifurcación del pacto autobiográfico y la convergencia con el pacto novelesco. Se trata de un marco de lectura el cual les permite a autores/as como PowerPaola navegar en un espacio que no asevera la veracidad del enclave autobiográfico, ni tampoco nos presenta una composición de ficción que se distancia por completo de la identidad de su creador/a. Por lo tanto, la autoficción opera de forma que conduce a su autor/a a afirmarse y desestabilizarse en su dualidad como un sujeto presente en la historia y como una persona construida en la narrativa.

En este punto cobra importancia el rol de los/as lectores/as atentos/as, ya que la autoficción podría describirse como un juego en el cual el/la autor/a se esconde o muta y nosotros/as debemos encontrarlo/a. Por lo tanto, la dinámica que asumimos en la lectura de *Virus tropical* es descifrar los rostros cambiantes de PowerPaola; su metamorfosis hacia el crecimiento implica un dinamismo con su apariencia, con el modo de nombrarse y con el mismo tejido de su vida. De manera explícita, se demuestra que el personaje de Paola no es una imagen estática. Vemos sus rasgos madurar, habitamos las fluctuaciones de su mundo interno a través de ilustraciones surrealistas y nos lleva de la mano en el tránsito de Paola a PowerPaola. Así que, enmarcar el análisis bajo el lente de la autoficción nos permite ser un jugador más en los escenarios de las viñetas de *Virus tropical*. Como comenta Manuel Alberca:

La escritura autoficticia es sobre todo un juego, concretamente un juego que recordaría al juego infantil del escondite. Con la precisión y la libertad que nos permite la alegoría, en la autoficción el autor simula ser otro o ser él mismo equívoca o engañosamente. (Alberca, 2009, p. 47)

Uno de los primeros aspectos que iluminan a *Virus tropical* como una posible autoficción es la disonancia en la coincidencia nominal, la cual podría considerarse como un asunto superfluo en este entramado. Sin embargo, al estudiarla de cerca nos devela algunas capas de profundidad de la construcción identitaria que la autora realiza. Al tener presente que la función autorial en términos de Foucault (1969), va más allá de centralizar a un sujeto tangible como el creador omnipotente de una obra y más bien se trata de ver a dicha figura como una categoría voluble que influye en la comprensión y recepción literaria, encontramos un anclaje para comprender la multiplicidad de la autora en todas sus formas. Según esta perspectiva, no detectamos a Paola Gaviria como un anclaje del plano

fáctico que determina un único derrotero del relato de su vida y de su identidad como autoridad en un texto, sino que nos referimos a PowerPaola y a sus cualidades de transfiguración. Percibimos a PowerPaola como artista, a Paola como personaje y, en ocasiones, una amalgama de ambos rostros.

Por ende, la escisión nominal entre autora y narradora —PowerPaola— y personaje —Paola— se manifiesta como un aspecto que expone su intención de jugar con la referencialidad y crear cierto distanciamiento que le autoriza para cortejar a la ficción en la trama de su vida. Al mismo tiempo, esto no interfiere con los procedimientos de identificación entre autora y personaje, en tanto que existe una homofonía fonética entre ambas partes; un eco vocal que confluye en el sintagma de “Paola”. La disociación entre PowerPaola y Paola, además de cumplir con la función de afirmar una nominalidad parcial, también exhibe la necesidad de (re)inventarse como artista y brotar por fuera de la crisálida de Paola. Como lo menciona la misma PowerPaola, en medio de la anécdota de la creación de su nombre artístico: “me aproveché de ese nuevo nombre para disfrutar esa ciudad sola. Compré unos patines, anduve en ellos y me dediqué a dibujar. Con ese nombre me inventé una Paola valiente, una que podía con todo” (párr. 15, 2014).

En este sentido, nos aproximamos a nuevas convenciones interpretativas que requieren de cierta plasticidad en nuestra lectura. El interés que he trazado hasta ahora recae en la agilidad con la que PowerPaola transforma su vida en función de dar cuenta de su interioridad, de la personalidad de una artista que se encuentra a sí misma en la heterogeneidad del cómic; en lo invisible y lo visible. Por consiguiente, resulta idóneo considerar la noción del *pacto lúdico* de Sabine Schlikers como un enclave de lectura para *Virus tropical*, en tanto que sobrepasa la ya descartada aspiración de veracidad que propone

el pacto autobiográfico de Lejeune y contempla menos vacilaciones que el pacto ambiguo¹⁷ de Alberca. El pacto lúdico de Schlikers enmarca la representación que el/la autor/a hace de sí mismo/a como una performance lúcida en el que deja saber a su público que se encuentra ante un acto de ilusionismo; aún existe un *yo* que hace referencia a su creador/a, pero también disfruta fingir ser *otro*. Bajo este sentido, el pacto lúdico no exige la correlación rígida en la nominalidad, ya que su atención no se encuentra sobre el objeto representado, sino en los trucos de la representación. Como refieren las autoras Vera Toro, Sabine Schlikers y Ana Luengo, en relación con el juego de la representación:

El disfraz auto(r)ficcional de un personaje ficticio como autor, o el disfraz del autor como personaje ficticio se puede comparar con el efecto de una representación teatral mimética *en vivo* y el placer de la encarnación y del disfraz que le es inherente (véase Plessner 1961). De esta manera, el disfraz literario sería una sublimación del juego imitatorio real. (Toro et al., 2010, p. 16)

Con ello, la cualidad lúdica le confiere a PowerPaola la facultad de ser la artífice de su propia existencia. *Virus tropical* está compuesto de doce volúmenes, cada uno relata una época importante de la vida de Paola y su familia. Como mencioné con anterioridad, esta estructura es *sui generis* del cómic debido a su inclinación hacia la especificidad. No obstante, existe una fractura de la línea principal de la historia que complica el plano de la narración. En dos ocasiones de *Virus tropical* aparece una Paola diferente: tiene facciones más adultas y luce como una artista consolidada. En específico, esto sucede al final del

¹⁷ El pacto ambiguo de Manuel Alberca —conceptualizado en la obra homónima— requiere de un grado de desaparición u ocultamiento del/la autor/a como parte de su obra. Es decir, una ruptura significativa de la referencialidad en la tríada de coincidencia nominal. Como comenté antes, considero que la divergencia nominal en la obra de PowerPaola es producto de una intención de jugar con la identidad, más no de velarla.

volumen *Los amigos* (Figura 4) y en la última página de la novela gráfica (Figura 5), a modo de un apartado de agradecimientos:

Figura 4.

Virus tropical, volumen *Los amigos*.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 90), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

Figura 5.

Última página de Virus tropical.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 160), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

Estas escenas constituyen un *mise en abyme*, un segundo plano dentro del relato que crea una forma de metaliteratura, ya que podemos observar de manera explícita a la autora que está confeccionando la historia. En el campo teórico, este procedimiento ha sido denominado *auto(r)ficción* por Sabine Schlikers (2010) y su diferencia con la autoficción radica en que, en la primera, “el personaje del autor irrumpe de forma sorpresiva y metaléptica como el autor del texto que estamos leyendo, haciendo así hincapié en la artificialidad del relato” (p. 21). Estos fragmentos, en los cuales Paola sale de la viñeta para encontrarse con nosotros/as en el *closure*, cumplen con el propósito de resaltar su papel de

artista y creadora, el cual es el móvil para el desdoblamiento de su *yo*. Por unos instantes, parece que entabláramos contacto no con el personaje de Paola, sino con PowerPaola como autora. La vemos dibujar, ser consciente de la ficción en la que encapsula su vida, una que es capaz de desfigurar al antojo de su lápiz.

A su vez, la auto(r)ficción es un mecanismo para retratar la memoria retrospectiva. La narración que se encuentra en los cartuchos está en pasado, refleja una Paola narradora que ya vivió los eventos y los está reconstruyendo a través del lenguaje. No obstante, es una voz exclusiva del plano letrado y que crea un efecto de distancia con los/as lectores/as. En los dos pasajes mencionados, se plasma a una Paola que ya vivió y que dibuja la memoria desde la luz reflexiva de la adultez. Es aquí donde observamos, casi de manera simultánea, los múltiples rostros que la autora recorre a lo largo de la obra: la infante, la niña, la adolescente, la joven adulta. Nos recuerda que al final del viaje se encuentra PowerPaola, la artista, quien echa la vista hacia atrás para mirarse a sí misma. Esta estrategia narrativa es explicada por Hillary L. Chute en relación con la novela gráfica *The diary of a teenage girl* (2002) de Phoebe Gloeckner:

The prose text expresses the perspective of a child self, while the interruptive *visual voice* of the book expresses the perspective of an adult self who recollectively frames the narrative events in a different light than the child narrator does, mobilizing a tacit conversation across media between different versions of self.

(Chute, 2010, p. 5)¹⁸

¹⁸ “El texto en prosa expresa la perspectiva de un *yo* infantil, mientras que la *voz visual* interruptora del libro expresa la perspectiva de un *yo* adulto que en el proceso de recordar enmarca los eventos narrativos de manera diferente a como lo hace el/la narrador/a infantil, lo que moviliza una conversación tácita entre los medios de las distintas versiones del *yo*” [Traducción propia].

Por ende, las desfiguraciones del *yo* en *Virus tropical* se proponen como un ejercicio de retrospección y recreación de la memoria. PowerPaola realiza un recuento dual: a la vez que recuerda, también se reinventa. La autoficción, la auto(r)ficción y la lectura desde un pacto lúdico nos posibilita a comprender a esta autora como una identidad móvil, que se edifica con los saltos en el espacio, en el tiempo, en aquello que se guarda y que como lectores/as podemos imaginar. ¿Qué le sucedió a la Paola de *Virus tropical* para convertirse en la mujer que rompe con la cuarta pared? Tan solo sabemos una parte de la historia. Sin embargo, lo importante aquí es comprender que la intención de la autora es entablar una conversación entre todas las versiones de sí misma; incluso si aquello implica con quebrantar géneros literarios y estructuras narrativas.

***Autobifictionalography*: hibridación y subjetividad**

Si bien hemos revisado la obra de PowerPaola desde la heterogeneidad particular del *espacio biográfico* y en el proceso desenmascaramos algunas de las maniobras que esta utiliza en su quehacer como creadora, parece que en este juego la autora es inasible a las definiciones. Sabemos que se encuentra en cada viñeta y que en ocasiones se desliza entre el *closure*, exigiéndonos una lectura que sea capaz de captar las minucias de sus rostros, sus nombres y aquello que parece omitir. La autoficción, terreno experto en desvanecimientos y transfiguraciones, nos proporciona algunas pistas para seguir el ritmo de PowerPaola. A pesar de que la autoficción podría ser la última parada de este recorrido, como bien explica Diana Diaconu, tratar de establecer un axioma sobre esta puede ser insustancial para un debate que se ha caracterizado por su flexibilidad: “Más que nunca, haría falta reírse sabiamente de la autoficción, tema actual, apasionante y atractivo, del que se ha apoderado un discurso teórico de una seriedad estéril, abstracta y conformista” (2017, p. 51).

Pues bien, si nos detenemos a detallar los componentes que hemos trabajado hasta ahora, notaremos que cuentan con la singularidad de la difícil definición. Como mencioné con anterioridad, la caracterización del cómic fluctúa según las consideraciones de cada autor/a y las aproximaciones desembocan en más debates sobre su inexactitud. Al mismo tiempo, la delimitación de la autoficción es de pocas certezas; de hecho, Diaconu se atreve a considerar que seguimos sin una conceptualización viable sobre este término (2017, p. 50). No obstante, puede resultar relevante pensar en ambas instancias como producto de una época donde el sujeto y las narrativas que este produce son movedizas, contradictorias y que rechistan ante las etiquetas. Este tipo de relatos se enmarcan en un fenómeno magno y que se ha teorizado con amplitud desde la mitad del siglo XX: la posmodernidad y sus proyectos escriturales rupturistas.

En este contexto, una de las manifestaciones primordiales de la incidencia de la posmodernidad en la literatura, según Cristina Piña (2013, p. 19), es la anulación del principio de división de los géneros literarios y la inauguración de un ámbito fértil para la hibridación y la experimentación. Si bien la evolución de la literatura nos ha demostrado que es intrincado determinar el índice de pureza de los géneros —siempre han existido cruces y préstamos—, este sistema de clasificación se ha conservado debido a la voluntad de mantener disgregadas las múltiples formas genéricas en la medida que el género literario ha significado un “cauce para el autor y síntoma para el lector” (Garrido Gallardo, 1998, como se citó en Pascua Canelo y Pastor, 2022, p. 2). Sin embargo, en un periodo en el que se ha reivindicado lo fragmentario sobre lo totalizador, aquellas formas inclasificables cobran relevancia para superar las divisiones tradicionales del género e incluso el concepto mismo de texto literario; configuraciones que podrían teorizarse como literatura *exocanónica* (Escandell Montiel, 2022).

Por consiguiente, las escrituras insulares empiezan a inscribirse en espacios que exceden las márgenes del canon y posibilitan formas literarias que resisten ante la legitimidad de la llamada “alta cultura”. De este modo, la hibridación de las formas genéricas de la literatura también implica difuminar las fronteras discursivas que subordinan determinados géneros por encima de otros, tal como argumenta Piña: “Se alzaría un principio de hibridación exactamente inverso, el cual se dará, en primer término, entre discursividades consideradas jerárquicamente contrarias, como es el caso de los géneros populares o menores” (2013, p. 20).

Si volvemos al terreno de las narrativas gráficas, nos daremos cuenta de que este formato opera según los principios de hibridación y ruptura de los géneros literarios canónicos. Como manifiesta McCloud (1993, p. 49), el cómic requiere de una compleja integración entre las imágenes como una información instantánea y la decodificación del lenguaje escrito para alcanzar un carácter híbrido que logra un relato coherente, lo que manifiesta la contemplación de múltiples dimensiones que requieren de un proceso riguroso de análisis. Entre otros procesos, esto convierte al cómic como una forma compleja de la literatura *exocanónica*.

Empero, desde la aparición del cómic, se ha catalogado como una forma de la “baja cultura”; entre varios motivos, se considera que la lectura iconográfica es exclusiva de los públicos infantiles o que requiere de un menor esfuerzo interpretativo. No obstante, en la segunda mitad del siglo XX aparecieron autores/as que diluyeron con su tinta la frontera que exiliaba al cómic como una forma peyorativa de la literatura que se limitaba a las historias humorísticas para emprender la creación de historias gráficas autobiográficas, como el caso de Art Spiegelman, Aline Kominsky-Crumb y Robert Crumb. A partir de este punto, las narrativas gráficas emprenden un proceso de quiebre con los modelos jerárquicos

de la literatura y se empieza a propiciar la experimentación con las herramientas propias del formato. Es desde este contexto donde surge la historietista Lynda Barry.

Al abrir la novela gráfica *One! Hundred! Demons!* (2002) de Lynda Barry, sus características distintivas son evidentes. La estética es maximalista, lleva lo híbrido hasta lo *camp*¹⁹: cada capítulo inicia con un collage que combina materiales disímiles como la tela y el aluminio e invita al/la lector/a a intervenir con sus propias creaciones. Además, existe un detalle fundamental que revela la voluntad de Barry por la conjunción de diversos sentidos: en una de las primeras páginas, hay una nota la cual indica que este trabajo se trata de una *autobifictionalography* y una página después nos asegura que esta es una historia falsa y verdadera a la vez.

Más adelante, en la introducción aparece una mujer cuyo físico remite al de Lynda Barry, cuestionándose sobre si su relato es autobiográfico o más bien cercano a la ficción y dibujándose a sí misma en la segunda viñeta (Figura 6). Entonces, desde estas primeras páginas brotan una serie de dudas: ¿qué es realmente la obra de Lynda Barry?, ¿una novela gráfica o un collage?, ¿es también una autobiografía, ficción o una autoficción? Y lo más importante, ¿qué es la *autobifictionalography*?

¹⁹ Desde la definición que Susan Sontag lanza en su ensayo *Notes on camp* (1964), lo *camp* refiere a una forma de ver el mundo desde la extravagancia, lo estrambótico y lo artificial.

Figura 6.

*One! Hundred! Demons! Introducción.*²⁰



Nota. Tomado de *One! Hundred! Demons!* (p. 7), por Lynda Barry, 2015, Drawn & Quarterly.

En primer lugar, debemos realizar una disección del neologismo en el que Lynda Barry inscribe su obra. En el interior de la noción *autobifictionalography* existe una amalgama compuesta por la narrativa gráfica, la ficción, la autobiografía y la autoficción; es cada uno a la vez, en cierta medida. La *autobifictionalography* conjuga un híbrido lingüístico que transpone diversos géneros y formatos literarios para iluminar un nuevo significado, al mismo tiempo nos revela la pretensión que Hillary L. Chute (2010) expone como: “to reject categories of nonfiction and fiction altogether in their self-representational storylines” (p. 3)²¹.

Este rechazo de categorías nos sitúa dentro del terreno de la hibridación genérica. El cómic, al tratarse de un formato bimodal que ha sido marginado por los modelos

²⁰ “¿Es autobiografía si hay partes falsas?, ¿es ficción si partes de ella lo son?” [Traducción propia].

²¹ “Rechazar por completo las categorías de no ficción y ficción en sus narrativas de autorrepresentación” [Traducción propia].

hegemónicos de la literatura, busca reestructurar la tradición de los géneros literarios desde sus propios métodos. De esta forma, el término *autobifictionalography* incorpora la herencia de las escrituras del *yo* en lo fragmentario y el dinamismo intrínseco de las narrativas gráficas. Se trata de un mecanismo de yuxtaposición y reelaboración, como explica Eva Ariza Trinidad en relación con el género de la novela:

Toda novela, por tanto, no sólo es una forma híbrida por los procesos lingüísticos nacidos de las dos conciencias que convergen en un mismo enunciado, sino también por aquellos rasgos que la circunscriben dentro de un marco genérico y que implican una naturaleza híbrida por la yuxtaposición y reelaboración de modelos novelescos anteriores (siendo éste, también, un rasgo aplicable a las demás formas genéricas). (Ariza Trinidad, 2015, p. 26)

Llegados a este punto, es inevitable la pregunta de: ¿qué tiene que ver la *autobifictionalography* con *Virus tropical*? Como mencioné al inicio de este apartado, ubicar a *Virus tropical* en la parcela de la autoficción puede ser una propuesta de análisis válida; no obstante, observar esta obra desde el caleidoscopio de la *autobifictionalography* nos permite reconocer en plenitud la capacidad de invención y la creatividad visual de PowerPaola como vehículo para trazar su vida.²² Asimismo, como apunta Nathalie Op de Beeck (2009), el neologismo de Lynda Barry no tiene como propósito delimitar un género ni dar certezas a sus lectores/as, más bien busca hacerlos/as participes en su relato: “Barry proposes a postmodern critical viewpoint in a noncombative way, encouraging genuine

²² Como aludí en los antecedentes, la caracterización de *Virus tropical* como una *autobifictionalography* también fue propuesta por Camilo Castillo Rojas en su tesis doctoral *Tres escrituras del yo: aproximaciones a las narrativas de Margarita García Robayo, PowerPaola y Andrés Felipe Solano*. Recomiendo la consulta de este estudio para complementar lo dicho aquí.

curiosity about the relation of autobiography to fiction and of storytelling to comics” (p. 163)²³. A su vez, la índole de este concepto se alinea con el pacto lúdico de Schlikers, en el sentido en que la autora puede ser varias cosas —o ninguna, según lo mencionado por Chute— en el proceso de representar su existencia.

Dicho esto, al realizar un examen minucioso sobre la distribución narrativa de *Virus tropical*, podemos determinar que cada componente de la *autobifictionalography* se encuentra en espacios que delatan una intención específica. La novela gráfica es el recurso primario y quizás el más importante para la configuración de la *autobifictionalography*, ya que sus propiedades dúctiles le permiten transitar a la autora entre una tipología y otra; si recordamos lo expuesto por Susana Arroyo Redondo (2012), la forma en la que se hace un dibujo tiene la capacidad de afectar el significado del referente que pretende representar.

Entonces, existen momentos donde las situaciones de *Virus tropical* son factibles desde ambas instancias del cómic: se narra un periodo específico de la vida de Paola y las ilustraciones que la acompañan son en ocasiones caricaturescas, pero que guardan similitud con la realidad tangible. Con facilidad, reconocemos los rostros de Paola, de su familia, de sus amigos; ya que la autora genera una identificación sólida con sus referentes en los momentos que oscilan hacia la autobiografía más pura. De manera puntual, este efecto de realidad se localiza en las viñetas al interior de cada volumen, dentro de los límites de lo evidente, de lo explícito, de la línea principal de la historia.

