

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidades y Diversidades

El cuerpo heroico habla

**Análisis del discurso del relato heroico en los cuerpos femeninos de los cómics
*Cybersix y La Chola Power***

Manuela Lucía Boh Constante

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2026



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Manuela Lucía Boh Constante, autora del trabajo intitulado “El cuerpo heroico habla: Análisis de discurso del relato heroico en los cuerpos femeninos de los cómics Cybersix y La Chola Power”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, Mención en Visualidades y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

19 de febrero de 2026

Firma: _____

Resumen

La presente tesis tiene el objetivo de analizar el discurso visual de la heroicidad de los cuerpos femeninos en los cómics *Cybersix*, de Carlos Trillo, y *La Chola Power* de Martín Espinoza. Partiendo de un enfoque multidisciplinario que articula, el lenguaje del cómic, el arquetipo heroico, y el enfoque de género. De esta forma se propone indagar cómo los cómics *Cybersix* y *La Chola Power* reconfiguran el mito heroico tradicional mediante cuerpos que transgreden los marcos normativos de género y etnicidad.

Haciendo uso de las herramientas de análisis del discurso se aborda desde tres ejes temáticos. El primero se enfoca en la estructura narrativa del relato heroico y su resignificación en los dos cómics estudiados, considerando el modelo del monomito propuesto por Campbell, las contribuciones de Umberto Eco sobre la ideología en las narrativas populares, y los aportes de Barthes respecto a la polisemia visual. El segundo aborda el concepto de discurso y su vínculo con el lenguaje del cómic, proponiendo una metodología de lectura crítica que permita comprender cómo la conjunción de éstos constituye un campo de disputa simbólica a través de estrategias gráficas y narrativas propias en contextos latinoamericanos, resaltando su potencial como lenguaje transgresor y herramienta de resistencia cultural. En tercer lugar, se analiza la construcción de los cuerpos de los personajes de nuestras superheroínas desde una visión que los conecta con el pensamiento feminista cyborg y posthumanista a partir de las teorías de Donna Haraway, Judith Butler y Rosi Braidotti, abordando nociones como la corporalidad cyborg, el deseo, la vulnerabilidad y la territorialidad.

La investigación concluye que tanto *Cybersix* como *La Chola Power* configuran cuerpos heroicos que buscan escapar a la lógica hegemónica del superhéroe occidental, articulando nuevas posibilidades de subjetivación desde lo visual. En estos cuerpos se entrelazan identidades híbridas, memorias coloniales y luchas contemporáneas, constituyendo territorios de disputa simbólica.

Palabras clave: discursos, heroicidad, cómic, cuerpo, análisis visual, posthumanismo

Dedico este trabajo a mis padres Sara Constante y Enrique Boh,
por incentivarme en todos los procesos de la vida.

A mi abuela María Licia Georgina Viteri Benítez, por su amor al conocimiento.

A Johnny Hidalgo, por apoyarme con todo su amor y paciencia.

Dedico especialmente este trabajo a Violeta Prieto y Esmeralda Prieto,
deseando que la curiosidad les lleve a construir un nuevo y mejor mundo.

Tabla de contenidos

Introducción.....	11
Capítulo primero: Las ficciones que alimentan la realidad	17
1. ¿Cómo abordar el discurso de heroico en este tiempo?.....	18
2. La importancia del cómic como medio	19
3. Un acercamiento al cuerpo	20
4. Una fórmula pertinente	23
Capítulo segundo: Reinventando el mito.....	31
1. Origen y evolución del relato heroico (héroes, antihéroes superhéroes y superheroínas).....	35
2. Nuevos relatos: Contracultura, antihéroes y heroínas desde Latinoamérica	43
3. Cuerpos que reescriben el monomito	45
4. El componente ideológico	47
5. Lo obvio y lo obtuso en <i>Cybersix</i> y <i>La Chola Power</i>	48
6. Acerca del discurso en <i>Cybersix</i> y <i>La Chola Power</i>	51
Capítulo tercero: Estrategias del cómic en el Tercer Mundo	57
1. Signos, códigos y convenciones	57
2. Un acercamiento al lenguaje el cómic desde <i>La Chola Power</i>	62
3. <i>Cybersix</i> y su lenguaje transgresor.....	69
Capítulo cuarto: Discursos y resistencias del cuerpo en el cómic.....	79
1. Una breve definición de cuerpo.....	79
2. Sujetos nómades	81
3. Entre feminismo y posthumanidad.....	84
4. Representaciones del cuerpo en el cómic	86
5. Tensiones necesarias.....	87
6. Binarismos fundamentales.....	89
7. Cuerpo y territorio	90
8. Deseo y vulnerabilidad como potencias del cuerpo	92
9. Distancias entre <i>Cybersix</i> y <i>La Chola Power</i>	96
Conclusiones.....	99
Preguntas que quedan abiertas.....	101
Aportes, riesgos y reflexiones finales.....	101

Hacia una nueva épica corporal.....	102
Lista de referencia	103

Introducción

Desde una perspectiva comercial el cómic de superhéroes se construye en base a un relato fuertemente marcado por elementos que destacan la heroicidad como un conjunto de virtudes habitualmente relacionados a la masculinidad, elementos como la superioridad moral y física cuya fuente está marcada por una relación privilegiada con la *divinidad* y que impulsa al héroe a luchar contra el caos para restablecer un orden. Este relato se ha ido constituyendo en el imaginario colectivo, tejiéndose en la cultura como un ideal de individuo vencedor.

A partir de ahí, el concepto de heroicidad se ha desarrollado como una herramienta del discurso que sostiene roles, particularmente los de género, en la sociedad. A través de la literatura y los relatos históricos de la humanidad se consolidó un canon de lo que significa ser un héroe.

En la psicología se aborda la heroicidad como un arquetipo que subyace a todo individuo, nombrándolo como un aspecto asociado a la masculinidad. La heroicidad constituida como un conjunto de virtudes, adquiridas de acuerdo con una ruta determinada, es pues un atributo masculino presente subconscientemente tanto en hombres como en mujeres. Colocando al hecho femenino en un rol secundario de víctima o aliada.

Con el crecimiento de las sociedades, los valores del héroe se construyen como un vehículo comunicacional muy útil, que funciona para transportar ideales capitalistas animando al individuo a actuar en respuesta a los valores convenientes para la normalización y control, o como herramienta del sistema hegemónico.

En la actualidad, las industrias culturales consolidan la figura del héroe en su punto cúspide, popularizado al superhéroe en los diferentes medios masivos. En este contexto el lenguaje del cómic ha hecho uso del relato heroico desde su esquema más clásico, creando todo tipo de personajes y dotándolos de una imagen mitológica propia, que se expresa en las mercancías culturales de la industria. La narrativa plantea un ideal visual de sus atributos y poderes, siempre atravesados por el modelo heteronormativo en cuanto a las capacidades físicas y mentales, así como a sus motivaciones como la conquista, la imposición de justicia y el cumplimiento de los *designios superiores*.

No es casual que el principal volumen de producción de historietas de superhéroe despunte desde el norte global. La demanda de personajes heroicos en el cómic es tal que

los campos de producción se amplían y adaptan con el objetivo de captar un público más diverso. Se da paso a nuevos personajes, sin embargo, en su narrativa profunda un relato no para de reproducirse esquemáticamente: El viaje del héroe.

Por otro lado, aparecen las heroínas, dentro de contextos históricos particulares, las luchas históricas de las mujeres también encuentran un sitio en los personajes e historias, como si la ficción fuera un espejo de la realidad o a su vez un ente de adoctrinamiento en el sentido al cual debe dirigirse la atención y la acción de las masas. El cuerpo de la mujer es el envase en el cual se reproduce un mismo ideal, de todas formas masculino. Sin embargo, esta oportunidad de que los cuerpos femeninos aparezcan como protagonistas de sus propias historias, ya no solo como observadoras o aliadas del héroe, abre la posibilidad de poder replantear justamente el discurso subyacente al relato heroico. De esta manera, surgen un sinnúmero de nuevos personajes que disrumpen y reconstruyen el relato desde una posición crítica.

No obstante, la popularidad que abarca el modelo heroico no alcanza a complacer las expectativas de un público cada vez más necesitado de modelos ficcionales. Los caminos de la heroicidad empiezan a abordar búsquedas críticas desde otras perspectivas, aparecen los antihéroes y las heroínas femeninas empiezan a proponer espacios más propios de la realidad que viven los cuerpos y las historias de sus autoras y autores, lo cual abre perspectivas renovadas de la utilidad convencional que se adjudica al héroe y empiezan el camino por explorar diferentes perspectivas sobre la heroicidad.

En Latinoamérica, la invasión de productos gráficos provenientes de Asia, Europa y EE. UU. es tan grande que es muy difícil que la producción local encuentre competencia y competitividad de consumo. En el sur global, el desarrollo de una industria de producción de ficciones está fuertemente supeditado por aquella industria que impone y controla las narrativas. Los lectores, públicos y audiencias permanecen ávidos de productos provenientes del norte global como los superhéroes de Marvel, DC y el cada vez más avasallador mundo del manga asiático.

Es precisamente, por ese motivo que la producción local se vuelve relevante, lejos de ser insignificante frente a la avalancha de productos importados, ya que es el campo en el cual se disputan los significados. El análisis de estas narrativas locales nos permite identificar en qué punto reproducen los discursos dominantes de la cultura de masas y el mercado, y en cuál se arriesgan a proponer nuevas lógicas. En este trabajo tratamos de colocar la mirada sobre la producción de cómics de superhéroes, siendo un producto que llega a un abanico muy amplio de públicos, desde la temprana infancia hasta los veteranos

coleccionistas, desde el puesto de revista, hasta la animación en la pantalla grande de los cines,

En los estudios de la comunicación se analiza la capacidad de ficcionar como un ejercicio válido de diálogo entre las teorías críticas, así como una herramienta para desarmar y reconstruir discursos que atraviesan la ficción para alcanzar una forma pragmática en la sociedad. Desde los estudios de la visualidad se plantea la discusión y el análisis en torno a los hilos invisibles que se tejen detrás de las producciones, se cuestiona la manera en que éstas son recibidas de acuerdo a las distintas realidades y cómo a su vez las imágenes transforman la realidad. Aunque la creación de ficciones ha sido banalizada y comúnmente asociada a productos culturales de consumo, algunos autores han explorado el poder catalizador de los relatos ficcionales en aspectos trascendentales de la realidad.

Sin embargo, banalizar la ficción no disminuye su potencia creadora. El filósofo Michel Foucault desarrolla durante su carrera una teoría revolucionaria que permite desentrañar los códigos y estructuras de la construcción de los individuos en las diferentes sociedades, esta metodología se aplica excepcionalmente al análisis de las imágenes como expresiones del discurso que alimentan esta estructura.

El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño: ya que el discurso —el psicoanálisis nos lo ha mostrado— no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que —esto la historia no cesa de enseñármolo— el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. (Foucault 2013, 6)

Foucault identifica y propone una forma para analizar el discurso, poniendo en evidencia las formas que tiene el poder de manifestarse a través de “una vasta tecnología que atraviesa al conjunto de relaciones sociales; una maquinaria que produce efectos de dominación a partir de un cierto tipo peculiar de estrategias y tácticas específicas” (Foucault, 2013) y propone el ejercicio de observar la importancia del discurso como un acontecimiento singular del cual el poder hace uso para constituirse y que desemboca en una dimensión material.

En esta lógica el análisis se enfoca en cuál es el discurso que plantea el relato heroico en Latinoamérica, haciendo énfasis en los cuerpos femeninos los cuales son históricamente relegados a un segundo plano. Es por esto que los cómics que hemos escogido para explorar en el presente escrito corresponden a una producción

independiente regional y abordan en ambos casos a personajes femeninos como protagonistas. *La Chola Power* y *Cybersix* aportan nuevas temáticas, construyen dos superheroínas muy distintas entre sí, con objetivos que hacen uso de convenciones tradicionales estilísticas y semánticas del cómic y que al mismo tiempo nos presentan su propia versión de la realidad, abordando las temáticas que proponen desde contextos sociales, culturales, políticos e individuales propios.

El cómic *La Chola Power* representa un hito en la historieta peruana al introducir una figura femenina indígena como protagonista de una narrativa de superhéroes. La obra no solo entretiene, sino que también ofrece una crítica social y política, abordando temas como la corrupción, el machismo y la discriminación. Es una fuente valiosa para estudios sobre representación de género, identidad cultural y medios populares en América Latina.

El personaje principal, Elisa, una joven limeña, que adquiere habilidades sobrenaturales después de un encuentro con una deidad andina, descubre que es “la hija del sol” (Espinoza 2008). Elisa es rescatada por el dios Inti durante un trágico accidente en su infancia, quien al apadrinarla la transforma en una guerrera dotándola de superpoderes y entregándole la misión de defender la justicia y proteger a los inocentes. Elisa crece y asume su identidad como *Chola Power*, una superheroína andina que lleva con orgullo sus raíces indígenas y su compromiso por restablecer la armonía. Combate la injusticia y lucha en contra de la violencia terrorista, el estado corrupto, y la misoginia machista. Todo esto a través de vencer a enemigos que son oscuros espíritus legendarios los cuales residen apoderados de los cuerpos de delincuentes contemporáneos. La obra combina elementos de la mitología incaica con una estética de cómic de superhéroes, planteando una mezcla de símbolos históricos y mitología de la cultura peruana, lo cual le da una tinta crítica con el sistema. El cómic fue creado por Martín Espinoza Díaz y guionizado por Renato Gago, y se dio a conocer tras ganar el concurso nacional *Buscando al Superhéroe Peruano* en 2008, es importante notar el hecho de que a pesar de ser el primer cómic protagonizado por una mujer no figura la participación de ninguna mujer en el equipo creativo.

En su tomo titulado *La Chola Power: Renaciendo*, uno de los últimos números en ser publicados por la Editoria MED comics en el año 2024, el creador de la historia actualiza el arquetipo heroico desde una mirada latinoamericana, decolonial y feminista. *La Chola Power: Renaciendo* articula un discurso visual y narrativo que no solo denuncia estructuras de poder como la corrupción, patriarcado, desmemoria, sino que lo hace desde un lenguaje de cómic popular, accesible y provocador. Cada villano encarna una

problemática concreta, convirtiendo al papel en un campo de diálogos simbólicos y discursivos.

Por su parte, el cómic *Cybersix*, emerge de un universo oscuro y profundamente simbólico en el año de 1991 en Buenos Aires-Argentina. Creada por Carlos Trillo y Carlos Meglia, también se publicó en Italia, Francia y España, presenta la historia de una heroína misteriosa creada en laboratorio y amenazada por el exterminio de su propio creador. Bajo el alter ego de Adrian Seidelman, un profesor de literatura de la universidad quien por el día populariza poemas de Pessoa y por las noches se transforma en una superheroína llamada Cybersix, para recorrer las calles de la ficcional ciudad Meridiana, acompañada por una pantera negra llamada Data 7, quien es su compañera en busca de una sustancia vital que es su único alimento.

El análisis del discurso en el caso de este cómic nos permite comprender cómo la historieta trabaja el concepto de relato heroico no convencional que lucha contra enemigos de la propia estructura familiar, quienes a su vez son representantes de las estructuras de poder biopolítico. Desde una perspectiva discursiva, el cómic plantea temas clave como construcción de identidad, cuerpo y control al proponer un alter ego transgénero.

En el tomo #1 de *Cybersix*, titulado *Algo en la noche* (Meglia y Trillo 1992), se presenta el personaje protagonista: mujer, artificial, fugitiva. En la huida de su creador, se camufla tras una identidad masculina durante el día y durante la noche vigila y protege a los marginados. La historia establece las tensiones principales: el conflicto entre ella y el biopoder que la persigue y le obliga a sobrevivir robando el *sustento vital* que le alimenta, el planteamiento de esta relación codependiente nos conecta directamente con el mito primordial de Creador-creado. El capítulo también introduce al personaje de Lucas Amato, figura masculina que será central en el desarrollo afectivo de la heroína, es uno de los aliados de Cybersix quien es colega Adrian Sidelman en su faceta de alterego y mantiene un interés amoroso profundo por la protagonista en su faceta heroica de Cybersix. Esta subtrama muestra una relación en la cual Lucas es amigo y amante al mismo tiempo, abre la posibilidad al hecho de que un mismo cuerpo pueda habitar diferentes formas de relacionarse, de lo femenino a lo masculino, de la sexualización a la violencia, en una identidad disidente que desafía los binarismos y que proviene de una condición artificial.

El cómic nos sitúa en medio de una ciudad distópica, con un entorno urbano oscuro y violento con un ambiente de metrópoli sudamericana, en la cual se presenta el

estado de vigilancia. Esta heroína debe enfrentar no solo a los enemigos físicos, sino a un sistema de control sobre los cuerpos generando una empatía marginal con la gente de la calle, prostitutas, ancianos, indigentes, llevándonos a la necesidad de desentrañar su perfil heroico no convencional: “Ellos eran sus hermanos... criados con el mismo código, las mismas células. Pero ellos obedecían. Ella no” (Meglia y Trillo 1992).

A partir de la pregunta de investigación, ¿Cuál es el discurso de la heroicidad en los cuerpos femeninos de los cómics *Cybersix* y *La Chola Power*? se desprenden cuatro ejes conceptuales que buscamos abordar en cada capítulo del presente trabajo .

El primer capítulo plantea una serie de autores y documentos que servirán como marco teórico que se enfoca en las distintas líneas de pensamiento que constituirán la herramienta para desentrañar el discurso como tal. Una serie de libros de autores relevantes destinados a cada uno de los conceptos clave de la investigación: la heroicidad, el cómic y el cuerpo. Estos autores son complementados con artículos de distintos estudios que relacionan los conceptos clave mencionados anteriormente.

El segundo capítulo propone una disección de la idea convencional de heroicidad en la cual la violencia y la justicia por mano propia han marcado las dinámicas de relacionamiento entre los diferentes cuerpos y a partir de ahí indagar en perspectivas de heroicidad por fuera del molde convencional, usando como referencia el planteamiento de presente en los cómics *Cybersix* y *La Chola Power*

El tercer capítulo profundiza en los elementos que componen el cómic como lenguaje; en *Cybersix* y *La Chola Power* encontramos el material necesario para desmenuzar los códigos y convenciones que han convertido al cómic o historieta en una poderosa herramienta de conjunción entre la imagen y la palabra, y de esta manera convertirse en un medio de comunicación y un producto de consumo universal con la fuerza de reproducir y subvertir los discursos habitualmente promovidos en la sociedad contemporánea.

El cuarto capítulo reflexiona acerca de distintas lecturas del cuerpo, enfocándose en el cuerpo femenino como territorio en disputa, a partir de observar las imágenes de los cómics *Cybersix* y *la chola Power*. Se aborda de manera crítica las visiones esencialistas o totalizadoras del cuerpo. Apelando una perspectiva de cuerpo más amplia y en la cual se difuminan los límites de lo humano.

Capítulo primero

Las ficciones que alimentan la realidad

El estudio de aquello que se establece como poder en la sociedad contemporánea, así como de lo que puede saberse y decirse, puede ser considerado el fundamento del disciplinamiento y del control social. En su lección inaugural del 2 de diciembre de 1970 en el *Collège de France*, publicada bajo el título *Análisis del discurso*, Michel Foucault desarrolla un examen detallado de los elementos y procesos que determinan lo que puede expresarse en función del poder (Foucault 1996). A partir de este análisis, propone una metodología crítica que permite desarmar el discurso, aplicándola también al estudio de imágenes mediante dos enfoques complementarios:

Enfoque descriptivo y estructural: este enfoque analiza la organización visual del mensaje, identificando los elementos que constituyen la imagen y la forma en que se combinan para generar significado. Se centra en la estructura y la composición de la imagen, incluyendo colores, símbolos, iconografía y tipografía, con el objetivo de responder a la pregunta: ¿Cómo comunica esta imagen su significado?

Enfoque contextual y crítico: orientado a comprender cómo el significado visual se relaciona con los contextos sociales, culturales, históricos y políticos. Este enfoque examina las ideologías, valores y discursos sociales que la imagen reproduce o desafía, así como la interpretación que realiza el público y los efectos culturales o sociales que genera en quien mira. Busca responder a la pregunta: ¿Qué mensaje social o cultural transmite esta imagen y cómo se inscribe en un contexto histórico o político particular?

La propuesta metodológica de análisis del discurso enfatiza la interdisciplinariedad y busca articular la lectura de imágenes con la intención de desarmar aquellos elementos que se articulan como instrumento simbólico, se trata de desentrañar los subtextos, contextos e interpretaciones que para poner en evidencia representaciones de poder y control (Rose 2016). En el caso de los cómics *Cybersix* y *La Chola Power*, a través de un amplio repertorio de autores y herramientas teóricas explorar la relación entre lo social, lo institucional y la voz del sujeto que produce o recibe la imagen abordando los ejes conceptuales que atraviezan la construcción del discurso en los dos cómics escogidos.

1. ¿Cómo abordar el discurso de heroico en este tiempo?

Abordar el discurso heroico en este tiempo implica estudiar un recorrido histórico y simbólico atravesado por el sistema de pensamiento helénico del sujeto mítico que atraviesa las barreras de lo humano en conexión con la divinidad, este hecho lo aísla del contexto social dotándolo de un carácter superior. Establece una serie de valores y atributos representativos de cada época y le dota de una serie de pruebas en el camino hacia la iluminación. Esta superioridad marca al personaje en la repetición constante a través del tiempo, convirtiéndolo en un arquetipo codificado en el pensamiento individual de casi todas las personas como un ideal a seguir por los hombres y mujeres. En la actualidad, personajes como Superman o Wonder Woman, se presentan como súperheroes pasivos que representan y luchan por conservar los valores del orden establecido.

El filósofo de la comunicación Umberto Eco propone un método estructural que descompone los elementos visuales y narrativos, permitiendo identificar cómo se articula el discurso heroico, con una aguda mirada semiótica, explorando el fenómeno del superhéroe desde una perspectiva cultural y literaria. Para Eco, el superhéroe no es solo un personaje de ficción, sino un símbolo que representa las aspiraciones, los temores y los valores de la sociedad en la que emerge. En el libro *Apocalípticos e integrados* recopila una serie de ensayos en los cuales analiza la cultura de masas desde una perspectiva crítica. El título alude a dos posturas opuestas frente a los medios masivos: los que consideran la cultura de masas como una decadencia cultural que aliena al público, a los cuales nombra *apocalípticos*, y los que la celebran como una democratización del acceso a la cultura, los *integrados* (Eco 1995a). El libro es un recurso que ofrece idóneos elementos de análisis del discurso en *Cybersix* y la *Chola Power*; Mientras *Cybersix* articula una subjetividad cyborg en tensión con la heteronormatividad y el mandato biopolítico del cuerpo, *La Chola Power* configura la visualidad hegemónica desde una estética popular, mestiza y situada en los márgenes. Ambos cómics representan dispositivos de producción de sentido donde operan múltiples fuerzas discursivas, en sus respectivos contextos de producción y circulación los cuales pueden leerse como actos de resistencia visual. Este enfoque exige prestar atención al medio (cómic impreso/digital), a sus modos de distribución (*mainstream* vs. autogestión) y al contexto sociopolítico que condiciona su recepción

2. La importancia del cómic como medio

El mundo del cómic nos invita a vivir mil historias como inocentes lectores o lectoras, podemos viajar a través de las imágenes y sumergirnos en las distintas narrativas, pero si vamos un poco más allá también podemos observar la base teórica y metodológica que compone el lenguaje del cómic, si aún ir más allá para adentrarnos en la estructura formal del discurso que se atricula tras las páginas de cada episodio. Si bien la decodificación del lenguaje nos permite enfocarnos en diversas perspectivas del discurso, en este caso particular la de género en cuerpos femeninos, también nos brinda fundamentos que permiten explorar cómo el discurso gráfico puede ser intervenido ideológicamente, algo que se observa con claridad en ambos casos de estudio.

El libro *Breve historia del cómic y su lenguaje*, aborda de forma didáctica del proceso creativo (guion, storyboard, puesta en página), que permite pensar la producción de cómic como una práctica técnica global, así mismo también puede ser es situada, subversiva, pedagógica o militante, en sintonía con el carácter popular de cada elemento. En un recorrido panorámico y educativo sobre el origen, la evolución y la estructura del cómic como medio artístico y comunicacional, podemos ir desde su nacimiento en el siglo XIX, pasando por una serie de puntos de giro en el desarrollo en Estados Unidos, Europa y Japón, hasta llegar a la constitución de códigos formales de su lenguaje: viñetas, planos, recursos gráficos y escritura visual. En una dimensión técnica, la especificidad narrativa del cómic como combinación de imagen y texto, proporciona herramientas prácticas para la transmisión de historias con una amplia receptividad, enfocándose en el storyboard, el diseño de personajes, la distribución en páginas y la planificación secuencial. “La narración gráfica se convierte así en un proceso de síntesis y de selección ideológica”(Pérez Pando S.f.).

