



Virus y bicicletas: El Bildungsroman en la memoria gráfica de PowerPaola

Viruses and Bicycles: the Bildungsroman in the Graphic Memory of PowerPaola

Felipe Gómez Gutiérrez¹

Universidad Carnegie Mellon
fgomez@andrew.cmu.edu

Resumen: En una aproximación que busca trascender el protagonismo de la literatura y el cine en los estudios culturales, este artículo encuadra desde el cómic algunas de las rutas tomadas por el Bildungsroman y el Künstlerroman (la “novela de artista”) en América Latina contemporánea a partir de dos novelas gráficas que marcan las etapas de la ópera prima y el momento actual en la carrera de la colombo-ecuatoriana PowerPaola: *Virus tropical* (2009) y *Todas las bicicletas que tuve* (2022). Empleo una variedad de perspectivas teóricas para abordar las relaciones en ocasiones productivas y a veces conflictivas entre las teorías del Bildungsroman y el producto cultural conocido como novela gráfica, incluyendo los textos elegidos como ejemplos que desafían al sujeto masculino, heterosexual, capaz y blanco, como norma del género con nuevas representaciones, y temas asociados al Bildungsroman contemporáneo como forma de pensar las tensiones actuales entre globalización e identidades nacionales.

Palabras clave: Bildungsroman – PowerPaola – Memoria gráfica – Sujeto femenino – Globalización

Abstract: In an approach that seeks to transcend the role of literature and cinema in cultural studies, this article frames from comics some of the routes taken by the Bildungsroman and the Künstlerroman (the “artist novel”) in contemporary Latin America based on two graphic novels that mark the stages of the debut feature and the current moment in the career of the Colombian-Ecuadorian PowerPaola: *Virus tropical* (2009) and *Todas las bicicletas que tuve* (2022). I employ a variety of theoretical perspectives to address the sometimes productive and sometimes conflictual relationships between Bildungsroman theories and the cultural product known as the graphic novel, including texts chosen as examples that challenge the white, heterosexual, able-bodied male subject as the norm of the genre with new representations, and themes associated with contemporary Bildungsroman as a way of thinking about the current tensions between globalization and national identities.

Keywords: Bildungsroman – PowerPaola – Graphic memory – Female subject – Globalization

¹ **Felipe Gómez Gutiérrez** es profesor titular de Estudios Hispánicos en la Universidad Carnegie Mellon, Pittsburgh (EE. UU.). Sus intereses de investigación se relacionan con los ciclos de violencia política e impunidad en la historia latinoamericana del siglo XX, especialmente como se presentan en las literaturas y culturas populares argentinas, colombianas y mexicanas. Gómez Gutiérrez recibió el Premio de Publicación Martin Schüwer 2022 a la Excelencia en Estudios de Cómics y es autor de numerosos artículos sobre cómics, literatura y películas latinoamericanas recientes y contemporáneos. Es también el fundador y curador del Latin American Comics Archive (LACA), un proyecto de humanidades digitales galardonado a nivel internacional. Actualmente trabaja en el manuscrito titulado “Utopía, distopía y afecto en las historietas latinoamericanas recientes”, que examina la resiliencia y los problemas subyacentes de raza, género y sexualidad en respuestas comunitarias y estrategias de supervivencia presentados en los cómics apocalípticos en español.

La “novela de formación o aprendizaje”, también conocida como novela de educación o de iniciación, sigue el desarrollo psicológico y moral de un protagonista desde la infancia o la adolescencia hasta la edad adulta,² a través de las tribulaciones y conflictos de una búsqueda identitaria, lo que lleva a un evento transformador o una realización que resulta en su maduración. Este subgénero novelístico originado en la Alemania decimonónica y asociado al desarrollo del realismo (Bajtín), y hallado con frecuencia en literaturas europeas, ha tenido en la literatura e incluso el cine de Latinoamérica una larga vida: desde novelas canónicas hasta obras más recientes han sido publicadas y examinadas por la crítica a la luz de este modelo. En una aproximación que busca trascender el protagonismo de la literatura y el cine en los estudios culturales, procuro explorar algunas de estas vetas desde los cómics en América Latina contemporánea.³ Este artículo encuadra distintas problemáticas que intervienen en el análisis de dos obras de memoria gráfica de la artista plástica, historietista e ilustradora colombo-ecuatoriana PowerPaola (Paola Andrea Gaviria Silguero) en relación con el *Bildungsroman* y el *Künstlerroman*, o la “novela de artista”. En particular, las preguntas se centran en la medida en que *Virus tropical*, su ópera prima y su obra más reciente, *Todas las bicicletas que tuve*, tensionan la estructura tradicional del género de “novela de formación”, sustentada en el desarrollo de un

² Para efectos de este ensayo, cuando se habla de niños se incluye a todos los personajes que no son adultos. Entre los estudios recientes sobre la niñez en los cómics, véase por ejemplo Abate; Apostolidès, Chaney; Gordon; Saguisag.

³ Escojo usar la palabra “cómics” de la manera que lo proponen Spiegelman y McCloud, como un término que engloba todo un medio que ha mezclado la letra y la imagen de manera secuencial para comunicar significados y contar historias (Freedman 30). Esta definición permite incluir una amplia gama de publicaciones y formatos, desde tiras cómicas y fanzines, libros y revistas de cómics, la novela gráfica, el manga y el anime. El término “novela gráfica”, acuñado por Richard Kyle en 1964 y luego popularizado por Will Eisner, ha sido ampliamente criticado como “concepto de mercadeo” por su presunta imprecisión e inutilidad, y por buscar sacar provecho de una supuesta oposición entre obras populares/no literarias y obras alternativas/ literarias. Véase por ejemplo Baetens; King y Page; Vergueiro y Fernandes D'Oliveira. Wrobel, por su parte, nota la análoga problematización que conlleva el empleo del término genérico “memoria gráfica”, que a pesar de ser más preciso que otros empleados para este tipo de productos, también conduce a una “elevación” simbólica de la obra al referirse a una forma narrativa literaria “establecida” (35).

protagonista hombre, blanco, cishetero, que logra insertarse en la sociedad que, en un principio, le es hostil.

En *Virus Tropical*, PowerPaola utiliza el género del Bildgunsroman y el lenguaje híbrido del cómic para contar la historia de la mayoría de edad personal y artística de su protagonista, Paola, mientras crece en una familia colombiana entre Ecuador y Colombia en las décadas de 1980 y 1990. Los capítulos siguen la vida de Paola y describen sus luchas con la dinámica familiar, la identidad personal y las expectativas sociales, todo lo cual finalmente la lleva a madurar y perfilarse como artista. Al mismo tiempo, la obra contribuye al desafío de elementos del Bildgunsroman clásico relacionados con el género del protagonista y con el alineamiento entre subjetividad individual y esencia nacional. En *Todas las bicicletas que tuve*, por su parte, historias fragmentadas centradas alrededor de la narradora autobiográfica y sus bicicletas nos exponen a las experiencias de Paola y cómo su comprensión del mundo que la rodea cambia con la libertad y la agencia que le proporciona el poderse transportar por su propia cuenta a lo largo de las calles de distintas ciudades del mundo. Así, el artículo busca develar cómo, en ambos casos, la autora utiliza el género del Bildgunsroman y el lenguaje particular del cómic para enseñar tensiones en la construcción del yo ficcional y visual de su protagonista en las viñetas a medida que se transforma de niña en mujer y en artista, y, en especial, las estrategias contestatarias al poder hegemónico que dan cuenta de una transformación del *Bildgunsroman* en tanto género predominantemente europeo, blanco y masculino.

Haciendo primero hincapié en que la gama y el estilo del producto cultural conocido como cómic es extenso y que intentar reducirlo, o incluso a tipos particulares de novelas gráficas, exclusivamente a su relación con el Bildgunsroman sería contraproducente, empleo una variedad de perspectivas teóricas interdisciplinarias para abordar las relaciones en ocasiones productivas y a veces conflictivas entre las teorías del

Bildgunsroman y estos dos textos elegidos como ejemplos de memorias gráficas de formación, infancia y adolescencia. Me interesa seguir las propuestas de Hillary Chute y Ariela Freedman en el sentido de intentar el tipo de análisis que se interesa por escribir “sobre lo que los cómics pueden hacer y sobre lo que logran a través de varias propiedades peculiares a su forma” (Chute “Comics Form” 1020). Para su realización intento poner en contacto y tensión de manera creativa dimensiones múltiples de un debate aún en construcción y que merece, en consecuencia, una atención particular y emplazada en contextos históricos y regionales específicos. Con especial atención a la viñeta como espacio del discurso feminista en la región, me apoyo en avances empíricos y teóricos de investigaciones que abordan el lugar de la mujer en la producción de bienes simbólicos destinados al mercado masivo en América Latina a partir del caso del cómic, para enfocar trayectorias, producciones, publicaciones y prácticas realizadas por Powerpaola durante este primer cuarto del siglo XXI.

De la “novela de formación o aprendizaje” a la memoria gráfica

Desde fines de la década de los ochenta y hasta la contemporaneidad, cuando el Bildgunsroman pasa de centrarse en sagas nacionales y comunales a ocuparse de realidades más individuales, la escala nacional que definió a muchas de estas narrativas ha dado paso a representaciones de adultos jóvenes basadas en cuestiones de género, raza, inmigración y movimientos culturales vinculados a los medios tradicionales y emergentes. Mientras el Bildgunsroman masculino describe principalmente el período de aprendizaje del joven protagonista hasta los primeros años de su vida adulta-madura, el llamado “Bildgunsroman femenino”, el cual es, en cierto modo, un término contradictorio, comprende en sus patrones arquetípicos un rango de edad mucho más amplio (Felski 126-127), cubriendo la iniciación a la edad adulta, la entrada en el matrimonio o la socialización, la búsqueda de la sexualidad, la transformación o un renacimiento personal (Pratt 168). Según Annis Pratt y

Barbara White, históricamente las novelas sobre la transición de la niñez a la madurez se han tratado para los personajes femeninos más de “retroceder” o “reducirse”, proporcionando a las mujeres modelos para “crecer hacia abajo”, aprendiendo a adaptarse a las normas de género, en lugar de “crecer” y descubrirse a sí mismas como individuos, como es el caso del modelo masculino (Pratt 30, 36). El Bildungsroman femenino demuestra cómo, incluso si las novelas contienen elementos que subvierten estos modelos (por ejemplo, mostrándonos niñas que corren y juegan como niños y que albergan ambiciones de logro o fama), las tensiones centrales suelen ser domésticas y las heroínas terminan por adaptarse a ese entorno o desempeñar esos roles con énfasis en el matrimonio, los hijos y la sumisión como culminaciones de la madurez, renunciando a todos sus sueños anteriores.