A pesar de ello, no podemos perder de vista lo que nos dice McCloud (1993): el cómic también sucede entre los espacios en blanco que deja cada viñeta, en este caso, entre

²³ “Barry propone una perspectiva crítica posmoderna de manera no combativa, fomentando una curiosidad genuina sobre la relación entre autobiografía y ficción, y entre la narración de historias y los cómics” [Traducción propia].

cada volumen. Si los hechos de las viñetas son lo autobiográfico, la transición entre cada volumen es la ficción interna de Paola, su subjetividad amplificada al máximo. Los volúmenes de la novela gráfica se inauguran con una *splash page* o portadilla que no se ubica en un espacio-tiempo particular del hilo principal, más bien funciona para sugerir una temática en un estilo que difiere en su totalidad con la estética de las viñetas. Podemos evidenciar un dibujo surrealista, que no deja duda alguna de que se trata de algo propio de los terrenos de la imaginación. A modo de ilustración, tenemos las portadillas de los volúmenes *Los amigos* (Figura 7) y *El adiós* (Figura 8):

Figura 7.

Virus tropical, volumen *Los amigos*.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 73), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

Figura 8.

Virus tropical, volumen El adiós.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 147), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

En el caso de la portadilla *Los amigos*, esta se sitúa en medio de la infancia de Paola. Es el instante en que la protagonista pasa por los ritos de iniciación propios de su edad: entabla amistades con las niñas de su unidad residencial, da su primer beso y enfrenta un conflicto con un grupo de niños. Mientras que lo último se narra con precisión dentro del volumen, la portadilla nos ilustra el caos infantil que tomaba lugar en la imaginación de Paola. Mientras que el duelo entre los/as niños/as aparece dentro del volumen como una discusión pueril y sin ningún daño significativo, en el dibujo se recrea esta situación con la

expansión creativa de la infancia; aparecen caballos de guerra, armas y banderas distorsionadas con la figura de un ojo. La portadilla podría parecer una pieza de ficción en su conjunto, debido a que libera a la experiencia de cualquier compás lógico y la transforma por completo desde la exageración de la realidad factual. Sin embargo, tenemos el anclaje del dibujo autorreferencial de Paola en la esquina superior izquierda para indicarnos que aún permanecemos dentro de su historia.

De forma similar, está la portadilla con la que cierra *Virus tropical: El adiós*. Se trata del final del recorrido de Paola, quien ha experimentado y madurado a lo largo de la historia. El sentido de reciente emancipación se refleja en la ilustración, dado que observamos a Paola sentada en una bestia fantástica, la cual sostiene por la cola y las riendas. En el fondo, sus hermanas y sobrino surcan el cielo en hipogrifos. A pesar de la expresión melancólica de Paola, los símbolos dispuestos en la portadilla evidencian que ya ha adquirido las herramientas necesarias para bifurcar su sendero por fuera del seno familiar. Por las presencias alegóricas de esta imagen, se podría considerar como una especie de *autofabulación fantástica*²⁴ en la cual persiste el nexo entre autora como narradora y personaje, pero convertida en una heroína de una historia de ficción. Dentro de la construcción de mundo que PowerPaola realiza en *Virus tropical* y desde la misma elasticidad que permite el término de la *autobifictionalography*, es plausible considerar formas discursivas como lo fantástico para la configuración de un plano simbólico en el mismo conjunto de la vida factible.

²⁴ En términos de Vincent Colonna (2012), la *autofabulación fantástica* refiere a un relato donde “el escritor está en el centro del texto como en una autobiografía (es el protagonista), pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil.” (p. 85).

Dicho esto, considerar a la obra de PowerPaola como una *autobifictionalography* nos permite conciliar las paradojas que encontramos a lo largo de este capítulo. Se trata de un neologismo que contempla la multidimensionalidad de la persona que relata su vida, bajo la comprensión de que nos encontramos ante alguien que, al mismo tiempo que guarda cierta “verdad” dentro de sí, tampoco se niega a la capacidad de imaginarse más allá de esta.

Si retornamos a la imagen de Lynda Barry cuestionándose si los hechos que está a punto de relatar son ficcionales o autobiográficos, podemos considerar que la posible resolución a su pregunta se encuentra en el papel sobre su escritorio: en el dibujo de sí misma. Lo sustancial en el asunto es la forma en que estas autoras deciden retratarse, ya sea acompañada por un demonio que simboliza el trauma —en el caso de Barry— o inmersa en una composición surrealista que recrea el caos de la infancia —como lo hace PowerPaola—. Esta inmersión de las autoras en escenarios inverosímiles no disminuye el *valor biográfico*²⁵ de su obra, más bien convierte el símbolo y la iconografía en componentes fundamentales de su identidad e historia de vida.

Por ende, leer a *Virus tropical* bajo la óptica de un término que aparece en las márgenes de una novela gráfica que busca la reinención de su carácter y la interacción con su lector/a, nos encamina a pensar en PowerPaola como una artista que aspira a transgredir las categorizaciones que dictaminan un único sentido sobre el relato de su vida. *Virus tropical* es una conjunción de los distintos sentidos y contradicciones que construyen a

²⁵ El *valor biográfico* es un concepto bajtiniano que hace referencia al ordenamiento de la vida como cronotopo, lo cual implica un valor de trascendencia al convertir lo vivido en narración. Como explica Arfuch (2002): “Un valor biográfico no solo puede organizar una narración sobre la vida del otro, sino que también ordena la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno, este valor puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de la propia vida” (p. 47).

PowerPaola como persona, un juego en el que se exhibe de manera explícita en las ilustraciones y a su vez oculta detalles, de modo que seamos capaces de imaginar otros sentidos. En un dinamismo que la lleva a impulsarse fuera de los bordes de la historieta y mostrar su rostro como creadora para interpelarnos a los/as lectores/as.

El sentido de la *autobifictionalography* nos recuerda que detrás de la obra existe una autora que es artífice de su existencia, mientras sea capaz de dibujarla y narrarla. Entonces, la decisión de ser un *yo* inteligible en la ficción, en la factalidad o en un paralelo entre ambas se torna en una forma de expresión de una subjetividad que sigue el compás del lápiz de la autora. La forma en la que PowerPaola transfigura las líneas del relato autobiográfico para desplazarlos hacia un campo más vasto —el *espacio biográfico*— es el punto de partida para comprender sus configuraciones con respecto a su autopercepción. Más allá de las conceptualizaciones en torno a las *escrituras del yo* y de la composición de *Virus tropical* según estos preceptos, existe una autora que hace un despliegue particular de su identidad. Para este punto, es necesario expandir nuestro panorama hacia las circunstancias sociales y culturales que influyen en la configuración de PowerPaola; esta vez no solo como artista de un relato de vida, sino también como mujer.

Capítulo 2. Trazarse a sí misma: la identidad femenina en *Virus tropical*

Las mujeres tienen algo de pájaro y de ladrón, al igual que el ladrón tiene algo de mujer y de pájaro: ellos pasan, huyen, disfrutan desbaratando el orden del espacio, desorientándolo, cambiando de lugar los muebles, las cosas, los valores, vaciando estructuras, poniendo patas arriba lo considerado como pertinente.

Hélène Cixous.

Esbozos ilusorios: sobre la noción de *identidad de género*

La pretensión de PowerPaola de reconstruirse a sí misma a través del lenguaje y la imagen nos ha develado múltiples vicisitudes, las cuales vislumbran tan solo un fragmento del ensamblaje total de la persona que surge en *Virus tropical*. Hablar de un sujeto susceptible a la narración autobiográfica es tan solo la puerta de entrada para comprender las demás particularidades que conforman su existencia, que guarda una evidente relación con las fuerzas contextuales que movilizan a cada autor/a. Por esta razón, un tópico vertical en la totalidad de esta investigación, aunque hasta ahora enunciado con somero enfoque desde las categorías de las *escrituras del yo*, es la identidad. Hablar de identidad como una categoría aislada puede llevarnos a caer en visiones ambiguas y con falta de un sentido crítico en el interminable debate sobre el ser.

No obstante, en el marco de la novela gráfica de PowerPaola, podemos rastrear ciertas nociones que conforman el cauce identitario de la autora. El propio título de la obra nos da una pista sustancial para inferir una de las circunstancias que marcan la construcción de identidad. El primer planteamiento que PowerPaola realiza sobre ella misma es que su nacimiento es producto de una anomalía femenina, de un virus tropical imposible ante los mandatos androcéntricos —volveré más adelante sobre esto—. Desde el instante más

embrionario de la vida de PowerPaola, nos damos cuenta de que su tránsito como mujer en el mundo es indispensable para comprender su conformación como persona.

Es desde esta perspectiva que comenzamos a aproximarnos a la idea de *identidad femenina*, aunque aún resulta problemático al ser declarada con trivialidad. En 1949, Simone de Beauvoir lanza al feminismo occidental una pregunta que se tornaría central para la primera ola del movimiento: ¿Qué es ser mujer? a partir de dicha cuestión empieza a correr tinta entre las críticas feministas. Este interrogante parece ser aún irresoluble hoy, ya que tratar de dar una respuesta que pretenda acallar los debates resultaría aún más controvertido. Llegar a una definición determinante sobre lo que es ser mujer resultaría en afirmar ontologías estáticas, aquellas que tras su superficie ocultan la proliferación de los discursos dominantes que doblegan al sujeto femenino ante una única esencia. Desde esta óptica, ¿es posible hablar sobre identidad femenina, si la propia noción nos encamina a cuestionarnos su legitimidad?

Pues bien, Julia Kristeva expresa una duda que puede resultar iluminadora para empezar a trazar nuestros derroteros sobre el tópico: “What can ‘identity’, even ‘sexual identity’, mean in a new theoretical and scientific space where the very notion of identity is challenged?” (1993, p. 445)²⁶. A su vez, Kristeva recurre al seminario dirigido por Claude Lévi-Strauss titulado *L’Identité* (1977) con el fin de retomar una idea cardinal que complejiza su interrogante; para abordar lo que conocemos como identidad, debemos empezar por articular una crítica de esta concepción, en tanto que puede hacer alusión a múltiples cualidades que carecen de existencia en el plano de lo concreto. Es decir, los preceptos que tenemos sobre la identidad están cimentados en constructos fluctuantes y que

²⁶ “Qué puede significar la ‘identidad’, e incluso la ‘identidad sexual’, en un nuevo espacio teórico y científico que cuestiona la noción misma de identidad?” [Traducción propia].

no encuentran un anclaje en una materialidad estable. Los constantes desplazamientos sociales y teóricos, como lo refiere Kristeva, dificultan la tarea de hablar de *identidad* por sí sola, ya que los imaginarios se transforman y, por lo tanto, las personas también.

Es fundamental tener en cuenta lo anterior al hacer uso del concepto de identidad femenina, debido a que la estructura patriarcal de nuestra sociedad se respalda en la naturalización de lo “masculino” y lo “femenino” como una sustancia constante y discriminada en unos atributos definitorios. Como expone Michel Foucault (1980) en su introducción a la biografía de Herculine Barbin, estas demandas en torno a la identidad no surgen desde una realidad biológica que determine una diferencia sexual, más bien se trata de una ficción jerárquica que busca regular a los sujetos al asignarles “a cada uno su identidad sexual primera, profunda, determinada y determinante” (2007, p. 13).

Además, según Judith Butler en *El género en disputa* (1990), esta ficción del género que le adjudica a los individuos unas propiedades específicas adquiere coherencia a través de los raciocinios que la cultura viabiliza por medio de las prácticas ordenadoras que señalaba Foucault. Sin embargo, empezamos a encontrar fisuras en esta lógica al cuestionarnos la supuesta relación causal entre el sexo biológico y la construcción de unos atributos de género. Si volvemos a Kristeva, recordamos que la identidad busca ser desafiada y movilizada con asiduidad. Así pues, Butler explica este principio de discordancia del género como esencia:

Si la noción de una sustancia constante es una construcción ficticia creada a través del ordenamiento obligatorio de atributos en secuencias coherentes de género, entonces parece que el género como sustancia, la viabilidad de hombre y mujer como sustantivos, se cuestiona por el juego disonante de atributos que no se

corresponden con modelos consecutivos o causales de inteligibilidad. (Butler, 2007, p. 83)

En este orden de ideas, la identidad de género suele ser más un ideal normativo que corresponde a determinadas normas culturales y no una descripción subjetiva de la experiencia de cada persona. Es desde esta perspectiva que se gesta una ilusión de naturalidad del género, en la cual existen unas “realidades” que deben ser mantenidas, ya que el mismo sistema dentro del cual se producen se encarga de custodiar qué expresiones son válidas y cuáles no, lo que procura la existencia de una distinción marcada entre el binomio de lo “masculino” y lo “femenino”. Asimismo, las expresiones hegemónicas del género suelen articularse con otras condiciones como la raza, la clase o la orientación sexual, de forma que se configura un intrincado eslabón que dictamina no solo lo femenino desde el modelo del sexo biológico, sino también a partir de intersecciones con otras formas represivas del poder. Lo anterior establece un arquetipo exacto de mujer, que logra ser inteligible ante la cultura al enmarcarse en lo que bell hooks (1984) ha señalado como un *patriarcado capitalista supremacista blanco*.

Por lo tanto, para instituir una visión obligatoria y hegemónica del género, se hace necesaria la reproducción de un patrón de comportamientos que sustenten este sistema colectivo desde los actos individuales. Si comprendemos que el género es producto de unos imaginarios sociales, históricos y culturales, podemos afirmar que no existen unos roles de género inscritos como una naturaleza prediscursiva al ser. Según Judith Butler — influenciada por la teoría de los actos de habla de John Austin y complementada por Jacques Derrida—, el género se mantiene al convertirse en un acto performativo; es decir, esta noción se crea y perpetúa mediante acciones iterativas influenciadas por el marco cultural que las dictamina.

En palabras de Butler: “Dichos actos, gestos y realizaciones —por lo general interpretados— son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos.” (2007, p. 266). Esta ilusión de sustancia es un dispositivo de control para lo que Butler ha denominado *la matriz heterosexual*, aquella que organiza los discursos patriarcales y heteronormados como las únicas realidades socioculturales aceptadas. Esta matriz de inteligibilidad crea una brecha entre los cuerpos que importan y aquellos que se relegan en las márgenes como los excluidos, innombrados por el lenguaje y abyectos.

En consideración de lo expuesto hasta el momento, podemos empezar a plantearnos un interrogante trascendental: ¿existe algún modo de trastocar estas estructuras coercitivas del género y empezar a imaginar otro tipo de identidades? Esto es un asunto que se desglosará según avance nuestro debate, pero un primer paso para navegar sobre este panorama es quitarnos los lentes que nos llevan a aceptar y señalar lo que consideramos como normativo en los cuerpos sexuados. Como propone Butler (2007, pp. 222-223), apelar a los casos que se desbordan de la matriz heterosexual nos secundan a ampliar nuestros horizontes de percepción, de manera que disputamos el carácter artificial de las identidades hegemónicas y comprendemos que existe un mundo mucho más vasto por fuera de las prohibiciones y las regulaciones del género. Podemos iniciar por revisar los modos de funcionamiento de estos discursos hasta llegar al análisis de las múltiples expresiones de identidad femenina que encontramos en *Virus tropical*.

Lo femenino como un virus tropical: lenguaje y subordinación

Si partimos desde la comprensión de que existen unas regulaciones sobre los estándares de género, las cuales determinan las acciones iterativas que los individuos deben seguir en función de mantener una jerarquía social, surge una cuestión que es importante esbozar con más especificidad dentro de este panorama: ¿cómo se crean y se mantienen las identidades hegemónicas del género? Pues bien, no podemos perder de vista un punto sustancial que hemos desarrollado hasta el momento: la identidad por sí sola no nace desde condiciones ontológicas del ser. Todas las nociones que poseemos no solo sobre nuestra identidad, sino también sobre el mundo en que vivimos, son construcciones discursivas.

Si recurrimos a términos sausserianos, es a través del lenguaje que podemos anclar a la realidad dichos constructos. Esto nos indica un punto de partida para examinar la ficción del género, ya que al *engenerizar*²⁷ nuestras expresiones, contribuimos a la cimentación del género como institución social. Lo anterior se vincula de forma directa con la propuesta de performatividad de género de Judith Butler, como explica en *Cuerpos que importan* (1993): “la performatividad debe entenderse, no como un ‘acto’ singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra.” (2002, p. 18).

Por lo tanto, el lenguaje se devela como una de las herramientas principales para instaurar una diferencia sexual entre sujetos. Para Luce Irigaray (1974), este problema se gesta desde las significaciones primarias que se le atribuyen a lo masculino y a lo femenino como sustancia. Desde el punto referencial de Freud y el complejo de castración, Irigaray

²⁷ El término *engenerizar* equivale a la expresión inglesa *gendered*, la cual en términos de María Lugones alude a “a la negociación intersubjetiva de los arreglos referidos a masculinidad y la femineidad” (2008, p. 86). Es decir, a las diferencias o roles de género estereotipados por las realidades institucionales.

pone en cuestión la premisa de lo femenino como una ausencia o una contraparte incompleta de lo masculino al carecer de falo. Es desde esta proposición que se genera una estructura falogocéntrica que excluye a lo femenino, al contemplarlo como el *otro* que está desprovisto de un valor semántico y centraliza al símbolo del falo como modelo concluyente para la significación del conocimiento y el lenguaje.

De acuerdo con lo anterior, lo femenino no se tornaría en el simple opuesto en el binario sexual, sino en el sentido de la *différance* como lo plantea Jacques Derrida (1968): aquello que no puede teorizarse, ya que siempre es elusivo en su significado. Por lo tanto, para Irigaray la subjetividad femenina se convierte en una paradoja intrincada debido a que, al estar nombradas bajo un discurso que supone lo masculino como punto único de referencialidad, se crea un vacío lingüístico que impide que las mujeres puedan ser significadas por unos términos propios. Así pues, todas las dimensiones del sí mismo estarían aludidas desde un paradigma masculino que confina las posibilidades del ser femenino como un extraño dentro del binario sexual. Como Luce Irigaray explica (1977):

Women's social inferiority is reinforced and complicated by the fact that woman does not have access to language, except through recourse to "masculine" systems of representation which disappropriate from her relation to herself and to other women. The "feminine" is never to be identified except by and for the masculine. (Irigaray, 1985, p. 85)²⁸

²⁸ “La inferioridad social de las mujeres se refuerza y complejiza por el hecho de que la mujer no tiene acceso al lenguaje, excepto por medio de sistemas de representación ‘masculinos’ que la despojan de su relación consigo misma y con otras mujeres. Lo ‘femenino’ nunca podrá ser identificado, salvo por y para lo masculino” [Traducción propia]

A pesar de ello, desde esta discusión se bifurca otro interrogante aún más complejo: ¿Cómo podemos hablar de ese *otro* femenino cuando el único lenguaje del que disponemos es el masculino? Conforme a la perspectiva de Monique Wittig (1985), el lenguaje es una materialidad que subordina y excluye a las mujeres, pero que al mismo tiempo cuenta con el potencial de reformarse. Al tratarse de una ficción lingüística que requiere de los individuos para propagarse y mantenerse, esta puede ser debilitada por una agencia social que brota desde la colectividad. Tanto Wittig como Irigaray posicionan estas reflexiones abstractas sobre la capacidad transformadora del lenguaje en un plano concreto de acción política.

Para estas autoras, es imprescindible que las mujeres empiecen a ser nombradas desde unos términos propios. Lo anterior implica que se dimita de llamar al sujeto cognoscente como *él* y que se reconozca una episteme desde las múltiples realidades femeninas, lo que nos encamina a entender que la cavilación masculina —y, por lo tanto, su lenguaje— no es la única realidad determinante que podemos tener como mujeres. En este sentido, podríamos pensar la identidad femenina desde un lenguaje propio, como Luce Irigaray comenta:

Its function would thus be to cast *phallogentrism*, *phallocratism*, loose from its moorings to return the masculine to its own language, leaving open the possibility of a different language. Which means that the masculine would no longer be "everything." That it could no longer, all by itself, define, circumvene, circumscribe, the properties of everything. (Irigaray, 1985, p. 80)²⁹

²⁹ “Su función, entonces, sería liberar al *falocentrismo* y al *falocratismo* de sus anclajes para devolver lo masculino a su propio lenguaje, lo que deja abierta la posibilidad a un lenguaje diferente. Esto significa que lo masculino ya no lo sería ‘todo’. Ya no podría, por sí solo, definir, limitar ni circunscribir las propiedades de todo” [Traducción propia].

Por supuesto, estas discusiones pueden trasladarse al plano de la historia de PowerPaola. Desde los primeros momentos de *Virus tropical* observamos cómo los mecanismos de la economía del lenguaje falocéntrica —si volvemos a los términos de Irigaray— trazan unos imaginarios hegemónicos sobre las mujeres. La novela gráfica se inaugura con la anécdota de la concepción de la protagonista, con una portadilla (Figura 9) que, más allá de tener la intención de ser explícita, nos brinda algunas pistas que servirán para trazar la problemática que da paso al nacimiento de Paola.