En *Cybersix*, el uso de la secuencialidad, el plano picado y los juegos de sombra recrean una estética queer, que se desplaza entre la norma y la otredad. En *La Chola Power*, los recursos gráficos se articulan con el discurso visual del simbolismo indígena y decolonial.

Por otro lado encontramos el libro *Dibujos que hablan*, el cual aporta potentes reflexiones a través de la publicación de una serie de ponencias provenientes de especialistas que contribuyen de manera pragmática a consolidar la lectura del cómic en la actualidad y desde latinoamérica. Los autores y autoras del colectivo homónimo nos proponen observar la riqueza del popular medio del cómic. Más allá de la mera

formalidad, desde la injerencia en la capacidad discursiva y el relato desde este continente, en medio del cual surge *otro* relato heroico (Montealegre et al. 2019).

3. Un acercamiento al cuerpo

Es de observar que en la mitología de superhéroes la representación de personajes femeninos han estado recurrentemente marcado por ser acompañante del héroe quien protagoniza las aventuras en el viaje por trascender. Siempre relegada a roles útiles dentro de tramas subordinadas, habitualmente ocupa roles de doncella en peligro, madre abnegada, hechicera, villana o amante del héroe, de acuerdo a cada época. De alguna manera invisibilizando o idealizando la larga historia de violación y violencia de género que ha traído la conquista de cada batalla a lo largo de los años. Esta categorización histórica y narrativa, nos empuja necesariamente a volver la mirada hacia el análisis de las visualidades feministas decoloniales, enfoque teórico que busca desafiar las narrativas visuales dominantes y desarmarlas ofreciendo un contrapunto que amplie lecturas y perspectivas.

A partir de la década de 1970 se incrementa la producción de contenido con temática exclusiva de superheroínas, en principio mostrando a la mujer a la par de las capacidades masculinas con motivaciones similares en la eterna reproducción la fórmula de habilidades extraordinarias atribuidas generalmente al género masculino: fuerza, agilidad y violencia, trasladados al cuerpo femenino el cual a su vez no pierde características que lo objetivizan como la sexualización y la sumisión. Estos elementos son los que van moldeando el primer acercamiento de la mujer al canon heroico.

Es en una etapa aún muy nueva en la cual empiezan a fomentarse personajes que van más allá precisamente desde el planteamiento corporal y distópico. Dentro de este marco surge el planteamiento de la autora Rori Braidotti en el libro *Por una política afirmativa: Itinerarios éticos*, donde propone de poner en juego la noción de cuerpo posthumanista para el abordaje de la superheroicidad contemporánea, basada en la afirmación de subjetividades nómadas, es decir que trascienden el antropocentrismo y las dicotomías tradicionales humano/no humano, hombre/mujer. Plantear una visión del cuerpo como un ensamblaje, atravesado por tecnologías y devenires múltiples (animal, insecto, máquina) como fuente de superpoderes. Evolucionando hacia un lugar que desafía las nociones esencialistas de identidad, este cuerpo poshumano, encarna una *potencia afirmativa* que lo conecta con la búsqueda del cuerpo heroico, que debe enfrentar tanto a los villanos visibles, como como lo hace con sus propias pasiones, miedos,

vulnerabilidades. La heroicidad, en este sentido, ya no corresponde a la individuación arquetípica planteada por Jung, sino una necesidad colectiva de transformación, expresada a través de la *parodia* y la *ironía*. Esta heroicidad conecta con la reconfiguración del imaginario social, proponiendo nuevas configuraciones que reescriben el cuerpo como un sitio de resistencia y creatividad, “La práctica de la parodia [...] es la afirmación de un sujeto que es, al mismo tiempo, no-especializado [...] pero es, no obstante, capaz de acción ética y moral, nómada, pero sostenible”(Braidotti 2018, 50).

El texto *Manifiesto para cyborgs: Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX* propone entender la relación entre lo humano y lo tecnológico en la era contemporánea desde una perspectiva situada a partir del cuerpo femenino. En él, la autora propone la categoría *Cyborg* como una herramienta para analizar el cuerpo desde una ruptura con el binarismo tradicional, y abre nuevas posibilidades para el análisis del cuerpo cyborg contribuyendo al análisis de las normas de género y cuerpo, en este caso aplicado a la visualidad en particular.

[...]la liberación se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y también de lo posible. El cyborg es materia de ficción y experiencia viva que cambia lo que importa como experiencia de las mujeres a finales de este siglo (Haraway 1990, p. 253).

Manifiesto para cyborgs, propone la hibridación entre que trasciende las dicotomías tradicionales incluso de humano/nohumano, naturaleza/cultura, hombre/mujer, materia/espíritu, etc redefiniendo el cuerpo y la identidad en un contexto tecnocientífico y post-humano donde se supera el antropoceno, desafiando las nociones de origen, pureza, y unidad ontológica occidentales. Aplicando la conjugación del planteamiento cyborg y una visión disruptiva del mito heroico desde lo femenino, entonces *la liberación* ya no haría referencia a la visión neoliberal de la justicia a mano propias, sino en una idea ubicada en la conciencia del bien común, y a partir de esto el planteamiento de la imaginación como herramienta de liberación con múltiples posibilidades.

En este sentido se encuentran cada vez más personajes que se acercan al cuerpo no humano; un ensamblaje de poderes provenientes de la naturaleza, códigos, prótesis, y conexiones parciales, que subvierte las jerarquías de género, raza, y clase, y que encarnan sin proponerse una política de resistencia frente al advenimiento de los tiempos turbulentos, lo cual de alguna forma también se enmarca en la lógica de la trascendencia individual y colectiva. Este engranaje clave conecta nuevamente con la heroicidad, al

presentar el cyborg como un sujeto subversivo que, en lugar de buscar una totalidad heroica tradicional (como el héroe arquetípico de Jung), abraza la “parcialidad, ironía, intimidad y perversidad” (Haraway 1990) para forjar coaliciones políticas y sobrevivir en un mundo dominado por poderes tecnológicos y villanos del antropoceno.

La ficcionalidad, y el análisis de la abyección proporciona herramientas para entender cómo los sujetos marginados ejercen agencia frente a estructuras de poder se abordan en el libro *Cuerpos que importan* de la autora Judith Butler. Propone mirar la materialidad del cuerpo no como un hecho natural preexistente, sino el resultado de un proceso de materialización discursiva, por tanto tiene el efecto de otorgar o suprimir poder. A partir de distintas normas impuestas como los roles de género, categorías de clase y raza, se delimitan los qué cuerpos *importan* y cuáles son relegados a la abyección (Butler 2022). Este enfoque, permite engranar con la idea del cuerpo superheróico femenino, la idea de Superwoman que se posiciona en la década de los 60's como la imagen de mujer perfecta, capaz de ser ama de casa, madre perfecta, sujeto productivo del sistema y amante ideal en un mismo cuerpo. Por otro lado un la existencia del cuerpo femenino, el cual refleja acto heróico de la supervivencia frente la abandono y las diferentes a la violencias sistémicas que recaen sobre las mujeres. En ambos casos el cuerpo materializa las prácticas del capitaloceno estructurado en el mercado de consumo a través de productos como los cómics de superheroínas, como una superficie pasiva sobre la cual se inscribe la representación masculinista.

Volviendo nuevamente vez a nuestras superheroínas, a menudo la producción contemporánea recurre nuevamente a arquetipos figuras históricas, la guerrera valiente, la femme fatale seductora, la diosa o doncella. En su propósito de proteger a los inocentes y enfrentar villanos, es un potente reflejo de los procesos sociales y culturales que las rodean, incluso a pesar de retornar al rol de cuidado hacia los demás. Viven a través de un alter ego con desafíos y conflictos del género, dilemas morales, trágicas pérdidas personales y violencia al asecho.

El artículo “Discursos revulsivos en la historieta argentina actual: Memoria, resistencia y género” de Lauri Fernández investiga cómo los cuerpos femeninos y feminizados son dibujados por autoras mujeres para desafiar las representaciones normativas. Desde una perspectiva feminista se hace evidente cómo el cómic deviene espacio de visualidad política donde el cuerpo habla, sufre, goza y lucha (Montealegre et al. 2019, 135). Este elemento permite contrastar su propuesta con la autoría de *Cybersix* y *La Chola Power* cuyos casos la autoría está en manos de hombres hetero. Desde una

visión sudamericana y el estudio de los cuerpos poshumanos en la historieta de ciencia ficción (el cyborg, el monstruo o el mutante) es leída como estrategia de resistencia simbólica contra los discursos normativos de género, raza y humanidad.

Abordar el cuerpo proporcionando un análisis conceptual y estético, que transita entre la filosofía, semiología, feminismo, ciencia, ficción, comunicación y política, de cara a la formulación de preguntas discursivas de fondo acerca de cuál es el discurso de heroicidad en los cuerpos femeninos de los cómics *Cybersix* y *La Chola Power*. Nos permitirá contribuir desde su desarrollo particularmente crítico a desarmar categorías fijas, roles e identidades establecidas, desde una visión del cuerpo como algo propio, pero a la vez fluido y en constante proceso de transformación.

Así pues, en un contexto donde las narrativas históricas y culturales han sido dominadas por la perspectiva eurocéntrica y patriarcal, la intención de trabajar en base a dos heroínas que parten de una propuesta indígena y cyborg desafía las pretende desafiar las narrativas hegemónicas y busca observar diferentes interpretaciones acerca de las experiencias y luchas de los cuerpos femeninos como objeto y sujeto heroico.

la intersección entre cuerpo y discurso, para comprender cómo los cuerpos son constituidos discursivamente y cómo las prácticas de resistencia pueden subvertir las normas opresivas, articulándose muy bien con el criterio de Foucault (Butler 2022).

4. Una fórmula pertinente

La relación entre heroicidad, cómic y cuerpo es una maquinaria de generación discursiva que ha resultado eficiente en términos de mass media, es por este motivo que ha despertado la curiosidad y discusión desde la academia, los estudios de comunicación, la semiología, las visualidades y la filosofía. Los conceptos que giran en torno a esta conjugación se relacionan con una variedad de artículos que enfocan sus análisis desde perspectivas de género, de la comunicación, desde históricas y del poder discursivo.

La compilación de autores y autoras que han desarrollado sus investigaciones ligadas a los temas mencionados provienen desde diferentes latitudes, un hecho curioso es la abundancia de escritos generados en nuestro idioma desde latinoamérica que centran su análisis a productos culturales provenientes del norte global, y en menor escala aquellos que se enfocan en productos culturales provenientes de Latinoamérica. Esa división obedece a que la presencia del comic como la industria fue históricamente desarrollado en Estados Unidos, extendiéndose en un primer momento hacia el resto del norte global como parte del desarrollo cultural de occidente y visto desde esta óptica de

desarrollo ha resultado aplastante en comparación con la producción cultural latinoamericana.

Carla Sagástegui, publica en 2024 un ensayo académico de carácter histórico-cultural titulado “Género, raza e identidad en los personajes del cómic peruano”, enfoca su investigación en la aproximación histórica al desarrollo del cómic peruano, desde sus orígenes en el siglo XX hasta su evolución contemporánea, abordando sus dimensiones sociales, políticas y culturales. El cómic ha sido un medio de representación simbólica de clases sociales, conflictos políticos y expresiones culturales populares, evidenciando una relación directa entre lenguaje del cómic y discursos ideológicos. Explora cómo los cuerpos y representaciones heroicas en el cómic peruano articulan discursos de poder y resistencia:

Las historietas producidas a lo largo del siglo xx forman parte protagónica de la representación visual del indio, 'en singular y masculino' (82), del blanco y del 'selvático', pues al estar interesadas en transmitir una identidad nacional equiparable a la estadounidense, recurrirán a los estereotipos de género, raza y territorio para construirla(Sagástegui 2024, p. 2).

Este ensayo contribuye de manera directa al análisis del cómic *La Chola Power*, nos permite establecer vínculos entre el discurso y el lenguaje del cómic en un marco de análisis ideológico. En cómics emblemáticos como “Pedrito el indiecito estudiante”, “El Super Cholo” y “La Chola Power”, inscriben los cuerpos y territorios como vehículo del relato heroico estatal, así como la tardía y problematizada aparición de heroínas femeninas como La Chola Power. La perspectiva situada de Sagástegui contrasta con la mirada que ofrece Wilmer Mejía en su artículo “Análisis narrativo de la película *kick ass* a través de la construcción del súper héroe Kick ass y súper heroína Hit girl como estereotipos sexuales” ofrece un enfoque complementario en relación a la instrumentalización de los personajes pero desde el análisis de un mercado exclusivamente estadounidense. Mejía propone una lectura crítica de la superheroína Hit-Girl en la película *Kick-Ass* (2010), acierta en su enfoque las “acciones que son parte de un proceso de homogeneización cultural destinado a dar una nueva forma a referencias culturales locales. Mediante la circulación de contenidos y productos heterogéneos que generan en las sociedades y consumidores maneras distintas de recibirlos y percibirlos”(Mejía 2013, p. 2). Refiriéndose a que si bien se muestra un contenido convencional esta característica es más de forma que de fondo. El cuerpo femenino infantil se convierte en un campo de disputa discursiva entre poder, espectáculo y

consumo. Mientras que Hit-Girl subvierte parcialmente el relato heroico clásico, lo hace desde una reapropiación fetichizada de la violencia, ambigua en cuanto a su capacidad emancipadora. Al comparar a Hit-Girl con Cybersix y La Chola Power desde la perspectiva del cuerpo y el poder, en los tres casos, el cuerpo femenino es codificado desde la vulnerabilidad. Hit-Girl y Cybersix comparten el cruce entre violencia, androginia y subversión estética, pero difieren en su origen: mientras *Cybersix* es un cyborg trágico que encarna la monstruosidad como alegoría de lo queer, Hit-Girl es humana, pero “monstruosa” por la desnaturalización de la niñez y la feminidad tradicional. En cambio el cuerpo de la Chola Power, proviene más explícitamente del territorio político, mientras que en *Kick-Ass* el cuerpo de Hit-Girl es normaliza la violencia patriarcal sin ninguna dimensión comunitaria o militante, sino una propuesta más posmoderna y nihilista.

Pensar a Cybersix y la Chola Power como personajes de antiheroínas en contextos latinoamericanos permite un quiebre del relato heroico clásico al encarnar corporalidades que no se preocupan por perseguir una trascendencia ideal: *Cybersix* como cyborg queer y melancólica; *La Chola Power* como un cuerpo racializado y sexualizado ya no buscan representar un ejemplo, sino triunfan a partir de sus, convirtiéndose en una crítica explícita al capitalismo y la moral neoliberal (Monroy 2019). *La Chola Power* introduce tensiones ligadas al colonialismo interno y las políticas del cuerpo en los Andes mientras que *Wonder Woman* es producida con el objetivo de posicionar un estereotipo de blanqueamiento femenino, *La Chola Power* y *Cybersix* emergen de sistemas de producción alternativos o periféricos, con audiencias más localizadas, aunque no por ello menos potentes políticamente. El lugar del cuerpo femenino como archivo de disputas políticas dentro del lenguaje del cómic, es decir que *fractura* el discurso heroico desde sus propios códigos narrativos y visuales. Pensar el cuerpo-territorio como zona de disputa semiótica en el caso de los personajes de Cybersix y la Chola Power nos lleva a pensar en cuales son las fronteras del cuerpo; *La Chola Power*, como cuerpo mestizo sobredeterminado por el folklore, el activismo y la sexualización, que enraza su poder en el contexto andino, donde la tecnología del cuerpo se fusiona con la política identitaria y el discurso decolonial.

Jorge Belmonte plantea la conexión con la abyección desde el cuerpo mutante, lo asocia con el caos de la autoafirmación de la diferencia, la cual permite superar la valoración moral tradicional de protagonistas frente a antagonistas, e introduce una vía más simbólica en la cual la humanidad no-mutante se convierte en el orden social

establecido, lo instituido, y a la no-humanidad mutante como lo social nuevo y propositivo de nuevas causas, lo instituyente (Belmonte Arocha 2017). Este acercamiento aplica para de la lectura de Cybersix ya que se trata de un personaje que sufre una alteración desde su origen genético, por tanto puede ser considerada *mutante*. En el caso de La Chola Power en cambio, sufre habiendo nacida como una humana cualquiera, sufre la alteración a su naturaleza ya a edad avanzada, por lo tanto puede ser considerada *mutada*. En ambos casos esta cualidad abyecta es precisamente aquello que les dota de superpoderes y las lleva a la trascendencia que las conduce a oponerse al orden social establecido.

Ahora bien, si nos alejamos de la lectura de abyección y retomamos la idea de superheroína como representante del ideal arquetípico de la *Supermujer*, como una construcción ideológica de la mujer perfecta y su impacto en la identidad femenina contemporánea. Paula Romero González en su artículo *Nunca fuimos superwoman: Redefiniendo la identidad femenina*, aborda críticamente mediante un enfoque metodológico basado en la investigación de acción participativa, un ejercicio simbólico documental en el cual mujeres comunes se despojan de sus máscaras en una sesión fotográfica, lo que representa una deconstrucción del mito y una afirmación de los cuerpos reales como actos de emancipación: “La teatralización ejemplifica el rol ejercido por la mujer en la vida real [...] para sobrevivir y reivindicarse como sujeto en el espacio público” (Romero González 2016, 13); Romero revela cómo el estereotipo de superwoman ha sido naturalizado en contextos socioculturales occidentales, especialmente a través del cómic, los discursos mediáticos y los manuales de autoayuda, develando la manera cómo los cuerpos femeninos se han programado como espacios donde se reproducen los ideales de belleza, productividad y perfección que el sistema occidental capitalista exige. Es necesario denunciar la falsa conciliación entre vida privada y pública, cuestionando la viabilidad de la heroína multitareas en un contexto neoliberal.

Volviendo a un contexto más local, Jorge Esteban Ponce Tarré escribe el artículo “Análisis del discurso del cómic de Capitán Escudo 'El último desafío'” en este texto analiza el emblemático cómic ecuatoriano, el cual constituye un referente clave para pensar la producción del género heroico en el país. Ponce Tarré se detiene en el cuerpo masculino del protagonista, como símbolo patrio anclado a una estética masculina y nacionalista a diferencia, *La Chola Power* donde se posiciona el género de su protagonista como el motor central de la dramaturgia y la iconografía tradicional, incorporando el

cuerpo femenino indígena como espacio de lucha y resignificación. *Cybersix*, por su parte, ofrece una crítica más existencial y simbólica del poder, desde la perspectiva de los márgenes urbanos y emocionales que habita (Ponce Tarré 2016).

En el artículo “Heroínas (extra)ordinarias del mundo del cómic” Alazne González (2014) reflexiona sobre la evolución del papel femenino en el cómic, desde la mujer-objeto hasta la figura de la mujer heroína empoderada de su propia agencia. Subraya cómo las artistas han irrumpido en un medio históricamente masculinizado, no sólo como dibujantes y guionistas, sino como productoras de discurso. Se destaca cómo el cómic y la novela gráfica funcionan como herramientas para visibilizar desigualdades, desafiar estereotipos y promover la igualdad de género, especialmente a través de la autobiografía y el enfoque de lo (extra)ordinario.

Las verdaderas heroínas son las mujeres de la vida ordinaria, que son auténticas mujeres extraordinarias que han de luchar contra un imaginario sexista, un mundo que en muchas ocasiones no valora lo ordinario (por ejemplo, ser ama de casa) y que en muchas ocasiones les hace sentir como que lo masculino tiene más valor (González 2014, p. 12).

La evolución del comic en una función crítica de la historia, se enlaza con la propuesta de Foucault evidenciando cómo el poder discursivo puede ser transformado en nuevas formas de representación del cuerpo y el género femenino, tanto como autoras como consumidoras, de esta manera lo ordinario puede adquirir carácter heroico en una *épica transformadora*. En *La Chola Power* y *Cybersix*, se evidencia cómo éstos cómics construyen heroínas que vuelven a necesitar de un planteamiento extracotidiano, como si no fuera suficiente con su existencia para sostener el viaje heroico, en el caso de *Cybersix* desde la ruptura de las normas, y en el caso de *La Chola Power* a partir de una reafirmación de valores, en ambos casos sino que recurren una hibridez biológica o una hibridez cultural, en lo que podría parecer una necesidad de reafirmación.

Áurea Esquivel escribe las historias en las cuales las protagonistas comienzan sus viajes sometidas a las decisiones masculinas, para después relacionarse con sus cuerpos y entornos a partir de decisiones conscientes, estas transformaciones radican en el descubrimiento de su capacidad agentiva y combativa para sobrevivir en mundos violentos (Esquivel 2019, 10). Esta idea examina cómo historietas gráficas, como las que examina el presente trabajo articulan una estrategia discursiva de resistencia en torno al cuerpo femenino. Este abordaje permite articular con la propuesta desde las diferentes herramientas de análisis del discurso foucaultiano y semiótica visual propuesta en el presente trabajo, Esquivel toma un camino similar al buscar desmontar los discursos de

género hegemónicos a través de la representación corporal, narrativa gráfica y práctica editorial autogestiva. El lenguaje del cómic se convierte en una tecnología de subjetivación que da forma a identidades críticas y politizadas. A su vez el artículo se vincula directamente con los ejes centrales de reconocer a la historieta como un dispositivo discursivo y político de subjetivación feminista, lo cual nos lleva a cuestionar si el caso de *La Chola Power* y *Cybersix*, independientemente de que su estética remita al género femenino y su producción también surgen de circuitos autogestivos, realmente consiguen articular una crítica al neoliberalismo y a las estructuras patriarcales desde la visualidad.

Desde este punto de vista *Cybersix* opera en un registro más alegórico y distópico: su cuerpo cyborg representa una hibridez identitaria que también resiste normas de género, pero sin el componente colectivo. Mientras tanto *La Chola Power* dialoga con su contexto social más inmediato y se integra en luchas locales concretas, con una marcada intencionalidad política y educativa.

Lucía Stiegwardt y Rodrigo Los Santos (2023) han colaborado en varios artículos relacionados con los estudios del relato heroico y el discurso en el cómic. Publican en conjunto el artículo denominado “Deconstrucción y reinterpretación de los modelos heroicos: el caso de los cómics contemporáneos” en Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos. El artículo analiza cómo los cómics contemporáneos deconstruyen los modelos heroicos tradicionales mediante estrategias narrativas y visuales que alteran los esquemas clásicos del héroe. Se presta especial atención al giro posmoderno y al contexto sociopolítico que permite una relectura del discurso heroico, incorporando subjetividades múltiples y cuerpos no normativos.

El texto combina herramientas del análisis del discurso con semiótica visual y teoría cultural, evalúa cómo ciertos personajes, especialmente aquellos marginales o contraculturales, desestabilizan el mito heroico occidental, e introducen una crítica al poder, al género y a la moral normativa, en el cual “el camino de la heroína o de los sujetos heroicos (sean éstos hombres, mujeres, trans, o cualquier denominación presente o futura): la reconstrucción de una identidad humana y natural que permite tanto evitar la extinción como su otra opción (propuesta por vía indirecta por un sistema que no quiere perder sus privilegios)” (Stiegwardt y Los Santos 2023a, 62).

Así pues, las distintas voces que aportan al tejido conceptual de una visión de una nueva heroicidad buscan enlazar el enfoque de los modelos heroicos tradicionales con nuevas herramientas discursivas y semióticas haciendo énfasis en la deconstrucción

del mito heroico, y una relectura a personajes como La Chola Power y Cybersix desde nuevas matrices identitarias.

Capítulo segundo

Reinventando el mito

Este capítulo nace de la voluntad de aportar reflexiones que sirvan como motor para la creación y producción de personajes heroicos desde una perspectiva crítica acerca de la estructura mítica clásica, en el entendimiento de que el momento histórico que atravesamos como sociedad está fuertemente marcado por canones que se han simentado con la fuerza necesaria para imponerse en pensamiento y práctica hasta la actualidad. Al mismo tiempo responden un sistema de pensamiento y moral que empiezan a resultar ruidosos en la actualidad, específicamente el pensamiento helénico. En este caso el mito heroico, ha resultado uno de los ingredientes más eficaces de transmisión del pensamiento helénico. A través del análisis crítico, este trabajo busca dismantelar los elementos que componen el mito heroico con el objetivo de poder observar tanto sus fortalezas, como aquellos aspectos que tienden a reproducir y homogeneizar discursos dominantes, con la voluntad de aportar al planteamiento de personajes con nuevas perspectivas dentro de este género. Así, desde una renovada mirada feminista en la industria del cómic en Latinoamérica, hacer uso de los cómics *La Chola Power* y *Cybersix* para transitar el camino de la heroína en busca de nuevos relatos.

La Chola Power y *Cybersix* emergen en medio de un contexto social caotizado: las altas tasas de femicidio en un Perú tomado por el machismo; una Argentina capitalista, sumida en el neoliberalismo. La construcción del relato heroico en *La Chola Power* y *Cybersix* es un ventana del contexto en el cual se inscriben; de esta manera, evidencian el discurso que reproducen, critican o resignifican. Pero ¿qué hay más allá del margen de esta ventana?