La literatura contemporánea pone en primer plano nuevas visiones de la niñez que desestabilizan explícitamente las convenciones restrictivas del género. Al respecto, en su introducción a una serie de artículos sobre el Bildungsroman femenino, Marianne Hirsch, Elizabeth Langland y Elizabeth Abel revisan, a propósito de un personaje de Virginia Woolf, manifestaciones liberatorias de esos compromisos en un “mundo social de confinamiento y [. . .] un cuerpo femenino que frustra sus anhelos espirituales y artísticos” (3-4). Las mujeres, argumentan, usan ahora el género para expandir y/o desafiar su forma y temática y “salir triunfantes” (17). Numerosas y variadas novelas contemporáneas ofrecen revisiones feministas de la narrativa de mayoría de edad en forma de desviaciones formales, temáticas e ideológicas de las convenciones narrativas de género tradicionales, con el personaje femenino pasando de ser objeto estético plano en iteraciones anteriores de la narrativa de mayoría de edad a sujeto sociopolítico dinámico cuya narrativa se centra en la promoción de una variedad de agendas feministas. Como resultado de esta reconfiguración genérica, el Bildungsroman femenino ha pasado de ser una forma esencialmente conservadora predominantemente enfocada en las narrativas de niñas heterosexuales, blancas y de clase media, a ser utilizada a

partir de los noventa como vehículo cultural para ampliar la comprensión de la niñez en tanto identidad formada por cuestiones de género, sexualidad, raza, discapacidad, clase y religión (De Vido 2020).

La crítica latinoamericana contemporánea ha partido de una lista de obras publicadas a lo largo de estas décadas, y que incluye novelas ya clásicas como *Arráncame la vida* de Angeles Mastretta y *Eva Luna* de Isabel Allende, leídas al lado de obras más recientes, como *El huésped* de Guadalupe Nettel, o *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez, entre otras, para redefinir y reevaluar el género, yendo desde examinar el lugar central que ocupa la autobiografía en el reconocimiento de la mujer como sujeto político e intelectual en el relato de formación hasta teorizar el *Bildungsroman* femenino (Edwards; Gaspar; Hernández; Cafferata; Lutes; González). Novelas de culto como *Que viva la música* de Andrés Caicedo o *Papi* de Rita Indiana Hernández, otras quizás menos leídas como *Para antes del olvido* de Tomás González, los testimonios de Domitila Barrios de Chungara y Rigoberta Menchú y películas como *Temporada de patos*, *Pelo malo* o *Ya no estoy aquí* han sido analizadas igualmente a partir del concepto de *Bildungsroman* y de sus vínculos con la modernidad, especialmente en cuanto cuestionan precisamente la racionalidad del género, su lugar simbólico, y su aspiración de armonizar individuo y sociedad (Basile; Obando; Torres; Lorenzo Feliciano; Valencia). De tal forma, se especula que el *Bildungsroman* en la región pueda estar apuntando a nuevos “desarrollos”, generando la pregunta de si es más adecuado leer estas obras como tramas de “crecimiento hacia abajo” (Pratt & White), o incluso de “crecimiento lateral” (Stockton), con ello derrumbando el sueño de integración social que caracterizó al género. Se notan igualmente transformaciones recientes de los “tópicos” clásicos, como la llegada a la ciudad, la partida del hogar, la vida escolar, etc. Incluso, se hace ineludible encarar el boom de la novela de formación o aprendizaje femenino/ queer/ post/decolonial. En este contexto, la exhortación es a

examinar los cambios que ocurren con los finales de estos productos culturales y lo que significa, en ellos, “alcanzar la mayoría de edad”.

En la región, las últimas décadas han estado marcadas por movimientos internacionales para despenalizar el aborto, otorgar igualdad de derechos a personas trans y no binarias, y reformar o derogar textos constitucionales que impiden avanzar en estas y otras áreas. La producción narrativa ha captado el desarrollo de estos movimientos y reformas, y ha motivado el cambio a través de la circulación de historias y experiencias locales en la narración. Además, a medida que estos movimientos ganan terreno, las narrativas relacionadas han recibido atención y reconocimiento mundial, posicionándose en un rico diálogo estético con producciones internacionales. Ejemplos de este alcance global son el creciente interés crítico en el campo de las narrativas gráficas y su relevancia y aceptación como bienes culturales importantes, lo cual es evidente en la multitud de ediciones, traducciones y premios recibidos por varias obras latinoamericanas recientemente.⁴ De relevancia especial para este artículo es la notoriedad internacional alcanzada por el cómic autobiográfico *Virus Tropical* y por la adaptación al cine animado de esta obra que retrata y aborda aspectos de género, sexualidad e identidad diaspórica escenificados en la región.

Apropiaciones del modelo de la novela de formación por el cómic

El *Bildungsroman*, que se ha definido desde la literatura y, acaso paradójicamente, en proximidad con los valores polisémicos del término “*Bildung*” del que procede, en tanto abstrae características tales como la movilidad y la inferioridad de la juventud “real” para dar una “forma simbólica”, no tanto a la juventud, como a la modernidad (Moretti), ha sido sin embargo pensado más allá del ámbito de la novela. Así, por ejemplo, hay

⁴ Para no ir más lejos, entre 2016 y 2018 fueron reconocidas con premios Eisner las narrativas gráficas *Daytripper* (Fábio Moon y Gabriel Bá) y las versiones en inglés de *El Eternauta* (Oesterheld y Solano López) y *Cumbe* (Marcelo D'Saete) que tradujeron respectivamente Erica Mena y Andrea Rosenberg.

estudios exhaustivos de apropiaciones del modelo por el cine y evidencia de su existencia y permanencia también en productos culturales como los cómics (e.g., Barrios; Schwarz y Crenshaw).

Aunque las conexiones entre cómics e infancia (e.g. personajes infantiles, infancias en/de/con cómics, etc.) son muchas, muy complejas y siguen sin estudiarse a profundidad, el interés por examinar los cómics a la luz del *Bildungsroman* surge con la ola de novelas gráficas publicadas desde el éxito de *Maus*, obra que se inserta en el género “por ser en parte la historia del paso del propio Spiegelman a una conciencia adulta” (Gordon 269). Se ha observado que los cómics, casi desde sus orígenes, “tuvieron la capacidad de aprovechar un poderoso repertorio de imágenes en torno a la adolescencia, el crecimiento y la asunción de responsabilidad” (Flanagan 145), atrayendo tanto a lectores jóvenes como adultos interesados en las representaciones culturales de la juventud y el crecimiento. También, que suelen tratar sobre procesos de memoria, miradas retrospectivas, el darle sentido al pasado, y estar ligada a vocabularios juveniles de identidad y conocimiento más que otros tipos de escritura, o incluso que son “una metáfora posible para la memoria y el recuerdo” (Ware xxii).

Ya sea por su naturaleza híbrida que aúna imagen y palabra, ya por las diversas tradiciones de las que se alimenta, el cómic, medio y objeto cultural que en su versión moderna y masiva tiene poco más de cien años de existencia, ha sido un lenguaje de difícil catalogación y ubicación dentro de los sistemas culturales. Quizás por esto mismo ha establecido un diálogo continuo con otras artes, absorbiendo influencias y ofreciendo parte de su morfología a otros lenguajes. Luego de ser soslayado durante varias décadas, el cómic ha vuelto en los últimos años a ser objeto de atención de investigaciones académicas en un área interdisciplinaria de trabajo constituida por las humanidades (digitales) y las ciencias sociales, los estudios visuales y la historia cultural. Al mismo tiempo, ha experimentado una inclusión parcial en los “cánones literarios” mientras se debate e

investiga sobre el “valor” literario de las narrativas gráficas y su lugar en una noción cambiante y plural de lo que es la literatura, trascendiendo la antigua hegemonía del campo como —exclusivamente— “literatura de palabras” (Baetens; véase también por ejemplo Versaci; Hatfield “Defining Comics”; Tabachnick; Freedman; Schmitz-Emans; Hodapp).

En el cómic, autores y caricaturistas disponen palabras e imágenes que no se limitan simplemente a ilustrar la narrativa de modo redundante, para representar el paso del tiempo y escribir, “localizando al lector en el espacio y de esa manera especializando la memoria” (Chute “Comics Form” 108). Una porción de este tipo de producción gráfica, a menudo denominada “novela gráfica”, suele estar más cerca de las memorias o la autobiografía que de la ficción y sin embargo parece deslizarse hasta el mundo de la ficción a través de la puerta del Bildgunsroman (Chute “Comics Form”; Gordon). En ese sentido los textos que se analizan en este artículo, situados dentro del perímetro geográfico de lo latinoamericano, tratan de desentrañar algunas parcelas de la conversación intermedial entre el cómic y otros lenguajes, así como su naturaleza en las que se entremezclan diversos modos expresivos.

Aunque ya desde principios del siglo XX hubo caricaturistas pioneras y dibujantes notables, en el listado de quienes se dedican a hacer cómics y quienes reciben reconocimiento subsiste un amplio desbalance en términos de paridad genérica. No obstante, especialmente en las últimas tres décadas el medio ha experimentado cambios que han generado una mayor inclusión y algún reconocimiento de la larga historia y participación de las mujeres en la labor intelectual/creativa de la cultura y en el rol de artistas y guionistas de cómics, en parte debido al notable rol cumplido por las mujeres en los *underground comix* de la década de los sesenta. En el ámbito latinoamericano, donde en términos históricos “los espacios hegemónicos de difusión teórica y editorial está[n] liderad[os] por hombres cisheteros” (Domínguez 93-4), durante décadas las mujeres que supieron abrirse espacios se ubicaron dentro de líneas editoriales validadas como femeninas, e.g., el área infantil y

la novela rosa. Es sobre todo a partir de la década de los ochenta que se ve una irrupción de mujeres profesionalizadas en el mercado especializado del sector, jugando un papel cada vez más importante tanto en la academia como en campos de la cultura masiva incluyendo humor gráfico y cómics para adultos publicados por distintos medios culturales y de prensa diaria.

Las revistas, antologías y ediciones especiales de historietas publicadas en los últimos años demuestran no sólo el creciente reconocimiento y relevancia del medio, sino además la inclusión de numerosas contribuciones de artistas femeninas. Entre los temas observados inicialmente se encuentran interrogaciones desde posturas feministas al dominio masculino del medio, la misoginia y la invisibilización de las mujeres, el lenguaje machista que ha perpetuado la normatividad heteropatriarcal, y el lugar de la mujer en la escena del cómic, para luego derivar a partir del comienzo del nuevo milenio en un fuerte aumento en el número de publicaciones de arte secuencial feminista (*queer*), una tendencia que se debe en gran medida a la aparición y el establecimiento de nuevas plataformas de publicación. Las artistas de cómics de la región, dice Jasmin Wrobel, han convertido a la viñeta en “un escenario (o incluso un campo de batalla) del discurso feminista, especialmente en los últimos años” (34). Esto tiene una correlación directa con la proliferación de obras autobiográficas y autoficcionales, también llamadas “memorias gráficas”.