Figura 9.

Virus tropical, volumen Quito, 1976.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 5), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

Aunque el punto cardinal de la ilustración son las figuras desnudas de Hilda y Uriel, los objetos que se encuentran esparcidos en el suelo son quizás lo más determinante para caracterizar a ambos personajes: un rosario, una biblia, una crema facial. Desde el momento anterior a la existencia de Paola, los discursos sobre su identidad ya se encuentran delimitados: la religión como parte esencial de su núcleo familiar y la concepción de estándares de belleza hegemónicos encarnados en las pertenencias de su madre.

Así pues, el volumen introductorio de *Virus tropical* se encarga de desarrollar el nacimiento de Paola como una anomalía capaz de exponer la subordinación de las mujeres a través de la hegemonía del lenguaje. Tras el encuentro sexual retratado en la portadilla, Hilda queda embarazada; esto se ve como un hecho improbable, ya que un año atrás se había sometido a una ligadura de trompas. Los médicos que atienden el caso de Hilda consideran el falogocentrismo como el único horizonte posible, pues desde sus preceptos el cuerpo femenino tiene una naturaleza determinada que debe seguir su cauce en función de un ciclo reproductivo que está pensado desde el sujeto masculino como el modelo primario.

Es decir, no es posible que Hilda esté embarazada, ya que la medicina androcéntrica ha intervenido en su cuerpo y en este procedimiento se estableció una lógica determinante sobre ella. Así que, al experimentar unos síntomas que se escabullen de lo considerado como racional en el lenguaje falocéntrico, se nombra a Hilda como el *otro* femenino; como un virus tropical, una disyunción de aquello que la economía de lo masculino es incapaz de nombrar. Lo podemos ver en los varios diagnósticos desacertados y prejuiciosos que recibe Hilda durante los primeros meses de su embarazo (Figura 10):

Figura 10.

Virus tropical, volumen Quito, 1976.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 9), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

En este orden de ideas, el discurso preponderante masculino es el que empieza a dictaminar la existencia de Paola, incluso desde antes de su nacimiento. Uno de los tópicos más relevantes de las primeras páginas de *Virus tropical* es la religión, a causa de que Uriel es un antiguo sacerdote. Todas las dinámicas de la infancia temprana de Paola se movilizan

según el compás del catolicismo, con su padre como una figura casi santificada. Uriel se asume como la vértebra del hogar al ser la única presencia masculina, lo que provoca que su discurso condicione los modos de existir de las mujeres que lo rodean. Al tratarse de un personaje que representa la intersección con otra institución del poder como lo es la religión, su voluntad reside en mantener la supremacía de sus ideales. Es por esto que su reacción ante el embarazo de su esposa se limita a un comentario contundente: “estoy seguro que esta vez sí va a ser un hombrecito” (PowerPaola, 2013, p. 11).

Es preciso señalar que las palabras de Uriel, las cuales en apariencia parecen superficiales, componen un papel fundamental para construir un lenguaje hegemónico en las interacciones con las mujeres de su familia. Para este personaje es prescindible el reconocimiento de la maternidad de su esposa y la pésima patologización a la que ha sido sometida. Lo sustancial del asunto se encuentra en la posibilidad de que Hilda sea capaz de reproducir un varón, el cual se considera como un imperativo en un hogar habitado en su mayoría por mujeres. A su vez, resulta trascendental señalar los escenarios y las influencias desde las cuales se produce el discurso dominante de esta familia —el falocéntrico y eclesiástico—, ya que desenmascara los imaginarios coercitivos a los cuales las mujeres deben responder para desempeñar unos roles prescritos dentro de la estructura social.

Según la perspectiva de Foucault (1976), es a partir de estos actos de habla cotidianos en los que las instituciones normativas se inmiscuyen para subordinar, jerarquizar y entablar unas dinámicas de poder sobre aquello relacionado con la sexualidad:

El punto esencial es tomar en consideración el hecho de que se habla de él, quiénes lo hacen, los lugares y puntos de vista desde donde se habla, las instituciones que a tal cosa incitan y que almacenan y difunden lo que se dice, en una palabra, el "hecho discursivo" global, la "puesta en discurso" del sexo. De ahí también el hecho

de que el punto importante será saber en qué formas, a través de qué canales, deslizándose a lo largo de qué discursos llega el poder hasta las conductas más tenues y más individuales. (Foucault, 2007, p. 19)

A pesar de los mecanismos de regulación del género que insisten en confinar el embarazo de Hilda, el nacimiento de Paola significa una primera disrupción de la hegemonía del discurso sobre lo femenino. Cuando Uriel intenta ejercer su mandato religioso al proponer el nombre de una monja para su hija, la madre interviene y, por primera vez en la novela gráfica, ejerce su capacidad de hablar en un lenguaje propio: nombra a su hija y demuestra la capacidad de tomar la palabra que mencionan Irigaray y Wittig (Figura 11). Dentro del hilo argumental de la novela, esto se torna en el primer gran paso para descentralizar la presencia del padre como órgano central del núcleo social y gestar una mirada que se centra en las experiencias de las mujeres de la familia:

Figura 11.

Virus tropical, volumen *Quito*, 1976.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 14), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

La mirada femenina: imágenes hegemónicas y representaciones

Hasta este punto hemos considerado el lenguaje como principal vehículo para la creación de estándares hegemónicos sobre las mujeres. No obstante, debemos contemplar algunas inquietudes que resultan relevantes al considerar el carácter gráfico de la obra de PowerPaola: ¿Qué pasa cuando hacemos imagen el discurso?, ¿las imágenes también cuentan con la misma capacidad avasalladora del lenguaje para construir realidades? Sin duda, a través de la eficacia de las palabras sostenemos las ficciones lingüísticas que asumimos como naturales. No obstante, Román Gubern (1992, p. 52) argumenta que mientras el lenguaje verbal nos permite nombrar la ausencia de las cosas y traerlas a nuestro plano, es la expresión icónica la que refuerza el puente entre la percepción sensorial de las cosas y lo conceptual, lo que nos posibilita a acceder a niveles más abstractos o alegóricos del pensamiento.

De esta forma, el sintagma icónico cobra sentido y se potencia a través de una lectura mediada por determinados códigos culturales. El acto de observar una imagen no es ingenuo, ya que se trata de un intrincado proceso que conlleva la decodificación de un contexto que le otorga una intención deliberada a la iconografía y se convierte en un vehículo para la reproducción de imaginarios. Por lo tanto, toda imagen —y por ende, los mecanismos que empleamos para leerlas— es indisociable de las condiciones en las cuales se produce, como lo propone Gubern: “todo producto cultural adopta de su contexto sus convenciones y a él se remite” (1992, p. 126).

Por consiguiente, surgen una serie de cuestiones a propósito de nuestro tópico: ¿Cómo se representan a las mujeres en las narrativas gráficas?, ¿bajo qué convenciones culturales se gestan dichas representaciones? Si recordamos los postulados que Irigaray desarrolla sobre el lenguaje, vemos que en Occidente las mujeres no han contado con sus

propios medios de expresión y que están mancilladas bajo la palabra masculina. Por lo tanto, ¿podría ser el mismo caso para la visualización de las mujeres?

Pues bien, Laura Mulvey propone en su ensayo *Visual pleasure and narrative cinema* (1975) una serie de argumentos sobre la representación de las mujeres en el cine que pueden traducirse a las instancias de la novela gráfica. Según Mulvey, las imágenes cinematográficas contienen la facultad de despertar el placer estético y erótico de mirar al otro —lo que Freud denominó escopofilia—, y al mismo tiempo confrontan el anhelo de ser observado. Similar al estadio del espejo descrito por Jacques Lacan, el espectador adquiere consciencia sobre la propia unidad corporal al tiempo que siente curiosidad por los demás, a los cuales busca por medio de la pantalla. En palabras de Mulvey: “it is an image that constitutes the matrix of the imaginary, of recognition/misrecognition and identification, and hence of the first articulation of the ‘I’ of subjectivity.” (1975, p. 807).³⁰

A su vez, el deseo por observar/ser observado se erige desde las dinámicas del binario de la diferencia sexual y la jerarquía que instituye: los hombres son el sujeto activo, aquel que dispone del control del lente a través del cual examinamos la narrativa, mientras que las mujeres son el objeto pasivo cuyo único papel es ser observadas, ser el espectáculo necesario para la satisfacción del placer masculino. Bajo esta perspectiva, las mujeres se convierten en una imagen estática sin forma ni fondo. Desde el afán de la escopofilia se hipersexualiza el cuerpo femenino y se fragmenta su personalidad en función de cumplir con los arquetipos que se alinean con los roles de género tradicionales. Por lo tanto, retratar a las mujeres desde la mirada masculina es un sometimiento funcional del patriarcado en

³⁰ “Es una imagen lo que constituye la matriz de lo imaginario, del reconocimiento/desconocimiento y la identificación, y, por ende, de la primera articulación del ‘yo’ de la subjetividad” [Traducción propia].

tanto que no solo cumplen con las fantasías de sus contrapartes masculinas dentro de la diégesis de la historia, sino que también se le transfiere el poder de la objetificación al espectador, como lo expone Mulvey:

The man controls the film phantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralize the extra-diegetic tendencies represented by woman as spectacle. (Mulvey, 1975, p. 810)³¹

Es a través de estas instituciones y su mercado donde circulan los discursos sobre lo normativo. Las imágenes hegemónicas de la feminidad, expuestas desde el exceso de representación que implica la visualización, se establecen en las cosmovisiones colectivas hasta que se tornan en la regla a seguir. En consideración de lo anterior, ¿cómo son las representaciones de las mujeres en los cómics, desde el concepto de la mirada masculina de Mulvey?

Para responder este interrogante, debemos partir desde la noción de que los procedimientos de la mirada masculina son productivos debido a que inhabilitan a las mujeres de su agencia como creadoras. Para que la mirada masculina exista como óptica exclusiva de la realidad, se debe vendar la visión femenina: las mujeres solo pueden existir como objeto frente a la cámara —o como la musa a retratar en el dibujo, en el caso de las narrativas gráficas— sin tener la posibilidad de ser un agente activo en la toma de decisiones creativas. Por lo tanto, la representatividad se torna en un dilema vertical a todas las formas de representación de lo femenino en el medio artístico.

³¹ “El hombre controla la fantasía cinematográfica y también emerge como un representante del poder en un sentido más profundo: como portador de la mirada del espectador, trasladándola detrás de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiegéticas de la mujer como espectáculo” [Traducción propia].

En lo que respecta a la industria del cómic, durante las últimas décadas esta ha logrado un impulso de masificación hacia la cultura popular. En un artículo del *New York Times Magazine* de Julio de 2004, se acertó el impacto reciente de los cómics afirmando que “comic books are what novels used to be— an accesible, vernacular form with mass appeal.” (McGrath, 2004, como se citó en Chute, 2010, p. 1)³². Como apunta Hillary Chute en una revisión de dicho texto, a pesar de que se explaya con suficiencia en explicar la novedad de este formato narrativo, tan solo perfila el trabajo de cuatro autores hombres y menciona a las mujeres en un pasaje corto, con la intención de declarar que el mundo del cómic pertenece a los hombres.

Como expuse en la introducción, en el paradigma actual es inadmisibile sostener una afirmación de ese calibre, en consideración de las múltiples mujeres que han redefinido las concepciones sobre las narrativas gráficas. Las ausencias presentes en el artículo del *New York Times* nos exponen el panorama de las mujeres en la industria del cómic: a pesar de que siempre han estado presentes desde diversos roles, han sido invisibilizadas ante una representatividad masculina.

En consecuencia de esta omisión de autoras de cómic en la industria, las opciones para narrar sus historias y crear personajes desde su propia óptica son finitas. De esta forma, las imágenes femeninas que aparecen entre las páginas de los cómics se gestan desde la inevitable y abarcadora mirada masculina. Por ejemplo, en un estudio realizado por Carolynocca (2014) se extrajeron doce números de cómics pertenecientes a Marvel y DC Comics con el fin de analizar las representaciones de los personajes femeninos. Los resultados demuestran que en 136 de 144 páneles examinados, las mujeres aparecen

³² “Los cómics se convirtieron en lo que las novelas solían ser: una forma accesible y vernácula que es atractiva a las masas” [Traducción propia].

objetificadas: “the females are often drawn from the back or from the side, largebreasted and small-waisted, long-haired and long-legged, sometimes without their faces shown at all” (Cocca, 2014, p. 411)³³. Las ilustraciones de las mujeres en estos cómics crean fisionomías imposibles y un subtexto sexual irrecusable, como es el caso de lo que las lectoras y académicas del cómic han denominado “la pose de la espalda rota” (Figura 12):

Figura 12.

Generation hope #15.



Nota. Tomado de *Generation hope #15* (p. 3), por James Asmus, 2012, Marvel Comics.

Bajo estas circunstancias, se estabilizan unos imaginarios hegemónicos dominantes en la industria del cómic. No obstante, ha sido el trabajo de las historietistas perturbar este orden desde los espacios subalternos; con publicaciones que son antecedentes directos de PowerPaola, como la ya mencionada *Wimmen's comix*. A su vez, el rol activo y lucido de las lectoras sobre las producciones gráficas también es fundamental a la hora de cambiar el

³³ “Las figuras femeninas suelen dibujarse de espaldas o de perfil, con senos prominentes y cinturas delgadas, cabello y piernas largas, a veces sin que se muestre su rostro en lo absoluto” [Traducción propia].

paradigma. De esta forma, la mirada masculina que posiciona a la mujer como un ente estático frente a una cámara pierde solidez y se generan nuevas formas de relacionar lo femenino con el espacio del cómic. Se trata de un proceso en el cual todas las partes involucradas deben, a través de la interpretación, desmitificar las representaciones usuales de lo femenino en los medios, como lo exponen Hillary Chute y Marianne Dekoven:

She may be *situated* in space by means of the machinations of the comics page, but she is not ensnared in time; rather, she must slow down enough to make the connections between image and text and from panel to panel, thus working, at least in part, outside of the mystification of representation that film, even experimental political film, often produces. (Chute y DeKoven, 2006, p. 770)³⁴

Los debates expuestos hasta ahora atañen a la obra de PowerPaola, debido a que todas las dimensiones de su obra se fundan como representaciones disruptivas de lo femenino. Como ya analicé, desde las primeras páginas de *Virus tropical* existe una movilización del lenguaje falocéntrico que sitúa una intención directa de la autora con respecto a su propia discursividad; aquella que ha construido desde una visión que prioriza sus intereses, sus experiencias como mujer. El estilo artístico que elige para retratar su vida, su rostro y su cuerpo es quizás una de las muestras más cardinales de su subjetividad, una que parece discernir de la mirada masculina que se ha impuesto en el cómic convencional. Las ilustraciones de PowerPaola se caracterizan por un trazo irregular, un notorio contraste de blancos y negros y la preferencia de una expresividad caricaturesca por encima de la pulcritud técnica. Su ejecución manual y la deliberada imperfección demuestran un

³⁴ “Ella puede estar situada en el espacio mediante las maquinaciones de la página del cómic, pero no está atrapada en el tiempo; más bien, debe ralentizarse lo suficiente para establecer las conexiones entre imagen y texto, y de un panel a otro, trabajando así, al menos en parte, fuera de la mistificación de la representación que el cine, incluso el cine político experimental, suele producir” [Traducción propia].

contraste notorio con otras expresiones del cómic, en las cuales las sombras, los colores y el énfasis en la anatomía son herramientas para fabricar cuerpos erotizados.

Según esta perspectiva, los dibujos de PowerPaola desafían el hecho estético convencional que suele estar supeditado a las lógicas dominantes del medio. En la charla titulada *Dibujar y escribir* (2024), realizada por PowerPaola en el marco de la Feria Subterránea del Museo La Tertulia, la autora comenta su fijación sobre los adjetivos que se suelen utilizar para calificar sus dibujos: feos, raros y malhechos. Más que resultar peyorativo, refleja su fascinación por aquellas ilustraciones que alteran la realidad para atreverse a contar otras historias. Por lo tanto, suele adaptar modelos poco convencionales como pinturas precolombinas o grabados egipcios al retrato de su *dibujo autorreferencial* para dar cuenta de otras miradas sobre la multiplicidad de lo femenino, sobre la posibilidad de inventarse desde unos referentes que no impliquen la visualización de su imagen como un objeto de placer.

Por ende, el lenguaje visual de PowerPaola desarticula la gramática de la mirada masculina en las narrativas gráficas. Si retornamos a las propuestas de Laura Mulvey, los mecanismos de la mirada masculina se cimentan en el acto voyerístico de observar a las mujeres como un ente pasivo y dispuesto para la proyección de los deseos. Sin embargo, PowerPaola parece no tener ningún tipo de pretensión de ser mirada; todo su ejercicio artístico se justifica en el acto introspectivo, en el narrarse y dibujarse para entender su intrincado mundo interior. Así, podríamos hablar sobre una transición entre la mirada de lo masculino hacia lo femenino en la obra de PowerPaola.

Este desplazamiento de ópticas ha sido delineado por Joey Soloway (2016) bajo el término de *la mirada femenina*, como contraparte directa de los postulados de Mulvey. Soloway propone una serie de técnicas visuales necesarias para configurar una mirada

femenina: entre esas se encuentra el *feeling seeing* o sentir mirando, que constituye el primer paso para posicionarnos frente al personaje femenino al comprender que se trata de un individuo con emociones y pensamientos complejos, además de otorgarle un grado de independencia en el relato de su historia.

En segundo lugar está el *the gazed gaze* o sentirse mirado, lo cual nombra el momento en el que el personaje femenino adquiere consciencia sobre ella misma, su subordinación y su objetificación por el ojo ajeno. Las múltiples miradas descritas por Soloway resultan explícitas si pensamos desde la sintaxis del lenguaje cinematográfico. No obstante, esta transformación de la imagen femenina también adquiere sentido en la interpretación de los códigos de la novela gráfica.

Aunque a lo largo del hilo argumental de *Virus tropical* observamos a Paola formar su personalidad y entablar vínculos que la llevan a cuestionarse la naturaleza de la dominación masculina —el abandono del padre o el inicio de su vida sexual, como ejemplos—, a través del medio gráfico también podemos observar cómo se aleja de las fuerzas coercitivas del género en función de formar una subjetividad. PowerPaola crea un *dibujo autorreferencial* desde una mirada femenina que se devela como cambiante y en ocasiones caótica, para contradecir las nociones de la identidad de género como una esencia coherente. Por consiguiente, el acto de poner la mirada sobre sí misma y dibujarse desde aquello que revela lo íntimo, representa la apertura hacia nuevos modelos de representación.