Visto objetivamente, *La Chola Power* pone en tensión la voluntad de dar poder simbólico a la mujer peruana y, al mismo tiempo, la reproducción de un esquema heroico muchas veces repetido. El caso de *Cybersix* es más disidente, al construirse fuera de los límites de lo puramente femenino o masculino, humano o máquina. Ambas historias constituyen intentos de resignificación del mito tradicional, en un intento por dejar de reproducir las miradas masculinas y patriarcales del mainstream. De este modo, realizan una crítica hacia el sistema machista y, sin embargo, caen en formas de representación que perpetúan una mirada masculina.

En el libro de Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, se describe el monomito como el viaje que un héroe atraviesa en una serie de etapas arquetípicas, desde su mundo cotidiano hacia un mundo extracotidiano. Enfrentando una serie de obstáculos para regresar transformado, como describe Campbell (1998, 30): “Un héroe se aventura desde el mundo cotidiano hacia regiones de maravilla sobrenatural; allí encuentra fuerzas fabulosas y obtiene una victoria decisiva. El héroe regresa de esta misteriosa aventura con el poder de otorgar dones a sus semejantes”. Este patrón narrativo, se hierge como un monolito que perdura a través de la historia siendo reproducido una vez tras otra en diferentes contextos y culturas, adquiriendo en este ejercicio de repetición su carácter arquetípico, el cual logra incrustarse finalmente en el inconsciente colectivo como la programación de un discurso claro: “el individuo ejemplar”. A pesar de que los modelos arquetípicos construyen a menudo una narración estructurada y fácilmente identificable, su modelo no siempre calza con historias que provienen de otras experiencias heroicas en cuerpos diversos, mutantes, contruidos desde la tragedia que subvierten el relato heroico establecido.

Joseph Campbell identifica 17 etapas en el viaje del héroe, las cuales fueron adoptadas por la industria del comic, del cine, de los videojuegos, y se ha convertido en el modelo por excelencia, al momento de crear historias de superhéroes. Las industrias culturales se han apropiado del monomito para la reproducción de un discurso comercial y ampliamente explotado. El caso de la mujer maravilla, la superheroína por excelencia, dentro de la industria, es un símbolo de empoderamiento femenino, y al mismo tiempo la construcción de un ideal de mujer proveniente desde el capitalismo de consumo.

En la época homérica, allá por el s. XIII, antes de Cristo, el héroe empieza a trazar su camino, y ya desde esa época la figura se masculiniza y estructura una ruta clara de superación ejemplar. Ese esquema narrativo al repetirse una y otra vez deja de representar un principio, la cualidad universal de la heroicidad, y pasa a representar el valor heroico de un sujeto particular. Como en todo la operación simbólica se deposita en la repetición que al pasar los siglos se ha instaura en la psique colectiva, convirtiendose en un instrumento eficaz para transmitir valores y estructuras de control social.

La psique humana contiene en sus profundidades estas estructuras simbólicas que influyen en la forma de actuar de las personas. En su manera de enfrentar la vida y construir sus roles sociales. Los arquetipos operan de forma inconsciente en los individuos de una sociedad. Entre ellos el arquetipo heroico ocupa un lugar primordial, siendo un dispositivo cultural, que moldea ideales de superación y supremacía, así el mito

heroico ha construido históricamente los esquemas morales del bien y del mal, catalogando de manera simbólica aquello que debe ser protegido de lo que debe ser eliminado.

En su propuesta Joseph Campbell hace uso del arquetipo heroico para sistematizar el monomito, según él, los relatos heroicos de todas las culturas responden a una única estructura descrita en partes reconocibles como el llamado a la aventura, a partir de este momento, el héroe atraviesa lo desconocido al enfrentarse a adversarios y pruebas del destino para llegar a la iluminación y regresar transformado.

Este modelo presente en constantes narrativas es instrumentalizado por los medios de la industria cultural en su propagación moral y de consumo.

La fuerza de este esquema reside en la capacidad de organizar un relato en términos absolutos, el héroe representa el bien, el villano representa el mal, es civilización contra barbarie. Como señala el autor, después de la iniciación “el regreso del héroe [...] es el don de traer consigo un trofeo que restaura el mundo” (Campbell 1998).

Si la figura heroica idealizada y glorificada representa un modelo aspiracional que refuerza los valores de individualidad, superioridad moral y conquista, al mismo tiempo esta universalización tiende a invisibilizar el acto heroico de la cooperación de la resistencia, la transformación y la adaptación, y no únicamente de la ley del más fuerte. En este sentido, el análisis del discurso heroico en *Cybersix* y *La Chola Power* articula el modelo de Campbell, analizando las representaciones de las superheroínas en la cultura popular dentro de cánones estéticos dentro de la idealización masculina (Romero González 2016), con otras miradas críticas que permiten enunciar la heroicidad en esta nueva era. Este puede significar un punto de partida para reivindicar el espacio de emancipación de la identidad femenina como un acto heroico. Por ejemplo, en el caso de *Cybersix*, la figura que no encaja formalmente en la estructura del monomito al subvertir sus premisas morales y situarse en los márgenes de su propia existencia. Por su parte, *La Chola Power* escribe una vez más el viaje heroico desde una ética vengadora, que responde una vez más a la lógica del bien y del mal, situándolo en un contexto de defensa de la vida de las mujeres y en contra del femicidio.

A pesar de esto, podemos decir que la feminización del arquetipo heroico, tal como en el caso de la mujer maravilla, responde a su vez a una lógica de personalización de los productos, sistematizando un símbolo de emancipación, para convertirlo nuevamente en para hacer un objeto útil al propio sistema de consumo. Si bien se logran ampliar los territorios narrativos en un sentido, vuelven a surgir preguntas fundamentales

tales como: ¿Cómo son representadas las mujeres dentro de la heroicidad?, ¿De qué manera se expresa la heroicidad en cuerpos diversos?, ¿Qué lugar ocupan los antihéroes?, ¿qué lugar ocupa el villano y a quién representa? Estas preguntas muchas veces encuentran respuesta en la reproducción de un esquema narrativo tradicional bajo nuevas máscaras.

Ha habido a partir de los años setenta interés de parte de los estudios feministas, por los discursos heroicos y un afán por desarticular las lógicas incrustadas en ello. Muchas de estas investigaciones provienen de mujeres situadas en el norte global a través de estudios académicos; sin embargo, han significado aportes que permiten trazar una crítica sobre las visualidades que se producen en este sentido. Tal es el caso de Carolyn Cocca, quien en su libro *Superwoman: Gender Power and representation* (2016) analiza la representación de las heroínas en los cómics de Estados Unidos desde la edad de oro hasta la actualidad, mediante un enfoque feminista, examina cómo los cuerpos encarnan batallas de disputa entre el estereotipo y el poder simbólico. Su lectura se centra en la dimensión corporal, explorando posturas, atuendos y simbolismos gestuales.

En comparación con Joseph Campbell que responde en su teoría a una visión exclusivamente masculina del héroe, Cocca enfoca su propuesta no solo en la construcción narrativa sino también en la recepción de las audiencias, la interpretación y resignificación de estas. No obstante, es difícil adaptar sus ideas a un contexto como el de *Cybersix* y *La Chola Power*, debido a ser un marco teórico proveniente del norte global atravesado por realidades distintas a las de Latinoamérica.

Por su parte, Roland Barthes, autor del libro *Mitologías* (2014), desarrolla una colección de ensayos basados en el análisis de diversos mitos. A lo largo de este libro, Barthes descompone prácticas cotidianas y objetos visuales para evidenciar cómo estas transforman la construcción histórica en verdades. Es lo que él llama “despolitización del discurso”. Este libro constituye una herramienta crítica para analizar los sentidos que operan en las imágenes propuestas en los comics *Cybersix* y *La Chola Power*. *Mitologías* presenta una aguda crítica ideológica con un enfoque semiótico que tiende a buscar desenmascarar permanentemente lo que Barthes llama la mistificación que transforma la cultura pequeño-burguesa en naturaleza universal (Barthes 2014, 5), refiriéndose al proceso mediante el cual se eleva a estatus de mito aquel discurso que sostiene cierta capa arribista de la sociedad “Si el mito es un habla despolitizada, existe por lo menos un habla que se opone al mito: el habla que permanece política. Debemos volver aquí a la distinción entre lenguaje-objeto y metalenguaje.”(Barthes 2014, 131), mediante este

dispositivo se lleva un proceso de simplificación de la realidad, para borrar la historia y presentar determinadas significaciones como totalidades evidentes. Esta operación se puede vincular directamente con la evolución semántica de la palabra ἥρως (*Iroe*, héroe), esta palabra, que tiene su raíz etimológica como *la persona que protege y cuida*, transita hacia la figura moderna del héroe convertido en agente moral de superioridad, como lo conocemos hoy en día. Durante este proceso, Barthes señala que tanto el héroe como el villano se vuelven signos estables dentro de una narrativa moral clara. Este análisis resulta útil para abordar desde el lenguaje visual y narrativo al cómic *La Chola Power*, donde sus representaciones condensan inevitablemente ideologías. El enfoque de Barthes sobre la cultura popular y la ideología burguesa pone atención sobre cómo los productos destinados al consumo masivo, en este caso los cómics de superhéroes, reflejan a la vez que reproducen o resisten a las hegemonías culturales.

Visto desde un punto de vista general, el relato heroico de *La Chola Power* y *Cybersix* representa un giro discursivo que subvierte esa tradición heroica combatiendo la delincuencia y el sistema corrupto desde nuevas perspectivas, desde cuerpos fuera del canon, de las mujeres y los cuerpos no binarios. Sin embargo, si nos acercamos a observar desde un primer plano, hay algo de contradictorio en *La Chola Power* y *Cybersix*, donde la voluntad de crear un relato heroico transgresor parte desde una enunciación ajena, ya que los creadores de ambos cómics son hombres. Este factor nos lleva a cuestionarnos si realmente el planteamiento disidente de los personajes femeninos caen en la esencialización de del modelo tradicional de heroicidad en el cual se cuestiona a medias ya que no cuenta con un lugar de enunciación autoral que habla desde el concimiento directo de los conflictos que plantea y si la falta de una voz femenina propia podría ser parte de una apropiación de la la palabra y la imagen el cual cuestiona desde qué lugar no correspondido, vislumbrando las diferentes grietas que presenta el camino de la deconstrucción del mito sobre el cuerpo de la mujer.

1. Origen y evolución del relato heroico (héroes, antihéroes superhéroes y superheroínas)

Para realizar un breve recorrido histórico desde héroe mitológico para llegar a la modernidad donde se configura el superhéroe de la industria del entretenimiento. Los mitos surgieron en sociedades agrarias y teocráticas, donde eran útiles para explicar fenómenos naturales y ordenar la sociedad. A través de historias transmitidas oralmente o en textos que cumplían una función religiosa y educativa, se proyectaban valores como

el sacrificio y la obediencia a los dioses y sus delegados. Posteriormente, se depositan estos valores excepcionales de cuidado y protección en un individuo excepcional, que enfrenta el caos desde la potestad del bien sobre el mal, un modelo que los superhéroes modernos adaptan al contexto secular de la modernidad. Por ejemplo, Superman, con su origen extraterrestre y fuerza sobrehumana, evoca a Hércules, pero en lugar de servir a Zeus, defiende los valores democráticos de la sociedad contemporánea.

El superhéroe moderno en el arte del cómic y de la cultura popular del entretenimiento es el resultado de una transformación que nace en la mitología de muchas culturas, los acontecimientos históricos que dieron cabida al nacimiento del héroe son las mismas bases del pensamiento helénico. De ahí que el héroe acompañaría el desarrollo de la cultura occidental como un instrumento ideológico poderoso. Joseph Campbell analizó mitologías de diferentes civilizaciones en el mundo, descifrando un patrón repetitivo que consiste básicamente en 3 fases: partida, iniciación y retorno. En su obra analiza por ejemplo el mito de Osiris, la fase de partida es cuando su destino es ser rey de la civilización, la fase de iniciación cuando lo desmiembran, y la fase de retorno es cuando se libera de la muerte y vive en la eternidad.

Ya en el desarrollo de la modernidad temprana, la heroicidad evoluciona en la literatura épica hacia personajes más humanos, pero aún extraordinarios. En las novelas y narrativas de la edad media los héroes luchaban por defender a dios durante las cruzadas, mientras que las mujeres eran relegadas al mundo doméstico, agrícolas y de cuidado, así como de servicio a los héroes cruzados. De esta narrativa se nutrió la cultura popular moderna.

Posteriormente, durante el oscurantismo el sentido de heroicidad se ve empañado por la irracionalidad, el uso de la fuerza bruta y el ajusticiamiento se incorporando al relato heroico este halo de marginalidad que posteriormente se podrá encontrar en personajes como *Batman*. Paradójicamente el héroe oscuro agrega el ingrediente intelectual como un nuevo atributo del individuo heroico.

Entre los siglos XVII-XIX, con la Ilustración y la Revolución Industrial, los héroes literarios se volvieron más seculares, reflejando valores como la razón, la libertad y el altruismo. Personajes como Robin Hood o *Los Tres Mosqueteros* de Alejandro Dumas encarnaban el espíritu de resistencia contra la injusticia. Los héroes literarios y populares introdujeron elementos clave del superhéroe: un código moral, habilidades superiores y un enfoque en la justicia individual. A diferencia de los héroes míticos, estos

personajes eran más accesibles, preparando el terreno para los superhéroes como figuras modernas que combinan lo extraordinario con lo cotidiano.

En América, la heroicidad republicana se asocia con los procesos posteriores a la colonia, como la figura del héroe que lucha por redimir a su pueblo y restaurar el orden soberano. Es a finales del siglo XIX que estalla en Estados Unidos la producción de tiras, popularizando héroes detectives y vaqueros que combinaban habilidades extraordinarias e ingenio con un fuerte sentido moral tales como Buffalo Bill o Nick Carter. En el Viejo Oeste aparecen personajes, inspirados por el mito de la frontera, sientan las bases de lo que se convertiría en el superhéroe que glorifica el individualismo y la conquista de lo *salvaje*.

El género de superhéroes emergió en los cómics estadounidenses de la década de 1930, con la publicación de *Action Comics #1* (1938), que presentó a Superman. Este nacimiento fue el resultado de influencias y confluencias mitológicas, literarias y culturales, combinadas con las condiciones socioeconómicas de la Gran Depresión y el auge de la masificación de los medios de comunicación. El superhéroe restaura, pero no transforma, se limita a la preproducción de un discurso dominante “El mundo del Superhombre es, pues, también el mundo de los hombres de hoy. ¿Están éstos inexorablemente condenados a transformarse en *supermen* y, por consiguiente, en subdotados, o podrán hallar en este mundo las líneas maestras de un nuevo diálogo civilizado?” (Eco 1995, p. 15). Se trata de un mecanismo que permite la catarsis sin amenazar al orden vigente. Así, el mito heroico, en su paso por la industria cultural, no sólo se adapta al medio, sino que se vuelve una mercancía estandarizada que reproduce valores hegemónicos bajo la apariencia del espectáculo.

Comunmente se explica el mito como la forma en la cual se buscó explicar lo aquello que no tenía una razón accequible, en este sentido podríamos atribuirle mayor responsabilidad de lo que parece en el proceso de constitución de los diferentes sistemas de pensamiento que rigen hasta la actualidad. Si esta perspectiva acerca del mito es cierta entonces ¿Cuál es la función del héroe dentro del mito hoy? Campbell escribe, “El hecho del héroe no es hoy lo que era en el siglo de Galileo [...] La hazaña del héroe moderno debe ser la de pretender traer luz a la pérdida Atlántida del alma coordinada” (Campbell 1998, p. 342). En este tiempo el pensamiento científico pretende dismantelar el velo del mito, el héroe moderno busca un lugar donde colocarse éticamente. Si en la sombra de la superstición mítica se torna en una suerte de villano que busca una justicia implacable cegada por creencias fundamentalistas, del otro lado se ilumina por la luz del

conocimiento llevado por el ideal del progreso. En la actualidad encontramos al héroe en diversos perfiles de la sociedad, como agentes del orden, sujetos ejemplares, portadores de la verdad, y llevados a la ficción en la construcción del relato del superhéroe moderno creado para reforzar valores de superioridad, individualismo y masculinidad en una sociedad que continúa dominada por la estructura del pensamiento helénico y colonialista, que hoy en día se constituye como capitalismo.

En este contexto la primera imagen conceptual con la que relacionamos el término *superwoman* tiene su origen en el cómic como producto de la cultura popular, cuyo patrimonio exclusivo recae sobre la mirada y la experiencia masculina (Gonzalez 2014), significaría que el mito capitalista requiere de la instrumentalización de la mujer al mismo nivel que el hombre, es sin duda un cambio de paradigma llevando a la mujer a un rol que no había explotado hasta ese entonces, no es gratuito, ni siquiera significaría una conquista del propio género sino la respuesta simbólica a una necesidad insaciable del sistema de establecer control y productividad sin importar el género.

Dentro del esquema de recorrido que configura Campbell para el viaje del héroe, propone el primer paso de la iniciación, *la partida*. Dentro del cómic *La Chola Power*, esta etapa se ve representada en el momento en el que Elisa se da cuenta de que es hija de el dios Sol. A partir de ese momento se incorpora a la liga de superhéroes, en donde libra batallas épicas contra los enemigos del Uku pacha (planteado como un espacio siniestro, similar al infierno) de donde provienen los males, planteados como entidades espirituales oscuras que buscan dominar el mundo humano, apoderándose de personajes delincuentes y corruptos encargados de sembrar el caos y las problemáticas sociales. Tras estas batallas por reestablecer el orden *La Chola Power* vuelve al pueblo, a la vida cotidiana y a conectar con las mujeres peruanas proponiendo que cada una ellas se puede transformar en su propia versión de *Chola Power*.

Continuando con esta lectura, en el caso de *Cybersix*, la partida corresponde al momento en el que escapa de la amenaza de muerte de su padre. La iniciación corresponde a las batallas que debe librar para sobrevivir al asecho de su padre. Lo interesante es que, en el caso de *Cybersix*, el retorno no es a un mundo ordinario como plantea Campbell, sino que su retorno se da a la humanización de su experiencia.

Las características que se pueden deducir de la lectura de *La Chola Power* tienen estrecha relación con el esquema tradicional del monomito: origen divino, pruebas épicas, propósito colectivo. La cosmovisión andina juega un rol importante en la concepción de esta superheroína, ya que articula una interpretación de los símbolos y conceptos de la

cultura andina incaica, que permite al autor determinar la moral del cómic. Las pruebas épicas son la lucha contra monstruos que representan de manera estereotipada el machismo, el racismo, la corrupción.

Visto desde este lado, *La Chola Power*, el sueño público es evidente, desde el motivo de su nacimiento que obedece a un concurso público por encontrar el superhéroe nacional del Perú. *La Chola Power* muestra el deseo de la representación femenina para una identidad nacional. El hecho de que sea mujer no necesariamente subvierte la tradición patriarcal y masculina del cómic y del sistema político del Perú. La identidad nacional que evoca *La Chola Power* es mestiza, apropiándose de la cosmovisión andina como marco narrativo y mítico.

El caso de *Cybersix* es un poco diferente, ya que los autores, deliberadamente o no, toman una vía que subvierte la estructura campbeliana del viaje del héroe; su origen es bastardo, su épica es lumpen, su propósito es más bien personal, encerrada en un alter ego transgénero. En este caso, *Cybersix* se debate entre un nuevo esquema de contradicción: el origen inhumano y el deseo de sentir como un humano. *Cybersix* no tiene un origen divino sino extraordinario, al ser una cyber creada en laboratorio. Sus pruebas épicas son las batallas con otras monstruosidades, pero también se cuenta un lado más personal y amoroso de *Cybersix*, que le da un aspecto más humano y contradictorio que el del héroe mítico. En *Cybersix* es más difícil identificar qué es lo que defiende ella, no obedece a ningún dios y a ningún metarrelato como el progreso, la democracia, la identidad. Es un personaje periférico y lleno de ambigüedades. La única pista que tenemos es la relación romántica con el personaje de Lucas. Tal vez se podría decir de *Cybersix*, es que a diferencia del héroe mitológico, lo que quiere es poder ser amada, ¿acaso este relato esconde el ideal romántico de la pareja?

Una pregunta clave que se desprende de este panorama es: ¿a qué se debe la falta de representación de superheroínas latinoamericanas? Si hablar de representación implica una construcción de símbolos e imágenes que asociados a conceptos son los encargados de consolidar una identidad, al no tener un símbolo que represente a la mujer dentro del concepto de superheroínas estaríamos negando su posibilidad de (*Haaker 2023*). Las razones son estructurales y se deben a que la industria del cómic en la región ha sido históricamente frágil, condicionada por la potencia de los cómics importados, por crisis económicas, censura y falta de apoyo estatal. Los procesos de reivindicación de las mujeres y de decolonización han debido enfrentarse a la contradicción de estructuras patriarcales fuertemente incrustadas.

Una de las instancias en las cuales se ha evidenciado este choque de fuerzas es precisamente en las visualidades del imaginario heroico femenino. A pesar de que en la industria cultural del cómic se represente a mujeres, por ejemplo el caso de La Mujer Maravilla, igualmente están atravesadas por sexualización, subordinación o, en el mejor de los casos, una agencia limitada por estereotipos patriarcales y raciales. Las superheroínas del cómic estadounidense, a pesar de aparentes avances en la resignificación, siguen permaneciendo en el lugar que las dinámicas patriarcales les adjudican. Deben ser fuertes pero no amenazantes, atractivas pero no disruptivas, encarnando así un ideal contradictorio de supermujer funcional al neoliberalismo: eficaces, bellas, resilientes y emocionalmente contenidas. Las superheroínas contemporáneas son a menudo retratadas como poderosas, sin embargo sus cuerpos y narrativas están constreñidos por expectativas de feminidad que limitan su agencia heroica (Cocca 2016). A su vez la figura de *Superwoman* opera como dispositivo disciplinador que desactiva la potencia política del dolor, imponiendo un estándar de perfección inalcanzable. El concepto *superwoman* como un fenómeno relativamente reciente que surge tras la segunda ola de feminismo en Europa y Estados Unidos en 1975 y plantea un ideal de Nueva Mujer que se desprende del ámbito doméstico privado para involucrarse en el espacio público como una profesional capaz de no descuidar las responsabilidades del cuidado como si el día tuviera una cantidad ilimitada de horas y al mismo tiempo permanecer impecable y con sonrisa a la hora de la cena (González 2016).

Por otra parte nos encontramos con el proceso de resignificación de la imagen de la mujer, lo cual influye en una nueva categoría de mercancía, que se transforma en la base ideológica de la identidad a partir de cómo la mujeres quieren verse y cómo quieren ser vistas por la sociedad (Mejía 2013), retomando la idea de que los mitos modernos no surgen del inconsciente colectivo, sino del aparato ideológico de la cultura de masas (Barthes 2014). Es decir que el supuesto acto de empoderamiento de la mujer para lo cual son creados productos de protagonismo femenino se convierte en un acto más de consumo ideológico, como se menciona al principio del capítulo. De acuerdo con esto, el mito de la superheroína no correspondería a un contenido, sino a una forma discursiva: un sistema semiótico que convierte significados históricos en aparentes verdades naturales, instaurando una vez más el discurso en una nueva *piel*.

Cuando se contrastan los planteamientos de Campbell, Barthes y Cocca, emergen tres lecturas complementarias del mito heroico: como arquetipo psíquico, como construcción ideológica y como dispositivo patriarcal de representación. Este cruce

permite interrogar cómo ciertas figuras movilizan procesos simbólicos de transformación, mientras otras sostienen estructuras de poder. Esta herramienta de conjugación nos lleva a la pregunta: ¿La construcción del relato heroico en *La Chola Power* y *Cybersix* es transformador o solamente restaurador de un orden discursivo dominante? Un hecho es que ambos cómics dialogan con convenciones visuales del cómic estadounidense como punto de partida, sin embargo, las abordan desde narrativas locales. Lejos de ser meras excepciones culturales, estas heroínas encarnan formas de una búsqueda propia por replantear un modelo hegemónico que invisibiliza los cuerpos que no responden a un modelo tan común encarnando una agencia femenina compleja, situada y en ambos casos politizada.

A pesar de que *La Chola Power* sea un símbolo de empoderamiento femenino y que rescata elementos de una cosmovisión andina y de una identidad sincrética, mestiza, nacionalista, hay que tomar en cuenta ciertos detalles de su representación que complejiza ese discurso. Esos detalles son la superficialidad de la utilización de la cosmovisión andina, y la sexualización de la *Chola Power* en un cuerpo esbelto, blanqueado y normalizado. Una mirada masculina, patriarcal y colonialista se filtra. Los elementos andinos se descolocan y los ponen en un contexto católico del bien y del mal, relacionando el *uku pacha* con el infierno y el *hananpacha* como el paraíso, a Inti como dios padre y a Pachacamac como el diablo. Esto proporciona un lente profundamente ideológico.