Con una mayor presencia y visibilidad en el medio del cómic y su participación y liderazgo dentro de la narrativa gráfica global, es de notar que en las últimas décadas las mujeres artistas han jugado un papel cada vez más importante, decisivo y transformador en el panorama gráfico latinoamericano del arte secuencial, sobre todo en lo relacionado con la proliferación de memorias gráficas. Este sesgo en los cómics hechos por mujeres se remonta hasta la publicación de las que Chute llama “las dos narrativas gráficas literarias más grandes” (*Graphic Women 1*), al menos desde la paradigmática *Maus: A Survivor's Tale* de Art Spiegelman, y que junto con

ella constituyen un núcleo canónico por la notable frecuencia con que se discuten en la literatura crítica: *Persépolis*, historia autobiográfica de la franco-iraní Marjane Satrapi que aborda la experiencia femenina específica de la mayoría de edad y la opresión religiosa, la migración y la xenofobia en situaciones que se dan durante el tránsito de su país al régimen islámico actual y donde el trasfondo histórico juega un papel protagónico; y *Fun Home: A Family Tragicomic*, historia igualmente autobiográfica de mayoría de edad, en la que la estadounidense Allison Bechdel explora gráficamente su infancia y adolescencia en la Pensilvania rural en relación con temas de orientación sexual y trauma y en medio de una familia religiosamente mojigata y en apariencia heteronormativa.

Si bien estas tres obras comparten el examen de experiencias traumáticas (en diferentes niveles y por medio de diferentes enfoques estilísticos), es significativo que las de Satrapi y la de Bechdel son ambas memorias gráficas de mayoría de edad, narradas por un personaje adulto que se centra en el examen de su infancia y de su corporalidad femenina (Wrobel 36). Para Chute esto no es casual, pues considera que las narrativas gráficas son el género más fuerte en el campo del cómic (2008, 452), destacando sus significativas contribuciones en la revalorización de la literatura gráfica y su inclusión parcial en los “cánones literarios”. De hecho, llega a llamarlas “feministas”, enfatizando “el papel habilitador que tiene lo visual en la auto-articulación y en la representación de los procesos de memoria” (*Graphic Women* 7), especialmente en su forma de permitirle a las mujeres artistas teorizar la memoria traumática en conexión con lo visual y con una textualidad que se toma en serio lo corporal como mecanismo expresivo.

El campo de la memoria gráfica ha brindado también espacio para testimonios sobre conflictos identitarios definidos por un dualismo que desafía la integración de su protagonista. Aparte de las obras arriba mencionadas, podría destacarse también *The Diary of a Teenage Girl* de Phoebe Gloeckner, que para Gordon está a primera vista muy cerca de un

Bildgunsroman clásico, ocupándose de la creciente conciencia de la sexualidad de la protagonista y sus manifestaciones físicas, pero careciendo del tipo de cierre de obras clásicas del género, al tiempo que el personaje elige aferrarse al trauma central; y *Dirty Plotte* y *My New York Diary* de la canadiense Julie Doucet quien, como Gloeckner, contrarresta, desde la obscenidad característica del *post/underground comix*, las representaciones a menudo sexistas, misóginas y violentas de sus colegas masculinos para visibilizar temas como su propia lujuria y autodeterminación sexual, la presencia de la menstruación y otros fluidos corporales, y también el maltrato físico y la violencia sexual (Wrobel 37).

***Virus tropical*, Bildgunsroman y Künstlerroman**

En medio de este panorama tiene particular relevancia *Virus tropical*, a menudo etiquetada como la primera “novela gráfica” colombiana y ecuatoriana, pero publicada originalmente por entregas digitales semanales en el blog argentino *Historietas Reales*, subsecuentemente en formato de libro impreso en un “compilado” de tres partes por Editorial La Silueta en Colombia en 2009 y luego llevada al cine en 2017. Con múltiples publicaciones internacionales y contribuciones digitales,⁵ Powerpaola ha abierto espacios editoriales independientes que se han sumado a iniciativas femeninas y feministas en Latinoamérica en el examen de temas relacionados con el género, la discriminación y la violencia sexista y/o racista, la autodeterminación (sexual), la imagen corporal y los debates políticos actuales, por lo general en diálogo con movimientos “hashtag” en protesta contra los feminicidios, demandando la legalización del aborto, etc. (Wrobel 34).

⁵ Otras obras de PowerPaola incluyen las memorias gráficas *Por dentro* (2012), *Diario* (2013), *qp* (2014), *Todo va a estar bien* (2015), *Tierra Larga* (2018, en coautoría con Pablo Besse), *Espero porque dibujo* (2019), e innumerables relatos gráficos integrados en antologías internacionales o autopublicados en *Historietas reales*, en su propio blog, y en el sitio web de Chicks on Comics, colectivo feminista internacional del que es cofundadora.

La ópera prima de PowerPaola sin duda se benefició de lecciones aprendidas a lo largo de un siglo por el ámbito del cómic mundial y latinoamericano, y de los logros de las autoras antes mencionadas (se suele comparar a PowerPaola con Satrapi y con Doucet, a quien ella refiere como enorme influencia), pero especialmente de la gran audiencia que se generó con la publicación digital, en los primeros momentos de la masividad de la internet, y también de la popularidad y aceptación y el consecuente *boom* editorial acaecido tras la publicación y consagración de novelas gráficas como *Maus*. En estas fértiles condiciones, *Virus* logró en el breve lapso de unos años penetrar incluso espacios férreamente conservadores de las instituciones literarias, generando consideración y lecturas académicas, al punto de consolidar a su autora como una de las principales defensoras de la exploración de temas de identidad y pertenencia, y a la obra en influyente ejemplo del surgimiento y la representación en los cómics de subjetividades alternativas que operan desde parámetros nómadas y diaspóricos, desafiando discursos binarios, delimitados geográficamente, e institucionalizados.⁶ En este sentido, contrasta con la veta del cómic latinoamericano y especialmente colombiano en que la representación de la identidad nacional se reviste de un fuerte énfasis en la violencia y el conflicto, tanto simbólico como físico, en obras a menudo publicadas a través de patrocinios institucionales, con intenciones históricas, documentales o activistas y que ofrecen espacios de gran audiencia para generar discusión sobre las historias de las víctimas de los conflictos violentos del país.⁷

Analizar de manera directa a *Virus tropical* como memoria gráfica de “formación o aprendizaje” requiere abordar sus relaciones con el *Bildgunsroman*, e incluso con el *Künstlerroman*, o la “novela de artista”, para examinar tanto los puntos de concordancia como las maneras en que su

⁶ Véase al respecto por ejemplo Gómez Gutiérrez *Virus tropical*; Sánchez Mejía; Fajardo; Pérez-Zayas; Velasco Vargas; Castillo Rojas; Wrobel.

⁷ Véase por ejemplo Gómez Gutiérrez “Colombian graphic narratives”; Roncallo-Dow, Aguilar-Rodríguez, y Uribe-Jongbloed.

trama y las particularidades mismas del cómic cuestionan y desafían múltiples aristas de los fundamentos del género. Para tal efecto, analizo instancias en que la trama se pone al servicio de las diferentes etapas del proceso de formación y aprendizaje del personaje protagonista como individuo, prestando especial atención a el desafío que propone al sujeto masculino, heterosexual, capaz y blanco, como norma del *Bildungsroman*. Igualmente, a las formas en que, desde una perspectiva biopolítica, cuestiona la naturaleza incumbente de la noción de infancia y exhibe el choque entre la subjetividad infantil del personaje y las expectativas nacionales de sociedades en un mundo fronterizo o multicultural, o la relación con figuras mentoras. Sin embargo, a diferencia de lo que haría considerando la trama de una novela, para analizar esta obra como memoria gráfica prestaré atención también a lo que la especificidad del formato del cómic como medio y género artístico puede lograr en la página en término de maneras de narrar y representar estas situaciones a las que Paola es expuesta.

Si bien hay una noción de que la autobiografía tiene una relación más estrecha con la verdad o una verosimilitud de la que carece el *Bildungsroman*, el mirar la narrativa misma antes de preocuparse por cuestiones de género, puede ofrecer una entrada para examinar lo que define la contribución específica de las memorias gráficas al concepto. Las obras autobiográficas están ligadas a la construcción de la identidad a través de relatos, ya sean reales o imaginados, y la decisión sobre si leer un cómic autobiográfico como *Bildungsroman* se centra en cómo sitúan los lectores al autor; es decir, a qué tan estrechamente conectan a la persona que escribe con la vida sobre la que se escribe, lo cual se relaciona directamente con la multiplicidad de un autor en la autobiografía (El Refaie).

Con respecto a *Virus tropical*, la relación entre la protagonista y la autora autobiográfica es un abordaje que permite analizar la obra como memoria gráfica de formación o aprendizaje. Por ejemplo, puede notarse que la manera en que se representa a Paola, los lugares donde vive, o los

elementos culturales que navega, son autobiográficos, como se constata con los datos de la vida de la autora. Pero visualmente, el trazo simple y el dibujo infantilizado distancia la similitud de la verosimilitud, alejando la historia contada del realismo y llevándola más hacia el lado de la abstracción tanto en el sentido filosófico tradicional como en el sentido clásico de la teoría del arte. Adicionalmente, *PowerPaola* se presenta aquí no como un individuo único, sino en por lo menos tres maneras distintas: como “virus tropical” que arriba al hogar familiar desde el momento de la concepción y se convierte en la pequeña Paola; como la joven pubescente que vive en Cali (“El día que llegué a Colombia me volví adolescente”, (*Virus III*, “La adolescencia”)), y como autora adulta de la historia, comunicándose con la audiencia a través de la voz narrativa que leemos en las cajas de texto y, ocasionalmente también en globos metalépticos. Su presencia visual como narradora hace de *Virus tropical* una interacción con el pasado.

En efecto, *Virus tropical* se presenta como una mirada reflexiva y retrospectiva de las vivencias del personaje autobiográfico de Paola, mientras crece en Quito durante las décadas de 1980 y 1990, en el seno de una familia colombiana compuesta por un exsacerdote, una madre joven y tres hermanas. La historia se compagina fácilmente con la de su autora, quien nació en Quito y vivió en Ecuador hasta mudarse a Cali en su temprana adolescencia. *Virus tropical* describe las dificultades de Paola con la dinámica familiar, la identidad personal y las expectativas sociales, todo lo cual finalmente la lleva a la conformación de una conciencia si no del todo adulta, sin duda singular y artística. Siguiendo a Ricoeur, esta obra puede leerse como memoria gráfica de “formación o aprendizaje” por cuanto en ella “la trama se pone al servicio del devenir del personaje” (222). De tal manera, podemos concentrarnos en las diferentes etapas del proceso de crecimiento, maduración, aprendizaje y formación de Paola como individuo, narradas en capítulos cuyos nombres aluden a una serie de temas como la religión, la familia, el trabajo, o el amor.