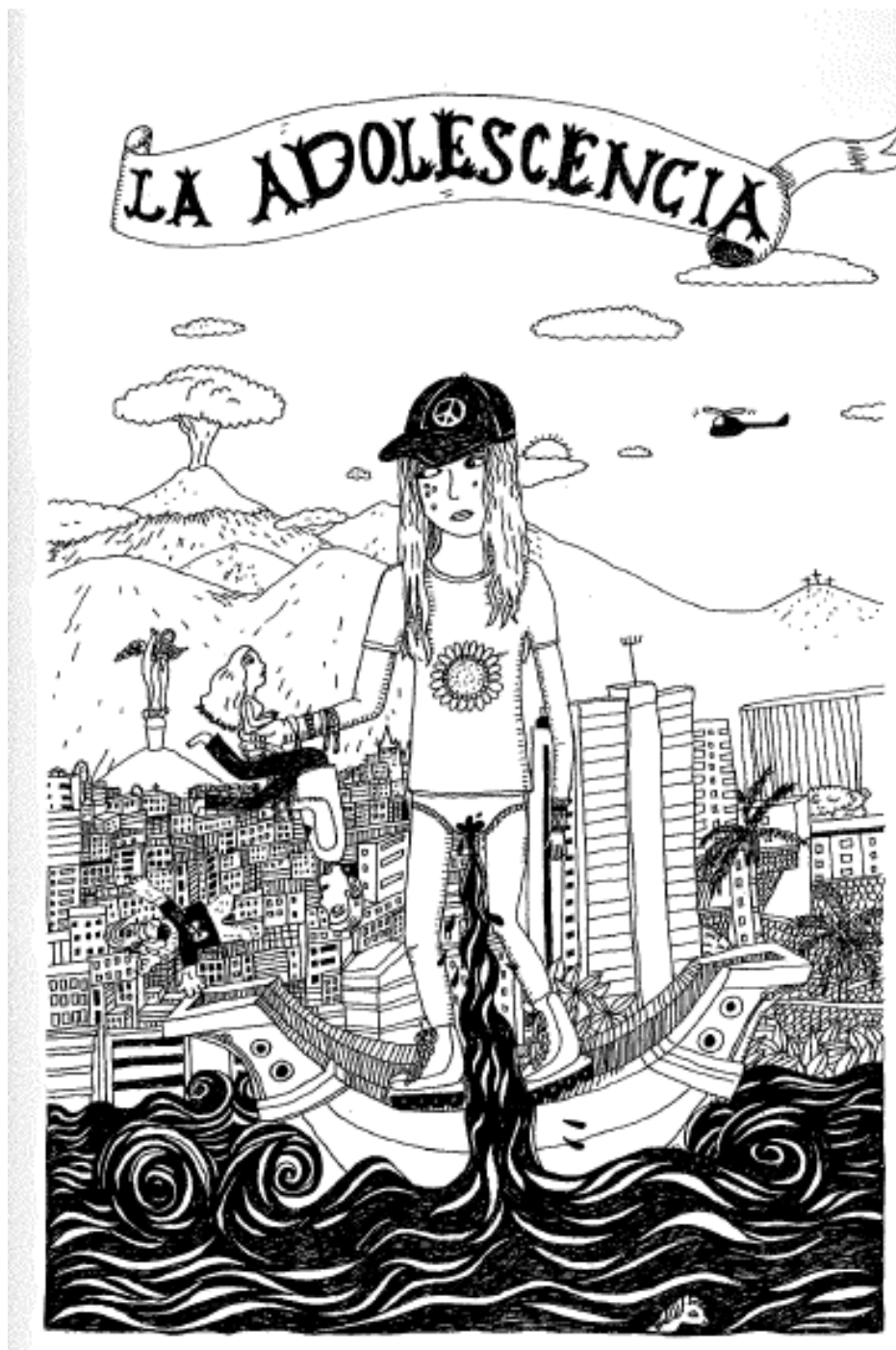
Dicho esto, las representaciones de género en *Virus tropical* se apropian del estilo gráfico imperfecto para retratar los tópicos de la experiencia femenina que suelen invisibilizarse al considerarse ajenos a la performatividad hegemónica. Según Judith Butler, la construcción de una identificación sexual no surge desde la simple imposición de una

categoría de género que toma como fundamento los datos corporales del sujeto. Más bien, cada persona asume una serie de normas culturales para formar una materialización de su cuerpo que corresponda a lo normativo. Butler expone que, de manera paralela, estos mecanismos también forman a “una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son "sujetos", pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos” (2002, p. 19). Las zonas periféricas en las políticas de la identidad están habitadas por aquellas expresiones que resultan incómodas para la matriz heterosexual; cuerpos e identidades que no tienen un lenguaje y que son excluidas de los términos de sociabilidad habituales, lo que termina por degradar al individuo mismo.

Por lo tanto, la decisión de PowerPaola de alejarse de la materialidad corporal aceptada por la performatividad normativa pone en manifiesto formas de lo femenino que suelen ser subordinadas. La autora formula una corporalidad a través de la significación de “aquello que está estrictamente forcluido: lo invivible, lo inenarrable, lo traumático.” (Butler, 2002, p. 268). En múltiples instancias de *Virus tropical*, PowerPaola acude a caricaturizar su propia imagen para tratar tópicos que suelen ser innombrados por el mismo tabú o que son ilustrados bajo un inexacto lente masculino. PowerPaola toma su propia imagen para descentralizar la normativa cultural sobre la corporalidad y se sitúa en las márgenes de lo abyecto como parte de su experiencia de vida. Podemos encontrar dos ejemplos específicos en las ilustraciones que PowerPaola realiza sobre su entrada a la adolescencia (Figura 13) y en la iniciación de su vida sexual (Figura 14):

Figura 13.

Virus tropical, volumen *La adolescencia*.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 91), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

Figura 14.

Virus tropical, volumen *El adiós*.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 91), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

Si retomamos lo tratado en el primer capítulo de esta investigación, las portadillas en *Virus tropical* tienen una función única en la comprensión del mundo interior de PowerPaola. En el caso de la portadilla de *La adolescencia*, busca intensificar aquellos imaginarios que circulan en torno a esta etapa en las mujeres. A través del uso de simbolismos iconográficos, PowerPaola dibuja la adolescencia como un periodo volátil. Los elementos que más resaltan en la composición visual son la figura agigantada de Paola

y la menstruación que fluye como tinta negra. La sangre menstrual desestabiliza los demás objetos de la ilustración y a la propia Paola: inunda la ciudad y hace que su equilibrio sea frágil sobre el barco en el que se encuentra parada. Asimismo, las muñecas que sujeta caen hacia el río de sangre; un simbolismo claro del umbral entre la infancia y la adolescencia.

A partir de esta premisa, la menstruación podría contemplarse como una de las expresiones corporales abyectas que se marginan en la matriz normativa del género, al tratarse de un “desecho” corporal con connotaciones repulsivas y que se presume como un desequilibrio en el sistema femenino. En la delimitación que Julia Kristeva (1980) realiza sobre la abyección, señala que este término nombra a aquello que se expulsa del cuerpo y se convierte en lo *otro*, lo que traza unos límites corporales sobre el sujeto social afirmado y el relegado. Entonces, PowerPaola resignifica los aspectos abyectos de su corporalidad desde su propia tinta —en un doble sentido, en el cual también hablamos de la sangre menstrual—, una mirada que representa las complejidades de aquello que no se nombra y se oculta a la mirada: el caos adolescente, la menstruación. Así mismo, es un procedimiento del sentir mirando que postula Soloway, al poner el lente sobre el mundo interior encarnado en la portadilla.

En una línea similar, tenemos la ilustración de la anécdota del primer encuentro sexual de Paola. Al igual que las lógicas reguladoras del género, la sexualidad también se ordena por medio de la diferencia binaria y la exclusión de lo femenino desde la ausencia del falo. Por lo tanto, se jerarquiza el deseo masculino y las manifestaciones disidentes — desde el placer femenino hasta los vínculos *queer*— son perseguidas y suprimidas. Según la explicación de Butler: “lo que se “devela” es precisamente el deseo repudiado, el deseo abyecto, excluido, por la lógica heterosexista [...] En cierto sentido, lo develado o expuesto es un deseo que se produce mediante la prohibición.” (Butler, 2002, p. 136).

En consecuencia de lo anterior, la escena retratada en *Virus tropical* demuestra la subordinación del deseo femenino desde la visión de Paola. A pesar de que en la ilustración aparecen los cuerpos desnudos de Paola y Andrés, el foco de interés está en las expresiones de ambos, con énfasis en el rostro de la protagonista, el cual ocupa un bloque significativo de la parte inferior de la viñeta. La lectura de la ilustración y la forma en la que los cuerpos están dispuestos en el espacio pone de manifiesto la sexualidad falocéntrica dentro de las experiencias heteronormadas: la figura de Andrés se posiciona por encima de Paola, quien exhibe un gesto de dolor a través de una onomatopeya, mientras que su pareja ostenta un visible placer³⁵.

Asimismo, mientras que la mirada de Andrés se fija por completo en ella, los ojos de Paola parecen observar por fuera de la viñeta; como si buscara al/la lector/a. Esto se relaciona con el sentirse mirada que propone Soloway, en tanto que el personaje femenino adquiere consciencia de la sexualización de su imagen para el placer masculino. Además, busca interpelar a quien la observa —ya que si recordamos los términos de Mulvey, la mirada masculina es un pacto en el que también participa el espectador—, para trastocar el marco voyerista de la representación de la imagen femenina y exhibir una sensación de malestar ante la subyugación durante el encuentro.

En suma, a través de su trabajo gráfico PowerPaola cuestiona los motivos iterativos sobre las mujeres en las narrativas gráficas, aquellos que contribuyen a sostener la performatividad obligatoria del género y que propagan imágenes hegemónicas sobre lo que significa ser mujer. A través de la transición de la mirada masculina hacia la subjetividad

³⁵ Para un análisis semiótico más exhaustivo de la corporalidad en *Virus tropical* y, en específico, del fragmento en cuestión, remito a la tesis de maestría *El cuerpo femenino: un análisis del discurso multimodal a través del cómic autobiográfico* (2021) escrita por Edwin Rolando Romero Gutiérrez y César Augusto Zambrano Sánchez.

femenina, la autora logra posicionar aquellas experiencias invisibles ante las normas de inteligibilidad de los sujetos normativos a un campo de visión amplio e incluso, incómodo para aquellos lectores/as que aún se asuman cómplices de la objetificación del cuerpo femenino en los medios visuales.

Multiplicidad de rostros: manifestaciones de identidades femeninas en *Virus tropical*

En este punto del capítulo, podemos establecer que PowerPaola no contempla la identidad femenina desde la ontología unidimensional que impone la diferencia sexual; más bien, la representa con los múltiples matices que la misma noción conlleva. Por lo tanto, podría ser pertinente empezar a referirnos a la heterogeneidad de *identidades femeninas* en lugar de una identidad femenina homogénea, en tanto que en *Virus tropical* este concepto fluctúa según las consideraciones de cada personaje. Cada mujer de la obra personifica unas condiciones históricas, culturales y sociales distintas, las cuales conducen a configuraciones interseccionales de la identidad de género.

Lo anterior nos remite a una idea que ha sido cardinal para esta investigación: en *Virus tropical* existe una constante tensión y negociación entre la subjetividad del mundo interior y las presiones externas. Esto resulta en una fragmentación entre lo público y lo privado, un binomio que busca estabilizar y delimitar los territorios sobre los cuales se tiene capacidad de acción sobre la identidad. Es decir, las mujeres que aparecen en la obra cuentan con una interioridad compleja que notamos en sus decisiones y en las interacciones que mantienen entre ellas; pero al mismo tiempo se ven coaccionadas a responder a las normativas del género.

Dicha imposibilidad de conjugar las expresiones de lo interno y las estructuras coercitivas pone en evidencia que el género como institución social no opera de forma

aislada, ya que para reforzar su ilusión de estabilidad necesita apoyarse de otras categorías transversales. Esto no solo implica otros métodos para la opresión de determinados sujetos, sino también más enfoques que intrincan el ser mujer como un lugar común. Judith Butler (2007, P. 49) expone que no somos mujeres como concepto único y abarcador; también nos encontramos atravesadas por otros razonamientos.

Bajo esta línea de pensamiento, no podemos pensar en un patriarcado universal que no contemple los mecanismos de opresión desde los contextos culturales en los que se producen. Por lo tanto, debemos situarnos en las discursividades específicas que nos llevan a hablar de la heterogeneidad de las identidades, como lo propone Butler:

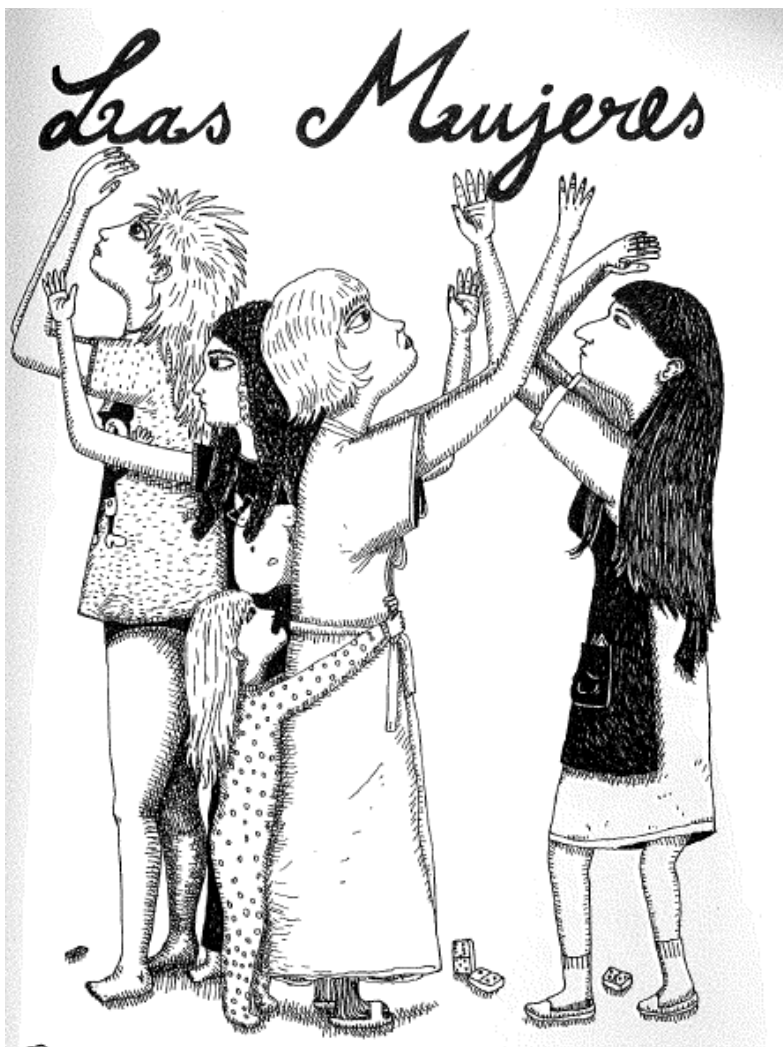
El género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas. Así, es imposible separar el «género» de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene. (Butler, 2007, p. 49)

A la luz de lo anterior, las distintas formas de lo femenino son uno de los puntos centrales en *Virus tropical*, en consideración de que la familia de Paola se encuentra conformada casi en su totalidad por mujeres. Como mencioné con anterioridad, en las primeras páginas de la novela gráfica el padre es el eje estabilizador del hogar. Sin embargo, en cuanto este abandona la narrativa, las mujeres pasan a ser el eje cardinal de las dinámicas de la obra. En palabras de la narradora: “había un exceso de poder femenino” (PowerPaola, 2013, p. 40). Como veremos, cada una de las mujeres que componen el círculo familiar representa una perspectiva distinta de lo que significa ser mujer, edificada desde la pluralidad de sus acervos culturales y su visión del mundo. Dicha multiplicidad de

significaciones sobre la identidad femenina provoca contrastes entre los personajes, ya que colisionan las perspectivas de la feminidad tradicional con las construcciones que demuestran ciertos atisbos disidentes. Este enfrentamiento se puede notar en la portadilla con la que PowerPaola inaugura el volumen de *Las mujeres* (Figura 15):

Figura 15.

Virus tropical, volumen *Las mujeres*.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 39), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

En primer lugar, tenemos a Hilda³⁶, quien se asume como la autoridad central de la familia tras el abandono de Uriel. Para sostener la economía del hogar, empieza a ejercer el oficio de leer el destino en fichas de dominó. La configuración de género de Hilda se alinea con lo que teóricas feministas como Betty Friedan (1963) denominaron la salida de las mujeres —blancas y de clase media-alta, ya que como observa bell hooks (1984), Friedan no contempla a las mujeres racializadas— de la esfera doméstica hacia un rol activo en la sociedad.

Dicho papel se erige desde un contexto donde las mujeres empezaban a vincularse en dinámicas de participación política como el sufragio y en carreras educativas o laborales, de forma aún incipiente en tanto que la familia se vendía como la unidad central para la constitución de una identidad femenina o lo que Friedan llamó como *la mística femenina*, aquello que nombra a las mujeres no por lo que son, sino por las funciones que desempeñan como madres y esposas. Hilda, al encontrarse en un estado de transición entre el ser ama de casa y desempeñarse en un quehacer fuera del hogar, representa las tensiones inherentes al navegar entre los roles de género tradicionales y formas emergentes de autonomía femenina.

A pesar de que Hilda represente un tránsito entre dos visiones sociohistóricas de la identidad de género, aún se mantiene dentro de los dominios que oscilan hacia lo tradicional. Un personaje femenino que aparece con brevedad al inicio de *Virus tropical* es Teresa, la abuela paterna de Paola, Claudia y Patty; la cual encarna los valores más conservadores sobre la feminidad. Teresa, quien se encuentra en constante desacuerdo con Hilda, le enfatiza que su rol primordial como persona es ser una madre y esposa diligente.

³⁶ Por el momento, me enfocaré en el modelo de identidad de los personajes femeninos secundarios en *Virus tropical*. La lectura sobre la identidad de Paola será uno de los tópicos del próximo capítulo.

Por supuesto, aunque Teresa simboliza una visión más hermética sobre lo femenino, su discurso sobre la normatividad de género permea las acciones de Hilda y la conduce a actuar en concordancia de cumplir con dichos estándares. Al mismo tiempo, la crianza de sus hijas está guiada por aquellos imaginarios que ha naturalizado como correctos. Empero, la misma portadilla de *Las mujeres* nos insinúa que las mujeres más jóvenes de la familia empiezan a discernir de estas posturas.

En la portadilla podemos ver cómo Claudia y Patty le dan la espalda a su madre y, en lugar de observar a otro personaje, tienen la mirada puesta en un horizonte que se escapa de los límites de la página. Esto se puede vincular con los desacuerdos entre ambas hermanas y la madre dentro del volumen, pero también con la búsqueda de una personalidad y un futuro propios, en los cuales la *mística femenina* se descentraliza para dar paso a configuraciones alternas del ser y habitar el mundo como mujeres. En el caso de Patty esta presunción se logra al acceder a la educación universitaria como herramienta para la emancipación del seno hogareño. Por el contrario, Claudia enfrenta más vicisitudes en su conformación como mujer: deserta de sus estudios, contrae matrimonio, tiene un hijo y se divorcia. Claudia se muestra como una mujer conflictuada con los imperativos del ser madre y esposa, al contar con un carácter rebelde y volátil que difiere del ideal de la mujer sumisa.

Por otra parte, en *Virus tropical* existe un personaje que se diferencia con las demás mujeres que hemos examinado hasta el momento, el cual es fundamental a la hora de estudiar las diversas manifestaciones de identidad femenina en la obra. Se trata de Chavela, una mujer indígena que labora como empleada doméstica en la casa de los Gaviria. Con una presencia desde las penumbras, Chavela se devela como una persona subordinada por una intersección entre dos instituciones de poder: el género y la raza. Existe una

inferioridad de Chavela en la jerarquía de un hogar habitado por mujeres blanco-mestizas de clase media. Al presentarse una opresión en una doble vía, podemos comprender cómo los diferentes constructos sociales se entrelazan en función de diferenciar a las mujeres y organizarlas según los sistemas de control dominantes. Así pues, se muestra una segregación entre el sujeto *mujer*, el cual refiere a un modelo homogéneo que responde a determinado estándar de clase, religión y raza, y el de *mujeres*, el cual hace referencia a aquellas que quedan relegadas del grupo dominante, como leemos en María Lugones (2008):

Al percibir género y raza como entretramados o fusionados indisolublemente, podemos realmente ver a las mujeres de color. Esto implica que el término «mujer» en sí, sin especificación de la fusión no tiene sentido o tiene un sentido racista, ya que la lógica categorial históricamente ha seleccionado solamente el grupo dominante, las mujeres burguesas blancas heterosexuales. (Lugones, 2008, p. 82)

Así las cosas, en el personaje de Chavela podemos encontrar un paulatino proceso de alineación hacia las expresiones de las mujeres blanco-mestizas que la rodean, lo cual se podría interpretar como un anhelo por alcanzar un supuesto estatus de superioridad social. En el volumen de *Las mujeres*, Paola hace un comentario con respecto a la nariz de Chavela: “Chavela, usted tiene una nariz muy chistosa [...] Porque es gigante. Se parece a la del Conde Contar.” (PowerPaola, 2013, p. 40). A pesar de que la observación de Paola se podría considerar como una impropiedad propia de la infancia, yéndonos un poco más al fondo, demuestra que dentro del hogar existen unos estándares de belleza definidos; sobre todo, si tenemos en consideración que Claudia y Patty trabajaban como modelos.

A partir de ese momento, Chavela empieza a desacatar a Hilda como su superior para alzarse en la misma posición que el resto de las mujeres del hogar. En específico,

busca mimetizar la apariencia física de Claudia, quien responde a los preceptos de belleza hegemónica eurocéntrica (Figura 16). La presencia de Chavela no solo nos demuestra una matriz interseccional de la identidad femenina en *Virus tropical*, sino que también expone la preponderancia que tienen los imaginarios hegemónicos sobre el género como institución abarcadora de múltiples esferas sociales en la obra.

Figura 16.