Ambos relatos, lejos de adoptar el modelo clásico del héroe como ente excepcional, proponen una narrativa situada, encarnada, insurgente. La lucha de *Cybersix* no es por la gloria, sino por la supervivencia y la dignidad en un mundo hostil que la niega como sujeto.

La lucha de *La Chola Power* se debate entre el reconocimiento mediático y la justicia social, la visibilización de las mujeres populares y la defensa de los territorios culturales. *La Chola Power* anuncia el relato de un ideal heroico desde lógicas comunitarias y situadas, donde lo heroico se despoja de su carácter universalista para encarnarse en cuerpos que luchan no por dominar, sino por cuidar, resistir y persistir. Así, como señala el planteamiento ético originario del *ἥρως* (héroe), la heroicidad no reside en la superioridad del individuo, sino en su capacidad de cuidado frente a la adversidad. La heroicidad en este contexto no emerge en el vacío, se configura como una respuesta a contextos de violencia estructural, precariedad social y fragmentación simbólica. En América Latina, las narrativas heroicas buscan el resurgir romántico como contra-

imaginarios ante la ausencia del Estado, la corrupción institucional y la persistencia del colonialismo interno. La Chola Power no encarna tanto la gloria individual como una esperanza de justicia en medio de sistemas fallidos. El acto heroico, en este sentido, no implica solo derrotar al enemigo, sino sobrevivir, sostener la vida y denunciar las opresiones estructurales.

Poniendo en práctica la conjugación complementaria de Campbell, Barthes y Cocca, *Cybersix* puede leerse como una heroína que habita simultáneamente tres dimensiones del mito heroico. En primer lugar, como arquetipo psíquico, la narrativa de *Cybersix* se enmarca en una estructura de trauma y huida: es una figura femenina que encarna el rechazo original de la vida por parte de su padre-creador. Este padre, figura de autoridad necropolítica, decide su exterminio desde niña, situándola en un relato de persecución y subsistencia. En esta clave, el trauma individual se proyecta sobre una estructura familiar repetitiva, donde la única vía de supervivencia es asumir una identidad fragmentada. En segundo lugar, desde la perspectiva ideológica, la heroína *Cybersix* es doblemente negada: primero, al ser diseñada como objeto desechable y, luego, al tener que vivir oculta bajo un disfraz masculino, fuera del espacio público. No es ella quien decide vivir, sino que otro hombre decide salvarla, desplazando la potestad de existencia de un patriarca a otro. Como señala Barthes, el mito opera simplificando relaciones complejas para naturalizar formas estructurales de poder: la vida de *Cybersix* se presenta como heroica, pero encierra un simbolismo de exclusión y sometimiento (Barthes 2014). Finalmente, como dispositivo patriarcal de representación ella vive entre tensiones de género: su supervivencia depende de una sustancia producida por su padre que la ata a su origen artificial, y su identidad pública se articula desde la ocultación del cuerpo femenino (Cocca 2016). Obligada a vivir bajo un alter ego masculino para existir, su sensualidad y subjetividad femenina son silenciadas por una narrativa que celebra la ambigüedad sin una perspectiva política deliberada. En este cruce de lecturas, *Cybersix* aparece no solo como un sujeto heroico marginal, sino como espejo crítico de los discursos que la constituyen, un cuerpo femenino que sobrevive en la grieta entre mito, supervivencia y deseo.

En esta clave, tanto *Cybersix* como *La Chola Power* evocan una búsqueda de cuestionar el mandato de la supermujer perfecta. *Cybersix* rehúye la idea de completud desde un cuerpo marcado por la androginia y el exilio. *La Chola Power*, por su parte, emerge desde un reencuentro con la cosmovisión indígena a partir de la violencia. En ambas, la heroicidad no se simboliza en la victoria, sino en el cuerpo como territorio de

lucha. La confrontación de estos puntos de vista permite analizar a las protagonistas de estos cómics como sujetos con complejas contradicciones y situados en un contexto específico. Desde esta perspectiva, la heroínas Chola Power y Cybersix no son neutras, a pesar de la apuesta por una identidad de género y raza particular, no escapan del todo a una mirada masculina y patriarcal esto constituye un arco que se construye desde la contradicción lo cual sin embargo aporta profundidad a ambos personajes.

2. Nuevos relatos: Contracultura, antihéroes y heroínas desde Latinoamérica

En el escenario contemporáneo de la narrativa gráfica latinoamericana, se observa una transformación profunda en las formas de contar lo heroico. Ya no se trata de personajes invencibles que salvan al mundo desde su torre de virtudes, sino de figuras profundamente humanas, frágiles, contradictorias, muchas veces marginales, que encuentran en la resistencia cotidiana su forma de lucha. Bajo el paraguas de la contracultura entendida como respuesta creativa, crítica y política a los modelos dominantes, aparecen relatos que desacralizan al héroe tradicional y dan paso al antihéroe: un personaje que no busca el triunfo, sino la sobrevivencia; que no actúa por gloria, sino por necesidad o deseo de justicia. Estas narrativas no sólo rompen con el molde del superhéroe occidental, sino que despliegan lenguajes propios, enraizados en las realidades sociales, económicas y culturales de América Latina.

En este contexto, emergen también las heroínas sin poderes: personajes que no poseen habilidades sobrenaturales, pero que enfrentan con dignidad los desafíos de un mundo desigual. Muchas veces son mujeres jóvenes, madres solas, trabajadoras precarias, militantes barriales o cuerpos disidentes, cuyos relatos se alejan de la espectacularidad y se acercan a la experiencia vivida. Estas figuras reescriben el heroísmo desde una ética del cuidado, la comunidad y la rabia transformadora. No tienen capas ni armaduras, pero sí mochilas llenas de historias, cicatrices, memoria y coraje. A través de ellas, el cómic latinoamericano interpela el presente: denuncia, provoca, se ríe del poder, pero también construye sentidos desde el afecto, la ironía y la resistencia popular. Así, los nuevos relatos gráficos no solo narran otras formas de ser heroico, sino que disputan el derecho a contar desde el Sur, desde lo cotidiano, desde las voces que durante mucho tiempo estuvieron fuera del centro. Son relatos que no piden permiso, que dibujan nuevas mitologías con tinta urgente y papel de calle, y que abren la posibilidad de imaginar futuros posibles desde cuerpos y territorios históricamente excluidos.

En América Latina, las narrativas heroicas han sido históricamente un campo de disputa simbólica. Frente al modelo clásico de héroe occidental: masculino, blanco, individualista y salvador, emergen en las últimas décadas figuras que desestabilizan este arquetipo desde cuerpos marcados por la marginalidad, la disidencia y la colectividad. Este giro no solo reconfigura las formas de representar el poder y la justicia, sino que también cuestiona el discurso mismo de lo heroico. En *Cybersix* la figura antiheroica subvierte las convenciones del género a partir de una corporalidad ambigua, una moralidad contradictoria y una identidad fragmentada, pues la existencia del personaje transcurre en los márgenes físicos y simbólicos de la ciudad, lejos del ideal del héroe armónico y resuelto. Esta figura desestabiliza el modelo de poder basado en el control, la fuerza y la certeza ideológica, proponiendo en su lugar una subjetividad marcada por la fuga, el dolor y la transformación (Monroy 2019).

Por su parte *La Chola Power* articula una contranarrativa que desborda la lógica individualista del superhéroe tradicional. Su corporalidad indígena aunque en momentos roza lo decorativo y folklórico, busca una relectura del poder que se teje en el contexto local, abordando temas como lo comunitario, el territorio y la memoria social. Esta figura retoma elementos ancestrales como el traje tradicional o la fuerza comunal, para generar un discurso de resistencia frente a los dispositivos mediáticos que históricamente han invisibilizado a las mujeres indígenas. Esta relación la encontramos también en la exploración de contenido del *Capitán Escudo*, al ser el primer superhéroe ecuatoriano con continuidad editorial, permite observar las tensiones entre modelos heroicos tradicionales y alternativas críticas que reproduce ciertas claves del género superheroico occidental, su vínculo con la cosmovisión andina como el sol de la Tolita o el sacrificio del cóndor hembra introduce elementos de memoria ancestral que operan aparentemente como alegoría de la resistencia cultural, de esta manera reúne tanto signos de identidad nacional como dispositivos simbólicos que le permiten reapropiarse del poder desde una lógica no occidental (Ponce Tarré 2016).

La figura de la heroína (en femenino) como agente disruptiva del sistema afirma que el modelo heroico occidental está atravesado por un sesgo patriarcal que excluye valores como el cuidado, la empatía o la reciprocidad. Frente a esto, pensar una heroicidad femenina que no busque imitar el modelo masculino, sino desmontarlo desde sus fundamentos axiológicos, implica deshacer la noción misma de heroicidad como dominio (Santos et al. 2021), y posicionarla en favor de la ética del vínculo es decir retornar al significado original de la palabra *ἥρωις*.

En este sentido es criticable el cómic de *La Chola Power* porque su narrativa implica la resolución de conflictos de una forma tradicional como hacen los superhéroes masculinos, a pelear físicamente donde se ponen a prueba sus poderes sobrenaturales. Sin embargo, hay un capítulo donde se cuenta la infancia de un femicida que observó cómo su padre maltrataba a su madre, haciendo una analogía con el pasado de *La Chola Power* donde una deidad inca viola a su madre. En un giro marxista, se ponen en evidencia el pasado estructural de violencia machista que sufren los seres, tanto los malos como los buenos. Hay una ruptura con el modelo individualista del héroe tradicional occidental.

La Chola Power no se convierte en heroína por su capacidad para vencer enemigos, sino por su inserción activa en procesos de justicia comunitaria, defensa territorial y afectividad política. Al igual que *Cybersix*, no busca restituir un orden previo, sino crear nuevas formas de relación y existencia desde lo común. En ambas propuestas, el cuerpo se convierte en territorio de disputa semiótica, encarnando memorias, fracturas y posibilidades de enunciación otras. Estos cuerpos disonantes no rehacen el mito, lo fracturan (Stiegwardt y Los Santos 2023).

Cómo ya se ha dicho, la historieta fue utilizada como vehículo de ideologización y consolidación de arquetipos heroicos funcionales al Estado y al imaginario blanco-mestizo urbano. En el caso peruano, personajes como *El Supercholo* hasta los protagonistas de Palomilla, eran en su mayoría masculinos y reproducían valores de orden, disciplina y virilidad. La historieta, como aparato de cultura popular, participó activamente en la construcción de una subjetividad alineada con los intereses del poder dominante. Frente a esto, *La Chola Power* interrumpe el relato lineal del héroe viril y civilizatorio, incluso aquél que es racializado, para proponer subjetividades disonantes que desbordan las coordenadas del mito. No se trata de crear nuevas supermujeres dentro de un sistema narrativo intacto, sino de cuestionar el sistema mismo: sus valores, sus silencios, su orden. Así, los nuevos relatos heroicos en el cómic latinoamericano no solo narran otras historias, sino que lo hacen desde otros cuerpos, otras memorias y otros futuros posibles (Sagástegui 2024b).

3. Cuerpos que reescriben el monomito

El viaje del héroe como esquema propone entender la evolución de figuras heroicas en la literatura y la cultura popular. Al ser aplicado a personajes como *Cybersix* y *La Chola Power*, este modelo se pone en cuestión por ser tensionado y resignificado. Ambas transitan por escenarios adversos, desde corporalidades marcadas por el género,

la raza, la marginalidad y el exilio. Ambas reconfiguran el relato heroico desde geografías y políticas propias, adaptando el monomito a nuevos sentidos vinculados a la resistencia, la memoria cultural y la identidad.

Para *Cybersix*, la vida ordinaria es ya un espacio de fractura: oculta bajo la identidad masculina de un profesor Stivelman en Meridiana, vive en tensión constante entre su necesidad de anonimato y su impulso protector. Este mundo cotidiano es un umbral en sí mismo, donde la supervivencia exige simulacro en medio de una urbe caotizada. En cambio, la *Chola Power* habita un barrio periférico de Lima donde abunda la precariedad, pero también muestra los valores de colaboración comunitaria; su mundo ordinario está atravesado por la mitología incaica. Lo que Campbell denominaría el llamado a la aventura, es decir salir de su mundo cotidiano hacia un estado extracotidiano, sobrenatural por llamarlo de otra forma (Campbell 1998), al final del viaje la recompensa es la gloria. Sin embargo en este caso no es en un sentido tan utópico; en el caso *Cybersix*, este lugar sobrenatural no le impulsa a la voluntad de glorificarse, sino a huir del exterminio; en *La Chola*, en cambio parece responder de manera más fiel al esquema ya que se trata de la toma de conciencia de su origen sobrenatural o divino, un patrón ampliamente explotado en la mitología heroica.

Ambas experimentan confusión inicialmente. En el caso de *Cybersix*, ese rechazo toma la forma de una melancolía solitaria que anhela la normalidad; en cambio *La Chola Power*, es incrédula acerca de su fuerza movilizadora en la sociedad lo cual es algo que le debilita en determinadas batallas. Ninguna de las dos encuentra un mentor tradicional. Por un lado *Cybersix* tiene en Data-7 y Lucas, quienes más que guías son su compañía en el descubrimiento del mundo a su manera, mientras que la *Chola Power* lo hace gracias a su abuela que reconoce la sabiduría ancestral que se transforma en su fuente de poder espiritual. El cruce del umbral no es un momento épico, sino cotidiano: *Cybersix* adopta una doble vida en Meridiana; En cambio la *Chola* viaja a Lima desde su origen en la ruralidad.

Así, en el viaje, ambas atraviesan pruebas físicas profundamente simbólicas. En *Cybersix*, la autonomía de su cuerpo artificial, su dependencia de la sustancia vital y la lucha permanente contra los enemigos creados por su *padre bio-político* para exterminarla. En *La Chola Power*, las pruebas: la lucha diaria contra la violencia policial, la violencia machista y la descomposición social y, a través de esto, contra los demonios ancestrales que dominan una dimensión paralela. El encuentro con la *diosa* en estas narrativas no es una mujer inspiradora como en el relato clásico, sino una pulsión de deseo

en *Cybersix*, el amor trágico y romántico por Lucas; En *La Chola* una pulsión de memoria reivindicativa en el vínculo con las mujeres andinas de todo Perú.

La recompensa para ambas es paradójica: *Cybersix* reafirma su humanidad a través de la maternidad, sin embargo, el precio de esta humanización es permanecer en la sombra; *La Chola Power* alcanza un lugar simbólico de liderazgo, que a su vez la proyecta hacia nuevas luchas, ahora colectivas.

Hablando del género, el esquema de pérdida sitúa a *Cybersix* en el lugar de la tragedia, y en el caso de *La Chola Power*, quien sí logra su objetivo, en un lugar del drama épico. Lo que es coincidente es que ninguna regresa a una normalidad restaurada. *Cybersix* vuelve a su Meridiana fracturada y bajo amenaza. *La Chola* se instala como referente y símbolo, buscando disolver la barrera entre mito y acción popular. En definitiva, desafían la idea de un viaje heroico como trayecto de superación personal. El mito tiende a transformar lo histórico en natural (Barthes 2014), no se trata solo de incorporar mujeres al relato heroico clásico, sino de cuestionar los cimientos mismos de ese relato (Cocca 2016). Los cómics *Cybersix* y *La Chola Power* no solo transitan el viaje del héroe, sino que lo reescriben desde coordenadas distintas a las que propuso Campbell (2004).

4. El componente ideológico

Sin duda el cómic se ha consolidado como uno de los medios favoritos de la cultura de masas, y el componente heroico es uno de los ingredientes que han marcado el mercado tanto para público joven como adulto, su accesibilidad y las posibilidades creativas han llevado a la ilustración del cómic de superhéroes a traspasar fronteras desde el papel hasta la pantalla de cines a través de la animación y el *live action*. La cultura de masas proviene de la sociedad industrializada en la cual los individuos adquieren la posibilidad de acceder al disfrute y el consumo (Eco 1995b). Bajo esta aparente conquista de posibilidades de consumo y disfrute se extiende una estrategia del sistema para comunicar *algo* a gran cantidad de ciudadanos. El discurso heroico se propaga en la cultura de masas, no de manera inocente, en principio por la necesidad de comunicar algo y en segundo lugar con la finalidad de usufructuar de ello. Desde esta perspectiva, la condición ideológica se afirma a través de la estilización y repetición constante de los valores heroicos del personaje, así es cómo se convierte en una figura representativa de la cultura de las masas. El héroe, posteriormente superhéroe, está definido por estereotipos icónicos que operan a través de códigos compartidos con el consumidor. El

superhéroe en la cultura de masas no evoluciona ni cambia sustancialmente; su misión radica en reafirmarse a sí mismo en cada episodio, articulando valores como el orden, la belleza, la virilidad, el respeto a la ley y el sentimentalismo regulado.

Cybersix se inscribe parcialmente en esta lógica, el personaje reafirma su identidad en cada capítulo, opera en una estructura reiterativa: su atuendo nunca cambia como *Cybersix* o el alterego de Adrian Seidelman, emerge de la noche, combate a una criatura generada por su enemigo, y al final regresa a su existencia solitaria, sin que cambie sustancialmente el orden del mundo. Eco advertía que el héroe de masas es funcional al sistema: sus victorias son episódicas y no alteran el equilibrio general. Desde este planteamiento el personaje *Cybersix*, tiene una correspondencia que la integra a la moral del sistema, a pesar de plantear elementos aparentemente disruptivos, la linealidad dramaturgica que plantea el cómic construye un rutina basada en la repetición.

En cambio *La Chola Power* rompe frontalmente con esta lógica. Si bien toma elementos del lenguaje del cómic y del relato heroico (nombre-título, traje distintivo, confrontación con el poder, superpoderes) los subvierte al insertarlos en una narrativa de denuncia y empoderamiento colectivo. No hay una estructura de repetición neutra, sino un discurso insurgente que interpela al lector desde la política, el feminismo y la identidad popular. *La Chola* no responde a estereotipos preexistentes de virilidad, belleza o ley, sino que los combate. Eco advierte que la iteración en los cómics de masas evita el desarrollo profundo para mantener el consumo estable; en cambio, *La Chola Power* explora en cada episodio en una estructura particular, basando cada acción en una propuesta de transformación social. No hay retorno al statu quo: la heroína no se esconde, no se desactiva sino que es entusiasta en esta sociedad, de alguna manera se integra en el devenir de los acontecimientos.

La hibridéz en *Cybersix* no solamente es estética sino también ideológica, colocando al personaje principal entre heroína conformista de la cultura de masas y una crítica encarnada de ese mismo molde. Mientras tanto, en *La Chola Power* la protagonista encarnaría una ruptura directa con la narrativa iterativa y estereotipada, proponiendo una figura heroica que no se limita a *resolver casos*, sino que busca transformar la realidad. Ambos personajes ponen en cuestión la función ideológica del héroe en el cómic, revelando, cada uno a su modo, los límites y posibilidades de este lenguaje en América Latina.

5. Lo obvio y lo obtuso en *Cybersix* y *La Chola Power*

Si la visualidad del cómic, no solo representa sino que produce sentido ideológico, su doble registro de *lo denotado* y *lo connotado* permite identificar las operaciones simbólicas que constituyen el mito en tanto forma de habla naturalizada (Barthes 2014). Desde este enfoque, resulta iluminador analizar las portadas de *Cybersix: Algo en la noche* y *La Chola Power* (Tomo 1), no como simples ilustraciones introductorias, sino como dispositivos que condensan visiones del heroísmo profundamente divergentes.



Figura 1. *Algo en la noche*, *Cybersix* #1
Fuente: Carlos Trillo y Carlos Meglia (1992)

En la portada del tomo “*Cybersix: Algo en la noche*”(Meglia y Trillo 1997), observamos como obvio una figura delgada, vestida completamente de negro, con capa flotante, mirada firme y expresión alerta. La escena transcurre en un entorno urbano nocturno. A su lado, una pantera negra refuerza el tono oscuro y misterioso. Se presenta, en apariencia, una imagen típica del género: una vigilante dispuesta al ataque contra el peligro inminente. A su vez, en el nivel de lo connotado se activa lo que Barthes denomina el “sentido obtuso”, el lugar desde el cual el signo explota su función informativa para producir afecto y resonancia, lo que llamamos empatía. El cuerpo de *Cybersix* encarna una otredad liminal: ni hombre ni mujer, ni plenamente humano ni criatura; es un cuerpo producido por la técnica, rechazado por su creador y expuesto a la vulnerabilidad sensible. Su vestimenta gótica negra, ajustada, casi fúnebre, no sólo comunica estilo, sino

anonimato. En palabras de Barthes (1980), el mito aquí “borra la historia”, pero lo obtuso la restituye: el monstruo no es el otro, sino ella misma.

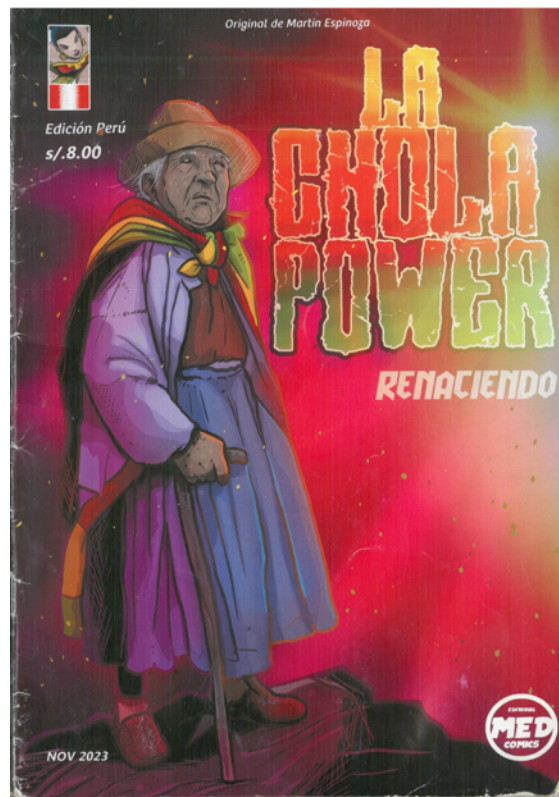


Figura 2. La Chola Power: Renaciendo
Fuente: Espinoza Díaz (2023)

Por otro lado, en la portada del último episodio de *La Chola Power* (Espinoza 2023), lo obvio se sitúa en la mujer, que se sitúa en primer plano, con atuendo tradicional andino fusionado con elementos urbanos: anaco, cinturón, botas. Su postura y su rostro firme evocan fuerza y decisión. Al fondo, un barrio popular de muros deteriorados y colores vivos contextualiza su origen. El título en tipografía vibrante proclama su nombre con orgullo. Por otra parte si vemos más allá de lo obvio, encontramos aquello que es denotado, más allá de la literalidad, esta imagen subvierte el código visual del cómic de superhéroes al presentarnos una portada que habla desde un personaje secundario. Lo “obtuso” aquí reside en la fractura del molde: el personaje encarna la vulnerabilidad, la sabiduría en conjugación con la unidad popular en la imagen de la abuela de la Chola Power, una mujer campesina del Perú que no performa la espectacularidad visual, sino la representación de dignidad. Su traje no es disfraz, sino que evoca la memoria del sincretismo. En esta portada, el mito heroico universal, blanco, individualista, heteronormado se reescribe como contramito popular: lo heroico se vincula al territorio,

al cuerpo racializado. La portada no promete aventura, sino denuncia: interpela al lector desde lo real.

Ambas portadas se inscriben en los códigos visuales del cómic y operan en un nivel denotativo reconocible. Sin embargo, desde la metodología barthesiana, su potencia reside en lo connotado, en ese *sentido obtuso* que no se puede nombrar del todo, pero que sacude la mirada. *Cybersix* transmite la melancolía de una existencia escindida, una ética del límite entre lo humano y lo otro, donde el héroe es también criatura herida. *La Chola Power*, en cambio, irrumpe como acto político, replantea el signo heroico desde colocar en vez de sí misma el cuerpo racializado, popular, situado de su abuela cediendo el sitio al/la otra.

En diálogo con las lecturas anteriores desde el viaje heroico campbelliano, las estructuras repetitivas señaladas por Umberto Eco, y las operaciones ideológicas que Barthes desenmascara, puede afirmarse que estas imágenes no ilustran simplemente historias de acción. Son escrituras míticas en disputa, donde lo visual se vuelve un campo de batalla simbólico. El cómic deja de ser entretenimiento para ofrecernos una lectura poética y política, donde lo heroico se redefine desde la observación profunda a su códigos.