Las experiencias de Paola y su comprensión del mundo que la rodea cambian, mientras aprende a navegar las complejidades de su vida. Así, el proceso determina un trayecto que va desde la infancia (*Virus I*), hasta el momento culminante de la obra, cuando la protagonista por decisión autónoma abandona lo que queda del nido familiar y parte, convertida en una adolescente en tránsito a la madurez o adultez, hacia una nueva vida independiente que un final abierto apenas insinúa, pero que claramente anuncia una transformación personal y artística: “Era la primera vez que conocía ‘artistas’. / [...] Desde hacía algún tiempo todo había ido llevándome a éste [sic] punto, a prepararme para salir al mundo y hacer mi vida” (“El adiós” *Virus III*), dice en la página final, en una viñeta que ocupa dos tercios de la página. Allí la vemos con su morral, de espaldas, en un plano contrapicado andando las calles dirigiéndose a su destino, inmediatamente después de una breve secuencia en que en planos medios y *close-ups* empaca y se despide de su sobrinito como diciendo adiós a su propia infancia.⁸ Dado que el viaje artístico de Paola está estrechamente ligado a su viaje personal, en cuanto usa su arte para explorar y expresar sentimientos y experiencias propios, la obra se enmarca como *Künstlerroman*, rastreando el viaje creativo y personal que enfrenta, explorando desafíos y luchas por comprender su oficio de artista y encontrar su propia voz.

Por otra parte, la obra se vincula también con el concepto de “novela de juventud congelada” (*Esty*), pues aunque no presenta una fragmentación del tiempo histórico, sí evidencia una crisis del ideal de sujeto y nación unitarios. Esta crisis puede verse en la vida adolescente de Paola, no solo generada por inseguridades, líos y sinsabores del enamoramiento, las primeras relaciones de pareja y la exploración de la sexualidad (aunque sin que implique llegar al matrimonio), la transformación personal o un

⁸ Aunque excede los propósitos de este trabajo, cabe mencionar que *Todo va a estar bien* es una especie de continuación de la historia de Paola en *Virus Tropical*, narrando su adolescencia, sus descubrimientos sexuales y emocionales, su encuentro consigo misma y los caminos y reflexiones que la llevaron a la creación artística.

renacimiento (Pratt 168), sino además por la socialización y la conformación de una identidad migrante, dual y bicultural. El crecimiento que experimenta Paola está determinado por una dualidad cultural y se define por la relación con sus raíces genealógicas colombianas y su crianza inicial en Ecuador, rodeada por otros hijos de familias migrantes y exiliadas a raíz de críticas situaciones políticas del área latinoamericana. Este binarismo contribuye al conflicto identitario que posiciona a la protagonista en una situación de confusión y falta de sentimiento de pertenencia que se acrecienta especialmente en la memoria de contextos escolares durante su adolescencia, mientras oscila entre Ecuador y Colombia y trata de integrarse y coexistir en ambas sociedades, para terminar inevitablemente sintiéndose extranjera en sus dos patrias. Así se conforma una resistencia, precisamente, a la formación, incluso al crecimiento biológico mismo, en tanto alegorías comunes del desarrollismo lineal característico de la modernidad occidental. Desestabilizando nociones monolíticas de conceptos como “patria” y “lenguaje”, genera como resultado una subjetividad única y fronteriza que no encaja en clasificaciones esencialistas preestablecidas y es producto tanto de su crianza en una familia de mujeres como de la inestable naturaleza de su noción de “patria”.

La novela gráfica pone en primer plano la índole de las relaciones entre la subjetividad infantil y eventualmente adolescente de Paola y las expectativas sociales implicadas en la representación del mundo adulto y del personaje como sujeto en formación. En ese sentido, puede decirse que una de las aportaciones más valiosas de esta obra es el ofrecer a su audiencia personajes con quienes identificarse, representaciones de nuevos problemas vitales e identitarios que enfrenta el sujeto urbano, adolescente, femenino y heterosexual, y lenguaje con el cual darles forma y sentido a estas experiencias. Igualmente, propone estrategias para pensar, resistir y sobrevivir en un medio machista y hostil, así como herramientas para enfrentar las tensiones actuales entre las expectativas de las identidades

nacionales y descifrar su lugar en un mundo globalizado caracterizado por la movilidad geográfica y la disolución de los límites propios de las instituciones legadas por la modernidad.

Como memoria gráfica, *Virus tropical* está ligada a un discurso feminista y en concreto, sobresale inicialmente al entrar a posicionarse en una ya larga lista de mujeres creadoras de cómics de amplia significación cultural en un medio con predominancia de autores masculinos. Igualmente, se destaca por presentar su historia desde un punto de vista femenino. PowerPaola emplea el formato y el lenguaje híbrido del cómic autobiográfico con un trazo simple y franco que recuerda el espíritu del *Do-It-Yourself* para narrar los años de infancia y adolescencia del personaje protagonista autobiográfico de Paola y mostrar a los personajes femeninos en general de una manera que rompe con estereotipos y representaciones vacías y misóginas (e.g. la mujer objeto o la mujer monstruo) en un medio androcéntrico donde suele estar normalizada la mirada heteropatriarcal cuando no se impone la invisibilización.

El centramiento del personaje femenino en *Virus tropical* genera así múltiples ejemplos que desestabilizan al sujeto masculino, heterosexual, capaz y blanco, como norma del *Bildungsroman* con nuevas representaciones, y temas asociados al género contemporáneo como forma de pensar las tensiones actuales entre globalización e identidades nacionales. Adicionalmente, con su trabajo Powerpaola contribuye a desestabilizar la miope pero generalizada idea del autor y creador de cómic como sujeto masculino y se suma así a notorias innovaciones internacionales en formato de cómic como las mencionadas anteriormente. Esta es una contribución importante tanto para el medio como para el género, especialmente en países como Colombia y Ecuador donde todavía es incipiente una genealogía de las historietistas del país.

La innovación y el dinamismo de esta obra incluye asimismo la centralidad que le da al cuerpo y a su desarrollo biológico. En este respecto,

también propone un problema interesante a los fundamentos teóricos de la novela de formación o aprendizaje tradicional al cuestionar o extender la noción de infancia para incluir el nacimiento de Paola y de hecho incluso el momento de la concepción, que de modo indirecto le da el nombre al libro. Así se manifiesta desde el primer panel que introduce la primera sección de la obra, con la escena de los padres desnudos copulando. A continuación, las primeras siete viñetas distribuidas a lo largo de dos páginas enfrentadas ilustran el proceso biológico de fertilización y desarrollo del embrión. Desde una perspectiva biopolítica, esta presentación de la infancia desde la concepción nos introduce en el terreno de investigaciones recientes acerca de la novela de formación, obligando a la pregunta por los modos en los que se cuenta la experiencia de aprendizaje en esta “escritura de vida” y, de un modo más radical, sobre el papel de la idea de “formación” en una distinción entre la forma biológica y la humana (Cfr. Gailus).

En *Virus*, la ilustración del proceso de desarrollo biológico del embrión es abruptamente interrumpido por un salivazo que alcanza a la panza de la madre mientras su autor se aleja despreocupado con un tema musical romántico, un bolero presuntamente, sonando en la radio de su auto. No solo produce un efecto discordante al coexistir con la experiencia de la madre, absolutamente opuesta a la idealización romántica, sino que además, junto con la primera aparición del padre, deja sentada lo que será la función del género masculino en la obra. Es además la ocasión para la primera aparición del lenguaje, que además de la cita musical, aparece como escupitajo, un “KJGXJGTKQGJJT”/ “Tupf!!” (“Quito, 1976”, *Virus* III), casi incomprensible, onomatopéyico, pero que corresponde adecuadamente a la idea de una infancia silente implicada por la raíz etimológica de la palabra.



[Fig 1, los médicos con la madre en el consultorio]

En el resto de la primera sección acompañamos a la madre en su deambular entre centros y exámenes médicos, donde el “mansplaining” de los galenos, hombres todos, niega, silencia y oculta lo que el lenguaje del cuerpo femenino a todas luces sabe y conoce. Así, repetidamente se descarta la posibilidad de su embarazo, llegando uno de ellos a dictaminar: “Señora de Gaviria ésto debe ser un virus tropical. Es imposible que usted esté embarazada” (“Quito, 1976”, *Virus I*). En la última viñeta de esa página, de mayor tamaño que las anteriores, se dramatiza visualmente la imposición de un saber “médico-tecnológico” autorizado que se presenta como masculino y occidental y en la que los diversos dictámenes médicos rodean y casi que acosan y restringen al personaje de la madre, acostada sobre la camilla (Fig.). De modo análogo, el papel del padre está señalado por intentos de dominar la narrativa, primero con la certeza de que “esta vez sí va a ser un hombrecito”, para luego, ante la evidencia incontestable de lo contrario en la sangrienta escena del parto, dictaminar que la criatura llevará el nombre de una monja amiga suya, imposición que la madre rechaza, tomando el toro por los cuernos en el acto de nombrarla (Fig.). En tensión con esa visión masculina, el posterior nacimiento de Paola será un desafío puntual a este tipo de conocimiento y su tendencia a silenciar e ignorar el saber del cuerpo local y femenino (cf. Gómez Gutiérrez, 91-2), y sirve para configurar a lo largo del primer capítulo lo que podría llamarse la “historia de origen” de la

identidad periférica y tropicalizada del virus mutante que será el personaje de Paola.⁹



[Fig. 2, el nacimiento de Paola]

Este último acto de hecho se suma a la viñeta de página entera que en la portada interna introduce la obra con la imagen de dos niñas (las hermanas de la protagonista, de la edad aproximada que tienen en el momento de su nacimiento) amamantando de los pechos de una loba, suplantando a Rómulo y Remo del mito fundacional romano para instituir una perspectiva femenina y empezar a contar otra versión en que las mujeres traman el hilo de la Historia. No es una sorpresa entonces que el padre, como figura masculina, desaparezca virtualmente de la escena al final del primer libro. Se enmarca así la trama del *Bildungsroman*, centrada en elementos constitutivos de una identidad múltiple y dinámica en términos biológicos, culturales y lingüísticos (al tiempo alma-virus y cuerpo humano, ecuatoriana y colombiana, palabra, música y onomatopeya), e innovadora en el aspecto de género, que enfrenta múltiples desafíos para encontrar su lugar individual en las sociedades humanas que llega a habitar.

⁹ La anécdota por supuesto cobra una nueva y dramática dimensión la lectura posterior al estallido de la pandemia de Covid-19 que sigue azotando al mundo y cobrando numerosas víctimas, afectando con especial saña a poblaciones latinoamericanas y latinas, con Colombia y Ecuador entre los países con mayor número de personas fallecidas en la región.

A la par en que notamos la manera en que *Virus tropical* centra al personaje femenino en tanto autor y como protagonista, también podemos prestar especial atención a la relación de Paola con su hermana Patty, de una inicialmente conflictiva (“Patty no me quería mucho, le quité el puesto ahora yo era la más chiquita de la casa” (“Quito, 1976”, *Virus I*)) a ejercer como una figura mentora joven y femenina (“Patty era mi ídola. Yo quería ser como ella” (“Cali”, *Virus III*); “¿Cómo voy a continuar mi vida sin Patty?” (“Amor”, *Virus III*)). O al conflicto que experimenta Paola cuando se enfrenta a las sociedades en las que vive, tanto en el entorno familiar, con las crisis que supone la conflictiva relación y posterior separación de sus padres, en el contexto singular de su crianza en una familia de solo mujeres con su madre, sus hermanas y las empleadas domésticas, sumado a la relación problemática que generan las diferencias culturales, sociales y generacionales con la abuela paterna y la empleada doméstica.