Virus tropical, volumen *El dinero*.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 52), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

En última instancia, PowerPaola realiza exploraciones sobre de la identidad femenina desde una óptica subjetiva y plural. La autora comprende que la categoría de identidad no es una sustancia coherente que atraviesa a todas las personas de una misma forma. A través del recuento de sus experiencias de vida, trata de formular no solo una lectura sobre su propia construcción del género, sino que también ilustra otras realidades que expanden los horizontes de inteligibilidad sobre las posibilidades de ser mujeres. Así pues, se trata de un imaginario que se encuentra en una constante búsqueda, ruptura y reconstrucción a lo largo del entramado de *Virus tropical*. Podemos interpretar la obra de

PowerPaola como un viaje cuyo último fin es la afirmación de una identidad propia, el cual parte desde reconocer cuáles son las instituciones de poder que nos limitan a una única esencia y que nos despojan de nuestra agencia sobre las dinámicas de autorrepresentación.

A modo de cierre de este capítulo, aún nos quedan algunos interrogantes sobre el tintero. Hemos hablado sobre como PowerPaola pretende desafiar las estructuras coercitivas del género mediante la labor de narrar y dibujar su vida, en la cual utiliza procedimientos como la reelaboración de un lenguaje y una mirada que se alejan del yugo masculino y corresponden con las experiencias de lo femenino. Pero ¿cuál es la lectura de identidad que PowerPaola realiza sobre sí misma en *Virus tropical*? Pues bien, para este punto de nuestro diálogo debe ser claro que nos encontramos ante una autora que se resiste a las categorizaciones estables. Desde el análisis de lo femenino en su obra, podemos empezar a vislumbrar una intención de perturbar el orden establecido y transformarse en cada salto de viñeta.

Capítulo 3. Dibujar, escribir, crecer: la autorrepresentación de PowerPaola

He empezado a hacer de mí un ser literario, alguien que vive las cosas como si un día debieran escribirse.

Annie Ernaux.

Una *identidad narrativa* dibujada: la reconstrucción de Paola

Contemplarse a sí mismo/a es una conciliación constante entre la exterioridad que reflejamos y el espacio interior al que solo nosotros/as podemos acceder con plenitud. Como he bosquejado en los capítulos anteriores, emprender la conversación sobre lo que significa la identidad resulta en un panorama inagotable; mientras más nos sumergimos en las profundidades de dicha noción, encontramos dimensiones que complejizan esa dicotomía inicial entre mundo interior y exterior. El asumirse como artista es quizás una de las escisiones más significativas a las que se puede enfrentar una persona al momento de tratar de definir su *yo*, ya que la labor creadora puede implicar una necesidad de introspección más profunda; sobre todo si la creación se trata de la historia de vida, como el caso de PowerPaola.

Al hilar una historia de vida, tejemos a un sujeto que adquiere sentido y consciencia a través de las vivencias que lo han formado. La práctica del egotismo, el relatarse a sí mismo/a y construirse en el proceso, es quizás el medio ideal para conciliar las facetas de exterioridad e interioridad y, como sostiene Hannah Arendt (1958): “solo podemos saber quién es o era alguien conociendo la historia de la que es su héroe, su biografía, en otras palabras” (2009, p. 210).

Así las cosas, la función primordial de lo que hemos denominado hasta ahora como *escrituras del yo* parece girar en torno a un interrogante que nos acecha a todos/as desde el

instante en el que adquirimos consciencia: ¿quién soy *yo*? Dicha cuestión parece amplificarse en el escenario de la escritura de una autobiografía, una autoficción o demás tipologías que se bifurcan de estas. Más allá de su evidente naturaleza confesional, requiere de un tránsito por parte del/la autor/a hacia una especie de despersonalización; dicho de otra manera, debe dividirse entre la persona que escribe y aquella que solo existe en las letras.

Entonces, la pregunta fundamental sobre el *yo* parece complicarse más: ¿quién es el sujeto que cuenta la historia?, ¿el que persiste en la realidad tangible o aquel que se crea en la obra? Por supuesto, este dilema podría parecer fútil si nos aferramos a la perspectiva de que dicha brecha entre ficción y factualidad no es trascendente, en tanto que se conserva un reflejo innegable entre ambas instancias. No obstante, si recordamos la discusión del primer capítulo, siempre se puede distorsionar y trastocar esta frontera; al no existir un *yo* inmutable, permanente y fiel en todas las dimensiones —como autor/a, personaje y narrador/a—, hace que nuestras inquietudes se aseveren.

Pues bien, los derroteros que hemos trazado hasta el momento nos conducen a la comprensión de que el sujeto es una materia de construcción constante, determinada por sus propios mecanismos de subjetividad y los códigos culturales en los que se encuentra inmerso. En términos más exactos, para empezar a atar los cabos sobre el interrogante de la identidad que PowerPaola compone en *Virus tropical*, debemos tener presente las fluctuaciones de su *espacio biográfico* —la manera en la que decide contar su vida— y las consideraciones sobre la identidad de género como cualidad ineludible para la formación de su persona.

No obstante, ¿cómo podemos empezar a fusionar estos elementos en el mismo crisol, de manera que vislumbremos la identidad que PowerPaola ilustra en *Virus tropical*? Para ello, debemos remitirnos a las conciliaciones que realiza Paul Ricoeur (1985) entre las

categorías de historia, ficción, tiempo y la circunscripción de estas a la noción de identidad en la construcción de una historia de vida.

En este sentido, para Ricoeur la historia y la ficción convergen en los mecanismos con los que estructuran la temporalidad: una triple mimesis, como lo desarrolla a lo largo de *Tiempo y narración I* (1983). En una primera instancia, se encuentra la prefiguración de la experiencia —lo histórico, lo vivido— en términos de simbolismos y temporalidad como estadio previo a la edificación de la narración. Luego, se encuentra la configuración de la narración mediante los dispositivos de la literatura y la ficción para llegar al tercer momento: la refiguración a través del acto de leer e interpretar, el tránsito hacia un análisis paradigmático. Es por medio de dicho encuentro entre el mundo del texto y el del/la lector/a que se reconoce a los sujetos que aparecen dentro de la diégesis como seres puestos en un espacio-tiempo intermediado por un horizonte de sentido específico. Entonces, la comprensión de sí, para Ricoeur, consiste en “interpretarse a uno mismo a partir del régimen del relato histórico y del relato de ficción” (2006, p. 341).

Es desde la dialéctica de entrecruzamiento entre los tiempos del sujeto histórico y los del inscrito en la ficción, como dos componentes consustanciales dentro de la construcción de una identidad y las configuraciones que realiza el/la lector/a durante la fase de recepción del texto literario, que podemos traer a colación el interrogante sobre el cual versamos en este apartado, aquel que responde al *quién* de la narrativa —en paralelo, también interpela a nuestras preguntas sobre el *yo*—. Para Ricoeur, definir la identidad de un sujeto o una comunidad que ha recurrido al dispositivo de la literatura para su narración implica realizarse los siguientes cuestionamientos: “¿*Quién* ha hecho esta acción?, ¿*quién* es su agente, su autor? Hemos respondido a esta pregunta nombrando a alguien,

designándolo por su nombre propio. Pero ¿cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio?” (2003, p. 997).

El mismo autor presagia el cauce de la posible respuesta: al encontrarnos dentro de los dominios de la literatura, la respuesta tan solo puede ser narrativa. Las significaciones del ser, que vacila entre la permanencia en dos dimensiones, pueden ser conciliadas en la progresión de interpretarse a sí mismo/a por medio de un relato donde la propia identidad sea el sintagma nuclear. Entonces, dejamos de referirnos a la identidad como una idea inexacta en sus múltiples significaciones para adentrarnos en las especificidades de aquello que Ricoeur denomina *identidad narrativa*:

Responder a la pregunta “¿quién”, como lo había dicho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el *quién* de la acción. Por lo tanto, la *propia identidad* del quién no es más que una *identidad narrativa*. (Ricoeur, 2003, p. 997)

Por ende, recurrir a la noción de una identidad narrativa como una plausible resolución a la paradoja de despersonalización entre autor/a y sujeto narrativo nos permite bifurcar ambos sentidos, en tanto que la narración funge como un umbral para salir de la antinomia que Ricoeur expone: al presentar a un individuo, podemos estructurarlo como idéntico a sí mismo/a en todos sus aspectos o desde la ilusión de la volatilidad de sus cogniciones. Para el autor, la relevancia de esta cuestión tiene un centro más dinámico: establece un contraste entre la identidad en el sentido de un mismo —señalado por Ricoeur bajo el latinismo *idem*— y la identidad comprendida como un sí-mismo —*ipse*—.

En un sentido más concreto, “la diferencia entre *idem* e *ipse* no es otra que la diferencia entre una identidad sustancial o formal y la identidad narrativa.” (Ricoeur, 2003, p. 998). Es decir, la identidad formal responde a lo personal, quien escribe la historia,

mientras que la identidad narrativa es aquella que se edifica a través del relato. A pesar de que este paradigma se centra en la pregunta del *quién*, entablar un contraste entre la identidad formal y la identidad narrativa en la obra de PowerPaola es fundamental para responder una de las cuestiones centrales de esta investigación: el asunto del *yo*.

Si recordamos los planteamientos que realicé en el primer capítulo, podemos notar que en *Virus tropical* existe una tensión constante entre PowerPaola como autora, Paola como personaje/narradora e, incluso, Paola Gaviria como anclaje referencial. Por supuesto, empezar a trazar distinciones entre el *idem* y el *ipse* de las distintas formas de PowerPaola nos sirve para responder, en una solución esquemática, el *quién* cuenta la historia de *Virus tropical*: podemos decir que Paola Gaviria —el sujeto formal— se transforma en la voz de una Paola narradora —lo que referiría al plano de la diégesis—. No obstante, nuestro interés ya ha sobrepasado ese punto; más bien, nos compete entender la identidad de PowerPaola como *ipseidad*.

Fijar nuestro punto de interés en lo narrativo posibilita comprender la identidad no como una sustancia inamovible, sino como un proceso dinámico de significación donde predomina el cambio y la mutabilidad. De esta forma, no solo seguimos los cambios de Paola a lo largo de la novela gráfica, sino que también podemos fijarnos en el grado de subjetividad que pone sobre sí misma desde aquello que decide contar y lo que decide dejar de lado. Por lo tanto, la identidad narrativa respondería a una relaboración de la vida misma, como lo expresa Ricoeur:

Entonces el sujeto aparece constituido a la vez como lector y como escritor de su propia vida, según el deseo de Proust. Como lo confirma el análisis literario de la autobiografía, la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta

refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas. (Ricoeur, 2003, p. 998)

Bajo el mismo hilo, las conceptualizaciones realizadas por Ricoeur sobre la autobiografía como un vaivén cimentado entre lo contado y lo oculto resuenan con aquellas exploraciones que realizamos en el primer capítulo en torno al *espacio biográfico* de Leonor Arfuch —autora que refiere a Ricoeur como parte de su horizonte epistémico— y los puentes de comunicación con la semiótica del cómic. Como he resaltado a lo largo de esta investigación, el medio que tenemos bajo nuestra lupa contiene unas condiciones *sui generis* que conlleva la necesidad de expandir la mirada.

Por supuesto, podemos discutir sobre la identidad narrativa de PowerPaola en *Virus tropical* tan solo desde el aspecto del relato y sus dimensiones; comprender cómo las experiencias que decide contar y cómo decide contarlas contribuyen a la formación de su persona. No obstante, hemos observado con atención en los dos capítulos anteriores, el aspecto gráfico es quizás el medio más poderoso para la expresión de PowerPaola, tanto en el retrato de su vida y en el de su imagen femenina. Más que una mera identidad narrativa, nos encontramos ante una construcción que utiliza lo visual a modo de huella de la experiencia, de los desplazamientos en el espacio-tiempo y del carácter biográfico. Podríamos decir, entonces, que se trata de una *identidad narrativa dibujada*.

Como referí con brevedad sobre la triple mimesis ricoeuriana, para alcanzar una interpretación del sí-mismo es necesario transfigurar el tiempo en relato. De dicho modo, la narración no solo se configura como una herramienta para darle sentido a la experiencia temporal, sino que también articula al sujeto dentro de unos parámetros discursivos. Esta reconfiguración narrativa, según Ricoeur, opera debido a que “el relato es la dimensión

lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida [...] la historia de una vida se convierte en una historia contada.” (Ricoeur, 2006, p. 342).

Entonces, la identidad narrativa surge desde la oscilación de los múltiples tiempos que se interceptan entre historia y narratividad: el del relato histórico, el de la narración y el de la experiencia personal. Esta fluctuación nos permite seguir el camino del sujeto, el cual le otorga una subjetividad al tiempo que lo determina como persona, lo cual también implica una promesa de futuras construcciones en el campo de su identidad. Es la mirada al futuro, como lo refiere Arfuch desde el esquema de Ricoeur: “la relación entre temporalidad y experiencia, crucial para la historia, remite tanto a un pasado que impone su huella como a una *anticipación* hacia lo impredecible” (2002. p. 92).

Sin embargo, ¿cómo podemos trasladar el carácter narrativo del tiempo que expone Ricoeur al planteamiento sobre una *identidad narrativa dibujada*? Para responder a esta pregunta debemos comprender cómo opera el tiempo en las narrativas gráficas, en la medida en que este formato no solo utiliza los indicios lingüísticos para dar cuenta del paso del tiempo, sino que nos permite relacionarnos con este desde una dimensión tangible. Pues bien, el nexo entre temporalidad y experiencia en los cómics es inescindible, según Scott McCloud (1993): “in learning to read comics we all learned to perceive time spatially, for in the world of comics, time and space are one and the same” (p. 100)³⁷.

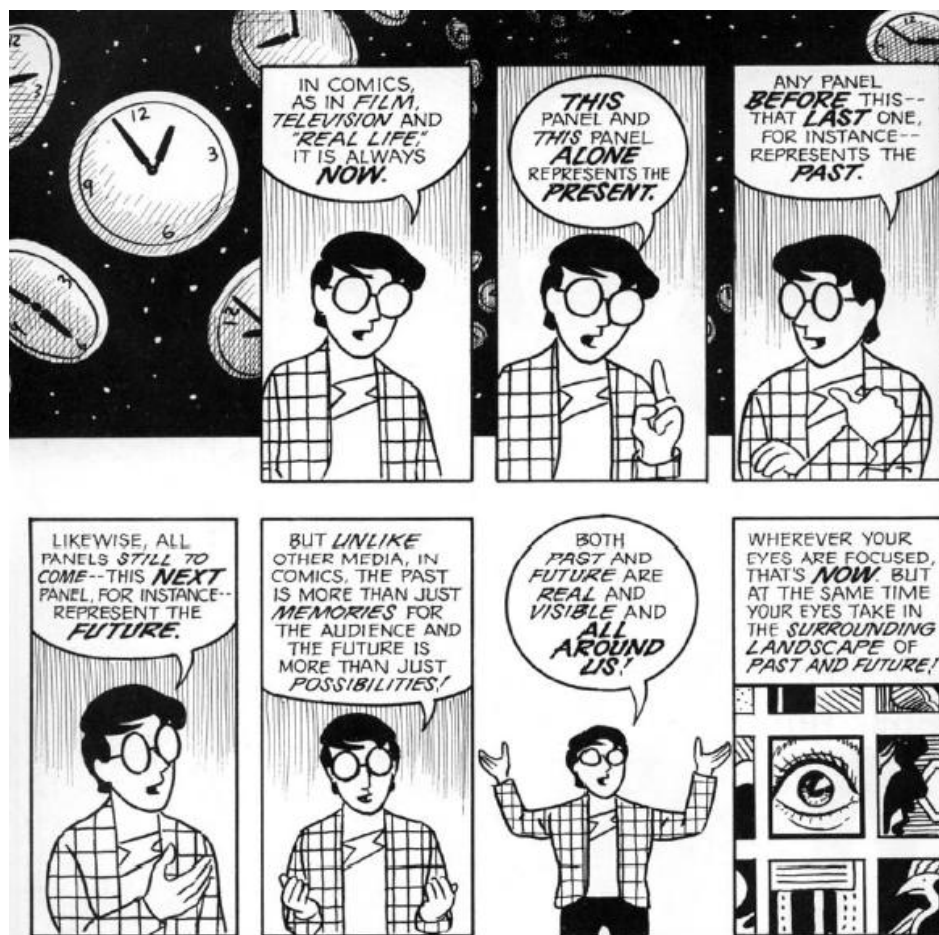
Es decir, la semiótica del cómic está constituida de modo que los componentes iconográficos sean capaces de producir ciertas categorías de significado y estructura. Como bien se sabe, el recuadro de las viñetas es la unidad mínima de sentido de este medio, la

³⁷ “Al aprender a leer cómics, todos aprendimos a percibir el tiempo de manera espacial, ya que en el mundo de los cómics el tiempo y el espacio son uno y lo mismo” [Traducción propia].

cual perfila un momento específico en el tiempo y a su vez lo enmarca dentro de un contexto espacial. Estas señales iconográficas como marcas temporales a menudo cuentan con una ambigüedad deliberada, ya que es el/la lector/a quien determina la duración de cada viñeta según el movimiento de sus ojos. Esto es debido a que, al hacer del tiempo y la experiencia una simbiosis delimitada por un parámetro visual, tengamos frente a la mirada el pasado, el presente y el futuro de manera simultánea. Como lo explica McCloud (Figura 17):

Figura 17.

*Understanding comics: the invisible art, capítulo cuatro.*³⁸



Nota. Tomado de *Understanding comics: the invisible art* (p. 104), por Scott McCloud, 1993, HarperCollins Publishers.

Esta característica propia de los cómics es una herramienta indispensable para la construcción de una *identidad narrativa dibujada*. Al tener en nuestro campo de visión las

³⁸ "En los cómics, al igual que en el cine, la televisión y la "vida real", siempre estamos en el ahora. Estos dos paneles por sí solos representan el presente. Cualquier panel antes de este —ese último, por ejemplo— representa el pasado. Del mismo modo, todos los paneles que aún están por venir —este siguiente panel, por ejemplo— representan el futuro. Pero a diferencia de otros medios, en los cómics el pasado es más que solo recuerdos para la audiencia y el futuro es más que solo posibilidades. Tanto el pasado como el futuro son reales, visibles y están a nuestro alrededor. Dondequiera que enfoques tu vista, eso es el ahora. ¡Pero al mismo tiempo, tus ojos perciben el paisaje circundante del pasado y el futuro!" [Traducción propia].

tres modalidades temporales como un ente presente y no como un recuerdo vago o una especulación del porvenir, se nos permite observar la mutabilidad de los personajes como una manifestación evidente. Al ubicar un personaje de cómic dentro de una unidad, que no solo nos concede una visión panorámica del tiempo y el espacio que forja la representación de la experiencia, se nos concede seguir con nitidez cómo el sí-mismo se transforma en relato.

Tal como lo sustenta Ricoeur, es a través de la operación de elaborar una trama — delimitada según la *Poética* de Aristóteles— que se construye una identidad narrativa: “el relato construye el carácter duradero de un personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la identidad dinámica propia de la historia contada. La identidad de la historia forja la del personaje” (2006, p. 344). Sin embargo, en el caso de *Virus tropical* encontramos otra dinámica que contribuye a la formación del personaje: el aspecto gráfico es a su vez tiempo, experiencia y relato según su propia semiótica.

Según estas observaciones, el hilo argumental de la obra de PowerPaola puede ser definido por aquello que Ricoeur denomina una trama que se pone al servicio del devenir del personaje: “los personajes, en lugar de limitarse a papeles fijos [...] se transforman al ritmo de las interacciones y de la transmutación de los estados de cosas, como sucede en las novelas de formación.” (2006, p. 348). Lo anterior resulta relevante debido a que podríamos clasificar a *Virus tropical* como una novela de formación, en tanto que sigue a Paola desde su nacimiento hasta su conciliación con el mundo.

Sin embargo, a estas alturas no podemos ignorar las problemáticas que la noción de *clasificar* ha traído a esta investigación. Como mencioné en la discusión sobre etiquetar el trabajo de PowerPaola bajo algún adjetivo subyacente de las escrituras autobiográficas, esta tipología nos sirve para algo más que tratar de enmarcarla dentro de un marco genealógico.

Más bien, se trata de un síntoma que nos devela lo que la autora trata de expresar: *Virus tropical*, en esencia, es la trama de cómo Paola crece, hasta ser capaz de dibujarse una identidad propia.

En este sentido, es importante retomar una de las ideas que Arfuch trae dentro de la tipificación de su *espacio biográfico*: “la vivencia, pensada entonces como unidad de una totalidad de sentido donde interviene una dimensión intencional, *es algo que se destaca* del flujo de lo que desaparece en la corriente de la vida” (2002, p. 35). Si nos remitimos a *Virus tropical*, nos daremos cuenta de que su estructura es casi anecdótica. Cada volumen parece recuperar el fragmento más nítido de la memoria de PowerPaola durante la época que retrata, sin ser demasiado explícita en elementos que se considerarían ineludibles en las composiciones de las *escrituras del yo*, como lo son las clarificaciones sobre las fechas o el tiempo transcurrido entre cada suceso —la autora marca el inicio en los años 1976 y 1977, para después dar algunos indicios sobre la ubicación temporal—. Por supuesto, esto no podría tratarse de un descuido; más bien, demuestra la formación de Paola y de su identidad como un proceso no lineal, imperfecto y caracterizado desde lo que la autora considera importante.