6. Acerca del discurso en *Cybersix* y *La Chola Power*

Desde los postulados de Michel Foucault desarrollados en *El orden del discurso*, el discurso no debe entenderse como una mera suma de palabras o representaciones, sino como una práctica producto del saber y que deviene en poder. Al aplicar esta perspectiva a la lectura de *Cybersix* y *La Chola Power*, se revelan múltiples capas discursivas que van desde la enunciación heroica hasta los fundamentos mitológicos.

Foucault explica acerca de la posición de enunciación y legitimidad del sujeto heroico cómo todo discurso está atravesado por relaciones de poder que determinan quién puede hablar y con qué autoridad. En el caso de *Cybersix*, el individuo que habla es una cyborg diseñada en los márgenes de la biotecnología por un científico nazi, un cuerpo creado por el propio poder para obedecerlo, pero ha escapado a su función. Su heroicidad no proviene de acatar el orden institucional, sino de su desobediencia al mismo. Este desplazamiento se corresponde con lo que se identificaría como lo obtuso: aquello que no se ajusta al canon, sino que lo sobrepasa (Barthes 2009). Aún así *Cybersix* reproduce un esquema narrativo reiterativo, que no transforma el mundo, sino que lo regula desde la repetición (Eco 1995). Sin embargo es importante leer esta repetición no como

establecimiento, sino como mecanismo de resistencia de un cuerpo que no encaja, pero insiste en existir, es decir que se plantea como un estado transitorio hacia lo cual nos devuelve hacia el esquema de viejo del héroe tradicional, es decir al camino de búsqueda del personaje principal, de de una identidad propia.

En *La Chola Power*, la posición de enunciación está deliberadamente situada en una perspectiva subalterna: la heroína es una mujer mestiza, barrial, que toma la palabra y la acción a partir del empoderamiento histórico de la ancestralidad. Aquí, se invita a interpelar no solamente acerca del sujeto habla, sino por qué ahora este sujeto puede hacer uso de la palabra para posicionar su voz hablante, y quién o qué le dota de este poder (Foucault 1996). Una hipótesis puede ser que lo hace porque tiene el aval del discurso cultural de una cosmovisión reconocida en la sociedad peruana. A partir de esto, es posible afirmar que esta ilustración de portada rompe inevitablemente con la neutralidad visual para cargar al cuerpo con un valor político (Barthes 2009) que por otro lado, lucha con efectos concretos sobre el entorno en el que se sitúa, es decir que moviliza un cuestionamiento (Eco 1995). Podríamos decir que este cuerpo ya no es habitado únicamente por el discurso del poder (el del Estado, el del colonialismo, el de la masculinidad), sino que inevitablemente anuncia de un contra-discurso (Foucault 1996).

Los umbrales de visibilidad y saber es el mecanismo mediante el cual el discurso establece qué se nombra, qué se calla y lo que se puede mostrar (Foucault 1996). En *Cybersix*, esto está atravesado por su condición de cyborg, su sexualidad ambigua, su pasado traumático. El cómic adopta una estrategia de presentar estos aspectos sin profundizarlos del todo, como si no pudiera decirlos abiertamente. Lo *no dicho*, la aspiración heteronormativa, el ideal romántico, la maternidad, el anhelo de pertenencia, la negación del cuerpo, estructura todo el relato. Ahí reside la potencia del mito: en lo que se insinúa pero no se explica (Barthes 2014). En cambio, este borde sería un dispositivo de control, pero al mismo tiempo de fuga, así, *Cybersix* encarna un saber no autorizado, que pone en tensión el régimen de normalidad (Foucault 1996)

En *La Chola Power*, lo decible se amplía deliberadamente: el cómic expone sin rodeos la violencia policial, el racismo, la corrupción, la pobreza y la violencia de género. No se trata de un discurso *underground* en el sentido de lo oculto, sino más bien de una irrupción explícita de denuncia social, este trabajo permite identificar este gesto como un reordenamiento del campo discursivo para la reapropiación de la palabra como herramienta de visibilización de problemáticas sociales.

La producción de sentido y legitimación determina lo que es válido y real, en *Cybersix* el efecto de verdad dominante es la ambigüedad: su heroísmo no es institucional ni glorioso, sino solitario, éticamente complejo y visualmente perturbador. La verdad que deviene de este discurso es nombrada como un principio de exclusión el cual va más allá de la prohibición, sino más bien de una separación, de el rechazo que surge a partir de las oposiciones, por ejemplo la oposición, razón-locura (Foucault 1996). En este caso, una cuerpo cyborg, anómala y ambigua, cuya necesidad de supervivencia pone en crisis la autoridad que la creó.

La Chola Power, en cambio, produce un efecto de verdad discursiva. La cosmovisión andina es un relato ancestral poderoso, históricamente construido a través de símbolos y codificaciones, de luchas y reivindicaciones, también ha sido folklorizada. En este caso, se legitima como fuente de saber. El accionar de la Chola Power no responde únicamente a una injusticia puntual, sino que es legitimado por los códigos de la cosmovisión andina. De esta manera, la Chola Power articula entre la verdad de la comunidad, la memoria de hechos sociales trascendentes, la conexión con la ancestralidad, en sí una *insurrección de los saberes subyugados* la cual la ancestralidad Andina, resurge como una forma de conocimiento y acción que había sido deslegitimada y ahora reclama su lugar como verdad (Foucault 1996).

Desde los parámetros propuestos por Foucault, *Cybersix* y *La Chola Power* pueden leerse como artefactos discursivos que desafían la normatividad en distintos niveles. *Cybersix* lo hace desde la ambigüedad, desde una estética del silencio, la noche y la otredad biopolítica. *La Chola Power* lo hace desde la visibilidad política, el exceso de sentido, la reapropiación simbólica del cuerpo y la palabra. Si ambos cómics se sitúan en distintos puntos del espectro entre la reiteración conservadora y la crítica cultural (Eco 1995) sus imágenes activan diferentes mitologías: una sutil y otra explícitamente insurgente. Ambos discursos producen cuerpos posibles, saberes situados y verdades alternativas, es decir hacen política desde la narrativa.

Para desarmar el discurso, se busca entender *qué cómo, desde dónde y con qué efectos de poder* se construye lo que se considera *verdadero*. En este sentido, el argumento heroico de *La Chola Power* como dispositivo discursivo, interpela los regímenes de verdad impuestos por la matriz patriarcal. Además nos invita a identificar las formaciones discursivas, esas regularidades que hacen posible que ciertos enunciados aparezcan como válidos y, en el caso de este cómic, lo que emerge es una ruptura frente a la lógica heroica tradicional: aquí no hay una figura mesiánica que actúa desde un lugar

superior, sino una mujer indígena urbana que, desde el margen, se apropia de la potencia simbólica del heroísmo. La historicidad del discurso aparece cuando notamos que *La Chola Power* no se legitima desde la institución (como un superhéroe autorizado por el Estado o por una fuerza alienígena), sino desde la experiencia situada de la exclusión social, el racismo cotidiano y la violencia estructural. El saber-poder circula de forma lateral: no se impone desde la academia ni desde la élite política, sino desde la calle, el barrio, el mural, el cómic. En este gesto, el discurso se desarma: ya no representa a *los sin voz* sino que los deja hablar. Así, reconocer que los discursos heroicos también pueden ser tácticas de resistencia, no sólo formas de dominación.

En las narrativas clásicas la figura heroica aparece como una fuerza ordenadora del caos, el héroe es aquel que ha dado su vida a algo más grande que él mismo (Campbell 1998), esta frase nos invita a pensar en el héroe como una figura trascendente. En contraposición, sin embargo el mito tiende a borrar la historia para convertirla en naturaleza (Barthes 2014), advirtiendo sobre el potencial del mito moderno para reforzar ideologías dominantes mediante estructuras narrativas aparentemente neutras. Desde esta tensión entre lo simbólico y lo ideológico, En este sentido *Cybersix* y *La Chola Power* plantean una reinterpretación crítica del relato heroico.

Analizando el concepto de antiheroína en el cómic contemporáneo, a partir de la forma en que los cuerpos disidentes, feminizados y racializados desestabilizan la narrativa heroica tradicional, el personaje Cybersix permite visibilizar un modelo de subjetividad heroica descentrada, tomando en cuenta que la antiheroína cumple la función de una figura alegórica inadaptada, que pretende cuestionar ideales predominantes que rodean los cuerpos femeninos (Monroy 2019), en este caso el personaje se plantea como un lugar de dicidencia clara.

He aquí un breve recorrido histórico de los diferentes roles ha cumplido la mujer específicamente en el mito heroico, en la mayoría de los casos como subordinada o simbólicando los valores y miedos estructurales de poder en cada época como el ideal de mujer dentro de las narrativas heroicas transita por diferentes periodos

Desde el nacimiento del mito heroico por allá en la Grecia antigua en los siglos VIII–IV a.C. en el contexto de la sociedad patriarcal donde el heroísmo estaba reservado a los hombres, la mujer simboliza virtud doméstica o peligro moral. Dentro de su rol ideal se encontraba el de *esposa fiel y guardiana del hogar* como por ejemplo Penélope en la *Odisea*), personifica de lealtad y paciencia. También como *Madre del héroe*, Tetis la madre de Aquiles, garante del linaje y la gloria de su hijo. *La Doncella virtuosa* como

Perséfone, modelo de obediencia y sacrificio por la patria o los dioses. Cómo *Hechicera*, arquetipo que se inscribe como negativo por ejemplo Medea, mujeres peligrosas que amenazan el orden masculino. La *Sacerdotisa* que media entre lo humano y lo divino, la cual custodia lo sagrado, pero desde un lugar secundario.

En la Edad Media surge el ideal cristiano y caballeresco. El rol de la la mujer es como objeto de veneración o salvación. *La Dama inspiradora* del caballero, ideal cortesana, símbolo de pureza moral. *La Virgen y Santa*, como Santa Catalina o Juana de Arco. *La Reina* o esposa abnegada garante de la estabilidad de la dinastía, por ejemplo, Ginebra en las leyendas artúricas. *La Madre intercesora divina* como María madre de Jesús arquetipo supremo de obediencia y piedad. La Dama cautiva que necesita rescate, reforzando el heroísmo masculino y la vulnerabilidad femenina.

En los siglos XV–XVII durante el periodo del Renacimiento hasta el Barroco, se revaloran los mitos clásicos; las mujeres adquieren matices intelectuales, pero siguen representando la virtud o la caída. El rol femenino se convierte en *la Musa* artística símbolo de belleza ideal, a niveles estéticos y espirituales. *La Heroína política* subordinada al deber por ejemplo las reinas Isabel I o Catalina de Aragón en representaciones literarias de la literatura como la novela *Orlando* de Virginia Woolf, este rol simboliza la autoridad femenina al mandato del poder masculino. Otra manera en la que se constituye el rol femenino durante el renacimiento fue como *La Sabia*, mujeres con conocimiento, pero solo se legitima si sirve al héroe. Y *la Defensora* del honor familiar centro de conflictos trágicos, su pureza define a la reputación masculina.

En el Contexto de la Ilustración y el Romanticismo mientras que el héroe romántico nace del conflicto interior; la mujer representa el amor ideal o la perdición ocupando roles como *Ángel del hogar* quien simbolza la ternura moral y refugio del héroe. También *Amante inspiradora o mártir del amor* en cuya pasión se refleja el destino, como es el caso de Margarita quien se enamora de *Fausto* con a la ayuda del diablo y pierde todo en manos de su amado, hasta que al final se salva por martir. De otro lado tenemos a la *Madre protectora y moralizadora* defensora de los valores burgueses. Así la también la siempre recordada *Femme fatal* que pone en riesgo al héroe como Carmen o Salomé. Queda mencionar al modelo de *Patriota o revolucionaria subordinada* que apoya la causa, pero rara vez la lideran.

En el siglo XX, con guerras mundiales y cultura de masas, la mujer empieza a ocupar un rol más activo, aunque aún mediado por estereotipos. Cumpliendo el rol ideal de *Esposa y madre del soldado*, osea un símbolo de la nación y la moral del hogar. Como

Enfermera o protectora, la heroína del cuidado y del sacrificio silencioso. La *Mujer trabajadora* durante la guerra ejemplo de patriotismo Y es aquí donde se empieza a popularizar la *Heroína trágica o mártir del deber* a través de modelos cinematográficos o literarios. Una Superheroína de ficción subordinada al héroe masculino empieza a surgir allá por la década de los 40, Wonder Woman en sus orígenes aparece para encarnar los límites morales y la erotización controlada por el discurso patriarcal, es la primera superheroína femenina que llega a la novela gráfica.

Las superheroínas contemporáneas, nacen desde los sentimientos de la reconstrucción del mito heroico trasladado a la mujer, como el mito de la *superwoman* y deben romper con este mito para poder proponer nuevas formas para personajes de ficción contruidos desde ideales más inclusivos y situados, capaces de crear nuevos mundos e imaginarios. En este caso el análisis del discurso se centra en cómo los cuerpos femeninos se configuran desde los ideales de belleza, productividad y perfección implementados desde el ideal de *superwoman* (Gonzalez 2014). La falsa conciliación entre vida privada y pública, cuestiona la puesta en práctica de la heroína multifacética y multitareas en un contexto neoliberal como el nuestro.

Así, la lectura comparativa de *Cybersix* y *La Chola Power* desde diferentes miradas visibiliza las formas que toma el relato heroico en el cómic latinoamericano. Fuera de reproducir estereotipos, ambas narrativas reinventan el *viaje del héroe*, cada una a su manera. Esta resignificación trastoca la figura del héroe clásico, planteando un discurso de resistencia y reexistencia. No se trata de *ser Superwoman*, sino de desmontar las exigencias que esa figura impone. Desde el mito, el cuerpo y el medio, estas heroínas dibujan futuros posibles en los que la heroicidad no significa dominación, sino cuidado, transformación y memoria (Romero González 2016).

Capítulo tercero

Estrategias del cómic en el Tercer Mundo

1. Signos, códigos y convenciones

El cómic, historieta o novela gráfica cuenta relatos a través de secuencias que combinan el dibujo y las palabras creando un nivel narrativo y simbólico para el lector. Los significantes de este arte se manifiestan principalmente a través de cuadros ilustrados y globos de diálogo junto a líneas de movimiento y elementos gráficos que dan un sentido específico. “El lenguaje del cómic implica contar una historia mediante una secuencia de dibujos complementada por un texto escrito” (Pérez Pando S.f.). Esta frase muestra que a pesar de su aparente simplicidad, el cómic revela una complejidad semántica muy poderoso, entre los gráficos y las palabras que actúan como símbolos, metáforas, imágenes que revelan aspectos culturales, discursos estéticos y políticos.

El crecimiento de la novela gráfica está marcada junto al crecimiento de la industria editorial. En la actualidad, con la línea de los superhéroes, es una industria de millones de dólares en EEUU, pero en el sur global es una industria en desarrollo.

Los procesos tecnológicos de reproducción y distribución permitieron que el cómic se pueda masificar. Cabe mencionar que una serie de personas trabajan para realizar un cómic: escritores, artistas, rotulistas, editores, imprentas, etc.

Una característica principal del arte del cómic es su grado de adaptabilidad para convertirse en formas de narración importantes en cada cultura. Su adaptabilidad ha significado el florecimiento en una variedad de paisajes culturales, adoptando sus propios nombres y disfraces dependiendo de la nación. Existe en la actualidad una diversidad en registros discursivos, estilos visuales y modos de circulación.

Ahora bien, si “la narración gráfica se convierte, por lo tanto, en un proceso de síntesis y selección ideológica” (Pérez Pando S.f.), la industria de los cómics de superhéroes de DC y Marvel, son capaces de intervenir en la imaginación social y actuar como un lenguaje visual codificado con un fuerte discurso ideológico camuflado de entretenimiento. Por otro lado actúa como una tecnología política simbólica, puesto que también pone en disputa significados sobre poder, cuerpo, identidad o conflicto, fuera de lo explícito.

Los modos de producción, circulación y codificación semántica del cómic en el régimen discursivo biopolítico transpuesto en las prácticas de la narratividad de cómics de superhéroes, tanto en sus particularidades materiales (la referencia a la vida real) como discursivas (escenificación), permiten analizar las formas en que dicho medio se constituye no solo como una superficie para la construcción de subjetividades, narrativas heroicas y enunciaciones de género, sino también como un síntoma constitutivo de las visibilidades contemporáneas.

El arte secuencial impreso tiene su origen en una larga tradición europea de narración visual, como grabados, ilustraciones y caricaturas. A fines del siglo XIX, con el auge de la industria periodística norteamericana, este arte se impulsa masivamente. El contexto económico y mediático favoreció el nacimiento de un nuevo tipo de objeto gráfico serial, vinculado directamente a la competencia entre grandes periódicos.

Se incorporó personajes recurrentes en tiras ilustradas, lo que llevó a consolidar una práctica de producción serial, impresa en papel, con técnicas gráficas cada vez más sofisticadas. Al inicio eran imágenes sueltas, pero pronto evolucionaron hacia estructuras más complejas con continuidad narrativa y recursos como globos de texto o tipografías integradas en la ilustración. El uso de la cuatricromía, por ejemplo, permitió imprimir detalles como el famoso camisón amarillo del personaje Yellow Kid, marcando un punto de inflexión en el uso del color como elemento narrativo y comercial (Pérez Pando S.f.).

La consolidación de esta forma gráfica estuvo atravesada por lógicas industriales que transformaron profundamente su circulación y su función cultural. Cada periódico producía sus propias obras ilustradas mediante equipos internos de dibujantes. Pero a partir de la segunda década del siglo XX, surgieron los llamados Sindicatos de Artistas Gráficos o *Syndicates*, agencias de distribución que centralizaban la producción y ofrecían contenido estandarizado a distintos medios. Este paso significó una masificación sin precedentes de la imagen narrativa impresa, pero también el comienzo de una homogeneización de estilos, formatos y temas, ya que los distribuidores regulaban los contenidos y limitaban la autonomía creativa de los ilustradores.

La masificación de la narrativa gráfica, con una lógica fordista, limitó el espacio para la experimentación formal que había caracterizado a los primeros años, donde predominaban las fantasías oníricas, el juego visual y la parodia social. La imposición de formatos regulares, como la tira diaria o el suplemento dominical, y de géneros codificados (la serie familiar, la historia de aventuras, las figuras femeninas estandarizadas) fue parte de un modelo que buscaba eficiencia reproductiva,

previsibilidad temática y maximización de audiencias, alineándose con los intereses de la industria cultural emergente y con un discurso oficial.

La difusión transnacional del medio visual facilitó que se produzca en otras tradiciones gráficas de Europa, como Francia, Italia e Inglaterra, donde también se generaron obras significativas. Desde el gesto artesanal del dibujo original hasta convertirse en una tecnología de producción cultural, reproducida mecánicamente y distribuida en masa, el arte gráfico narrativo marca el inicio de una nueva etapa en la historia de la visualidad moderna.

Entre 1929 y 1939, la industria se convirtió en una maquinaria visual orientada a producir modelos normativos de poder, masculinidad y nacionalismo. La denominada “edad de oro” de este medio no solo trajo consigo una ampliación temática hacia la aventura, la ciencia ficción y el policial, sino que también consolidó un tipo de sujeto masculino hegemónico, blanco, fuerte, racional, heroico, y casi siempre solitario. Esta figura se convirtió en el centro de un nuevo imaginario popular donde lo masculino era sinónimo de agencia, dominio físico y liderazgo moral. El auge de los llamados *superhombres* no fue inocente: su sobrehumanidad funcionó como compensación simbólica frente a los colapsos reales del sujeto moderno, aplastado por la Depresión, el desempleo y el ascenso del totalitarismo (Pérez S.f.).

La masculinización masiva del discurso visual desplazó a los cuerpos feminizados a roles marginales: compañeras silenciosas, figuras maternas sufrientes o símbolos decorativos de moral o fragilidad. Salvo contadas excepciones, la narrativa de acción, justicia y heroísmo quedó totalmente capturada por arquetipos varoniles, respondiendo a demandas ideológicas y económicas: la necesidad de disciplinar afectivamente al ciudadano masculino en tiempos de crisis, guerra y reestructuración de la subjetividad moderna.

La politización del discurso visual fue cada vez más evidente. Las narrativas se cargaban de mensajes imperialistas, racistas y nacionalistas. La figura del *otro* (el villano, el nativo, el extranjero, el comunista, el oriental) era representada como amenaza, mientras que el héroe reafirmaba valores occidentales, capitalistas y patriarcales. Por ejemplo, el caso japonés, con series que representaban el colonialismo como conquista natural, o la aparición de personajes inspirados abiertamente en líderes fascistas, como *Roberto Alcázar*, dan cuenta de cómo el medio fue utilizado como herramienta propagandística.

Esta expansión ideológica fue posible gracias a la intervención decisiva de los sindicatos, especialmente en Estados Unidos. Los sindicatos permitieron una masificación inédita, pero a cambio impusieron una estandarización formal y temática: el héroe debía parecerse al anterior, el conflicto debía reiterarse, y el relato debía evitar desviaciones ideológicas o sexuales que pudieran desafiar el orden moral dominante. Así, se configuró una suerte de policía editorial, que vigilaba la narrativa visual desde los intereses del mercado, de los Estados y de los aparatos militares. Estos productos de masas no provienen de una liberación creativa, sino de lo que Eco llama una *programación minuciosa* con el objetivo de producir efectos controlados (Eco 1995). En otras palabras, el relato heroico impreso funcionó como tecnología de normalización, cuyo objetivo era moldear las emociones, los deseos y las aspiraciones del sujeto moderno.

Este dispositivo no solo moldeó subjetividades locales, sino que se exportó internacionalmente: personajes estadounidenses colonizaron simbólicamente el mercado europeo, desplazando las producciones nacionales, o bien adaptándose a sus lógicas (como *Tintín* en Bélgica o *Chicos* en la España de preguerra). En todos los casos, la figura del héroe reproducía una misma matriz: un cuerpo masculino que actúa, domina, salva, y cuya legitimidad se impone por fuerza o astucia. El resultado fue una profunda homologación ideológica del heroísmo.

Durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta, en plena euforia nacionalista y conflicto bélico global, se consolidó un mandato propagandístico altamente funcional al aparato de guerra. La estructura narrativa, la caracterización de los personajes y la función del relato fueron reorganizadas en torno a un único mandato discursivo: convencer, movilizar y fidelizar al sujeto moderno ante los imperativos militares y patrióticos del momento.

Los héroes fueron convertidos en soldados, patriotas, vigilantes del orden o directamente emisarios del poder. El discurso se militarizó, se simplificó, se rigidizó. Así, “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y a través de lo cual, se lucha” (Foucault 1996, p. 6). En este contexto, el relato visual se convierte en campo de batalla simbólico: en sus imágenes y diálogos se libran luchas por el sentido, por la memoria, por el poder.

Los medios populares son cooptados por el poder para reproducir la lógica binaria del nosotros versus ellos, del bien contra el mal, del orden contra la amenaza. El relato se

convierte así en una forma de gobierno, en un campo de entrenamiento emocional y afectivo.

Hoy, a casi un siglo de distancia, el mundo se encuentra de nuevo en un escenario profundamente inestable: el avance de los totalitarismos ideológicos, el colapso climático, los conflictos regionales en expansión, la competencia militar y energética entre bloques geopolíticos, y la amenaza de una Tercera Guerra Mundial. La lógica discursiva que gobierna los relatos no ha cambiado sustancialmente: seguimos consumiendo narraciones que modelan al enemigo, que simplifican el conflicto, que glorifican la fuerza o celebran la vigilancia, muchas veces bajo la apariencia del entretenimiento.

Ya sea el cómic, el cine o los videojuegos, el medio se adapta al mandato del discurso, Umberto Eco quien ha desentrañado arduamente los elementos que se articulan en la cultura de masas advierte que ésta no es espontánea ni inocente sino programada para producir efectos previsibles (Eco 1995) que insiden política ideológica y psicológicamente en los individuos de la sociedad. Así, el sujeto de hoy como el de los años cuarenta es interpelado por imágenes que no solo narran el mundo, sino que le dicen cómo debe temer, a quién debe odiar, por qué debe obedecer.

Ayer fueron los personajes en uniforme, hoy son algoritmos de recomendación que refuerzan ideologías, figuras que celebran el poder armado, y discursos que normalizan la catástrofe como espectáculo. La guerra ha mutado, pero su maquinaria narrativa sigue siendo la misma.

En este contexto histórico y contemporáneo, se vuelve urgente cuestionar las formas discursivas que han servido y siguen sirviendo a los intereses de la guerra, la dominación y la exclusión. La instrumentalización del relato visual como herramienta de propaganda bélica, tanto en el siglo XX como en las formas actuales de guerra difusa, nos recuerda que todo discurso está cargado de poder, que no existe neutralidad en la representación, y que las narrativas heroicas no son inocuas. Por ello, es indispensable crear discursos renovados, críticos y situados, capaces de desmontar la glorificación de la violencia, de visibilizar cuerpos históricamente silenciados feminizados, racializados, disidentes, y de imaginar nuevas formas de resistencia cultural. Frente a un horizonte global que parece precipitarse hacia el abismo de una nueva guerra, necesitamos relatos que no reproduzcan las lógicas del enemigo ni las jerarquías del poder, sino que imaginen otras formas de relacionarnos. Como advierte Foucault, el discurso es campo de batalla, pero también es posibilidad de fuga. Apostar por narrativas que disloquen el orden

militarizado del sentido es una forma de resistencia ética y estética frente a la maquinaria de muerte que amenaza con repetirse.