Habiendo notado arriba las varias maneras en que *Virus tropical* se relaciona de maneras a veces productivas y en ocasiones conflictivas con las teorías del Bildgunsroman, es importante hacer hincapié en las formas singulares en que el formato híbrido y el lenguaje del cómic añaden elementos para representar la memoria y el paso del tiempo. Ian Gordon sostiene que a menudo las narrativas gráficas que tratamos como Bildgunsroman son más bien memorias, obras autobiográficas, pero que nos ofrecen una variedad del género en que los procesos de desarrollo, que se muestran desde un punto de vista presente, son más importantes que el cierre o final de la obra (267). En otras palabras, que el mayor aporte de estas obras al género del Bildgunsroman reside en las maneras singulares en que pueden representar la memoria y el tiempo, cómo se relacionan con lo que significa moverse a través del tiempo, o quedar atrapado en él, y las implicaciones de esas dos experiencias para un sentido de aprendizaje y mayoría de edad (270-1):

la novela gráfica como *Bildungsroman* no es simplemente una historia que se cuenta sino una historia que se va revelando a través de un medio que permite la representación autorreflexiva en un espacio liminal, a menudo tan minuciosamente enfocada como un momento capturado en una sola viñeta. Es decir, el proceso de maduración y comprensión no solo se cuenta o se muestra, sino que cobra efecto en las páginas del cómic. (271)¹⁰

Virus tropical logra generar en sus lectores poderosas reflexiones sobre la condición del sujeto femenino autobiográfico que encarna su protagonista y sobre las maneras en que tiempo y memoria se relacionan generando un sentido de aprendizaje y mayoría de edad. Esto a pesar de que, para representar la memoria y el tiempo, maneja de forma simple, uniforme y tradicional los elementos estructurales y los recursos propios del lenguaje del cómic, desde el panel, la viñeta y las calles, hasta los globos, las cajas narrativas y la tipografía. Asimismo, el estilo visual realista y el dibujo minimalista de trazo simple atrapado en la infancia se combinan para comunicarnos un tono personal y autobiográfico dentro del cual se enmarca la narración, al tiempo que crean una tensión productiva con los complejos conflictos de identidad que experimenta la protagonista.

Virus tropical nos muestra el paso a la madurez, como también lo hacen tanto los *Bildungsroman* clásicos, como otras obras de la cosecha reciente de memorias gráficas. Para Chute, “los cómics pueden expresar las historias de vida, y especialmente las traumáticas, de manera poderosa, porque hacen literal la presencia del pasado al alterar las convenciones espaciales y temporales para superponer o crear un palimpsesto con el pasado y el presente” (“Comics Form” 109).¹¹ Otros medios impresos, incluidas

¹⁰ “The graphic novel as *bildungsroman* is not simply a story told but a story revealed through a medium that allows self-reflexive representation in a liminal space, often as tightly focused as a moment captured in a single panel. That is, the process of maturation and understanding is not just told or shown, but through the pages of the comic takes effect” (271). Esta y las demás traducciones que aparecen en el presente ensayo son mías a menos que se indique lo contrario.

¹¹ “Comics can express life stories, especially traumatic ones, powerfully, because it makes literal the presence of the past by disrupting spatial and temporal conventions to overlay or palimpsest past and present”.

las novelas, pueden hacer esto, pero es la inmediatez con que el cómic puede hacer que el presente se dirija al pasado lo que lo distingue (Gordon 270-1). Y no lo hace con una mezcla simple de texto e imagen, sino generando algo único a través de esa combinación, logrando mostrarnos que madurar es un proceso performativo, más que simplemente recordado tras ser transcurrido o vivido. Si el *Bildungsroman* clásico tiende a sugerir un cierre narrativo, la novela gráfica mantiene abiertos los momentos en el tiempo a través de una forma particular de contar historias que implica mostrar cómo se viven y recuerdan los hechos y los procesos (Gordon 282).

Uno de los momentos en que *Virus* hace literal la presencia del pasado, alterando las convenciones espaciales y temporales, ocurre al terminar la sección de “Los amigos”, donde la autora se representa ya más madura y mayor, con el pelo cortado al ras y sus implementos de dibujo y un teléfono celular sobre la mesa para indicar el salto al momento de la escritura. Así, se dirige por su nombre a dos antiguas amigas de infancia, indicándoles mediante el apóstrofe la pervivencia de su recuerdo, e invitándolas a recobrar el contacto perdido. Este recurso logra de una sola vez romper la ilusión de continuidad narrativa, cuando en la página inmediatamente anterior la narración contaba la última vez que se vieron, de niñas, y cómo durante algunos siguieron escribiéndose: “Ellas se devolvieron a Chile ese mismo año” (*Virus* III: “Los amigos”). Algo similar ocurre en la página final de la obra, donde la guionista e ilustradora PowerPaola se autorrepresenta nuevamente como adulto, ahora afirmando (y agradeciendo) el papel de las relaciones familiares e interpersonales “por hacer de mí lo que soy”, las historias de las que se compone su identidad actual, y de la novela gráfica que las narra (*Virus* III: “El adiós”). Al representarse adulta enfatiza el éxito de esa empresa doble, mientras que la pequeña escala del dibujo reitera el carácter mínimo de su historia y cierra el registro de las estrategias empleadas para mostrarse como un ser con voz, agencia y presencia dentro del ámbito de la novela gráfica. En conjunto, el cómic ofrece autorrepresentaciones metalépticas de la Paola

adulta mientras rememora para superponer o crear un palimpsesto con el pasado y el presente, elaborando una expectativa de comunidad entre ella, la audiencia, y otros personajes definitivos en la conformación de su identidad y su propio empoderamiento como mujer.¹²

Como se mencionó arriba, podríamos definir a *Virus tropical* más precisamente como Künstlerroman o novela gráfica de artista. En el desplazamiento geográfico y emocional del personaje de la joven Paola se documenta el perfeccionamiento tanto de su carácter individual, como de su crecimiento y desarrollo como artista incluyendo los modos en que los puntos periféricos por los que pasa (Quito, Pasto, Cali, Medellín), con toda su cuota de mercancías y subjetividades, se insertan dentro de los circuitos comerciales de la modernidad. Pienso en primera instancia por supuesto en la música, que aparece como una especie de banda sonora de ese crecimiento y desarrollo especialmente en la etapa de la adolescencia (*Virus III*). Letras y música de las bandas españolas de pop Mecano y Christina y Los Subterráneos o de la banda de rock británica Pink Floyd contraponen con merengues de la Miami Band de Venezuela, del cantautor y músico dominicano Juan Luis Guerra, o del “Caballero de la Salsa”, el cantante puertorriqueño Gilberto Santa Rosa, para generar atmósferas y comentarios sobre clase social, brecha generacional y globalización. Es de notar la convención de introducir esas letras visualmente en globos conectados a radios, caseteras y parlantes, adornados con símbolos musicales, y (para el caso del rock) en globos de “jaggies” que comunican intensidad y emotividad, o globos curvilíneos para indicar un ritmoailable y tropical. A menudo estos globos vienen acompañados por asteriscos a modo de llamado a pie de página para comunicar información sobre el nombre del tema y la banda a una audiencia que se piensa global, o al menos no restringida por fronteras nacionales. De una manera análoga, en otros lugares se explican los localismos y los términos de caló o del argot juvenil empleados por Paola, sus

¹² Sobre el origen y el desarrollo del uso de metalepsis en los cómics, véase Kukkonen.

familiares y amigas, creando una especie de glosario sobre el cuerpo mismo de la memoria gráfica.

Las citas musicales sirven así para ilustrar la socialización de Paola en Quito con otros hijos de migrantes y exiliados políticos de las dictaduras de la Operación Cóndor (“Los amigos”, *Virus III*), o con otros jóvenes rebeldes en los bares de Cali (“Cali”y “El Adiós”, *Virus III*). Pero también dejan entrever el conflicto con las clases medias y altas de esas mismas sociedades en las que crece durante fines de la década de los ochenta y mediados de los noventa. Un ejemplo se encuentra en las escenas relativas a la fiesta de San Valentín en el elitista Club Colombia de Cali. Luego de decidir “Vamos vestidas como nosotras mismas”, con pulseras y tenis, Paola y su amiga son tildadas de “locas” y “hippies”, se niegan a bailar (“esa música no me gusta”) y terminan opinando que la fiesta estuvo “malísima como siempre” (“La identidad”, *Virus III*). Si bien todos estos elementos pueden no ser inusuales para el género de las memorias gráficas y las historias de mayoría de edad, *Virus Tropical* crea una tensión fructífera entre lo global y lo local también en otros niveles. Como las variaciones lingüísticas, la música y otras referencias transmediales (por ej. la inscripción de una escena en la TV del programa peruano *Pataclaun*), o la ropa de moda funcionan en la obra como cita visible y perceptible del empujón neoliberal hacia la globalización. La cita se extiende también a juguetes como las muñecas Barbie (que sirven como perfecto ejemplo para ilustrar las relaciones entre subjetividad infantil y las expectativas sociales), e incluso a la “narcoestética” (Rincón 2009), que por efecto de la expansión del tráfico multinacional de estupefacientes, va revelándose en las calles de esos espacios urbanos por los que se desplazan en el contexto histórico de la guerra contra/entre los cárteles de la droga en Colombia de los años 80 y 90 (cf. Wrobel 34).

Todas las bicicletas que tuve: la libreta y el anti-Bildung

el ciclista es suficientemente invisible como para lograr lo que el peatón no puede: pasear en soledad y abandonarse al curso de sus meditaciones
Valeria Luiselli, *Papeles falsos*

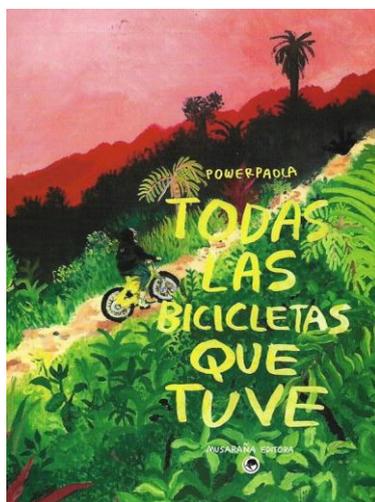


Fig. 3: Portada de la edición argentina, a cargo de Musaraña

Virus tropical y *Todas las bicicletas* son buenos ejemplos de cómo el género ha pasado desde fines de los ochenta a centrarse en realidades más individuales, sin preocuparse demasiado por sagas nacionales y comunales, tan importantes anteriormente. Como *Virus tropical*, *Todas las bicicletas* es una memoria gráfica que sigue el corte autobiográfico y la exploración de lo cotidiano del trabajo de PowerPaola, si bien se adentra en su crecimiento y migración con un rango de edad mucho más amplio (Felski 126-127), y con una historia menos explícita: En *Todas las bicicletas que tuve*, quería “hacer más autoficción, más realismo, más poesía”, dice Powerpaola (Basciani, s.p.). La protagonista viaja al pasado para hilar reminiscencias propias, conectadas por una variedad de bicicletas que la han acompañado a lo largo de su vida (una Aurorita, una Chopper, una Diamant, una Giant o una Mountain...) y sobre las que atravesó a pedal, sola o acompañada, las calles de Quito, Bogotá, Buenos Aires, Cali, Medellín, o París. Retrata de esta manera una diversidad

de experiencias, herramientas, contextos multinacionales, e instrumentos en esos trechos, siempre con relación a su aprendizaje individual, personal y artístico.