Sobre lo anterior, la misma PowerPaola comentó en su charla *Dibujar y escribir* (2024) que durante el desarrollo de *Virus tropical* la invención de diálogos o escenas fue un suceso orgánico. Por ejemplo, hay situaciones que la autora solo podía reconstruir desde la experiencia ajena; la más evidente es la que respecta a su concepción y su nacimiento, la cual es más cercana a la voz de Hilda que a la de Paola. Sin embargo, la autora la retoma para dar cuenta de una cualidad de sí misma que terminaría por definir el cauce de su identidad: el hecho de que es una anomalía para los cánones androcéntricos, un virus tropical desestabilizador. Entonces, podemos afirmar que la *identidad narrativa dibujada*

de PowerPaola no busca una fidelidad a la experiencia por sí sola, sino autenticidad a su visión.

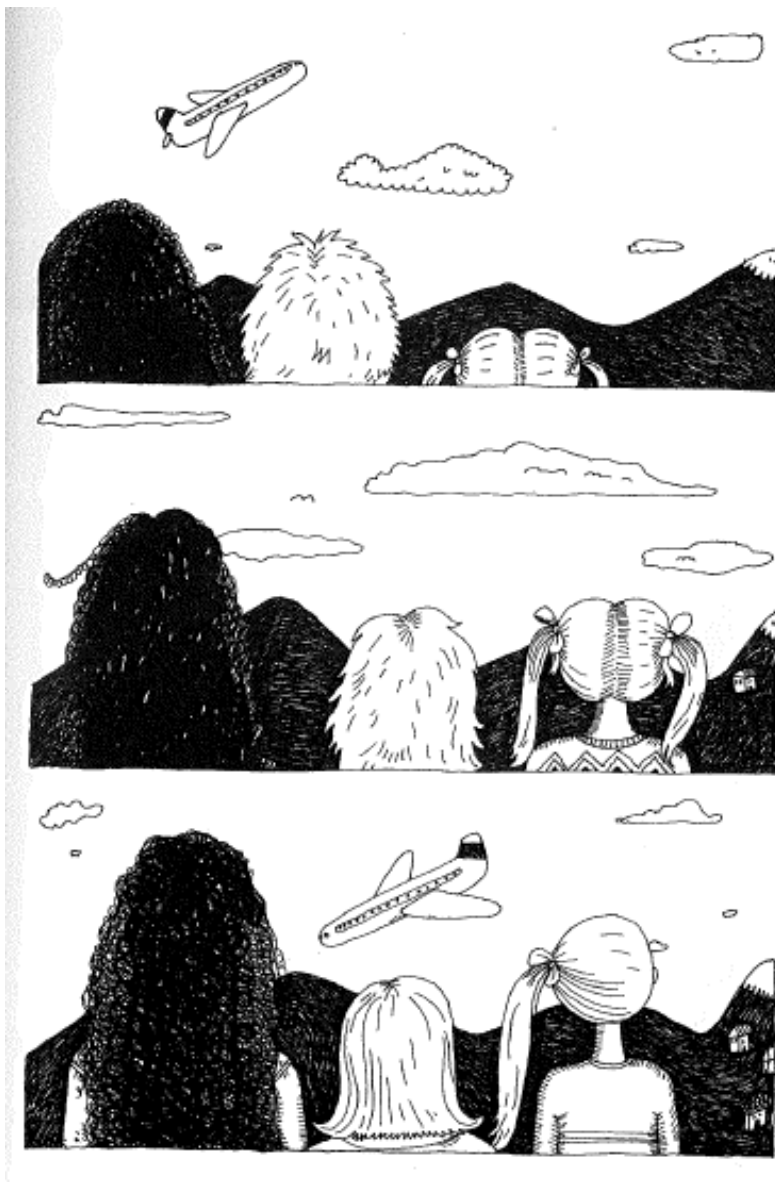
Es el mismo caso para el resto de *Virus tropical*, un tejido que oscila entre lo que a simple vista identificamos como peripecias sobre la infancia y la adolescencia: la familia, los/as amigos/as, el amor, la búsqueda por pertenecer y asumir las primeras responsabilidades. Sin embargo, dentro de aquellos tópicos tan universalizados se devela con lentitud y de forma casi imperceptible la identidad de Paola. Como lectores/as podemos advertir cómo su personalidad cambia tras la mudanza de Quito a Cali o la independencia que gana al despedirse de su hermana Patty. A pesar de que estas acotaciones sobre la *identidad narrativa dibujada* se logran a través de una lectura atenta, la autora nos brinda una visión más tangible de su crecimiento a través de las ilustraciones. Como he mencionado a lo largo de este trabajo, el ejercicio de dibujar el propio rostro es tan introspectivo como el narrar el flujo de la conciencia. Se trata de no solo mirar el reflejo para reconocerse en el tiempo presente, sino también de recurrir al pasado a través de la memoria.

Por esta razón es fundamental reconocer cómo la semiótica del cómic y la iconografía son un reflejo de los mecanismos que utilizamos para rememorar, para transfigurar el tiempo en experiencia y situar a un individuo en su subjetividad. Leer *Virus tropical* es observar la vida tal y como PowerPaola la recuerda, a través de la impronta personal de su lápiz. La *identidad narrativa dibujada* de PowerPaola se refleja al observar con minucia cómo aquella niña pasa de esconderse detrás de la figura de su madre o sus hermanas para convertirse en su propia persona. Una transición que la visión panorámica del cómic nos concede, es el caso de las tres viñetas que representan los cambios transcurridos durante la ausencia de Claudia en el círculo familiar (Figura 18). Una página

que puede contener el pasado, el presente y el futuro, todo depende de donde el/la lector/a fije la mirada.

Figura 18.

Virus tropical, volumen Las despedidas



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 65), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

Por lo tanto, la conversión de la identidad de PowerPaola en *ipseidad* se logra por medio de la resignificación de la experiencia de su crecimiento. No se trata de una labor

autobiográfica que trata de dar cuenta de un *quién* vivió, sino de un *yo* viví. Así, la recopilación de aquellas situaciones, por más circunstanciales que parezcan, dan cuenta de las piezas que PowerPaola elige de forma deliberada para construir su identidad. Además de lo que la autora revela mediante el plano lingüístico, también podemos vislumbrar cómo a través de las dimensiones temporales del cómic encuentra un retrato que es genuino a su autopercepción. Entonces, encontramos que la *identidad narrativa dibujada* de PowerPaola yace en la metamorfosis presente en cada panel, cuyo último fin es su autodeterminación.

Autorrepresentación femenina en las *escrituras del yo*: las mujeres en el centro de la viñeta

En función de avanzar con nuestro análisis sobre el tópico de la identidad en *Virus tropical*, es necesario volver a una categoría que es fundamental para este trabajo: la identidad de género. Aunque en el segundo capítulo esboqué algunos de los debates que conciernen a dicho espectro teórico-cultural, para este momento es primordial retomar, complementar y anudar la premisa del género con los mecanismos de construcción de una narrativa de vida. Al preguntarnos sobre la naturaleza de una identidad narrativa, es invariable perder de vista que el *yo*, a pesar de estar traducido en el plano lingüístico y textual, está atravesado por unas políticas culturales que determinan la concepción de sí mismo/a. Como argumenta Mijaíl Bajtín sobre los discursos de la identidad, el sujeto se disuelve en la escritura como un medio ineludible a lo ideológico, en tanto que es la única herramienta por la cual se puede formar la autoconciencia:

El ser social está rodeado de fenómenos ideológicos, de objetos-signo de tipos y categorías diversos: por palabras en las múltiples formas de su producción (sonidos, escritura, etc.), enunciados científicos, creencias y símbolos religiosos, obras de arte

y demás [...] La conciencia del hombre vive y se desarrolla en este medio. La conciencia humana nunca se pone en contacto directo con la existencia, sino a través del medio ideológico circundante. (Bajtín, 1978, como se citó en Smith, 1991, p. 98)

De acuerdo con esto, la importancia de tener en cuenta los códigos sociales que atraviesan la configuración de cada persona es relevante no solo para alcanzar una comprensión más exhaustiva de esta, sino también para entender cómo dicho sujeto se moviliza a través de la sociedad, qué perspectiva asume y, sobre todo, hasta qué punto influyen dichas circunstancias en la representación de sí mismo/a.

Lo anterior es relevante en el particular caso de las mujeres, en tanto que la indagación sobre la vida y la personalidad orientada a la construcción de una autobiografía está enmarcada en el contexto inevitable de las expectativas socioculturales del género, las limitaciones históricas que restringen a las mujeres de asumirse como autoras y los modelos discursivos que dominan la subjetividad femenina. Como bien lo postula Sidonie Smith (1987) en su estudio sobre las autobiografías realizadas por mujeres: “la autointerpretación emerge retóricamente de la interacción de la autobiógrafa con las ficciones de la identidad” (p. 97).

Dicho esto, es relevante esclarecer un concepto que hasta el momento he mencionado sin su debido desarrollo conceptual y que es relevante para la hipótesis de lectura que propongo de *Virus tropical*: Smith lo denomina como *autointerpretación*, pero también lo podemos señalar como *autorrepresentación*. Este es el principio fundamental que sustenta a las *escrituras del yo*: la necesidad de comprenderse a sí mismo/a a través de la reconstrucción de la experiencia. La autorrepresentación marca la distancia que cada autor/a debe tomar sobre lo que considera como la persona que persiste en la realidad —en

términos ricoeureanos se podría asemejar al *idem*— para observarse desde afuera y transfigurarse en lo que considera una visión propia de sí. Según las precisiones realizadas por Francisco Ernesto Puertas Moya (2003), la autorrepresentación implica una indagación consciente de la personalidad para efectuar la tarea de describirla tan fiel a sí como sea posible:

Se activa la capacidad para ahondar en uno mismo y ser capaz de distanciarse para esbozar en un apunte globalizador la personalidad propia, para lo cual se ha de proceder previamente a un análisis comprensivo de las fuerzas que lo componen y que son sacadas al exterior en forma de rasgos o caracteres constitutivos gracias al descubrimiento de una interioridad un tanto superficial, pues se trata de describirse desde fuera, como si se fuera otro, aprovechando para ello el conocimiento que cada cual tiene de sí mismo. (Puertas Moya, 2003, p. 609)

A esta definición de Puertas Moya sobre la autorrepresentación es necesario añadirle la cuestión de género que Sidonie Smith comenta. Para las mujeres que emprenden el proyecto de relatar sus vidas, sus apuntes sobre la personalidad propia son mediados por una *autorrepresentación engenerizada*³⁹. Esta noción nos refiere a una problemática que ya trazamos en el segundo capítulo, aquella que refiere a la imposibilidad de las mujeres de tener un lenguaje y unas formas de expresión propias, en tanto que la subjetividad como categoría se ha pensado con lo masculino como su centro y lo femenino como aquel *otro* supeditado a la normatividad del género. En una tipología textual como *las escrituras del yo*, cuyo enfoque primordial es entender cómo un/a autor/a nombra al mundo, a sí mismo/a y a otros/as, la engenerización de sus manifestaciones es inevitable. Como lo sustenta

³⁹ Traducción propia del término *engendering self-representation* empleado por Sidonie Smith en su artículo *A poetics of women's autobiography: marginality and the fiction of self-representation* (1987).

Judith Butler (1990) desde el enfoque genealógico de Michel Foucault, el proceso de la autointerpretación se encuentra atravesado por el control del sentir, saber y estar de los sujetos:

Estar sexuado significa, para Foucault, estar expuesto a un conjunto de reglas sociales y sostener que la ley que impone esas reglas es tanto el principio formativo del sexo, el género, los placeres y los deseos, como el principio hermenéutico de la autointerpretación. (Butler, 2007, p. 200)

Si partimos desde la comprensión de que el proceso de la autorrepresentación se encuentra permeado por las ficciones del género, es factible considerar que las *escrituras del yo* se encuentran circunscritas a este marco de inteligibilidad. El relato autobiográfico “formal” conlleva dos procedimientos centrales, los cuales podemos retomar de la ya discutida definición de Lejeune: exaltar una vida individual y reconstruir la narrativa del origen.

En este sentido, si colocamos ambos puntos bajo una perspectiva de género, encontraremos algunos dilemas. En primer lugar, debemos preguntarnos a qué tradición responde la concepción de la vida *individual* y cuál es ese *yo* autónomo que se posiciona como centro del relato. Según Sidonie Smith (1991, p. 93), este *yo* de la autobiografía canónica tan solo puede ser aquel que surge desde el binarismo sexual que jerarquiza la identificación masculina y relega a lo femenino como diferencia. Este constructo problemático del individuo contribuye a erigir narrativas esencialistas sobre la identidad de género, en tanto que desde su propia definición nos señala a un arquetipo homogéneo de persona que desvirtúa la intersubjetividad y la interacción comunitaria. Al crear esta brecha, se privilegia al individuo que se asume como agente de sus propios logros, poseedor de un *valor biográfico* y confina las expresiones heterogéneas a la invisibilidad. Como lo expone

Susan Stanford Friedman (1998), este es el caso de las autobiografías realizadas por mujeres y demás minorías:

Individualistic paradigms do not take into account the central role collective consciousness of self plays in the lives of women and minorities. They do not recognize the significance of interpersonal relationships and community in women's self-definition, nor do they explain the ongoing identification of the daughter with her mother. (Stanford Friedman, 1998, p. 79)⁴⁰

Las palabras de Stanford Friedman nos conducen a nuestro segundo punto, el referente a la historia de origen que se reconstruye en las escrituras autobiográficas. En consideración de que el individuo sobre el cual se ha edificado la autobiografía tradicional corresponde a una identificación masculina, su origen se instituye desde la misma línea androcéntrica. Sidonie Smith propone que el mito de origen de la autobiografía es “una afirmación de la llegada a y de la inserción en el orden del falo” (1991, p. 94). Esto radica en el vínculo que la madre entabla con su hijo, ya que desde el instante más temprano se reconoce a la madre como ajena al niño según las jerarquías de la diferencia sexual.

Entonces, la identificación del hijo recae en la figura paterna y en su lenguaje simbólico. De esta forma, afirma la autoridad fálica y los órdenes binarios preestablecidos, al tiempo que rechaza y reprime dentro de sí todo aquello que asocia con la feminidad de la madre: “la ausencia, el silencio, la vulnerabilidad, la inmanencia, lo no-logocéntrico” (Smith, 1991, p. 94). Por lo tanto, suprimir el nombre de la madre y su linaje en un

⁴⁰ “Los paradigmas individualistas no toman en cuenta el papel central que juega la conciencia colectiva del *yo* en la vida de las mujeres y las minorías. No reconocen la importancia de las relaciones interpersonales y comunitarias en la autodefinición de las mujeres, ni explican la identificación continua de la hija con su madre” [Traducción propia].

restablecimiento autobiográfico implica inhibir la dimensión femenina que se hereda de la madre.

A pesar de la tradición patrilineal que ha delimitado a las *escrituras del yo*, existe un amplio linaje de mujeres que se han empeñado en emprender sus proyectos de autorrepresentación a través de esta tipología. Motivadas por la necesidad de desligarse de las inscripciones textuales e ideológicas que han fomentado las ficciones de género y los guiones impuestos sobre sus vidas, las autoras han trascendido los confines de lo doméstico y se han adentrado en el relato de la vida pública. Nancy K. Miller metaforiza este proceso como “salir de entre bastidores y adelantarse, aunque sea por breves instantes, al centro de la escena.” (Miller, 1980, como se citó en Smith, 1991, p. 95).

Sin embargo, como lo especifica Smith (p. 95), las mujeres no salen de los bastidores del patriarcado, vienen de un orden lejano a este para demostrarle a la audiencia que ha transgredido las expectativas culturales y que se ha apropiado del lenguaje que ha sido instrumentalizado para su opresión. Cabe señalar que dentro de este horizonte existe una línea frágil que debemos considerar: a pesar de que las autobiografías escritas por mujeres signifiquen un avance con respecto al silencio cultural, no todas las obras de este tipo son una subversión de la hegemonía del género por sí solas. Es decir, las autobiógrafas pueden caer en la afirmación del discurso androcéntrico en tanto que repriman la figura materna para identificarse con los valores paternos⁴¹.

Así las cosas, las mujeres confrontan las ideologías genérico-sexuales de las *escrituras del yo* al cuestionar su mito de origen y empezar a rastrearlo hacia la línea

⁴¹ En términos de Julia Kristeva (1977), se trata de un intento de “elevarse” a la estatura simbólica del padre, al acoger la ideología que lo afirma como centro de origen, autoridad y modelo para la representación. En últimas, se torna en una *mujer fálica*, como lo describe Sidonie Smith: “un producto artificial manufacturado por la maquinaria cultural y lingüística del discurso androcéntrico.” (1991, p. 100).

eclipsada de lo materno. Es desde esta perspectiva que podemos retornar a *Virus tropical*, debido a que, como establecimos en el capítulo anterior, esta novela gráfica no es solo el relato de PowerPaola sino también el de todas las mujeres que la rodean y la preceden. El proceso de autorrepresentación de PowerPaola, como autobiógrafa, debe partir desde la toma de consciencia sobre las ficciones que nombran su identidad de género y su experiencia, lo cual implica una conciliación entre el orden simbólico del padre y el restablecimiento del linaje de su madre. La autora nos demuestra de manera explícita ambas dimensiones en la primera ilustración de su obra. No obstante, la óptica discursiva recae de inmediato en Hilda y su embarazo. Esto nos devela una intención clara con respecto a las identificaciones que seguirán durante el resto de la historia: no podemos adentrarnos en la vida de Paola sin antes conocer a su madre.

En este sentido, *Virus tropical* se bifurca del relato paterno a partir de una paulatina significación de la esfera femenina para la conformación de la personalidad de Paola. Como ya señalé en el segundo capítulo de esta investigación, en el inicio de la novela gráfica el hogar de los Gaviria tiene como columna vertebral a Uriel y su bagaje ideológico. A pesar de que el nacimiento de Paola se nos presenta como una contradicción al orden falocéntrico, su historia de origen aún debe abordar aquellos tópicos que son inherentes a la figura del padre que se impone como el compás moral.

En específico, la religión católica y la familia nuclear como institución central de la sociedad dictaminan las experiencias de las mujeres de la familia: Uriel celebraba misas todos los domingos en la casa, Patty se ceñía a los dogmas religiosos con rigor y Paola imitaba esas acciones, sin comprenderlas del todo. Esta instancia de la narración aún se ciñe a unos preceptos patriarcales, incluso si se trata de la propia voz y escritura de una autora, ya que PowerPaola replica las autobiografías en las cuales el sujeto femenino debe

sacralizarse para ser inteligible ante la cultura y ponerse a la altura del padre; no se trata del relato de su subjetividad, sino del guion que los roles de género le imponen. En palabras de Sidonie Smith:

La postura narrativa de humildad que caracteriza tal feminidad ideal, como el vientre de la mujer de Lutero, esconde todas las faltas, incluida la de la ambición inherente a la arrogancia de escribir su propia historia. Sin embargo, si se conforma por completo a ese guion ideal, permanece siempre ligada (su libro, su *yo*) a sus relaciones con los hombres (y su progenie). (Smith, 1991, p. 101)

Esta primera adhesión a los valores del progenitor se ve sometida a un pronto desencanto y, con esto, observamos una iniciación a lo que Margaret Homans (1986) denomina una *autorrepresentación genuinamente ginocéntrica*. El quiebre con la figura paterna va de la mano con la desvinculación de la religión dentro del círculo familiar, ya que Uriel abandona el hogar después de que Paola gana un concurso para conocer al papa Juan Pablo II. No obstante, este encuentro no se lleva a cabo y Paola se desilusiona de ambos referentes. Esta situación es central para la formación de la identidad de Paola, pues la conduce a descentralizar a los hombres de su vida y a inclinarse hacia las influencias femeninas de su entorno.

La viñeta que ilustra a Uriel abandonando del hogar (Figura 19) hace evidente este tránsito hacia la esfera femenina que seguirá a continuación: el padre aparece en una esquina, en la salida del plano y de espaldas a las mujeres que ocupan gran parte del espacio visual. Incluso, en la escena podemos observar un cuadro de la Virgen María, símbolo inequívoco de la maternidad, como una de las mujeres que permanecen en el hogar. Si volvemos a la metáfora propuesta por Nancy K. Miller, este momento es la

entrada de las mujeres al centro del escenario; en el caso de *Virus tropical*, al centro de la viñeta.