2. Un acercamiento al lenguaje el cómic desde *La Chola Power*

Desde su origen humorístico en los periódicos dominicales de finales del siglo XIX hasta las actuales formas de resistencia gráfica, el cómic ha transitado por distintas fases estéticas e ideológicas. Su transformación en producto de la industria cultural implica la participación de múltiples actores tales como guionistas, dibujantes, editores, impresores, y atraviesa procesos técnicos de serialización, impresión y distribución que lo alejan de la noción de obra única. En América Latina aún estamos en la fase artesanal, que incluye el dibujo manual o digital, que sigue siendo el núcleo creativo desde el cual se construye la identidad narrativa y estética de cada obra.

En su materialidad, el cómic despliega recursos específicos para narrar: la secuencia de viñetas establece el ritmo; los planos y ángulos definen la focalización; las onomatopeyas y globos generan registros lingüísticos diversos desde la oralidad popular hasta el monólogo interior, y las metáforas visuales condensan significados afectivos y políticos. Dependiendo del lugar geográfico en el que se producen, los cómics adquieren códigos culturales propios de cada región. En América Latina, el lenguaje si bien está supeditado al lenguaje codificado al mismo tiempo se nutre de la adaptación de estos sistemas de representación a la cultura latinoamericana. Esta capacidad expresiva lo convierte en un medio particularmente fértil para la representación de conflictos sociales, identidades marginales y luchas por la memoria.

El cómic *La Chola Power* tiene potencialidades estéticas y simbólicas desde coordenadas culturales propias. La obra construye una narrativa épica que subvierte los estereotipos coloniales y de género. Su protagonista, una mujer mestiza con poderes ancestrales y una voz política encarnada, se desarrolla en un dispositivo gráfico que combina planos heroicos en contrapicado, recursos visuales vibrantes y un uso enfático de la lengua coloquial. Todo ello contribuye para inscribir a *La Chola Power* en una genealogía de superheroínas que no responde al molde norteamericano, sino que invoca una territorialidad, una memoria y una estética propia. El análisis del estilo gráfico y narrativo de la obra ocurre en los niveles de iconicidad, la función de los planos y ángulos, y los recursos cinéticos e icónicos, así como sus formas de inscripción cultural y política (Pérez Pando S.f.).

El tono general del cómic *La Chola Power* oscila entre el relato épico y el tratamiento de temáticas sociales. El origen de la protagonista está vinculado a una figura mitológica de Wiracocha, quien, según la historia narrada, engaña a Cavillaca para violarla, generando una descendencia no deseada. Este motivo mítico se repite en el perfil del antagonista, un asesino de mujeres poseído por un demonio ancestral, cuya violencia encuentra origen en la historia de su madre, también violentada. La analogía entre ambos personajes, el violador ancestral y el agresor contemporáneo, introduce una línea histórica de continuidad entre mito y violencia, que conecta con la mitología de dioses como Zeus, el cual asumía formas humanas o animales para engañar y violar mujeres, normalizando histórica y míticamente la conducta violenta misógina. La historia propuesta en el cómic establece un paralelismo entre estas estructuras narrativas: dioses masculinos que engendran linajes a través de la violación.

El cómic utiliza globos de diálogo, cartuchos de narración y onomatopeyas, en una disposición que busca dinamismo y una coherencia con la representación de las acciones y de la narrativa de la historia. Es decir, los recursos técnicos del comic están subordinados al conflicto del drama, a las acciones que narra, desde la perspectiva de la heroína. El lenguaje verbal se combina con códigos icónicos que representan emociones, acciones o sonidos, como líneas cinéticas y fondos cromáticamente intensos. Como señala Pérez Pando, el cómic sugiere relaciones de tiempo, acción y afecto mediante elementos visuales cuidadosamente codificados (Pérez Pando S.f.). En este caso, dichas relaciones se activan a través de contrastes cromáticos y expresiones faciales marcadas.

El estilo gráfico de *La Chola Power* combina trazos de línea gruesa con un uso marcado del color. La paleta se conforma con predominancia de rojos, negros, amarillos y verdes, tiende a la saturación lo que da como resultado una atmósfera densa y altamente contrastada. Los planos varían entre el primer plano, para enfatizar el rostro o gestos de los personajes, y el plano general, en el que se muestra el entorno geográfico. El uso de planos y su alternancia son una propuesta clásica de una narrativa típica del género de superhéroes, donde el plano general es para informar sobre el contexto que ocurre la acción y donde el primer plano enfatiza alguna reacción importante de la heroína. El uso de contrapicados para representar a la protagonista, igualmente es algo común en las historias de superhéroes: intensifica su presencia visual y le pone en una posición de poder frente al resto de humanos. En cambio, el plano cenital aplicado a las masas humanas reduce su detalle y les otorga anonimato.

En una de las escenas principales del cómic, se representa una manifestación frente al Palacio de Gobierno. La masa está simbolizada como un bloque compacto y homogéneo. Los carteles que sostienen remiten a lemas patrióticos como *¡Fuerza Perú!* o *No al miedo*. Esta representación puede interpretarse como una construcción visual del pueblo sin agencia individual, funcionando más como escenario o contexto que como sujeto activo del relato. La policía, por su parte, aparece representada como una barrera entre esa masa y el poder institucional, identificada por su armamento y su formación ordenada. El Palacio de Gobierno, al fondo, se mantiene estático y simétrico, operando como símbolo del poder estatal y de la historia oficial. El encuadre sugiere un enfrentamiento latente entre múltiples fuerzas sociales y simbólicas. Deberías poner algunas fotos.

La estructura argumental propone una superposición entre dos conflictos: por un lado, el intento de detener al asesino poseído por una fuerza mítica; por otro, la necesidad de confrontar el pasado histórico de violencia y dominación. Esta dualidad se construye desde una estética que entrelaza elementos de lo mágico, lo ritual y lo urbano. El lenguaje empleado en los diálogos es coloquial, con modismos y giros populares peruanos, lo que aporta proximidad al lector, “la economía del lenguaje en el cómic es fundamental: cada palabra debe estar pensada en su densidad comunicativa” (Pérez Pando S.f.).

Un ejemplo de esta economía del lenguaje es la primera secuencia del capítulo *Renaciendo de La Chola Power*: Se contrasta la imagen y la palabra, por un lado vemos a María Sol Alva en un plano medio, que parece mirarnos, mientras que en los cuadros de diálogos nos cuenta en tercera persona sobre quién era ella su historia de femicidio.

La Chola Power reconfigura el lenguaje del cómic desde una perspectiva crítica, decolonial y feminista. Su materialidad narrativa está profundamente ligada a una estética de la resistencia, que combina elementos del lenguaje visual del cómic clásico con signos culturales andinos y un discurso disruptivo. La historieta se convierte en un acto político cuando da voz a los que no la tienen y esto es justamente lo que hace esta heroína mestiza: hablar desde el margen, desde el cuerpo racializado, desde la lengua popular, para reescribir el campo simbólico del poder pero ¿Cómo hace este cómic para no exotizar la representación, para no reproducir una suerte de ventriloquismo?

Desde el enfoque semiológico, esta viñeta correspondiente a la página 5 del tomo *Renaciendo de la La Chola Power*, puede ser leída no solo como una escena de afirmación identitaria, sino también como un montaje discursivo que articula una figura femenina en el centro del poder, encarnando una mirada superior sobre la colectividad .



Figura 3. *La Chola Power: Renaciendo*
Fuente: Espinoza Díaz (2023)

El plano general picado ubica al personaje principal en una posición elevada, de espaldas, observando una concentración masiva. En los cuadros de texto podemos apreciar los pensamientos de la super heroína que afirman esa superioridad y esa condición de héroe que ayuda al pueblo. Esta imagen parece ser una introducción muy típica de los super héroes, sin embargo, lo que le diferencia, el *studium*, en el sentido barthesiano del término, se activa mediante los signos que culturalmente asociamos con el cómic de superhéroes, pero ahora incorporando códigos regionales: una figura femenina racializada con estética andina, una multitud con carteles de protesta, una narrativa que mezcla lo mítico con lo político.

Se reconfiguran aquí diversos signos culturales: la vestimenta de la protagonista alude al imaginario incaico, los carteles que dicen. *¡Fuerza Perú!, No al terror, Somos libres!*, apelando al repertorio nacionalista y a una historia reciente de violencia política. La presencia del Palacio de Gobierno alude a una presencia estatal importante en el desarrollo del cómic. El lenguaje del cómic opera como un “sistema de significación icónica y verbal que estructura la narración desde un punto de vista culturalmente codificado” (Pérez Pando s.f., p. 44).

La escena, por un lado, quiere representar un acto de protección paternalista, pero también representa un acto de vigilancia. Elisa, *la hija del sol*, observa sin ser vista. En este gesto se instala una asimetría: quien ve desde las alturas no solo contempla, también evalúa. Desde una lectura crítica, esta composición puede interpretarse como una reproducción de los dispositivos del poder en clave heroica. Si “[...]la imagen no solo representa: también ordena sentidos” (Barthes 2009), la dualidad estaría marcada por un lado por su identificación con el pueblo y por otro lado tomaría distancia para volverse su *salvadora* desde una posición de superioridad ejemplar.

El *punctum*, aquello que desgarrar o interpela más allá de lo narrado, puede encontrarse en la ambigüedad de esa masa humana. No hay rostros definidos, solo una colectividad indistinta: *La gente*, reducida a pancartas, gritos y color. Frente a esa masa, la figura individual de *La Chola Power* destaca no por comunión sino por distancia. Lo del *punctum* no me queda claro en esto que anotas.

En el cuadro, la tipografía de *La Chola Power* es una marca literal e ideológica, apareciendo como sello gráfico y como dispositivo de poder. El uso de colores patrióticos y de una tipografía de trazo grueso recuerda una estética urbana, pero también nacionalista. El cómic latinoamericano reciente oscila entre la denuncia y la apropiación de discursos hegemónicos, incluso cuando se enuncian desde una supuesta periferia. La apropiación de *La Chola Power* de los discursos hegemónicos está supeditada a la convención del género de los cómics de superhéroes épicos, poderosos y distantes. Sin embargo en la denuncia de *La Chola Power*, podemos encontrar rasgos distintivos de una superheroína peruana que coquetea con elementos de una cosmovisión incaica.

En esta imagen la protagonista no mira al lector, ni al pueblo. Su mirada se pierde hacia el interior del cuadro, pero su postura indica superioridad. Quien está de espaldas impone distancia, no pertenece al pueblo pero tampoco está del lado del lector, es una figura solitaria y ajena a todo.

Lo obtuso es lo que se escapa de lo que se dice (Barthes 2009), en este caso lo obtuso emerge en la tensión entre representación e ideología ¿puede una figura idealizada, inmortal, representar a los oprimidos sin imponer sobre ellos una visión vertical?. La voz de la heroína que enuncia sobre los que la necesitan, introduce un paternalismo (o maternalismo) que desdibuja la agencia colectiva, en el cómic *La Chola Power* la superheroína lucha por sobrepasar el dolor de su origen para ayudar a los que la necesitan (Espinoza 2023) haciendo una clara enunciación al dolor como mujer racializada.

La figura femenina es estilizada, su postura remite a un canon heroico clásico, lo que genera una tensión entre una representación épica runa andina y la tradición del cuerpo occidentalizado del superhéroe. A pesar de su color de piel y sus adornos incaicos, La Chola Power sigue inscrita en cánones de belleza occidental patriarcal, similar a cual se usa para representar a la Mujer Maravilla.

Aunque el cuerpo de la protagonista no es sexualizado al estilo del cómic comercial estadounidense, sí es estetizado y esterilizado. Se convierte en símbolo, en bandera, en emblema. Esto produce una cierta distancia emocional: el cuerpo idealizado no sufre, no se equivoca, no duda. Deja clara tu lectura en este punto, no siempre se entiende las tensiones y ambigüedades que anotas, y que considero que son fundamentales de tu trabajo.

El spectrum habla de esa presencia de la muerte que toda imagen contiene, en este caso aparece inmortalizando al personaje, como ella misma afirma en el texto, sin embargo en este caso lo que muere es lo colectivo, lo popular, que se convierte en fondo indefinido o en un contexto silenciado.

El cómic estudiado busca una resignificación positiva de la identidad andina, pero al mismo tiempo también reproduce dispositivos de jerarquía importados. La figura femenina aparece empoderada, pero no horizontalizada. El riesgo, es que “[...] el poder del significante devore la diversidad del sentido” (Barthes 2009), lo cual nos lleva a pensar que la representación de La Chola Power como una heroína perfecta, poderosa, de mirada superior, puede hacer que su figura se vuelva nuevamente tan estructurada, que los matices de su humanidad, contradicciones, conflictos o incluso el contexto social que la rodea queden aplastados por esa imagen grandilocuente. Como resultado, se pierde la posibilidad de leer en ella una mujer mestiza compleja, en tensión con el poder, con el dolor, con su comunidad. En su lugar, solo queda el emblema de *la heroína de todos*, lo cual puede ser políticamente útil, pero discursivamente empobrecedor.

La historieta *La Chola Power: Renaciendo* se inserta en un contexto de producción marcado por las tensiones posconflicto del Perú, donde diversas narrativas gráficas han intentado abordar, ficcionalizar o reescribir los traumas esta época. Sin embargo, a diferencia de proyectos como *Rupay* (2008) o *Barbarie* (2010), en los que Jesús Cossio articula una crónica visual que confronta los relatos oficiales a partir de testimonios campesinos y representaciones situadas de la violencia. *La Chola Power* opta por una justicia simbólica que mezcla mitología prehispánica, épica de superhéroes y una visión conspirativa del conflicto. Esta historieta forma parte de la reivindicación de la

categoría chola como equivalente a un mestizaje distintivo, pero lo hace desde una estrategia discursiva que tiende a idealizar la identidad nacional a través de una heroína con superpoderes, equiparada visualmente a los modelos estadounidenses de Marvel o DC (Sagástegui 2024). Un punto interesante en la trama de *La Chola Power*, ficciona una alianza entre Abimael Guzmán y Vladimiro Montesinos como servidores de Pachacamac, transforma el conflicto armado en una batalla mitológica por el destino del país, desplazando así las complejidades sociales, étnicas y políticas del periodo hacia una lógica binaria de bien contra mal. Esta representación distorsiona no solo el papel de los actores históricos, sino también las responsabilidades institucionales, al inscribir los hechos en una narrativa fantástica que *devela* una guerra entre dioses, ocultando así las causas estructurales del conflicto y el lugar de las víctimas reales. La monumentalización del escenario limeño (Plaza San Martín, el Museo Nacional, el Presbítero Maestro) refuerza una lectura oficialista de la memoria nacional, evidenciando una tensión entre el gesto de inclusión simbólica y la exclusión histórica efectiva.

La historieta, entendida como un lenguaje visual articulado, permite ser analizada tanto en su dimensión formal como en sus implicaciones simbólicas e ideológicas. Su especificidad radica, en la combinación de elementos icónicos y verbales organizados en una secuencia que “condiciona la percepción del lector” (Pérez Pando S.f.) mediante planos, encuadres, onomatopeyas y líneas de acción que codifican relaciones de poder, visiones del mundo.

Toda imagen, incluso la más estilizada o lúdica, contiene un exceso de sentido que puede quedar reducido si la forma se impone como sistema cerrado de interpretación, así el poder del significante termina por devorar la diversidad del sentido (Barthes 2009). El caso de *La Chola Power*, es un ejemplo de cómo la historieta puede reproducir estructuras narrativas hegemónicas, aun cuando se proponga representar lo contrario. La protagonista se inscribe gráficamente en el molde del superhéroe occidental, lo que permite su circulación masiva, pero a costa de distorsionar el relato del conflicto armado interno peruano, desplazándose hacia una épica de dioses y villanos, o apropiándose de elementos de la cosmovisión andina llevándola a una lógica occidental de paraíso e infierno. La lectura técnica de la forma, desde el uso de unas viñetas abiertas tanto como cerradas o rotas, en una conjugación de superposiciones y en momentos el uso de una o más páginas completas en un estilo artístico semitono, una gama de planos que dotan de movimiento a la acción de batallas tanto como la acción interior de los personajes, uso de colores fuertes para empezar el contraste de rojo, verde y negro del traje de la propia

Chola Power quien es caracterizada siempre con diferentes rostros y estilos, haciéndonos acuerdo que La Chola Power somos de alguna forma todas, Al igual que los otros personajes que son mezclas de espíritus y seres masculinizados, haciéndonos acuerdo estos aspectos de la cultura popular andina que hablan de la mística espiritual también, que sin embargo nos recuerda al estilo y la estética del cómic americano con líneas gruesas y márgenes definidos en los cuadros de texto, de hipérbolos reparcadas que tienden siempre a separar con fronteras lo que está dentro y lo otro, lo que está afuera. A su vez advertimos sobre la codificación ideológica que la imagen encierra, los diferentes poderes y elementos simbólicos coloca sobre el mantel, tales como las instituciones que estructuran la sociedad, y aquellos personajes que se transforman en villanos desde su humanidad. Dentro de esta operación de análisis podemos cómo ciertas operaciones formales pueden invisibilizar las memorias históricas y los personajes reales en nombre del entretenimiento o la representación heroica. Todo esto contenido en la ficción de una narrativa propuesta desde el mito helénico hace poco menos de 4000 años.

Puede decirse entonces que *La Chola Power* encarna muchas de las tensiones propias del cómic latinoamericano contemporáneo: entre la reivindicación simbólica y la reproducción de formas narrativas heredadas, entre la intención de empoderar a sujetos históricamente marginados y el riesgo de simplificar conflictos complejos o sistemas de creencias mediante estructuras patriarcales. Si bien la historieta apuesta por visibilizar una figura femenina chola como superhéroe, lo hace a través de una forma que reproduce convenciones del cómic hegemónico, desplazando así la historicidad de los acontecimientos que reinterpreta o reduciendo mitos a otra lógica de la que pertenecen. Desde las perspectivas críticas, se vuelve necesario interrogar no solo el contenido, sino también la forma como organizadora de sentido. El cómic latinoamericano, en este sentido, se presenta como un campo de disputa en el que conviven esfuerzos por narrar desde el sur y, al mismo tiempo, huellas de modelos culturales dominantes que moldean las posibilidades de representación. *La Chola Power*, al tensionar estas dimensiones, evidencia tanto las potencias como los límites del medio para construir una propuesta visual crítica, situada y compleja.

3. Cybersix y su lenguaje transgresor

La novela gráfica ha sido un lenguaje desplazado del canon cultural, relegado a lo popular, lo infantil o lo intrascendente. Sin embargo, esta *piba*, nacida en camiseta y criada en la vereda, “hizo, secretamente, su vida”(Montealegre et al. 2019, 79). La

historieta encontró en América Latina un espacio para resistir, experimentar y representar tensiones sociales, sexuales y políticas que otros lenguajes artísticos evitaban.

Un ejemplo de esta resistencia la encontramos en la historieta *Cybersix*, creada por el contador de historias Carlos Meglia y escenificada por el ilustrador Carlos Trillo, dos grandes del cómic argentino, en el año 1991 y publicada originalmente por Eura Editoriale. Estas tiras cuentan la historia de un ser nacido desde un experimento genético fallido, puesto que las criaturas se vuelven desobedientes a su creador, el científico nazi Doctor Von Reichter, quien ordena que todos los seres creados en esta serie sean destruidos. El número siete es rescatado por un ayudante del laboratorio quien siente ternura por ella y la vé como su hija adoptiva, así Cyber six escapa tomando la identidad de un fallecido profesor de literatura, Adrian Seidelman y suplantando su identidad. Lucha por sobrevivir en la ciudad de Meridiana, enfrentándose a las criaturas que su creador Von Reichter envía para destruirla. A lo largo de la trama, se reencuentra con su hermano Cyber 29, que ha sido transfereido al cuerpo de una pantera negra bajo el nombre Data 7, y mantiene un vínculo romántico con Lucas Amato. La concepción de la serie se inspiró en hechos reales, como el caso de los embriones congelados en Australia en 1984, y contó con asesoría psiquiátrica para diseñar el perfil del personaje protagónico. En Argentina, *Cybersix* se publicó por primera vez en 1993 en la revista *Puertitas* y luego en *Comiqueando*, con reediciones entre 2012 y 2015 por Napoleón Sin Batallas. En Italia, se publicó semanalmente en la revista *Skorpio* desde 1992 hasta 1996 y luego en ediciones mensuales hasta 1999; en Francia, *Éditions Vents d'Ouest* editó 12 volúmenes entre 1994 y 1998, y en España, Planeta De Agostini publicó seis números entre 1997 y 1998. En 2018, Editorial Cosmo reeditó diez volúmenes en Italia. Finalmente, los autores denunciaron en 2000 a James Cameron y Fox por el presunto plagio de *Cybersix* en la serie *Dark Angel*, aunque no pudieron continuar el proceso judicial por falta de recursos.

El alcance de *Cybersix* ha trascendido las fronteras y el tiempo, convirtiéndose en una obra de culto dentro del cómic latinoamericano y europeo. A pesar de haber surgido en 1991 como una serie semanal en Italia, su narrativa híbrida, entre la ciencia ficción, el gótico urbano y el drama existencial, le otorgó una profundidad poco común en las historietas de su época. La figura de *Cybersix*, una heroína andrógina que desafía las normas de género y lucha contra las estructuras del poder patriarcal, anticipó debates contemporáneos sobre identidad, cuerpo y resistencia. Aunque su publicación enfrentó interrupciones y conflictos editoriales, la serie logró mantenerse viva a través de reediciones, adaptaciones y una comunidad fiel de lectores que valoran su estética

innovadora y su trasfondo filosófico. Hoy, más de tres décadas después, *Cybersix* sigue siendo un referente del cómic argentino e internacional por su capacidad de conjugar acción, reflexión y crítica social dentro de una trama visualmente poderosa y narrativamente compleja, través de su protagonista quien es representada por una figura híbrida, fugitiva, poshumana y travesti el cómic se vuelve campo de disputa sobre el cuerpo, la identidad y los regímenes de representación (Trillo y Meglia 1994).

La propuesta estética de *Cybersix* dialoga íntimamente con su contenido. El trazo de Meglia combina estilización caricaturesca con detalles sombríos propios del noir, generando una atmósfera ambigua donde lo heroico convive con lo monstruoso. Las primeras entregas, de 12 páginas semanales en blanco y negro, crearon una narrativa fragmentada que con el paso de entregas se tornó más introspectivo y psicológico. Este desplazamiento formal permitió a Trillo y Meglia (1991-9) complejizar la subjetividad de *Cybersix*, dotándola de conflictos internos, dilemas éticos y una vida afectiva atravesada por el secreto, el deseo y la marginalidad.

El personaje de *Cybersix*, homónimo, rompe con la tradición del superhéroe occidental. Su cuerpo fue creado por un científico nazi, el Dr. Von Reichter, y marcado por la violencia de una biotecnología al servicio del control. Sobrevive alimentándose de una *sustancia* vital que extrae de los cuerpos de sus enemigos, lo que la sitúa simbólicamente con lo vampiresco. De día, se oculta en la identidad de Adrián Seidelman, profesor de literatura; de noche, combate a las creaciones del régimen. Esta dualidad no es solo identitaria, sino también visual y narrativa: el cómic juega constantemente con la tensión entre lo público y lo oculto, lo masculino y lo femenino, lo humano y lo artificial.

En este punto, *Cybersix* dialoga con otras figuras de la cultura visual de los noventa. Su estética y estructura narrativa han sido comparadas con *Aeon Flux* (1995), serie animada creada por Peter Chung para MTV. Ambas protagonistas son mujeres hipersexualizadas visualmente, pero melancólicas y autosuficientes, situadas en entornos distópicos donde el cuerpo es el campo de batalla.

Cybersix nace del horror: su cuerpo es el residuo de un experimento fallido, y por su condición de monstruo, su vida nocturna es una forma de supervivencia, y su heroicidad no deriva del deber, sino del rechazo a ser controlada. Esa marginalidad también se ve presente en la forma de distribución del cómic, como advierte Gociol, la historieta argentina nunca fue del todo institucional: sobrevivió entre fanzines, márgenes editoriales y producciones autofinanciadas, y eso le dio una libertad estética y política (Montealegre et al. 2019, 79).