“Las bicicletas son máquinas impulsadas por una misma. Una decide hacia dónde quiere desplazarse”, dice en un punto la narradora (“La Giant II”), como buscando una expresión para el nuevo tipo de Bildgunsroman. Se trata aquí nuevamente del personaje autobiográfico de Paola, reflexionando aún sobre la familia, el feminismo, la identidad, y la sexualidad, entre otras temáticas. En su papel de mujer joven adulta, las bicicletas son una metáfora, un vehículo para acceder su pasado, sus amores, amistades, pérdidas, tragedias o desilusiones, reflexiones hiladas en una especie de mapa de su vida, no muy distinto del que aparece decorando la carátula interior del libro. Son también, en su variedad y ubicuidad, indicadores y símbolos de la diversidad de experiencias, herramientas, contextos e instrumentos que han conformado la historia de la protagonista; máxime cuando son ellas el pincel o el lápiz con que se escribe y dibuja una historia que comienza por buscar su propio fin, un final que es indeterminado y múltiple: “No sé cómo terminar esta historieta. [...] pensé terminarla con la de las bicicletas que compramos con Violeta en Palmira. / Anduvimos un año y medio dibujando líneas con ellas por todo Cali” (“La China 2003”), dice Powerpaola.



Fig. 4: Viñeta de *Todas las bicicletas que tuve*

Como se vislumbraba ya con el personaje de Paola en *Virus*, en esta obra la escala nacional que definió a muchas de las narrativas del *Bildungsroman* ha dado paso a escenarios ya no solamente binacionales sino multinacionales, donde la atención se centra en las representaciones basadas en cuestiones de género, migración e inmigración. Quizá esto no sea de extrañar dado que Powerpaola es una migrante nata en constante movimiento (nació en Ecuador, en 1977, y se crió en Colombia, vive en Argentina desde hace años, y ha vivido temporalmente en lugares como Alemania). Mientras tanto, sus lectoras más agudas han notado la virtual ausencia en sus textos de otros temas contemporáneos como el asunto de la raza y de la identidad étnica.

La estrategia narrativa que emplea PowerPaola en *Todas las bicicletas* es retrospectiva nuevamente, pero dominada por la fragmentación, y no puede hablarse en este caso ya de una trama unificada, ni de una historia con comienzo o final propiamente, aunque todas las historias individuales que componen el libro los tengan de alguna manera. En esta memoria gráfica, “alcanzar la mayoría de edad” significa tener una bicicleta, o al menos el equilibrio para montarla y transportarse en ella. Así rememora la narradora las instancias y el momento de su aprendizaje: “La primera bicicleta que tuve era de mis hermanas. Patty la heredó de Claudia y luego yo la heredé. / [...] Patty me enseñó a andar en ella, mientras mi mamá nos miraba desde la ventana. [...] Un día mi mamá me preguntó si ya podía andar sola. [...] / Yo le mentí, le dije que sí, que ya sabía, y bajé” (“Chopper”). Las viñetas que acompañan la narración alternan primeros planos de las manos de la Paola niña aferradas al manubrio de su Chopper con otros de las piernas de Paola ya adulta, sentada al borde de una alcantarilla, suspendida sobre el vacío profundo y oscuro, mientras narra el recuerdo. El momento de la mentira que se torna verdad, síndrome del impostor, se consolida en un plano panorámico que nos deja ver a Paola en el estacionamiento del edificio con su bicicleta y un globo narrativo que flota en el espacio de la viñeta y que viene desde la

narradora que recuerda. Unos primeros y primerísimos planos más dan paso a unos planos generales en los que se ve al personaje adulto sentado frente a la alcantarilla, con un collar de cuentas amarillas en la mano, resumiendo la lección aprendida: “El caso es que a partir de ese momento pude andar en bici sola. [...]”, ante lo cual una amiga que la acompaña en el plano de la viñeta, complementa: “fue hermoso cuando empecé a desplazarme por toda la ciudad. / Se me amplió el horizonte” (“Chopper”).



Fig 5: Una página de *Todas las bicicletas que tuve*

Estos recuerdos de los primeros momentos de balance y control del desplazamiento y la dirección, de ampliación de horizontes, se conectan con el nacimiento que propone la obra, que está a su vez relacionado con la independencia que brinda la bicicleta, como lo propone la narradora: “En 1890 las bicicletas se volvieron populares Las mujeres empezaron a **usar pantalones y adquirieron más independencia** a la hora de transportarse” (“La Giant II”, énfasis en el original). Algo así es a lo que apunta también Valeria Luiselli en el epígrafe a esta sección, o cuando afirma que “el ciclista es dueño de una libertad extraordinaria: la invisibilidad. La naturaleza híbrida de su vehículo lo coloca al margen de toda vigilancia” (40).

A diferencia de *Virus*, no es ya la historia del origen o la concepción de Paola la que se cuenta, sino la de las bicicletas que tuvo y de la nueva independencia, maniobrabilidad y agencia que le permitieron. Aunque algunas de esas bicicletas hicieran ya aparición en *Virus*, bien fuera cuando Paola se va “a la casa de Sofía a estudiar” en Quito (“Los amigos”, *Virus III*), o cuando alquila otra en San Andrés luego de un desencuentro amoroso

(“Quería estar sola así que alquilé una bicicleta y le di la vuelta a la isla” (“El amor”, *Virus III*)), si en ese caso eran personajes extras de su historia, ahora son protagonistas. Así lo indica la autora/narradora desde la dedicatoria: “Para Hilda ♥, mi madre, gracias por mi primera bicicleta”. Luego, al recordar el momento de recibir esa misma bicicleta como un regalo, en otra historia de su infancia en Quito que se construye sobre la multiculturalidad y la globalización, no sólo por escenificarse sobre la cordillera de los Andes alrededor de una celebración de Navidad destropicalizada por arbolitos que imitan el imaginario del *Christmas* estadounidense, sino además por el encuentro con el alucinante mercado de productos posibilitado por el capitalismo internacional: “Mi mamá nos llevó a un almacén enorme donde vendían juguetes. Todo tipo de juguetes importados. Creo que para todos los niños era el paraíso de la época” (“BMX 1989-92”). Ante este panorama de infinitas posibilidades y mercancías, la Paola niña descubre el que será su perenne amor: “Yo solo quisiera una bicicleta”. Deseo que será correspondido por su madre, en complicidad con su hermana Patty: “Ese año llegó a mi vida una BMX blanca con verde”, nos explica (“BMX 1989-92”).

A través de las diferentes *vignettes* que propone la obra, la concepción de madurez se amplía más allá de tener o guiar una bicicleta en particular, para implicar a todas sus bicicletas, que de alguna manera son siempre un arquetipo de la misma, a pesar de sus distintas procedencias, marcas, y rutas, a pesar incluso de perderlas, abandonarlas, sufrirlas y llorarlas. Se barrunta así que en un nuevo “desarrollo” del concepto del *Bildungsroman*, se trata acá de una trama de “crecimiento hacia abajo” (Pratt & White), especialmente en el sentido de anti-*Bildung* que le dan Hirsch, Langland y Abel: un perpetuo escape de los compromisos de las convenciones sociales que confinan y frustran al cuerpo femenino, sus anhelos espirituales y artísticos. O quizás sea mejor incluso hablar de un “crecimiento lateral” (Stockton), en el que el personaje se desarrolla de manera “queer”, atravesando un pasaje ambiguo a

la madurez, que le coloca ni dentro ni fuera del mundo adulto. La historia de Paola desafía así una y otra vez al género mediante líneas de fuga y, a pesar de presentar todavía la narrativa de una niña “blanca” y de clase media, presuntamente heterosexual (aunque con leves insinuaciones que lo cuestionan), triunfa en asumir su agencia como sujeto y al usar el formato para introducir cuestiones de género, sexualidad, clase y religión para ampliar la comprensión de la identidad formada en la niñez.

Las diferentes historias de *Todas las bicicletas* alternan y permiten la coexistencia entre los personajes de la infancia y la madurez, y son siempre “la misma historia” en que Paola está constantemente amenazada por las restricciones que deben protegerla (alcantarillas destapadas y monstruos que viven en el fondo, pero también en las separaciones amorosas, las bicicletas desaparecidas o robadas, etc.), y en que en lugar de un cierre, hay una línea de fuga (“Siempre terminan mis historias así: / Yéndome/ Escapándome” (“La China”)), de paso derrumbando la antigua categorización del género en tanto función o práctica que debía articular las relaciones sociales.

Como indiqué arriba, en *Todas las bicicletas* esa amenaza de las restricciones está simbolizada por el hueco, el vacío, y el personaje subrepticio y delirante que lo habita y que aparece de vez en cuando descubriendo baches y destapando las alcantarillas. Ese que la escritora colombiana Carolina Sanín llama “el monstruo que vive bajo el camino y sabe de la desaparición y la compañía”. El tema se anuncia desde la portada interior, donde aparece en forma de bache recubierto por una señal que anuncia el peligro, para en cuestión de unas pocas páginas reaparecer como alcantarilla destapada, luego repitiéndose periódicamente a lo largo del libro. Ese trauma, si se le puede llamar de esta manera, tiene que ver con un accidente que Paola tiene de niña en Quito mientras monta en bicicleta con una de sus hermanas, antes de aprender a hacerlo sola, accidente que se repite con un grado de variación y gravedad en su vida adulta en 2018: “Me

rompí el húmero en 5 partes. Adrenalina, la alcé y subí un piso con ella en el hombro. / Los accidentes y el cuerpo hablan” (“La China”). Su aparición recurrente en forma de hueso oscuro le produce a Paola siempre una pulsión irresistible por lanzarse al vacío (“Chopper”). A pesar de las dificultades o los aparentes peligros, no le rehuye: “Yo ando en bici por las calles desde los 13 años” (“La mountain”).