Figura 19.

Virus tropical, volumen *La religión*.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 35), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

Así pues, los siguientes volúmenes de *Virus tropical* se enfocan de manera casi exclusiva en las interacciones entre los personajes femeninos de la obra. La historia de PowerPaola cuenta con el carácter comunitario que distingue a las autobiografías realizadas por mujeres. Al rechazar la noción de vida individual, comprende que la identidad es un constante proceso de intercambio y sociabilidad; las experiencias de Paola adquieren *valor biográfico* a través de que crece en paralelo a sus hermanas. En los tomos que le siguen a la partida de Uriel del hogar, la narración se focaliza en la relación de Hilda con Claudia y

Patty. Estas situaciones ubican a Paola en un plano más pasivo, debido a su corta edad y su dependencia al seno materno.

No obstante, esto no implica que su desarrollo se estanque o se vea supeditado por las historias de sus hermanas. Más bien, es quizás uno de los momentos más claves para comprender cómo PowerPaola construye su *identidad narrativa dibujada* y su autorrepresentación dentro de *Virus tropical*. La autodeterminación de Claudia y Patty por ejercer su autonomía es lo que impulsa a Paola a convertirse en artista y mediante este quehacer trazar su propio camino. Como observamos al final del volumen *Las despedidas* (Figura 20):

Figura 20.

Virus tropical, volumen *Las despedidas*.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 70), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

La decisión de Paola de convertirse en artista es lo que termina por cimentar los mecanismos que utiliza para su autorrepresentación. En términos de Smith (1991, p. 95), este simbolizaría el momento en el que la autobiógrafa decide apropiarse del lenguaje como arma para combatir las ficciones impuestas sobre su identidad. Al ser Paola una mujer en el campo del arte se apropia de una doble dimensionalidad discursiva: el relato de su voz y la ilustración de su imagen, instancias que han sido instrumentalizadas para imponer normativas de género en medios como la novela gráfica.

Cuando Paola se nombra a sí misma como artista y reconoce el carácter colectivo de esta decisión, está transgrediendo las convenciones del sujeto homogéneo y jerarquizado sobre el cual se han construido *las escrituras del yo*. La búsqueda de un lenguaje y una imagen que correspondan a su subjetividad es una oposición al binarismo sexual que delimita la autoridad del orden masculino. Al narrarse a sí misma, PowerPaola ejerce lo que Hélène Cixous (1975) nombró como *écriture féminine* o Lucy Irigaray (1980) como *womanspeak*: la posibilidad de ir más allá de un lenguaje foráneo y encontrar una expresión propia.

Bajo esta línea, el despertar de un lenguaje propio se articula con la posibilidad de unos nuevos lentes para trazar una identidad subjetiva. Esto se logra por medio del dibujo, ya que dentro de esta historia no solo aparece como una de las pasiones de la autora sino que, por sí mismo, representa una alternativa a las autorrepresentaciones biográficas tradicionales. Según Hillary Chute (2010, p. 10), las imágenes organizan las relaciones que entablamos con lo externo —el cuerpo, en específico— y se asocian con lo superficial, lo femenino. En su contraparte, las palabras se conectan con estructuras más abstractas como el tiempo, la mente, la razón y lo masculino. Al integrar ambos ámbitos en las narrativas gráficas, su hibridez no solo se consolida como una característica genérica del texto, sino

también como un método para trastocar las lógicas del pensamiento binario y jerárquico que sustentan los supuestos del género. Como leemos en Chute:

In this scheme, burred genres are feminized, while distinct genres are masculinized.

Thus, while we may read comic's spatializing of narrative as a part of a hybrid project, we may read this hybridity as a challenge to the structure of binary classification. (Chute, 2010, p. 10)⁴²

Al respecto, si recordamos los apuntes de *Virus tropical* desde los desplazamientos del *espacio biográfico* en el primer capítulo, notaremos que una parte fundamental de la obra de PowerPaola es la hibridación como vehículo para reflejar una identidad fluida. Es a partir de este lente que podemos retornar a la idea de *Virus tropical* como una *autobifictionalography*, esta vez desde un panorama que excede las clasificaciones de las *escrituras del yo*. Mejor aún, este neologismo pasa a ser un proyecto identitario cimentado desde la colectividad, la visión de género y sus fluctuaciones. A partir de la concepción de la *autobifictionalography* que propone Lynda Barry, existe una desmitificación de categorías como “mujer”, “escritora” o “artista”. Desde la intención de ser un trabajo compuesto por numerosos elementos —no todos coherentes entre sí— PowerPaola se construye de manera no lineal, sin definiciones estrictas y como una amalgama de interacciones sociales. En términos de Hillary Chute:

The concept of a life narrative as “autobifictionalography” is a fine theorization of subject constitution, especially in light of Benhabib's persuasive narrative view of

⁴² “En este esquema, los géneros difusos se feminizan, mientras que los géneros distintivos se masculinizan. Así, si bien podemos interpretar la espacialización de la narrativa en el cómic como parte de un proyecto híbrido, también podemos entender esta hibridez como un desafío a la estructura de clasificación binaria” [Traducción propia].

identity, which “regards individual as well as collective identities as woven out of tales and fragments belonging both to oneself and others” (352). (Chute, 2010, p. 126)⁴³

Hasta este punto, la obra de PowerPaola se nos ha develado como un proceso donde la autorrepresentación surge desde la pluralidad de sentidos. El argumento biográfico de *Virus tropical* ilumina las formas en las cuales las mujeres han encontrado identificaciones alternas que posibilitan la creación literaria, lo que resignifica la colectividad de lo femenino como anclaje para la formación de la identidad. De esta manera, PowerPaola emplea la doble dimensionalidad de su obra como una forma de transgresión a las normativas de género al reclamar el lenguaje para ser vocera de su propia vida y la ilustración para retratar mujeres que se encuentran en una transformación inacabada e indefinida. En vista de este panorama ya definido, aún nos quedan dos cuestiones más sobre el tintero: ¿de qué manera Paola, como personaje, encarna una subversión a los estándares de género que hemos descrito? y ¿cuál es la alternativa que PowerPaola propone ante esta circunstancia?

Subversión del género y capacidad de agencia: hacia otras ilustraciones de lo femenino

En su ensayo *La joven nacida* (1975), Hélène Cixous narra un suceso inevitable en la vida de cada mujer: el momento en el que adquiere consciencia sobre la voz y el grito. Se trata de un reconocimiento sobre el silencio y la inacción como supuestos ontológicos, que se fracturan en el visceral acto de tomar la oralidad. Que una mujer abra la boca se toma

⁴³ “El concepto de una narrativa de vida como una “*autobifictionalography*” es una acertada teorización sobre la constitución del sujeto, especialmente a la luz de la convincente perspectiva narrativa de la identidad propuesta por Benhabib, la cual “considera tanto las identidades individuales como colectivas como un entretreído de relatos y fragmentos que pertenecen tanto a uno mismo como a los demás” [Traducción propia].

como un alarido a los oídos sordos masculinos, que solo conocen el lenguaje que han instaurado como universal. *Voler*, dice Cixous, es el gesto propio de la mujer en el sentido polisémico del término francés⁴⁴: las mujeres se reconocen como tal y alzan el vuelo hacia los pasadizos secretos, hacen volar la lengua con sus confesiones y se convierten en ladronas al apropiarse de aquello que se les ha negado. La manifestación del discurso —y su inminente llegada a la escritura— es una disrupción a los órdenes pertinentes del género, una mujer que escribe y emprende el vuelo se convierte en una anomalía que debe ser deslegitimada o enclaustrada en una jaula, como lo teatraliza Cixous en *Coming to writing* (1995): “Horrors! Cut out her tongue!” / “What’s wrong with her?” / “She can’t keep herself from flying!” / “In that case, we have special cages” (p. 8)⁴⁵.

Ahora bien, el propósito de esta digresión en torno a Hélène Cixous es encaminarnos a nuestro último punto sobre *Virus tropical*. Como he argumentado a lo largo de este trabajo, las múltiples aristas que la autora exhibe en su obra se construyen desde una intención de reformular enfoques ortodoxos: ya sea de los modelos estructuralistas de *las escrituras del yo* mediante un desplazamiento hacia las hibridaciones del *espacio biográfico*, del tránsito de la mirada masculina a la femenina en la representación de las mujeres en las narrativas gráficas o de la centralización de las mujeres como enfoque central del relato autobiográfico. Todos estos paradigmas, tanto literarios como socioculturales, se fusionan en un mismo crisol: el de la subversión de la identidad de

⁴⁴ En francés, el verbo *Voler* significa volar y robar. En la versión original del texto Hélène Cixous juega con este término y con el adjetivo *voleuse*, el cual se traduce como ladrona o voladora.

⁴⁵ “¡Horrores! ¡Córtenle la lengua!” / “¿Qué le pasa?” / “¡No puede evitar volar!” / “En ese caso, tenemos jaulas especiales” [Traducción propia]

género. Una resignificación de parámetros que surge, en términos de Cixous, con el reclamo de la voz femenina.

Dicho esto, ¿en qué consiste la subversión del género y qué implicaciones teóricas y sociales conlleva? Para dilucidar este interrogante resulta pertinente recurrir a algunas de las ideas bosquejadas por Judith Butler, en tanto que las exploraciones que hemos realizado sobre su aparato conceptual nos conducen en vía directa a esta noción. Si adoptamos la premisa de que todas las configuraciones del género que tenemos naturalizadas son matrices artificiales de la jerarquía sexual que se sostienen en la cultura por medio de actos performativos iterativos, entonces el sujeto tiene la posibilidad de cambiar los patrones que gobiernan su significación. Por consiguiente, la subversión del género correspondería a aquellas prácticas que se desplazan de las órbitas fundacionales y sustanciales de la identidad. Dichas dinámicas comprenden lo vinculado a la parodia, la hipérbole o todo lo que resulte antinatural al lente normativo. Identificar inscripciones subversivas del género nos posibilita comprender el carácter arbitrario de su regulación, como leemos en Butler:

Como consecuencia de una performatividad sutil y políticamente impuesta, el género es un “acto”, por así decirlo, que está abierto a divisiones, a la parodia y crítica de uno mismo o una misma y a las exhibiciones hiperbólicas de “lo natural” que, en su misma exageración, muestran su situación fundamentalmente fantasmática. (Butler, 2007, p. 285)

Esta conceptualización anuda el análisis que hemos llevado a cabo de *Virus tropical*, desde sus disyunciones textuales hasta sus políticas de representación visuales y discursivas, PowerPaola siempre parece apuntar a construcciones alternativas. La subversión de la identidad de género es el núcleo que hace funcionar a la maquinación de la obra, en tanto que las primeras transgresiones al orden hegemónico social que Paola

presencia en su vida surgen desde su entorno inmediato: las tensiones entre los preceptos falogocéntricos y la anomalía del embarazo de su madre. Si volvemos a Cixous, esta es la subversión primigenia para Paola, al legitimar el cuerpo y la voz de la madre. Este primer hilo subversivo empieza a tejer una red para el crecimiento y conformación de Paola como mujer y artista.

En este sentido, conviene entrar en detalle sobre una de las preguntas centrales sobre las cuales versa esta investigación: ¿por qué podemos afirmar que en el personaje de Paola se manifiesta una subversión de la identidad femenina? Pues bien, los apuntes que Judith Butler realiza sobre los escenarios en los que se presenta una subversión del género se vinculan a dos circunstancias: la desmitificación del género como sustancia mediante identificaciones disidentes y la capacidad de comprender la identidad como un acto de incidencia política. Como ejemplos de actos subversivos, la autora propone a las *drag queens*, a las personas intersexuales y a las mujeres lesbianas que asumen las identidades de *butch* o *femme*, en tanto que sus expresiones corporales e identitarias demuestran una resignificación de los códigos de iteración del género. No obstante, la subversión en el personaje de Paola no se presenta como una hipérbole a la feminidad tradicional, sino como una reelaboración de la identidad femenina hegemónica a través de su crecimiento.

Para ahondar en lo anterior, es necesario enfocarnos en la adolescencia de Paola y cómo las decisiones sobre sus vínculos, personalidad y futuro se configuran como una subversión a la identidad femenina. Según discutimos en el segundo capítulo, *PowerPaola* sitúa este periodo como una etapa de inestabilidad del régimen falogocéntrico al dibujarse a sí misma un cuerpo menstruante y abyecto. Desde este punto, la autora nos advierte del cambio de óptica que ocurrirá a partir de este momento de la obra: es el tiempo de su vida en donde empieza a cuestionar su rol de mujer en la sociedad.

La primera crítica hacia los modelos coercitivos del género y la sexualidad sucede tras su llegada a Cali —evento que coincide con su primera menstruación, lo que marca el umbral de la infancia a la adolescencia—, en el contexto de un diálogo con Patty sobre el sexo (Figura 21). Al dar sus primeros pasos en un ambiente más liberal, Paola se enfrenta a las ideas conservadoras que tiene sobre dicho tópico —implantadas por la madre— y con la guía de su hermana genera un interrogante que será relevante para el resto de los vínculos sexoafectivos que entabla en la historia:

Figura 21.

Virus tropical, volumen La adolescencia.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 95), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

La pregunta de Patty responde a un tópico ya desarrollado: la descentralización de la mirada masculina sobre las construcciones identitarias. Una vez Paola empieza a asumirse

como artífice de sus experiencias, observamos cómo empieza a moldear una subjetividad que no depende de la validación de los preceptos falocéntricos. Bajo la guía de Patty, Paola comprende que la formación de su personalidad no está circunscrita al valor que un hombre o los discursos patriarcales sobre la sexualidad pongan sobre ella; debe empezar a comprenderse a sí misma bajo unos términos propios, lo que implica un proceso de autoexploración y resignificación de la visión del mundo que ha conocido hasta el momento.

Es en este sentido que su *dibujo autorreferencial* cobra importancia, ya que el descubrimiento y los desafíos de Paola sobre su identidad se da a medida de su transformación y del paso entre etapas de vida. Al visualizar su imagen cambiante, este proceso se hace evidente. En el volumen *La identidad* (Figura 22) observamos cómo Paola afirma las construcciones que ha realizado sobre su identidad. Después de terminar la relación con Mario, Patty le sugiere a Paola que asista a una fiesta en un club prestigioso de Cali. A pesar de una primera obstinación, acepta tan solo si puede vestirse y actuar a su propia manera:

Figura 22.

Virus tropical, volumen La identidad.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (p. 116), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

La performatividad de género de Paola, reflejada a través de su *dibujo autorreferencial*, no solo da cuenta de una impronta subjetiva de su imagen, sino también sobre cómo por medio de las expresiones corporales se inscriben las exigencias de una identidad sustantiva. Parte de asumir la identidad de género de una persona se fundamenta en su exterioridad, lo cual contempla componentes de la imagen exterior como la vestimenta. Al igual que todo lo referente a las políticas de la identidad, estas decisiones sobre nuestra personalidad no son fortuitas; corresponden a un imaginario que se ha instituido reglamentario. Sin embargo, la artificialidad de la identidad como una

construcción pragmática sugiere la existencia de otros modelos posibles. Este es el caso de Paola durante su adolescencia; a menudo, demuestra una resistencia a conformarse a las expresiones de género normativas. Como observamos en la situación sobre el club social, Paola no busca mimetizarse con la idea de feminidad elegante y conservadora de este entorno; al contrario, busca diferenciarse mediante su ropa y perforaciones.

Al desafiar las expectativas sobre su expresión de género, Paola practica la subversión como una oportunidad de modificar el discurso normativo desde los propios códigos que se reproducen y circulan dentro de la sociedad. En palabras de Butler: “la tarea aquí no es alabar cada una de las nuevas opciones posibles *en tanto que* opciones, sino redescubrir las opciones que *ya* existen, pero que existen dentro de campos culturales calificados como culturalmente ininteligibles e imposibles” (Butler, 2007, p. 288).

Ahora bien, identificar las posibilidades de subvertir la hegemonía del género viabiliza que una persona se asuma como agente de sus prácticas. Esta es el canal de acción política que Butler sugiere como respuesta ante la coerción del género, lo que nombra *capacidad de agencia o acción*: “en cierto modo, toda significación tiene lugar dentro de la órbita de la obligación de repetir; así pues, la “capacidad de acción” es estar dentro de la posibilidad de cambiar esta repetición” (Butler, 2007, p. 282). La capacidad de agencia en *Virus tropical* es el destino final para Paola, ya que esta significa la manera en la que puede tomar decisiones sobre su propia vida y encontrar fisuras en lo normativo para introducir nuevos significados.

En su esencia, *Virus tropical* es una historia sobre crecimientos y transformaciones. La *identidad narrativa dibujada* que PowerPaola elabora se fundamenta en el argumento de cómo logra su capacidad de acción, la cual adquiere a medida que transita las experiencias de su infancia y adolescencia. En una primera instancia, el mundo de Paola se ve regido por

las estructuras coercitivas del género: el mandato del padre, la religión, la familia nuclear, la feminidad al servicio de la complacencia masculina. No obstante, estas visiones cambian en la medida en que Paola comprende que puede modificar los patrones establecidos por una creación propia, siendo su autorreconocimiento como artista el primer gran impulso para lograrlo. En el último volumen de la obra (Figura 23), Patty decide mudarse a Quito. La capacidad de acción de su hermana despierta la necesidad en Paola de emprender cambios en su vida, así que decide acabar su relación con Andrés —el cual parecía no apoyar su camino artístico— y vincularse de manera definitiva con el ámbito artístico:

Figura 23.

Virus tropical, volumen El adiós.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (pp.156-157), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

La autoafirmación de Paola como artista simboliza el tránsito final hacia su subjetividad, la cual alcanza mediante las configuraciones alternativas del ser mujer que desarrolla a lo largo de la obra. En un primer escenario, partimos desde un hogar dominado por la religión y el poder androcéntrico, el cual atravesaba todas las prácticas de las mujeres del hogar. Luego de esto, Paola, su madre y sus hermanas emprenden su capacidad de agencia desde diferentes posiciones: la emancipación económica, la educación universitaria, la aseveración de un camino propio. En el caso de Paola, su subversión de la feminidad tradicional se presenta en su metamorfosis narrativa; el convertirse en PowerPaola y crearse una *identidad narrativa dibujada* le permite asumirse como la creadora de su propia vida. Al crecer, se da cuenta que no necesita estar subordinada bajo preceptos que definan su historia, bajo el mandato de un padre, una pareja o un estatus social; cuando ella cuenta con los instrumentos para dibujarla por sí misma.

Si volvemos a las propuestas de Arfuch y Ricoeur, el proceso de narrar una vida es siempre inacabado. Es desde esta perspectiva que el papel del *espacio narrativo* y sus desplazamientos se vuelve crucial para comprender la identidad de Paola en *Virus tropical* como una subversión a los estándares tradicionales de la feminidad. Una narrativa no lineal, que se libra de las pretensiones contractuales de una “verdad” o un compromiso con la realidad fáctica, le permite a la autora mostrarse como una creación en constante fluctuación. Lo anterior resulta en una contradicción directa a las ontologías del género y su ímpetu de definir a los sujetos como constantes e inamovibles.

Así las cosas, el final de *Virus tropical* señala que esta historia es tan solo el inicio de un camino más largo para Paola. En la lectura del cómic, este es el primer momento en el que no tenemos una vista periférica sobre el pasado, presente y futuro dentro de una misma página. La anticipación intrínseca de las *escrituras del yo* se diluye en el *closure*, en

aquello que es tan inmenso que se escapa de nuestro campo de visión. Esta es la mejor representación que podremos tener de PowerPaola. Una mujer que se construye en un territorio que es imposible de demarcar en márgenes o viñetas únicas, con un rostro único pero que al mismo tiempo es el resultado colectivo de todas las mujeres que la anteceden y sobre todo, es una artista que cuenta con la capacidad de inventar sobre sí misma; lo que siempre le permitirá, como lo ilumina Cixous, *Voler*.

Conclusiones

Yo, obra anónima solo justificable mientras dura mi vida. ¿Y después? Después todo lo que he vivido será de una pobreza superflua.

Clarice Lispector.

El camino que trazamos a lo largo de esta investigación es análogo al acto de leer una novela gráfica: parte desde el desafío a las convenciones de observar e interpretar. Como enfatice a lo largo de este trabajo, nos encontramos ante un medio lleno de complejidades y paradojas que suscitan una expansión del lente tradicional que ponemos ante los textos literarios. Al fijar la mirada sobre la página de un cómic, nos encontramos con tiempos, espacios y maniobras narrativas que juegan con la realidad que creemos conocer. Mejor aún: nos muestra el mundo interior de un/a autor/a desde la impronta personal de su puño, letra y dibujo. Si recordamos las palabras de Art Spiegelman, el cómic es lo más cercano que tenemos a la esfera íntima de una persona; es una tipología que se configura como una especie de diario personal, dada su ilusión de cercanía. Por ende, la tarea de rastrear la subjetividad de PowerPaola en *Virus tropical* fue un proceso que requirió de descifrar varias capas, con las viñetas de su obra como puerta de entrada.