En su difusión internacional, *Cybersix* encontró acogida diversa. Mientras en Italia y Francia fue leída como historieta de autor para adultos, en América Latina la serie animada de 1999, coproducida con Japón y Canadá, la llevó a un público más amplio. Sin embargo, las adaptaciones atenuaron la carga erótica, el contenido político y los matices oscuros del original, mostrando cómo el medio también impone filtros ideológicos a sus formas de circulación. No obstante, la figura de Cybersix como símbolo de disidencia persiste: su travestismo cotidiano, su orfandad y su lucha contra el autoritarismo siguen resonando con públicos diversos, especialmente lectores jóvenes que reconocen en su cuerpo *cyborg* una metáfora de la resistencia frente a las normas que pretenden normalizar el deseo y el cuerpo.

Su capacidad experimental ha permitido al cómic sobrevivir en los márgenes y convertirse en un espacio fértil para la crítica social, la experimentación estética y la reescritura simbólica de las identidades. Como bien señala Judith Gociol, “la historieta hizo, secretamente, su vida... pero con otras galas” (Montealegre et al. 2019, p. 78). En este sentido, el cómic se configura como un dispositivo que permite “narrar desde los márgenes” con un apersnalidad única que sirvió de inspiración para otras historias. *Cybersix* encarna precisamente ese gesto: su protagonista, una creación biotecnológica perseguida por el régimen que la originó, construye su existencia desde la fuga, la transformación constante y el rechazo a toda forma de control. Así, la historieta es una crítica a un pasado de guerras, dictaduras, totalitarismos.

Lo que se refiere a *género* en el cómic como en el cine, determina la estructura y las expectativas por lo tanto plantea las expectativas del espectador (Pérez Pando S.f.), en el episodio el Libro de la Béstia de Cybersix, el monstruo cabeza de perro con cuerpo de mujer, persigue a Cybersix. En el momento en que la atrapa con el objetivo de matarla, la criatura siente una contradicción potente, ya que siente identificación con la existencia ambigua de Cybersix, híbrida, situada fuera del binarismo de género, de los arquetipos morales y de las estructuras familiares tradicionales donde la hibridez y el extrañamiento del cuerpo permiten generar nuevas formas de empatía y disciplina (Annacondia 2013), lo cual se manifiesta plenamente en la corporalidad mutante y disidente de Cybersix.

El trazo expresionista y estilizado de Cybersix construye una atmósfera decadente que dota de afectividad a la secuencia (Pérez Pando S.f., 18), de una afectividad que se relaciona con la reflexión filosófica y existencial que trae a colación el cómic. Las viñetas de *Cybersix* operan como fragmentos sensibles, donde la iconicidad no busca realismo, sino intensidad emocional. La historieta permite una relación dialógica entre el lector y

el personaje, no a través del texto solamente, sino de lo gestual, lo afectivo y lo gráfico que es simbólico (Annacondia 2013). El cuerpo elongado de Cybersix, su pelo corto alborotado y flotante, el contraste entre su masculinidad y su feminidad tiene una carga erótica latente que proviene del el trazo y se extiende al relato; los contrastes de sombra y luz en las calles de Meridiana, que dialoga con la tradición expresionista alemana, nos da una sensación de extrañamiento y desolación.

Uno de los capítulos más interesantes de *Cybersix* es cuando uno de los monstruos que persigue a Cybersix, se pregunta sobre su existencia, tiene un deseo de encajar en la sociedad, de tener una pareja, el monstruo se lo caracteriza con cabeza de lobo, tetas y cuerpo verde, lo interesante es su representación gráfica de primeros planos de su rostro que acentúa su grado de reflexión. Los encuadres en *Cybersix* construyen subjetividad. El plano elegido no solo enmarca, sino que interpreta la acción (Pérez Pando S.f.) en esta historieta, los contrapicados enfatizan el poder de presencia de Cybersix, a diferencia de la Chola Power donde los contrapicados son para denotar la superioridad de la Chola. Los planos cerrados, que muestran gestos melancólicos o cuerpos solitarios, abren una lectura intimista que invita a reflexionar sobre la corporalidad disidente de la protagonista. Cabe recalcar que Cybersix no es mostrada como invulnerable: su cuerpo herido, sus gestos reflexivos, sus silencios, revelan una subjetividad desgarrada que como sutensiona la imagen normativa del superhéroe y lo que entendemos por humanidad (Annacondia 2013).

La relación entre palabra e imagen en *Cybersix* es funcional a los diálogos dramáticos, a los monólogos internos y a un tercer narrador que hace avanzar la historia. Trillo hace un uso medido del texto, construyendo diálogos que revelan conflicto interno. Uno de los ejemplos más interesantes son los monólogos de Cybersix cuando, enamorada de su compañero, se pregunta sobre su condición, si ella alguna vez podrá seducir a un hombre siendo una cyborg mujer. Más allá de si es una crítica a los roles de género, o la representación de una mirada masculina sobre el amor romántico, esos monólogos nos hacen identificarnos con la protagonista en un nivel más personal y legítimo. La economía del lenguaje verbal en el cómic requiere una densidad comunicativa significativa (Pérez Pando S. f.). En esta obra, las palabras operan en tensión con la imagen, nunca la duplican, sino que abren capas de interpretación.

Cybersix no solo es un punto de giro en la historia del cómic argentino, sino que constituye un gesto estético-político en el que el lenguaje de la historieta se activa como dispositivo de crítica y creación de subjetividades disidentes. De acuerdo a las categorías

teóricas desarrolladas propuestas, esta historieta trabaja en una triple dimensión: como forma visual experimental, como una narrativa existencial y cyborg, y como memoria cifrada de los horrores del siglo XX. En su hibridez, su ambigüedad y su potencia simbólica, *Cybersix* se inscribe plenamente en la adultez de la historieta: una narrativa que ya no necesita legitimación porque se sabe capaz de hablar desde la herida, desde el margen y desde la imaginación crítica (Montealegre et al. 2019).

En *Lo obvio y lo obtuso* Roland Barthes propone que toda imagen puede analizarse en dos niveles: el sentido literal o denotado (*studium*) y el sentido obtuso o connotado (*punctum*), que irrumpe como una desviación del código y apela a lo inconsciente, lo sensible o lo ideológico. A continuación invitamos a acompañarnos a diseccionar la siguiente imagen.



Figura 4. *Cybersix #1: Algo en la noche*
Furnte: Trillo y Meglia (1992).

Es una página del cómic “*Cybersix Algo en la Noche*” (Meglia y Trillo 1992), presenta una escena onírica donde la protagonista sueña o recuerda su origen como un experimento fallido condenada a ser destruida. El cuerpo de Cybersix, tumbado en la

cama, aparece vulnerable, atravesado por líneas cinéticas y sombras intensas que refuerzan la tensión emocional del recuerdo/sueño.

El *studium* nos sitúa en un universo distópico que remite a imaginarios de ciencia ficción y al discurso del control biopolítico. Se representan laboratorios y cuerpos intervenidos. Palabras que hablan de desobediencia y destrucción, un rostro, figura de un cuerpo que escapa. Con pocos dibujos y cuadros de diálogos, nos cuenta el origen de Cybersix, que es un trauma para ella, inclusive podemos leer su voz que dice: después de esto, viene la parte más atroz del sueño. Su intención es representar el trauma de la personaje. La página se divide entre las imágenes del sueño, con fondo negro, y la cybersix que sueña, con fondo blanco. Tal como el cómic articula un sistema de signos visuales que deben ser decodificados desde una lógica narrativa secuencial (Pérez Pando S.f., 19), lo cual aquí se ve reflejado en la fragmentación visual que representa simultáneamente memoria, trauma y acción. Cabe resaltar que este trauma tiene dos niveles: desde un nivel específico, osea de Cybersix y su papá científico nazi, y un nivel más profundo que hace alusión a los horrores del siglo XX, es decir, es un trauma de toda la civilización humana.

La viñeta se compone en espiral descendente, que dirige la mirada desde la autoridad institucional, el edificio del laboratorio, hacia el cuerpo de Cybersix, disociado y expuesto. Esta dirección visual fuerza al lector a acompañar la caída, no solo física sino subjetiva de la protagonista.

El *punctum* emerge en la figura desprotegida y sudorosa de Cybersix, cuya posición puede interpretarse como un momento de tortura o placer. Barthes sugiere que el *punctum* pincha al espectador (Barthes 2009); aquí la ambigüedad de la posición en la que duerme Cybersix nos trae esta inquietud: por un lado, la violencia simbólica del origen de la heroína que se remarca en sus palabras entre sueños, proviene de la parte más atroz del su existencia. Pero, por otro lado, la carga erótica difícil de eludir, el gesto del sostén subido, cubriendo apenas sus pechos, nos hace preguntarnos si su gráfica no solo quiere representar el trauma del origen de Cybersix, sino que la quiere mostrar vulnerable.

La masculinización de las condiciones de existencia de las mujeres representadas como súper-heroínas nos conduce a que (González 2016) Cybersix es una figura creada, manipulada, determinada por fuerzas externas, lo que devela el proceso de *objetivización* del cuerpo femenino, como centro del relato.

El sentido obtuso aparece en la indistinción entre pesadilla, recuerdo y presente. La viñeta oscila entre el trauma y la subjetividad, entre el laboratorio y el lecho íntimo.

La memoria corporal queda inscrita en un cuerpo que no duerme, sino que revive. Este tipo de narrativa invita a leer más allá de la heroicidad tradicional y evidencia el peso estructural de los mandatos sobre los cuerpos no normativos (Annacondia López 2013b)10). Justamente la espiral que va del laboratorio al cuerpo de Cybersix es un ejemplo del sentido obtuso. ¿Y aquí no se inscribe igualmente la sexualización del cuerpo femenino?

Lejos de engrandecer a la heroína, la escena interroga su lugar de enunciación: ¿es sujeto o es objeto? ¿Su poder proviene de una elección o de un programa que la excede? al articular imagen y texto, puede operar como máquina semiótica que conecta emociones, sistemas culturales y estructuras narrativas. Esta página logra eso con maestría, presentando un momento fundacional que no glorifica, sino que *problematiza* la existencia misma de la protagonista. Por eso me parece que la sexualización de ella tiene una mayor complejidad posible.

El origen de Cybersix no es heroico, sino trágico. Su creación se inserta en un dispositivo autoritario y masculinizado, remite a lo que Barthes llama el *pliegue del sentido* (Barthes 2009), esa zona donde lo visible se vuelve inquietante. La narración no escapa al mito del súper-héroe, pero sí lo subvierte desde lo visual y desde el tono oscuro y existencial. El tránsito entre una superviviente marcada por la violencia y una *superwoman simbólica* es corto (Annacondia 2013).

La figura de Cybersix encarna, de forma anticipada, el paradigma del cyborg la cual es una categoría de estudio en cual los cuerpos híbridos, resultado de fusiones entre lo orgánico y lo tecnológico, se convierten en territorios de disputa frente a las lógicas normativas de género, especie y poder (Haraway 1990). En esta viñeta, el origen traumático de la protagonista, sujeta a experimentación, destrucción y programación la sitúa en un umbral incómodo entre víctima y agente. Este posicionamiento ambiguo hace de *Cybersix* un texto disruptivo, que subvierte desde la forma y el contenido la promesa de empoderamiento clásico del cómic de superhéroes, apostando en cambio por un relato atravesado por la memoria, el cuerpo vulnerado y el deseo de libertad. Es justamente en esta hibridez entre sueño y tecnología, entre cuerpo y máquina, entre pasado y deseo, donde el discurso del cómic revela su potencia crítica.

En conclusión, tanto *La Chola Power* como *Cybersix*, permiten observar cómo el cómic operando como dispositivo discursivo, es decir, como una red de saberes, enunciaciones, imágenes y regulaciones que construyen subjetividades, cuerpos y formas de lo posible. Ambos cómics están situados en contextos históricos y culturales cercanos.

Tanto el Perú postconflicto y cuanto el universo distópico ficticio de Meridiana, ambas historietas hacen visible el modo en que el lenguaje gráfico y narrativo participa en la producción simbólica de lo social. Así, el cómic deja de ser una forma menor, y se revela como una herramienta compleja de inscripción política (Montealegre et al. 2019). La superposición de planos verbal, icónico, espacial, no solo cuenta historias: organiza el mundo, define lo visible y lo decible, delimita cuerpos legítimos e identidades posibles. Desde esta perspectiva, lo heroico ya no se define por la fuerza o el poder, sino por la capacidad de resistir y reescribir los códigos impuestos. En este marco, se abre paso la reflexión del siguiente capítulo: el cuerpo. No solo como soporte de acción o atributo de género, sino como campo de batalla simbólico donde se inscriben las luchas por el sentido

Capítulo cuarto

Discursos y resistencias del cuerpo en el cómic

1. Una breve definición de cuerpo

Hablar del cuerpo es reflexionar sobre los afectos, sobre el deseo, sobre subjetividades, sobre la piel, mente, dolor, amor y miedo. Hablar del cuerpo también es hablar de colonización, control, vigilancia, racismo, machismo, resistencia, disidencia, desobediencia. La importancia del cuerpo la reclaman los diversos feminismos, una afirmación donde se libera la lucha contra el patriarcado, porque es en el cuerpo que está arraigada nuestra capacidad creadora e imaginativa, en cuanto primer lugar y momento de comprensión/organización del deseo (Braidotti 2018, 26).

El cuerpo de la mujer, o de la mujer trans, sale a la palestra pública con el hogar es político, el cuerpo es político, la conciencia de su dominación, ganada históricamente, va de la mano de la conciencia de su cuerpo, de su reflexión sobre sus deseos, sobre la organización de su rabia. Este cuerpo va más allá del ser *Hombre*, del ideal humanístico y especista, de la racionalidad logocéntrica, de la división mente/cuerpo, público/privado, de los totalitarismos y esencialismos.

La reflexión sobre el cuerpo toma un giro radical en este tercer milenio. La era de la informática de la dominación, de la simulación, de la biotecnología, de la ciencia ficción, el postmodernismo, el componente biótico, la superficie, el lindero, el ruido, de la biología como inscripción, de la ingeniería de las comunicaciones, de los subsistemas, de la optimización, del control de la población, de la era de la gestión del estrés, de la cibernética del trabajo, del neoimperialismo, la era de la inteligencia artificial, de la guerra de las galaxias (Haraway 1990)

El cuerpo ya no es uno, no se limita a la corporalidad física, sino a una serie de corporalidades artificiales, de discursos materiales, como un nudo donde confluyen relaciones de poder y de saberes. El cuerpo es la carne que alimenta todo nuestro sistema de representación mediática y televisiva, materia en que se inscriben flujos de capital y re-territorializaciones del deseo. Sin embargo, el cuerpo es también el lugar de apuestas y lanzamientos de dados, espacio de autodeterminación, zona de conflicto y negociación (Braidotti 2018).

Para entender el cuerpo desde el mito blasfemo, la ironía corporal por excelencia en esta nueva era, el sujeto contradictorio donde se encarnan las tecnologías de dominación y a su vez las herramientas para su liberación, para la construcción de otros mundos posibles: el cyborg.

Desde una perspectiva, un mundo de cyborgs es la última imposición de un sistema de control en el planeta, la última de las abstracciones inherentes a un apocalipsis de Guerra de Galaxias emprendida en nombre de la defensa nacional, la apropiación final de los cuerpos de las mujeres en una masculinista orgía de guerra (Sofia, 1984). Desde otra perspectiva, un mundo cyborg podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios. La lucha política consiste en ver desde las dos perspectivas a la vez, ya que cada una de ellas revela al mismo tiempo tanto las dominaciones como las posibilidades inimaginables desde otro lugar estratégico (Haraway 1985, p. 13).

El cuerpo cyborg es una figura que subvierte las reglas binarias impuestas por el patriarcado y el capitalismo: naturaleza/civilización, humano/animal, humano/máquina, de esa forma propone una subjetividad tecnopolítica e irónica, capaz de desafiar las identidades fijas y de construir alianzas desde la parcialidad.

Como lo explica Rosi Braidotti, el cuerpo cyborg es un cuerpo poshumano, un cuerpo móvil, no esencial, múltiple, marcado por devenires no lineales y por procesos de subjetividad nómada, es decir, como un lugar de transiciones y tramutaciones, un espacio intermedio donde se activan afectos y se estructuran influencias que desplazan la distinción entre el interior y el exterior de la persona (Braidotti 2018).

A más de estas características, el cuerpo poshumano también apela a la memoria como la capacidad de acordarse, es decir, poder repetir, para poder durar en el espacio y consolidarse en el tiempo, es una conciencia que no parte de una autenticidad del yo o de la propia identidad en el sentido psicológico del término, sino como un aparato de fuerzas o de afectividades, de influencias históricas y sociales, que tiene la capacidad de recordar, y de resistir (Braidotti 2018).

La materialidad de este cuerpo en la era de la última imposición de un sistema de control, es una construcción de normas y discursos que delimitan lo que puede ser nombrado y lo que no, es una repetición de normas que crean una realidad. Sin embargo el género irrumpe como algo performativo, no es algo esencial, natural o lineal (Butler 2022).

El cuerpo en las narrativas contemporáneas y en especial en los lenguajes visuales como el cómic, se ha convertido en un terreno privilegiado de disputas simbólicas,

políticas y afectivas. Lejos de ser una entidad biológica neutra, el cuerpo se articula como un campo de significaciones en constante mutación, donde convergen discursos de poder, tecnologías de control y posibilidades de resistencia. En el contexto de las superheroínas latinoamericanas, como Cybersix y La Chola Power, el cuerpo adquiere una dimensión política al tiempo que encarna un archivo sensible de las tensiones entre lo humano y lo no humano, lo visible y lo oculto, lo prescrito y lo posible.

El cuerpo de Cybersix encarna esta hibridez no solo desde su origen simbólico como experimento fallido del biopoder, sino también desde una representación fragmentada que juega entre lo masculino, lo femenino y lo animal. Sin embargo, es precisamente el carácter de cyborg lo que se encuentra más debilitado en la construcción del personaje principal del cómic.

Por su parte la Chola Power no como una superheroína esencializada desde una tradición andina o católica, sino como una figura ambigua, conflictiva, que se debate entre su origen ancestral y su instrumentalización urbana como cuerpo disciplinado. Su narrativa, aunque reivindicativa, muchas veces reproduce lógicas de victimización individual, en lugar de construir una agencia colectiva o deseante.

Tanto en *Cybersix* como *La Chola Power* se inscribe en un imaginario que visibiliza cuerpos femeninos poderosos, pero también marcados por una estética normativa y una heroicidad ligada a formas convencionales de sacrificio y redención.

Este capítulo se propone entonces leer los cuerpos de estas heroínas desde la convergencia de las perspectivas del cuerpo cyborg, posthumano y performático.

2. Sujetos nómades

Desde conceptos como cuerpo cyborg, el análisis de la política afirmativa, la relación entre el cuerpo y los feminismos esencialistas, el cuerpo performático, los cuales permanentemente nos interpelan acerca de qué es *ser mujer*.

Ya sea desde una lógica esencial, binaria que no hace más que esconder un pensamiento totalitario, patriarcal y hegemónico. Cuanto desde un punto de vista que incluya las contradicciones de esta nueva era en un mundo donde la tecnología y la ciencia, el poder, la vigilancia y el control normalizan cuerpos de una forma cada vez más diluida y difícilmente identificable; donde a pesar del discurso de igualdad, libertad, democracia, el sistema sigue apropiándose y explotando el cuerpo de las mujeres.

Esto vuelve necesaria una epistemología que no se base en una lógica de apropiación, de incorporación, ni de identificación taxonómica únicamente (Haraway

1990, 18). Sino que sus planteamientos coincidan en una apuesta feminista, situada, híbrida, posthumana o performativa. Capaz de resistir las normativas del poder, sin caer en la nostalgia identitaria.

En la era del cyborg el feminismo habla de que nosotras no queremos más matriz natural de unidad y que ninguna construcción es (Haraway 1990, 19). El feminismo marxista socialista y el feminismo radical tiende a naturalizar y desnaturalizar lo que significa ser mujer, así como la conciencia social de ser mujeres. Referente al feminismo marxista socialista, el acto esencializador se encuentra en la estructura ontológica del trabajo o de su análogo, la actividad femenina (Haraway 1990, 20). Es decir, que las actividades femeninas de cuidado, de reproducción, a pesar de ser un logro el considerarlas dentro de la categoría de trabajo y ser un punto de giro para tomar conciencia de clase, de igual forma las consideran esenciales, naturales, inherentes al cuerpo de la mujer. Por otro lado, sobre el feminismo radical de MacKinnon es totalizador ya que pone la conciencia de la mujer como un hecho natural, su origen en la apropiación sexual, es decir, construye un sujeto que es deseo del otro, “es una totalización que produce lo que el propio patriarcado occidental nunca pudo lograr, la conciencia de las feministas de la no existencia de la mujer excepto como producto del deseo masculino” (Haraway 1990, 23)

El feminismo socialista y radical muchas veces han replicado estructuras de exclusión al basarse en una idea estable y homogénea de la mujer. El sujeto político feminista cyborg no puede estar fundado sobre una esencia biológica o cultural, sino sobre alianzas parciales, ironías y afinidades políticas. Su figura del cyborg blasfema, contradictoria y sin origen puro. El cyborg se sitúa decididamente del lado de la parcialidad, de la ironía, de la intimidad y de la perversidad, y precisamente por ello, puede encarnar una resistencia radical frente al capitalismo tecnocientífico y al patriarcado.

En el cuerpo de Cybersix, lo cyborg se refleja en la tensión entre ser un experimento genético nazi destinado a ser un sujeto normado en todos los entidos y gracias a su rebeldía ser condenada al exilio y la persecución y sin embargo a esto ser capaz de reescribirse durante la trama en el camino del sujeto múltiple, sin un género estable, ni un destino trazado por su creador.

En la misma línea, la política afirmativa en sujetos que se reinventan como nómadas y libres, capaces de autodeterminación y deseosas de participación política. Apela a una ética de subjetividades autónomas que tienen la capacidad de producir un

mundo digno de ser vivido (Braidotti 2018, 19). Estas subjetividades no nacen, sino que devienen, es decir que tienen la capacidad de reconstruirse a ellas mismas. Si bien los aportes históricos del feminismo son unificadores y constituyen las bases de un nuevo mundo, desde una mirada poshumanista y spinoziana, afirma no es suficiente la fe en la dialéctica de la historia, debemos elaborar una política de la inmanencia y la afirmación (Braidotti 2018, 14). Su crítica apunta especialmente a los feminismos que se atrapan en discursos de identidad o en la nostalgia de una totalidad perdida. La Chola Power, por un lado, encarna símbolos ancestrales y por otro se reivindica como mujer mestiza peruana; por otro lado su cuerpo es funcionalizado dentro de la lógica *superwoman* en nombre del empoderamiento femenino. La frase “todas podemos ser Chola Power” homogeniza la experiencia femenina en un gesto que, aunque solidario, borra diferencias de clase, etnia y deseo. Esta estrategia podría considerarse una despolitización de la lucha feminista (Braidotti 2018).

Analizar la conjugación de la materialidad del cuerpo, del sexo, de la raza, de la clase, significaría una revisión profunda de las bases filosóficas del feminismo. En cuestión de misma de ser *mujer* como fundamento de la acción política, al demostrar que es una identidad construida discursivamente. En su lugar una política de la performatividad, donde las identidades de género se producen y reconfiguran a través de la reiteración subversiva de normas. De ahí que al señalar *qué es ser mujer*, se corre el riesgo de excluir a quienes no encajan en esa definición (Butler 2022, 18).

Esta perspectiva permite interrogar cómo los discursos del cómic construyen cuerpos *legítimos* o cuerpos disidentes. En *Cybersix* y *La Chola Power*, la imagen estilizada, delgada, erotizada de ambas protagonistas no necesariamente refuerzan cánones visuales que dejan fuera otras corporalidades, por ejemplo en el caso de la Chola Power es notable la variación e cuerpos que tiene el personaje en cada episodio, variando el estilo la proporción y la caracterización. No así, el cuerpo de *Cybersix* se debate de una forma cambiante permanentemente entre sus diferentes alteregos, a pesar de ofrecer una materialidad *bella y natural* como sinónimo de validez discursiva.

Así, desde pensamientos que proponen feminismos más complejos, transversales y críticos, nos permiten leer en los cuerpos heroicos de *Cybersix* y *La Chola Power* no sólo un lugar de poder, sino también una zona de tensión, una superficie donde se inscriben paradojas y contradicciones, donde se ponen el juego diversos arcos y profundidades dramáticas.

3. Entre feminismo y posthumanidad.

El análisis del cuerpo ha sido una de las piedras angulares del pensamiento feminista contemporáneo. Desde los años 70 hasta la actualidad, los feminismos han denunciado que el cuerpo no es una entidad meramente biológica o neutral, sino un terreno simbólico, político y material en el que se inscriben relaciones de poder, normas de género, violencias estructurales y posibilidades de resistencia. Así el cuerpo no es una superficie pasiva sobre la que se inscriben significados culturales, sino una construcción, regulada por discursos normativos que determinan qué cuerpos importan y cuáles no (Butler 2022, 18).