Por su fragmentación, el análisis de *Todas las bicicletas* como nuevo Bildgunsroman ya no podría concentrarse como un todo en las diferentes etapas del proceso de formación del individuo, pero sí en iluminaciones o epifanías del modo que se presentan en la novela gráfica. Así, aunque no hay una valoración constante y continua del desarrollo de la protagonista desde la infancia hasta la madurez, su desarrollo es el camino, pero no uno lineal, sino que el recorrido se completa gracias a él, metáfora de lo que los lectores debemos hacer para poder aceptarnos a nosotros mismos con nuestros demonios: “Este libro sobre el desplazamiento y el amor —sobre dos ruedas y dos personas— dibuja, entre dobleces y desdoblamientos, el gran acontecimiento del tiempo: el encuentro con una misma” (Sanín). En ese sentido, *Todas mis bicicletas* es también una especie de “novela libreta”, de historias cortas sueltas, que no cuenta con un centro, ni cuenta las etapas de la infancia del personaje, pero sí cuenta con una narradora única que puede ofrecer un sentido a la totalidad de documentos, a la relectura del diario de vida, a las notas, a los recuerdos, en suma, a su pasado. El formato de la libreta es uno explorado por la autora desde hace algunos años como posibilidad artística de bajo costo para llevar un diario y matar el tiempo, pero de ella derivó la oportunidad de obtener un espacio en una residencia artística y una muestra en Europa. Al respecto, Powerpaola ha dicho que un sueño suyo “es que cuando esté muy viejita todas mis libretas se pueden mostrar porque todo mi trabajo está ahí” (Guzman).

Las etapas del viaje de la vida, y de los múltiples viajes que componen la vida de Paola, se convierten así en etapas de una carrera ciclista,

seleccionadas, editadas y remezcladas en una organización no cronológica. Es un eje en el que no hay competencia a no ser la que siempre existe contra el tiempo. Hay originalidad y belleza en este complejo mecanismo. Como Andrés Obando ha demostrado a propósito del fólter en su análisis de *Antes del olvido*, el desorden inherente de la libreta pone en cuestión precisamente la racionalidad del Bildgunsroman, su lugar simbólico, su aspiración de armonizar individuo y sociedad. En consecuencia, en tanto Bildgunsroman, es una narrativa que ofrece como única lección para los individuos y pedagogía para la nación, que no hay individuo y no hay nación, sino apenas la mera casualidad de la memoria que sobrevive: un collar roto de cuentas amarillas ofrecido al monstruo de la alcantarilla, que asoma las fauces y luego desaparece, para ser sustituido por una planta que surge de las entrañas del monstruo y del hueco oscuro. En un cambio constante, las etapas son las cuentas de un collar que fue, en realidad literatura de cordel, un atado de semillas desgranadas en viñetas. Es una hermosa imagen de la modernidad periférica, o quizás mejor, de la postmodernidad.

Conclusión

A lo largo de *Virus tropical* y *Todas las bicicletas*, las experiencias de Paola y su comprensión del mundo que la rodea cambian, al tiempo que aprende a navegar por las complejidades de la vida. En *Virus*, el viaje artístico de Paola está estrechamente ligado a su viaje personal, algo que lo vincula con el Künstlerroman, doblemente enfatizado al ser la Paola adulta como proyección de PowerPaola la encargada de narrar usando su arte para explorar y expresar sus sentimientos y experiencias mediante el lenguaje híbrido del cómic, expresado en viñetas. Los capítulos que componen esta obra exploran los temas de identidad, familia y amor a través de los ojos de Paola y describen cómo su estilo artístico y su voz evolucionan con el tiempo a medida que madura y adquiere una comprensión más profunda de sí misma y del mundo que la rodea, pero también cómo esa identidad se define como

femenina de un modo original y en contraposición con las expectativas de la sociedad y el machismo heterosexual. Igualmente, la novela muestra la manera en que Paola aprende a comprender y aceptar su identidad fronteriza y multicultural, y cómo se resuelven los conflictos producidos al intentar desencasillarse de las expectativas lingüísticas y culturales, regionales y nacionales, legadas por la modernidad.

De manera similar, *Todas las bicicletas que tuve* también narra la vida, esta vez de manera no cronológica, fragmentada, y con mayor énfasis en su vida adulta. El hilo conductor, o el eje si se quiere, lo brindan las bicicletas que ha tenido Paola, bien sea mientras crece en su hogar colombiano entre Ecuador y Colombia en las décadas de 1980 y 1990, ya bien en Argentina, en Alemania, en Francia, durante su vida adulta de artista. Una especie de novela-libreta, el libro sigue explorando a través de los ojos de la protagonista los temas de identidad, familia y amor que vienen desde el inicio de su carrera, mientras navega las complejidades de una vida que por momentos es accidentada o a veces, caótica, con conflictos que experimenta el personaje de Paola cuando se enfrenta a las sociedades en la que se supone que debe desarrollarse o al menos crecer hasta la edad adulta: rupturas, divorcios, caminos que se bifurcan y alcantarillas destapadas. La respuesta y la resolución de esos conflictos no está en la sumisión, el matrimonio o el compromiso; es más bien una línea de fuga: “Siempre terminan mis historias así, yéndome”. Al leer esta obra dentro de, o mejor contra el género, como anti-bildung, *Todas las bicicletas* ofrece todavía una historia en que la mayoría de edad está vinculada no al desarrollo biológico ni a la conformidad con las normas sociales, sino a la agencia, independencia y movilidad posibilitadas por las bicicletas. Gracias a su estructura fragmentada, el ciclo indicado por este libro no se cierra con la solución común del Bildungsroman: retorno al punto inicial a fin de entender el viaje y darle sentido a su poder de transformación: Pareciera, por tanto, que nos dijera que no existe un relato que pueda unificar ese pasado, que pueda darle sentido a la historia de Paola

exclusivamente en términos de las historias nacionales de Colombia/Ecuador y ni siquiera republicanas grancolombianas.

Miradas en conjunto, las dos obras se presentan como variaciones de la fórmula “aprender a vivir” en las escrituras de vida, aunque *Todas mis bicicletas* se enfoca en el personaje ya adulto, pero todavía con relación al aprendizaje de Paola como artista y el recuerdo de infancia/adolescencia siendo determinante en la narrativa de formación del personaje artista. Mediante mecanismos como la marginación del personaje masculino y la centralidad otorgada a la mirada y la voz femeninas, PowerPaola realiza en estas dos obras una contribución en diálogo con obras internacionales y nuevos géneros, cuyo valor puede ser aprovechado no sólo por el medio del cómic sino también por la disciplina de los estudios literarios y culturales.

Bibliografía

Abate, Michelle Ann. *Funny Girls: Guffaws, Guts and Gender in Classic American Comics*. University Press of Mississippi, 2018.

Abate, Michelle Ann y Joe Sutliff Sanders, Eds. *Good Grief! Children and Comics. A Collection of Companion Essays*. Columbus: Ohio State University Libraries, 2016.

Abate, Michelle Ann y Gwen Athene Tarbox, Eds. *Graphic Novels for Children and Adults: A Selection of Critical Essays*. University Press of Mississippi, 2017.

Acevedo, Mariela. “Nosotras contamos. Notas en torno a construir genealogía feminista en el campo de la historieta y el humor gráfico (Argentina, 1933 - 2019)”. *Revista Tempo e Argumento*. 12. e0106 (2020). 10.5965/2175180312312020e0106.

Apostolidès, Jean Marie. “Hergé and the Myth of the Super Child”. *Yale French Studies*. 111 (2007): 45-57.

Baetens, J. (2011): “World Literature and Popular Literature: Toward a Wordless Literature?”, en: D’Haen, Theo/Damrosch, David/Djelal, Kadir,

Eds. *The Routledge Companion to World Literature*. London: Taylor and Francis, 336-344.

Bajtín, Mijail. “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1995.

Barrios, Belkis E. “El Bildgunsroman de la postmodernidad literaria: nuevos sentidos de la pertenencia y del desarraigo en la novela y el cine hispanos del siglo XXI”. Tesis doctoral. Vanderbilt University, 2018.

Basciani, Ariana. «La vida a pedales de Powerpaola». Coolt, https://www.coolt.com/libros/vida-pedales-powerpaola_686_102.html. Accedido el 6 de enero de 2023.

Basile, Teresa. “Reinstitucionalización del testimonio en América Latina desde la narrativa humanitaria.” *Aletheia*. 11, 21 (Dic. 2020): e067. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.24215/18533701e067>.

Beltrán de Heredia Carmona, Edurne. “Desafío bicultural y trauma generacional como identificadores del género Bildgunsroman en *Skin, Identities, and Their Tragedies* (2018) e *Hija del camino* (2019)”. *Polifonía*. 12 (2022): 3-17.

Borges, Gabriela, Katherine Supnem, Maira Mayola y Mariela Acevedo. “Historieta feminista en América Latina: Autoras de Argentina, Chile, Brasil y México.” *Revista Tebeosfera*. Tercera época. 6 (2018). https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta_feminista_en_america_latina_autoras_de_argentina_chile_brasil_y_mexico.html. Accedido el 16 de enero de 2023.

Cafferata, Zulema Moret. “El ‘Bildgunsroman’ en la narrativa femenina latinoamericana”. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, 2000. [dialnet.unirioja.es, https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=161684](https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=161684).

Castillo Rojas, Camilo. “Tres escrituras del yo: aproximaciones a las narrativas de Margarita García Robayo, PowerPaola y Andrés Felipe Solano”. Tesis doctoral. University of British Columbia, 2019. [open.library.ubc.ca, https://doi.org/10.14288/1.0378083](https://doi.org/10.14288/1.0378083).

Catalá Carrasco, Jorge, Paulo Drinot y James Scorer, Eds. *Comics & Memory in Latin America*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2017.

Chaney, Michael A. *Reading Lessons in Seeing: Mirrors, Masks and Mazes in the Autobiographical Graphic Novel*. New Orleans, University Press of Mississippi, 2016.

Chute, Hillary. "Decoding Comics". *MFS Modern Fiction Studies*. 52. 4 (Winter 2006): 1014-27.

—. "Comics as Literature? Reading Graphic Narrative." *PMLA*. 123 (2, Mar. 2008): 452-65.

—. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia Univ. Press, 2010.

—. "Comics Form and Narrating Lives." *Profession*. 11 (2011): 107-117. doi:10.1632/prof.2011.2011.1.107.

de Diego, José Luis. "Literatura y educación: la novela de aprendizaje". *Revista Arrabal*. 5/6 (2007): 293-298.

De Vido, Angelica. "Adventures on the Isle of Adolescence: Forms of Contemporary American Girlhood". Tesis doctoral. University of Oxford, 2020. <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.836685>

Domínguez, Paloma. "Feminismos en la historieta chilena: un análisis de la panorámica nacional". *Non-sequitur: Variaciones de las historietas en Chile*. Eds. Paola Domínguez, Hugo Hinojosa y Jorge Sánchez. Santiago de Chile: Editorial USACH, 2022. 93-103.

Edwards, Alice Anne. "Coming of Age in Latin America: Women's Writing and the Bildungsroman". Tesis doctoral. University of Pittsburgh, 1998. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/coming-age-latin-america-womens-writing/docview/304445729/se-2>

El Refaie, Elisabeth. *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. New Orleans: University Press of Mississippi, 2012.