En este orden de ideas, nuestro recorrido empezó por los mecanismos que PowerPaola utiliza para recrear su historia de vida en *Virus tropical*. La revisión de los debates teóricos en torno a las escrituras autobiográficas nos reveló que aún se conserva una tradición estructuralista que delimita aquellas formas de la literatura que se pueden identificar como autobiográficas según parámetros genéricos. A pesar de que la obra de PowerPaola parece cumplir con las casillas que la definirían como una novela gráfica autobiográfica, hay que recordar que estamos ante un formato que es único en su especie.

El cómic se construye más allá de lo evidente, en lo que se oculta de manera deliberada entre cada viñeta.

Por lo tanto, para comprender a PowerPaola es necesario liberarnos de cualquier pretensión de verdad unívoca. La vida misma se encuentra llena de desfiguraciones, por lo que no podemos imponerle una unidimensionalidad a la vida recreada en la literatura. Sobre todo en la historia de una mujer como PowerPaola, quien se manifiesta como polisémica: Paola Gaviria como anclaje fáctico, Paola dibujada como personaje retrospectivo en su obra, PowerPaola como autora, artista y narradora de su propia existencia. Es desde esta perspectiva que *Virus tropical* se configura como una manifestación más del *espacio biográfico* de Leonor Arfuch, al tratarse de una forma contemporánea de expresión para las vidas inclasificables, híbridas, múltiples.

Es desde este horizonte de inteligibilidad que empezamos a responder al interrogante sobre la autorrepresentación de PowerPaola en su obra. Sus múltiples facetas se ven expuestas en la maquinación de su historia de vida, con el formato del cómic como principal vehículo. Enmarcar la novela gráfica en el *espacio biográfico* implica reconocer las cualidades dúctiles que posee para el recuento de una vida. Si PowerPaola decide inventar con su propia imagen o romper con una narrativa lineal en medio de cada volumen, terrenos como la autoficción o la auto(r)ficción le permiten desplazarse con más libertad. Sin embargo, quizás es más oportuno considerar *Virus tropical* como un collage de fragmentos que no buscan ser coherentes entre sí: la vida de PowerPaola como una *autobifictionalography*, la proyección de ser varias cosas a la vez o no ser algo definido. Después de todo, la única que lo puede saber con certeza es la misma autora.

A pesar de lo anterior, el tema de la identidad es mucho más vasto que los debates sobre las fronteras de la literatura y sus géneros. En el contexto de *Virus tropical*, es

ineludible apelar a una lectura desde la óptica de la identidad de género en función de comprender la imagen de PowerPaola. En un tópico donde los consensos son nulos, la vía de comprensión debe contemplar la mutabilidad a la que referíamos con Kristeva: ¿cómo podemos hablar de identidad en un panorama que se encuentra en constante cambio? Y, sobre todo, ¿cómo discutir la identidad femenina en el marco de una novela gráfica como *Virus tropical*? En consideración de que las narrativas gráficas son un medio volátil, cuyos personajes se transforman en cada cambio de viñeta. Pues bien, allí se encuentra la clave de interpretación: las narrativas gráficas y su semiótica simbolizan un desafío a las ontologías del género *per se*, al negar la existencia de unos sujetos fijos y constantes.

En el caso particular de *Virus tropical*, PowerPaola utiliza la doble dimensionalidad y la plasticidad del cómic para cuestionar los discursos y las imágenes hegemónicas sobre la feminidad. La autora parte desde un entorno falogocéntrico para deconstruirlo en un universo subjetivo femenino, en el cual se le permite jugar con su *dibujo autorreferencial* y explorar la multiplicidad de identidades femeninas presentes en la obra. La formulación de un lenguaje propio en *Virus tropical* conduce a la autora a la creación de su *identidad narrativa dibujada*, al desprenderse de los paradigmas normativos sobre el género se acerca a la interpretación de sí misma desde la conciliación del plano de lo vivido y la subjetividad, lo que nos permite vislumbrar una ilustración genuina de PowerPaola, desde una mirada introspectiva y consciente del crecimiento que tiene por delante.

Con esto en mente, las huellas de una intención de la autora por subvertir los esquemas normativos del género se hacen visibles ante nuestro rastreo; una pista que se encuentra presente en ambas unidades teóricas de la investigación. PowerPaola parece ser consciente sobre el hecho de que el mundo que conocemos está cimentado sobre discursos

artificiales, por lo tanto, existe la posibilidad de desmontarlo desde prácticas que cuestionen las lógicas naturalizadas.

Dicho esto, ¿cuál es la alternativa que propone PowerPaola ante la feminidad hegemónica? Como lo comenté en el tercer capítulo, la clave se encuentra en el último volumen de la obra: en el momento en que Paola decide abandonar su hogar para seguir su carrera en el arte. Es esta decisión la que le brinda su capacidad de agencia, al asumirse como futura artista, mujer en crecimiento, lejos de una definición que trate de limitar su identidad. Esta metamorfosis de Paola a PowerPaola simboliza el umbral entre la subordinación y la subversión, ya que es la capacidad de expresión a partir del arte lo que le permite a la autora ganar las herramientas con las que no solo concebiría *Virus tropical*, sino que todo el corpus autobiográfico que prosigue.

Trazadas estas líneas, llegamos a la justificación de la hipótesis de lectura de *Virus tropical*. La conjunción del ejercicio de PowerPaola como autobiógrafa y su énfasis especial en las cuestiones de género la llevan a la construcción de una personalidad que responde a su visión personal, lo que se potencia al utilizar el cómic como medio para su autorrepresentación. Por lo tanto, su *identidad narrativa dibujada* se erige a medida que la autora narra y dibuja su crecimiento, y en ese acto propone nuevas performatividades sobre las construcciones de sí misma, lo que da lugar a una subjetividad móvil, heterogénea y situada por fuera de las fronteras del canon literario y patriarcal.

Por último, esta investigación no pretende trazar un punto final sobre este tema; después de todo, sería incongruente con las posibilidades de reinención que encontramos en PowerPaola. Más bien, este trabajo representa un mínimo aporte al vacío que todavía persiste en torno a la inclusión de las narrativas gráficas realizadas por mujeres dentro de los estudios literarios. Un campo todavía embrionario, pero con un vasto potencial para

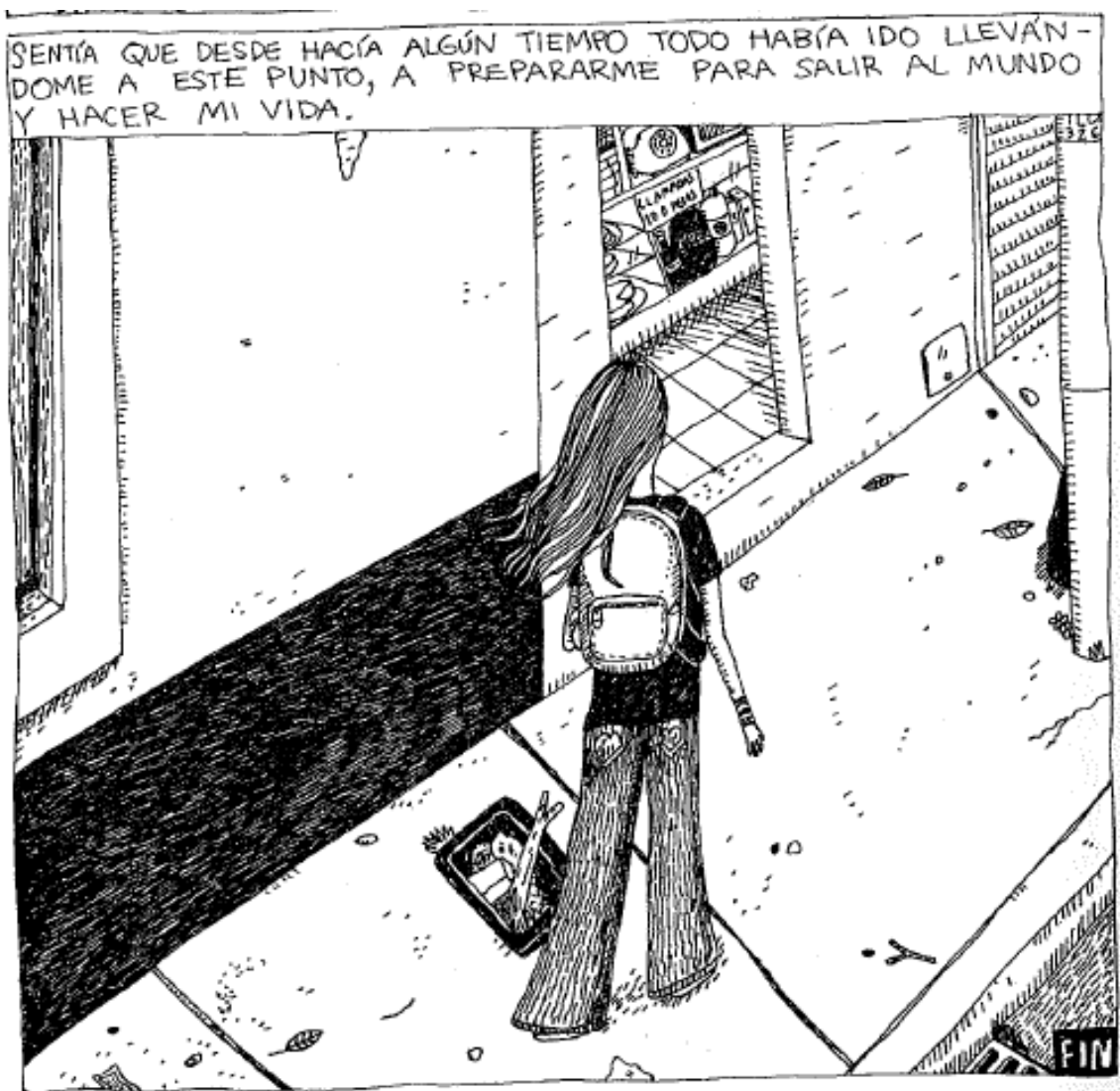
ampliar sus horizontes hermenéuticos desde un dialogo con la teoría; como se trató, en este caso, con el marco de las *escrituras del yo* y los estudios de género.

En el caso particular de estos dos campos, aún quedan abiertas las posibilidades de exploración sobre algunos de los conceptos propuestos en este trabajo. Por ejemplo, se pueden establecer puentes de comunicación entre las narrativas gráficas y los postulados de la autoficción; si bien la *autobifictionalography* cumple con este propósito, se trata de un concepto amplio y con pocos esbozos formales, derrotero de investigación sobre el cual se pueden realizar futuras indagaciones. Por una línea similar, mi propuesta en torno a la *identidad narrativa dibujada* representa tan solo un pequeño esbozo con respecto a la teoría ricoeuriana; la cual, dada su amplitud, no se agotó en todas sus posibilidades debido a los alcances de esta monografía. Por otra parte, las representaciones de las mujeres en los medios visuales es un tópico que ha tomado vigencia con los nuevos discursos en torno al género, lo que convierte a los estudios de género como un horizonte propicio para examinar las transformaciones culturales reflejadas en el cómic.

Como lo vaticina PowerPaola en la viñeta final de *Virus tropical* (Figura 24), el camino trazado hasta el momento representa una salida al mundo, otro inicio. Frente a nosotros/as tenemos una página en blanco en la cual podremos trazar la continuación de más líneas de vida, un insumo para ilustrar subjetividades que se escapen de las imposiciones normativas y que encuentren una representación genuina en formatos que comprendan la complejidad de la experiencia y la imaginación. *Virus tropical* es una muestra poderosa de las posibilidades emergentes de narrar(se): un proyecto que cuestiona, subvierte y propone otros modelos de identidad. Así, mientras exista el espacio después de la viñeta, permanece la promesa que motiva a PowerPaola como artista: tan solo se necesita de lápiz y papel para dibujar la vida.

Figura 24.

Virus tropical, volumen *El adiós*.



Nota. Tomado de *Virus tropical* (pp. 159), por PowerPaola, 2013, Editorial Catalonia.

Bibliografía

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca nueva.
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. (Trad. R. G. Novales). Paidós. (Trabajo original publicado en 1958)
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de cultura económica.
- Ariza Trinidad, E. (2015). Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales: Híbrido.
- Asmus, J. (2012). *Generation Hope*, 1(15) (T. Green, Ilus). Marvel Comics.
- Barthes, R. (2013). El efecto de realidad (Trad. C. Fernández Medrano). *Revista de Occidente*, 386, 210-219. (Trabajo original publicado en 1968)
- Barry, L. (2015). *One! Hundred! Demons!* Drawn & Quarterly.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. (Trad. A. Bixio). Paidós. (Trabajo original publicado en 1993).
- _____. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Trad. A. Muñoz). Paidós. (Trabajo original publicado en 1990).
- Cabo Aseguinolaza, F. (2014). Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción. En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 25-44). Universidad de Alcalá.

Camacho Iannini, S. (2014). PowerPaola, la historietista que dibuja su vida. *El Tiempo*.

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13987205>

Castillo Rojas, C. (2019). *Tres escrituras del yo: aproximaciones a las narrativas de Margarita García Robayo, PowerPaola y Andrés Felipe Solano* [Tesis de doctorado]. Universidad de Columbia Británica.

Chute, H. L. (2010). *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Columbia University Press.

_____ y DeKoven, M. (2006). Introduction: Graphic Narrative. *Modern Fiction Studies*, 52(4), 767-782.

Cixous, H. (1991). *«Coming to writing» and other essays*. Harvard University Press.

_____ (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. (Trad. A. M. Moix & M. Díaz-Diocaretz). Anthropos Editorial. (Trabajo original publicado en 1979)

Cocca, C. (2014). The 'Broke Back Test': a quantitative and qualitative analysis of portrayals of women in mainstream superhero comics, 1993–2013. *Journal Of Graphic Novels & Comics*, 5(4), 411-428.

<https://doi.org/10.1080/21504857.2014.916327>

Colonna, V. (2012). Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la auto-ficción). En *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 85-122). Arco Libros.

Corti, C. A. (2018). Extrañamiento cultural y lingüístico en Virus tropical. *Metrópolis*, 51, 6-23. <https://uni-salzburg.elsevierpure.com/en/publications/extra%C3%B1amiento-cultural-y-ling%C3%BC%C3%ADstico-en-virus-tropical>

- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración (Trad. A. G. Loureiro). *Suplemento Anthropos*, 29. (Trabajo original publicado en 1979).
- Derrida, J. (2010). La différance. En *Textos de teorías y crítica literarias: del formalismo a los estudios postcoloniales* (pp. 285-304). Anthropos. (Trabajo original publicado en 1968).
- Diaconu, D. (2017). La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género. *La Palabra*, 30, 35-52. <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6964>
- Ecchio, C. A. (2019). Narrativa visual producida por mujeres en Latinoamérica: el autocómic como espacio de cuestionamiento y denuncia. *Universum*, 34(2), 17-39. <https://doi.org/10.4067/s0718-23762019000200017>
- Foucault, M. (1987). Qué es un autor. (Trad. C. Yturbe). *Revista de la Universidad Nacional (1944 - 1992)*, 2(11), 4-19. (Trabajo original publicado en 1969) <https://www.revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/download/11837/12395>
- _____ (2007a). El sexo verdadero. (Trad. A. Serrano). En *Herculine Barbin llamada Alexina B* (pp. 11-20). Talasa ediciones. (Trabajo original publicado en 1980).
- _____ (2007b). *Historia de la sexualidad /Vol. 1. La voluntad de saber*. (Trad. U. Guiñazú). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1976).
- Fraser, B. (2022). Las ciudades que somos ('The cities we are'): A review of three Latin American comics by women creators. *Journal of Urban Cultural Studies*, 9(2), 285-294. https://doi.org/10.1386/jucs_00059_1
- Friedan, B. (2013). *The feminine Mystique*. W. W. Norton & Company.

Gubern, R. (1992). *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*.

Editorial GG.

Gutiérrez, F. G. (2015). Virus tropical: Presencia y relevancia del personaje autobiográfico femenino en la novela gráfica colombiana. *Iberoamericana: América Latina, España, Portugal*. 15(57), 85-102. <https://doi.org/10.18441/ibam.15.2015.57.85-102>

Homans, M. (1986). Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing. *Modern Language Quarterly*, 47(3), 328-331.

<https://doi.org/10.1215/00267929-47-3-328>

Hooks, B. (2020). *Teoría feminista: de los márgenes al centro*. (Trad. A. Useros Martín).

Traficantes de sueños. (Trabajo original publicado en 1984).

Irigaray, L. (1985). *This sex which is not one*. (Trad. C. Porter & C. Burke). Cornell

University Press. (Trabajo original publicado en 1977).

Kristeva, J. (1993). Women's Time. En *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism* (pp. 443-462). Rutgers University Press.

_____ (2004). *Poderes de la perversión*. (Trad. N. Rosa). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1980).

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Trad. A. Torrent). Megazul-endymion. (Trabajo original publicado en 1975).

Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101.

<https://doi.org/10.25058/20112742.340>

McCloud, S. (1993). *Understanding comics: the invisible art*. HarperCollins Publishers.

Montiel, D. E. (2022). *Escrituras hispánicas desde el exocanon*. Iberoamericana-Vervuert.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.

<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Op De Beeck, N. (2009). Autobiographicalography: Making Do in Lynda Barry's One Hundred Demons. En *Teaching the Graphic Novel* (pp. 163-171). The Modern Language Association of America.

Pascua Canelo, M. y Pastor, S. (2022). Inclasicables y exocanónicos: asedios críticos a los márgenes de la literatura reciente. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 24, 01-07. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8684217.pdf>

Pérez-Zayas, I. (2021). PowerPaola, cotidianidad y turismo. *EU-topías. Revista De Interculturalidad, comunicación Y Estudios Europeos*, 22, 113–124. <https://doi.org/10.7203/eutopias.22.22932>

Pinzón, N. (2019). El humor y el dolor: una simbiosis paliativa en *Virus tropical* de PowerPaola. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 43(1), 93-116. <https://doi.org/10.18192/rceh.v43i1.4524>

Piña, C. (2013). La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar. *Cuadernos del CILHA*, 14(2), 16-37. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5116649.pdf>

PowerPaola. (2010). Ojos de gusano, palabrería editorial para una revista dibujada. *Larva*, 12, 7.

_____ (2013). *Virus tropical*. Editorial Catalonia.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2006). *De la autobiografía: teoría y estilos*. Editorial Crítica.

Puertas Moya, F. E. (2003). *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Quinzo Caiminagua, X. (2017). *La novela gráfica como una casa de muñecas en Virus tropical de PowerPaola*. XIII Encuentro Sobre Literatura Ecuatoriana y Latinoamericana.

Redondo, S. A. (2012). Formas híbridas de narrativa: Reflexiones sobre el cómic autobiográfico. *Escritura e Imagen*, 8(0), 103-124.
https://doi.org/10.5209/rev_esim.2012.v8.40525

Ricoeur, P. (2003a). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. (Trad. A. Neira). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1985).

_____ (2003b). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado* (Trad. A. Neira). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1986).

_____ (2006). (Trad. A. Neira). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1990).

Romero Gutiérrez, E. R. y Zambrano Sánchez, C. A. (2021). *El cuerpo femenino: un análisis del discurso multimodal a través del cómic autobiográfico* [Tesis de maestría]. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Robbins, T. (2001). *The Great Women cartoonists*. Watson-Guptill.

Said, E. (2005). Homage to Joe Sacco. En *Palestine* (pp. 1-6). Fantagraphics.

- Sánchez, C. (2019). Trazar la memoria: el relato autobiográfico en *Virus tropical* de PowerPaola. *Lij Ibero Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea*, 8.
<https://doi.org/10.48102/lijibero.8.203>
- Smith, S. (1991). Hacia una poética de la autobiografía de mujeres. *Anthropos: Boletín de Información y Documentación*, 29, 93-106.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=282718>
- Soloway, J. (2016). *The Female Gaze*. Toronto International Film Festival.
- Stanford Friedman, S. (1998). Women's Autobiographical Selves: Theory and practice. En *Women, Autobiography, Theory: A Reader* (pp. 72-82). The University of Wisconsin Press.
- Toro, V., Schlickers, S. y Luengo, A. (2010). *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Iberoamericana.
- Wittig, M. (1985). The mark of gender. *Feminist Issues*, 5(2), 3-12.
<https://doi.org/10.1007/bf02685575>