Esty, Jed. *Unseasonable Youth. Modernism, Colonialism, and the Fiction of Development*. New York: Oxford University Press, 2012.

Fajardo, Juan Pablo. "Lentes de visión nocturna. Sobre la obra de Powerpaola". *Desde El Jardín De Freud*. 20 (enero 2020): 487-8. doi:10.15446/djf.n20.90197.

Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. London: Hutchinson Radius, 1989.

Fernández L'Hoeste, Héctor D. y Juan Poblete. "Introduction". *Redrawing the Nation: National Identity in Latin/o American Comics*. Héctor D. Fernández L'Hoeste y Juan Poblete, Eds. New York: Palgrave, 2009. 1-16.

Flanagan, Martin. "Teen Trajectories in Spider-Man and Ghost World". Ian Gordon, Matthew P. McAllister, y Mark Jancovich, Eds. *Film and Comic Books*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007. 147-8

Florez, Lina, y Estefanía Henao. "Apuntes para la construcción de una genealogía feminista de la historieta colombiana". *Revista de la Red Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*. 15 (2021): 87-112.

Freedman, Ariela. "Comics, Graphic Novels, Graphic Narrative: A Review". *Literature Compass*. 8. 1 (2011): 28-46.

Gailus, Andreas. *Forms of Life: Aesthetics and Biopolitics in German Culture*. Ithac: Cornell University Press, 2020.

García, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2010

Gaspar, Martin L., "On Leaving Things Behind: The Female Bildungsroman in Recent Novels by Guadalupe Nettel, Giovanna Rivero, and Mariana Eva Pérez". *PMLA*. 128. 5 (2013): 262. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24769411>. Accedido el 6 de enero de 2023.

Gómez Gutiérrez, Felipe. "Virus tropical: Presencia y relevancia del personaje autobiográfico femenino en la novela gráfica colombiana". *Iberoamericana* 15. 57 (2015): 85-102. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24369341>. Accedido el 6 de enero de 2023.

—. "Colombian graphic narratives of the Post-Acuerdo: Dialogic views of water and land as human rights". *Human Rights in Colombian Literature and Cultural Production: Embodied Enactments*. Carlos Gardeazábal Bravo y Kevin G. Guerrieri, Eds. New York: Routledge, 2017. 116-138. <https://doi.org/10.4324/9781003154167>

González, Carina. "La potencia de los cuerpos corrompidos: El huésped como bildungs político". *Hispanófila*. 174 (2015): 97-115.

Gordon, Ian. "Bildungsroman and Graphic Narratives". *A History of the Bildungsroman*. Sarah Graham, Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

Gubar, Susan. "The Birth of the Artist as Heroine: (Re)production, the Künstlerroman Tradition, and the Fiction of Katherine Mansfield". Carolyn Heilbrun y Margaret Higonnet, Eds. *The Representation of Women in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983. 19-59.

Guzmán, Andrea. "Powerpaola presenta 'Todas las bicicletas que tuve', su nuevo libro | Fue publicado al mismo tiempo por cinco editoriales

independientes en todo el continente”. PAGINA12, 23 de octubre de 2022. <https://www.pagina12.com.ar/491745-powerpaola-presenta-todas-las-bicicletas-que-tuve-su-nuevo-l>.

Hatfield, Charles. “Comic Art, Children’s Literature and the New Comics Studies”. *The Lion and the Unicorn*. 30. 3 (2006): 360-382.

—. “Defining Comics in the Classroom; or, The Pros and Cons of Unfixability”. Stephen E. Tabachnick, Ed. *Teaching the Graphic Novel*. New York: MLA, 2009. 19-27.

Heimermann, Mark y Brittany Tullis, Eds., *Picturing Childhood: Youth in Transnational Comics*. Austin: University of Texas Press, 2017.

Hernández, Artemiza. “Reevaluación del género clásico ‘Bildungsroman’ a través de *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta”. XXIX CILH. 2022.

Hirsch, Marianne, Elizabeth Langland, y Elizabeth Abel, Eds. *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover, NH: University Press of New England, 1983.

Hodapp, James, Ed. *Graphic Novels and Comics as World Literature*. New York: Bloomsbury, 2022.

King, Edward, y Joanna Page. *Posthumanism and the graphic novel in Latin America*. Los Angeles: UCL Press, 2017.

Kukkonen, Karin. *Studying comics and graphic novels*. Chichester: John Wiley & Sons, 2013.

Lent, John A., Ed. *Cartooning in Latin America*. Cresskill: Hampton Press, 2005.

Lorenzo Feliciano, Violeta. “El Bildungsroman en el Caribe hispano”. Tesis doctoral. University of Toronto, 2011.

Lutes, Leasa Y. *Allende, Buitrago, Luiselli: aproximaciones teóricas al concepto del ‘Bildungsroman’ femenino*. New York: Peter Lang, 2000.

Lukács, György. *Teoría de la novela*. Trad. de Micaela Ortelli. Buenos Aires: Godot, 2010.

Sánchez Mejía, Cristina. “Trazar la memoria: el relato autobiográfico en *Virus tropical* de Power Paola.” *LIJ Ibero Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea*. 8 (2019). <https://doi.org/10.48102/lijibero.8.203>

- Merino, Ana. *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Moretti, Franco. *The way of the world. The Bildungsroman in European Culture*. London-New York: Verso, 1987.
- Obando, Andrés. "Baudelaire en Envigado: Para antes del olvido de Tomás González". Norman Valencia y Claudia Montilla, Eds. *El manglar de la memoria: Ensayos críticos sobre la obra de Tomás González*. Bogotá y Medellín: Universidad de los Andes y Universidad EAFIT, 2021. 331-64
- Ostuni, Hernán, Ed. *La historia de la historieta latinoamericana: Bolivia-Colombia-Ecuador-Paraguay-Perú-Venezuela*. Buenos Aires: Ediciones la Bañadera del Comic, 2008.
- Pedri, Nancy. "What's the Matter of Seeing in Graphic Memoir?" *South Central Review*. 32. 3 (2015): 8-29.
- Pérez del Solar, Pedro. *Imágenes del desencanto: nueva historieta española 1980-1986*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2013.
- Pérez-Zayas, Iván. "Power Paola, cotidianidad y turismo." *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*. 22 (2021): 113-124.
- Piacenza, Paola. *Años de aprendizaje. Subjetividad adolescente, literatura y formación en la Argentina de los sesenta*. Buenos Aires: Editorial Miño & Dávila, 2017.
- Pizzino, Christopher. *Arresting Development: Comics at the Boundaries of Literature*. Austin: University of Texas Press, 2016.
- PowerPaola (Paola Gaviria) *Virus tropical*. 3 vols. Bogotá: La Silueta, 2009-11.
- . *Todas las bicicletas que tuve*. México: Editorial Sexto Piso, 2022.
- Pratt, Annis. *Archetypal patterns in women's fiction*. Brighton: Harvester Press, 1981.
- Pratt, Annis, y Barbara White. "The novel of development." Annis Pratt. *Archetypal patterns in women's fiction*. Brighton: Harvester Press, 1981, 13-37.
- Ramírez Rojas, Marco, y Pilar Osorio Lora, Eds. *Growing up in Latin America: Child and Youth Agency in Contemporary Popular Culture*. rowman.com, <https://rowman.com/ISBN/9781666916881/Growing-up-in-Latin-America-Child-and-Youth-Agency-in-Contemporary-Popular-Culture>. Accedido el 15 de diciembre de 2022.

- Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Roncallo-Dow, Sergio, Daniel Aguilar-Rodríguez, y Enrique Uribe-Jongbloed. "La Bogotá distópica: los cómics sobre una ciudad en caos." *Co-herencia* 16.30 (2019): 27-56.
- Rojo, Grínor. *Las novelas de formación chilena. Bildgunsroman y contraBildgunsroman*. Santiago de Chile: Sangría Editora, 2014.
- Round, Julia. *Gothic for Girls: Misty and British Comics*. New Orleans: University Press of Mississippi, 2019.
- Saguisag, Lara. *Incorrigibles and Innocents: Constructing Childhood and Citizenship in Progressive Era Comics*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press, 2018.
- Salmerón, Miguel. *La novela de formación y peripecia*. Madrid: A. Machado Libros, 2002.
- Sanín, Carolina. "Todas las bicicletas que tuve". <http://www.powerpaola.com/>. Accedido el 1 de enero de 2023.
- Schmitz-Emans, Monika. "Graphic Narrative as World Literature." . Daniel Stein y Jan-Noël Thon, Eds. *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015. 385-406.
- Schwarz, Gretchen, y Christina Crenshaw. "Old media, new media: The graphic novel as Bildgunsroman". *Journal of Media Literacy Education*. 3.1 (2011): 13.
- Slaughter, Joseph R. "Enabling Fictions and Novel Subjects: The Bildgunsroman and International Human Rights Law." Elizabeth Swanson y Alexandra Schultheis Moore, Eds. *Theoretical Perspectives on Human Rights and Literature*. New York: Routledge, 2012, pp. 40-64.
- Smith, Sidonie, y Julia Watson. *Reading autobiography: A guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Stockton Bond, Catherine. *Growing Sideways, Or Queer Children in the Twentieth Century*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Tabachnick, Stephen Ely. *Teaching the graphic novel*. New York: The Modern Language Association of America, 2009.

Tarbox, Gwen Athene. *Children's and Young Adult Comics*. New York: Bloomsbury, 2020.

Tilley, Carol L. "Children and the Comics: Young People Take on the Critics". James L. Baughman et al., Eds. *Protest on the Page: Essays on Print and the Culture of Dissent Since 1865*. Madison: University of Wisconsin Press, 2015. 161-182.

Torres, Alexander. *Bastardos de la modernidad: el Bildgunsroman roquero en América Latina*. New York: Peter Lang, 2020.

Valencia, Norman. "Andrés Caicedo, el viaje y el concepto de Bildgunsroman en América Latina". Juan Duchesne y Felipe Gómez Gutiérrez, Eds. *La Estela De Caicedo: Miradas Críticas*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2009. 263-77.

Velasco Vargas, Magali. "Virus tropical, de Powerpaola". *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* 47 (2019): 77-78.

Vergueiro, Waldomiro y Gêisa Fernandes D'Oliveira. "De discursos não competentes a saberes dominantes: reflexões sobre as histórias em quadrinhos no cenário brasileiro." *Revista Iberoamericana* 77.234 (2011): 135-148.

Versaci, Rocco. *This book contains graphic language: Comics as literature*. New York: Continuum, 2007.

Ware, Chris. "Introduction". *The Best American Comics*. Anne E. Moore y Chris Ware, Eds. Boston: Houghton, 2007 (2006). xxiii-xxiv.

Wrobel, Jasmin. "Latin America's Tinta Femenina and Its Place in Graphic 'World Literature'". J. Hodapp, Ed. *Graphic Novels and Comics as World Literature*. New York: Bloomsbury, 2022. 33-54.

Zamora, Alejandro. *Infancia, escritura y subjetividad: la novela mexicana de deformación (1963-2011)*. Madrid y Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2019.