Esta perspectiva transforma radicalmente la noción tradicional del cuerpo como algo dado, natural y original. En cambio, el cuerpo es entendido como un efecto del poder, un producto de la performatividad normativa y un espacio de disputa por el reconocimiento, la autonomía y el deseo. Los feminismos contemporáneos analizan el cuerpo como lugar de subjetivación, como territorio de disputa, como un lugar desde donde crear una política de afectos que se tome conciencia de unidad política en cuanto afinidades y no desde lógicas totalizadoras o esencias naturalizadas. Los distintos análisis cuerpo desde la perspectiva feminista es crucial para entender cómo operan las nuevas formas de control y cómo se articulan nuevas formas de resistencia.

En el plano poshumano, se destaca la necesidad de una política afirmativa del cuerpo el cual no se constituye únicamente sobre el sufrimiento o la opresión, sino también se basa en la potencia creativa, capacidad de afecto, de recomposición y de deseo (Braidotti 2018, 18). El cuerpo nómada y afectivo se convierte así en una interfaz porosa entre el yo y el mundo, en un espacio de alianzas entre especies, entre humanidades diversas, entre diferencias no reconciliadas. La importancia del análisis del cuerpo desde este enfoque radica en que permite desactivar las lógicas del esencialismo y pensar la subjetividad como proceso, como flujo, como devenir.

En *Cybersix* y *La Chola Power*, se evidencia cómo las corporalidades de sus protagonistas son construcciones culturales y políticas que condensan tensiones entre emancipación y normatividad. *Cybersix* encarna una figura tecnobiológica compleja: es el resultado de una manipulación científica, pero también un sujeto que busca amar, proteger, resistir. Su cuerpo está escindido entre lo femenino, lo masculino, lo humano y lo animal, y esa fragmentación es precisamente su potencia narrativa. *La Chola Power*, en cambio, representa una corporalidad mestiza, popular, ancestral, que lucha por empoderarse en un contexto urbano de violencia y explotación. Sin embargo, su cuerpo

es también instrumentalizado por discursos que la convierten en modelo de superación, dejando de lado el dolor no resuelto que la atraviesa.

En ambos casos, el cuerpo no es un simple vehículo de acción heroica, sino un texto cargado de sentidos, marcas, cicatrices y contradicciones. Por ello, el análisis del cuerpo desde los feminismos no solo permite comprender las lógicas de opresión, sino también imaginar nuevas formas de existencia y de lucha.

Autoras como Donna Haraway, Rosi Braidotti y Judith Butler, aunque desde distintos marcos, convergen en una crítica profunda a las concepciones esencialistas del cuerpo. Coinciden en considerar que el cuerpo no es una entidad natural y estable, sino una construcción político-discursiva, atravesada por tecnologías, afectos y normativas, que se encuentra en constante cambio, cada autora desde apuestas ético-políticas propias.

Para el posestructuralismo y la teoría crítica de género, el cuerpo no preexiste al discurso; más bien, es una materialización performativa producida por el mismo. El género, el sexo, la identidad, y hasta lo que se considera *materia corporal*, son efectos reiterativos del poder que se consolida a partir de un discurso. Diríamos que el cuerpo es el efecto más productivo del poder: no algo que simplemente corresponde a un género u otro, sino algo que hace género a través de sus actos (Butler 2022, 18). Así los cuerpos son regulados y excluidos por los marcos discursivos, sobre todo desde el lado político, religioso y educativo. Sin embargo ciertas performances pueden abrir fisuras que cuestionen la normatividad esencialista del cuerpo.

Desde una visión del cuerpo cyborg como híbrido de máquina, carne y código. Si bien también desmantela la noción de cuerpo como esencia, una figura política de la hibridez: encarna una subjetividad fragmentaria, sin origen ni pureza, pero con capacidad de ironizar, coalicionar y supervivir (Haraway 1990). La performatividad normativa del cuerpo (Butler 2022), privilegia las tecnologías, la ciencia ficción y la cultura material, como espacios donde se producen nuevas corporalidades no-humanistas. Para ella, el feminismo debe abandonar la nostalgia por una identidad unificada y abrazar la contradicción, la parcialidad y lo múltiple como base de acción política (Haraway 1990).

El giro poshumanista, comparte una propuesta nómada que se aleja del enfoque deconstructivo, en clave filosófica y afectiva, y apuesta por una política afirmativa del cuerpo en la cual la subjetividad se construye como un devenir ético y vital, en constante transformación, atravesado por flujos de deseo, tecnología, memoria y material donde el cuerpo ya no es una unidad funcional ni simbólica; es un campo de intensidades, una interfaz relacional en proceso (Braidotti 2018, 33). Su énfasis recae en los afectos, la

multiplicidad y la capacidad de recomposición, recreación del sujeto más allá del uso de la negatividad como herramienta de control del poder.

Estas diferencias enriquecen el análisis de los cuerpos heroicos en *Cybersix* y *La Chola Power*. La mirada sobre las imágenes de estas heroínas reafirman (o transgreden) las normas visuales y narrativas. La mirada de se ilumina frente la potencialidad crítica de *Cybersix* como criatura tecnológica que subvierte categorías binarias, claves para leer los cuerpos como interfaces afectivas en transformación, capaces de producir alianzas e imaginarios fuera del marco antropocéntrico.

4. Representaciones del cuerpo en el cómic

En el cómic contemporáneo, el cuerpo ha dejado de ser un mero soporte gráfico de la acción para convertirse en un lugar central de significación política, estética y simbólica. A través de la visualidad secuencial, los cómics inscriben cuerpos que no solo actúan, sino que condensan discursos a través del tiempo. Esta cualidad los convierte en un medio privilegiado para la construcción de subjetividad a través de generaciones.

Desde su origen, el cómic ha construido estereotipos corporales: *el héroe musculoso*, *la mujer voluptuosa*, *el villano grotesco*, que responden a modelos culturales impositivos. Sin embargo, en las últimas décadas, el cómic de autor, el cómic feminista y el cómic latinoamericano han comenzado a subvertir estas representaciones, abriendo paso a cuerpos marginales, diversos, mestizos, disidentes alrededor de todo el mundo.

Cada trazo, postura, gesto y vestimenta de los cuerpos representados en el cómic producen sentido haciendo visible lo que los discursos ocultan. En *Cybersix*, por ejemplo, el cuerpo poshumano de la protagonista es narrado como una estrategia de supervivencia, pero estéticamente continúa inscrito en una lógica de belleza normativa. Esta contradicción permite pensar cómo la resistencia puede estar condicionada por las formas de representación gráfica y sus expectativas culturales.

Tanto en *Cybersix* como en *La Chola Power* los cuerpos ya no son orgánicos ni cerrados, sino ensamblajes de tecnologías, datos y relatos. El cómic, como medio híbrido de palabra e imagen, permite plasmar precisamente estos cuerpos cyborg, fragmentados, intervenidos, artificiales, con gran libertad. *Cybersix*, construida genéticamente por un régimen totalitario, es aparentemente una corporalidad no natural, que cuestiona tanto la humanidad como el género. También *La Chola Power*, en su construcción estética y narrativa, presenta un cuerpo instrumentalizado por discursos patrióticos, indigenistas, mediáticos, que a veces se entrecruzan y otras veces se contradicen.

El cómic contemporáneo, cuando se aleja del realismo mimético y adopta lenguajes visuales expresivos, oníricos o deformantes, permite que el cuerpo se presente como proceso, como devenir, como interfaz afectiva. Esto es evidente en las secuencias en las que *La Chola Power* enfrenta a sus enemigos urbanos: su cuerpo se agranda, se deforma, se ilumina. En lugar de una anatomía estable, se ofrece una experiencia visual de su potencia simbólica, emocional y cultural.

En suma, la representación del cuerpo en el cómic contemporáneo no es un reflejo, sino una construcción compleja en la que confluyen discursos, tecnologías del dibujo, y operaciones ideológicas. A través del trazo, el color, la disposición de las viñetas y la interacción con el texto, el cuerpo en el cómic puede funcionar tanto como mecanismo de control como herramienta de resistencia.

5. Tensiones necesarias

Siendo el cuerpo un territorio de disputas, su representación en el cómic no escapa a esta lógica, a la doble operación entre el deseo de ruptura con los modelos hegemónicos y la reinscripción de los estereotipos visuales y narrativos persistentes. En *Cybersix* y *La Chola Power*, se observa cómo los cuerpos de sus protagonistas condensan tensiones entre normatividad e insubordinación, visibilidad y ocultamiento, subjetivación e instrumentalización. Para abordar la complejidad que las diversas propuestas teóricas ofrecen una lectura del cuerpo más allá de la esencia, sino como una construcción dinámica situada en los pliegues del poder y la resistencia.

Críticar los esencialismos del género, propone entender el cuerpo como un efecto material del discurso, es decir, como algo que se produce a través de normas sociales que delimitan lo que es visible, deseable y pensable. Su noción de performatividad permite abordar cómo las identidades son el resultado de prácticas reiteradas, más que una expresión natural de un ser interior. La materialidad del cuerpo no es negada, sino reconsiderada como el efecto más poderoso de un proceso regulador que produce los cuerpos que gobierna (Butler 2022, 56). Desde esta perspectiva, *Cybersix* expone una tensión constante entre lo visible y lo oculto, su cuerpo fabricado en un laboratorio, marcado por lo masculino en el día y lo femenino en la noche, tiene una simbología muy clara. Esta complejidad narrativa se enfrenta a una representación gráfica que insiste en los cánones hegemónicos de belleza femenina, lo cual limita su potencial subversivo. El cyborg como una figura metafórica, que subvierte las dicotomías tradicionales naturaleza/cultura, hombre/mujer, humano/máquina, es una criatura de realidad social

tanto como de ficción, una criatura en un mundo postgenérico y posthumano que rehúsa volver a los mitos fundacionales del origen (Haraway 1990) en ese sentido este cómic limita la capacidad de aquello que propone, en un sentido el propio cómic es tibio y temeroso de explorar, o ¿quizá es el medio en sí el que se encarga de castrar al personaje?. En caso de *La Chola Power*, la figura heroica se construye desde una estética que mezcla símbolos ancestrales con una narrativa de empoderamiento popular, pero esta operación cae, a menudo, en una ironía involuntaria. La protagonista declara “todas podemos ser Chola Power” (Espinoza 2023), esta frase aparece con una voluntad inclusiva, sin embargo tiene un efecto homogenizante ya que suprime la individualidad del personaje. La Chola Power se transforma en una exaltación heroica del sacrificio, que termina inscribiendo a la mujer en una estructura tradicional de abnegación. Leído desde otro lado se puede plantear la ironía, esa capacidad de “decir una cosa para decir otra” (Haraway 1990), la cual tiene por objeto desestabilizar los *sentidos sagrados del poder*, sin embargo aparece no como algo deliberado sino que este planteamiento parece no tener *conciencia* de su irónica construcción.

Aportando desde una dimensión afirmativa, al análisis del cuerpo desde el poshumanismo, la noción de *sujeto nómada* invita a pensar al cuerpo de ambas superheroínas no como una entidad fija, sino como un proceso relacional en constante devenir. En este caso el cuerpo de ambas es un lugar de afectos, intensidades y potencias personales, sus cuerpos se afectan de una memoria: “El cuerpo ya no es entero, se sitúa a caballo de una multiplicidad de estratos, de prácticas y de discursividades materiales. [...] Estar encarnados significa ser sujetos situados, capaces de poner en escena una serie de (inter)acciones discontinuas en el espacio y en el tiempo” (Braidotti 2018, 35). Esta mirada permite recuperar en *Cybersix* la búsqueda por una integración afectiva de sus distintos *cuerpos*: el masculino, el femenino, el animal, el artificial. En su relación con el personaje de Lucas, se hace visible un deseo de amar a pesar de la fragmentación. Lo mismo ocurre en *La Chola Power*, donde el cuerpo es exaltado como emblema del pueblo, pero también se muestra atravesado por los traumas del su propio origen. Ambas narrativas evocan, aunque con diferentes intensidades, una corporalidad que desea ser potencia en medio de la fragmentación, también evidencia sus límites ante los moldes ideológicos que la contienen.

En conjunto, las representaciones corporales en ambos cómics articulan discursos de poder, deseo y resistencia. Leer las reiteraciones normativas que configuran el género nos empuja a pensar la ficción y la ironía como herramientas de crítica política y nos

ofrece una ética de la afirmación desde la materialidad afectiva, entonces el cuerpo en *Cybersix* y *La Chola Power* es el espacio donde se dirimen viejas y nuevas batallas por la autonomía, la identidad y la vida política de los personajes.

6. Binarismos fundamentales

Una de las operaciones fundamentales del pensamiento feminista contemporáneo ha sido la crítica a los binarismos fundantes de la cultura occidental: hombre/mujer, naturaleza/cultura, cuerpo/mente, razón/emoción, sujeto/objeto. Estas oposiciones jerárquicas han servido históricamente para consolidar relaciones de poder que disciplinan los cuerpos y excluyen aquello que no encaja en sus límites. Desmontar estas estructuras binarias supone proponer proponiendo formas de existencia más fluidas, híbridas y abiertas a la diferencia. Abordar con agudeza los cuerpos heroicos de *Cybersix* y *La Chola Power*, cuyas representaciones tensionan, aunque también reproducen en parte, los moldes normativos del género, la identidad y la corporalidad.

De esta forma podemos decir que, el planteamiento de *Cybersix* desestabiliza el binarismo hombre/mujer al demostrar que el género no es una esencia ni un hecho natural, sino una construcción discursiva que se produce mediante actos performativos reiterados. El pensamiento adiestrado por el sistema continuamente produce y refuerza los significados de hombre y mujer como si fueran naturales, aunque estén socialmente instituidos y regulados (Butler 2022, 39). Tomando en cuenta estas palabras, *Cybersix* encarna de forma literal y gráfica articulación de mutante de lo binario: durante el día, se presenta como Adrian Seidelman, un maestro de secundaria, un aspecto interesante es como sitúa lo masculino dentro del territorio de la intelectualidad siendo un nexo con la literatura y por la noche construye un cuerpo femenino instintivo y pasional el cual se debate entre el erotismo y la violencia, *Cybersix*. Esta oscilación identitaria no es solo narrativa, sino profundamente performativa: muestra cómo el género se construye a través de la repetición de signos, gestos y roles. La protagonista habita una zona de ambigüedad que desafía la coherencia de sexo, género y deseo, la tensión se sitúa en los límites que cohesionan ambos extremos, en las escenas de reflexión en el tránsito entre la noche y el día cuando *Cybersix* se transforma en Adrian y viceversa, por las madrugadas.

Desde una línea filosófica como la perspectiva posthumanista el cuerpo cyborg es leído es una criatura de realidad social y también de ficción, híbrido de máquina y organismo que no pertenece a ninguna genealogía natural, no tiene origen puro ni destino redentor (Haraway 1990). En *Cybersix*, al ser este personaje una creación biotecnológica

que escapa del laboratorio que la produjo, encarna de modo directo esta lógica cyborg: es artificial, fugitiva, ambigua. No pertenece a ningún origen claro, y su misma existencia es una forma de desobediencia a los sistemas de control que la gestaron. En ese sentido, su cuerpo subvierte tanto la idea de humanidad *natural* como los binarismos de género y especie. Por otro lado, La Chola Power, aunque no es una figura cyborg en sentido literal, representa una hibridez cultural, política y estética que también desafía dicotomías como ancestral/moderno, indígena/urbano, mujer/guerrera. Su figura pone en juego una ficción heroica que visibiliza la potencia política del mestizaje, la disidencia popular y el cuerpo femenino racializado como sujeto de acción colectiva.

La ética del sujeto nómada y poshumano, propone dejar atrás la lógica de la oposición para abrazar la diferencia como potencia afirmativa. Los binarismos ya no tienen capacidad explicativa frente a las experiencias contemporáneas marcadas por el desplazamiento, la mezcla y la transformación constante. Las categorías binarias y jerárquicas no son adecuadas para pensar la subjetividad actual, que se constituye como una red de conexiones, de devenir, de multiplicidad (Braidotti 2018, 42). En esta clave, La Chola Power puede leerse como una figura que performa una subjetividad nómada, al transitar entre lo personal y lo colectivo, entre el símbolo ancestral y el combate urbano. Su cuerpo no es estático ni homogéneo, sino que se transforma según el contexto: es madre, luchadora, símbolo, pero también cuerpo herido por la historia. A su vez, Cybersix encarna esa multiplicidad poshumana: es mujer, hombre, clon, fugitiva, amante. Su subjetividad se desborda de toda clasificación estable. Ambos cuerpos narran trayectorias fragmentadas que encarnan una crítica activa a los sistemas que intentan reducir la identidad a categorías fijas.

7. Cuerpo y territorio

Desde una mirada feminista contemporánea, el cuerpo no es una entidad cerrada ni autónoma, sino un punto de encrucijada entre lo biológico, lo simbólico y lo político. Esta condición relacional implica que el cuerpo se construye también a partir de su inscripción en el espacio. En este marco, el territorio no se concibe como un mero fondo geográfico, sino como una extensión simbólica y material del cuerpo, una superficie de inscripción afectiva, histórica y política. Esta articulación entre cuerpo y espacio desde claves críticas que iluminan, a su vez, las construcciones territoriales encarnadas por Cybersix y La Chola Power desde el punto de vista de que la heroicidad. En este caso el cuerpo surge como una manifestación de justicia ante la violencia y la precariedad,

podemos conectar con la idea de que el cuerpo no puede pensarse fuera de los marcos que lo sostienen: requiere de un entorno que le permita existir, desplazarse, ser reconocido. La vulnerabilidad corporal no es solo individual, sino estructural: los cuerpos necesitan redes de apoyo, espacios que los protejan y los reconozcan. Este entrelazamiento cuerpo y territorio está encarnado expuesto a otros, y otras, estar expuesto al mundo, requerir un entorno que lo sostenga. El cuerpo no es autosuficiente, es siempre ya relacional e interdependiente (Butler 2022, 33). En *Cybersix*, esta exposición se materializa en la manera en que la heroína habita los márgenes de la ciudad de Meridiana. Su cuerpo está en fuga constante: se oculta en los tejados, en la noche, en los bordes de la legalidad. Meridiana se convierte en una geografía hostil donde la heroína debe performar su existencia desde la clandestinidad. El territorio urbano no es neutro: codifica los cuerpos, les impone condiciones de visibilidad o de ocultamiento. En ese sentido, el cuerpo de *Cybersix* se territorializa como cuerpo fugitivo, desplazado, marcado por la amenaza de aniquilación. Su sobrevivencia depende de su capacidad de moverse por espacios invisibles, de leer los mapas del peligro y de trazar rutas alternativas.

La territorialidad entendida como red, ensamblaje y contaminación, crítica de las narrativas de pureza y origen, y apuesta por una territorialización multisituada, en la que los cuerpos son ensamblajes de materialidades, tecnologías, historias y especies. Toda costa, bajada a la realidad como esencia primaria, no hay retorno a ninguna tierra prometida ni a ninguna genealogía originaria. Estamos hechos de relaciones entrelazadas, de ensamblajes parciales, de contaminaciones necesarias (Haraway 1990).

La Chola Power encarna esta visión híbrida del territorio. Su cuerpo es el resultado de múltiples ensamblajes: indígena y popular, ancestral y contemporáneo, materno y guerrero. Ella emerge desde el barrio, pero también desde una memoria colectiva marcada por la violencia del extractivismo y la represión estatal. Su cuerpo proyecta el territorio que habita: lo nombra, lo defiende, lo encarna. En este sentido, no es solo una heroína que actúa en un espacio, sino un cuerpo-territorio que encarna la resistencia comunal. Su vestimenta, su gestualidad, su dicción reconfiguran lo visual y lo sonoro del espacio barrial como lugar político. La territorialidad en *La Chola Power* no es estática, sino activa: es cuerpo expandido, historia insurgente, superficie simbólica de la memoria popular.

Si se lleva esta reflexión a una clave afirmativa al proponer una territorialidad nómada, no como desarraigo, sino como localización crítica, el cuerpo nómada no se define por su falta de lugar, sino por su capacidad de habitar el espacio de forma

relacional, transformadora, situada. “Territorializarse no es fijarse, sino situarse éticamente, asumir la responsabilidad de los vínculos que constituyen nuestra posición en el mundo” (Braidotti 2015, 66).

Desde esta ética, tanto *Cybersix* como *La Chola Power* pueden leerse como cuerpos territorializados en sentido braidottiano. Ambas encarnan posiciones situadas: la una desde la nocturnidad urbana, la otra desde el tejido social del barrio. No habitan territorios abstractos, sino espacios concretos cargados de afecto, memoria, violencia y deseo. Su acción heroica no consiste solo en combatir enemigos, sino en reconfigurar el espacio que habitan como lugar político y simbólico.

Pensar el territorio como extensión del cuerpo implica reconocer que los espacios no son neutrales, sino atravesados por relaciones de poder, exclusión y posibilidad. En *Cybersix*, el cuerpo fugitivo produce un mapa de la clandestinidad en la ciudad neoliberal. En *La Chola Power*, el cuerpo comunitario activa un territorio insurgente desde lo popular, lo indígena y lo femenino. A través de estas heroínas, el cómic representa cuerpos que no solo actúan en el mundo, sino que lo territorializan afectivamente desde la resistencia, formas encarnadas de cartografía política, capaces de pensar otras formas de habitar.

8. Deseo y vulnerabilidad como potencias del cuerpo

El cuerpo, en el pensamiento feminista contemporáneo, ya no se concibe como una entidad pasiva ni exclusivamente biológica. Lejos de la imagen tradicional de debilidad o exposición sin agencia, la vulnerabilidad y el deseo emergen como fuerzas constitutivas de la subjetividad encarnada, capaces de generar nuevas potencias políticas. La exposición, el afecto, el anhelo y el dolor no son obstáculos al empoderamiento, sino condiciones para formas de resistencia que brotan desde la carne vivida. Esta concepción del cuerpo puede leerse de forma aguda en los cómics *La Chola Power: Renaciendo* (Espinoza 2023) y *Cybersix: El libro de la bestia* (Trillo y Meglia 1994), donde el cuerpo heroico es escenario de deseo, memoria, descomposición y renacimiento.

La vulnerabilidad es el punto de partida de cualquier política relacional: el cuerpo expuesto no es simplemente débil, sino que esta condición de exposición permite pensar al cuerpo como entramado de afectos que lo hacen posible y también resistente (Butler 2022). El deseo, en esta clave, no es un impulso individualizante, sino una fuerza que conecta, vincula y transforma.

En *Cybersix: El libro de la bestia*, esta tensión entre deseo y fragilidad es explícita. Cybersix, tras perder el control sobre su cuerpo debido al embarazo no deseado, resultado de una relación simbiótica forzada con su hermano *José*, una criatura monstruosa, experimenta una profunda crisis identitaria. Su fuerza habitual se ve alterada por la gestación de otro ser dentro de ella, lo que visibiliza un cuerpo abierto, invadido, pero también reconfigurado. Este episodio ilustra cómo la vulnerabilidad no implica sumisión, sino transformación. Cybersix no se derrumba: resiste, huye, sobrevive. Incluso en su exposición máxima, el deseo por la vida, por la libertad, la mantiene en movimiento. “Lo que nos expone a la pérdida, también nos vuelve disponibles al deseo, al reconocimiento, a la alianza” (Butler 2022, 44). En cambio, el deseo se plantea libre de los esencialismos para Haraway, propone una subjetividad que no teme la mezcla ni la fisura: “El cyborg no tiene sueños de comunidad basada en la identidad natural, sino en afinidades parciales, imaginadas, posibles a través del deseo compartido” (Haraway 1990, 263). Esta lectura se torna relevante en *La Chola Power: Renaciendo*, donde la protagonista es retratada con el cuerpo herido, lleno de cicatrices que narran su lucha previa contra el sistema represivo. El cómic presenta la idea de que *renacer duele*, y lo hace desde la representación de un cuerpo que se reconstituye en la fragilidad: después de haber sido herida, asesinada, desaparecida, la heroína vuelve a levantarse, pero no como símbolo invulnerable, sino como sujeto afectado por la historia, transformado por el dolor. En este contexto, el deseo no es solo pulsión vital, sino también deseo de justicia, de redención colectiva, de reparación histórica. El cuerpo cicatrizado es el lugar donde ese deseo encuentra forma.

El cuerpo, no es ni estable ni cerrado: es una entidad que se constituye en el devenir, en la capacidad de afectarse y ser afectado: “El deseo no es falta, sino potencia; una fuerza de expansión, de apertura al otro y de transformación” (Braidotti 2018, 119). Desde esta óptica, ambos cómics muestran figuras heroicas que no se definen por la perfección ni por la invulnerabilidad, sino por su potencia de transformación. Cybersix deviene madre sin desearlo, pero incluso en ese trance su subjetividad se desplaza, se complejiza, y al final, se emancipa del control externo. *La Chola Power* en tanto renace con una conciencia más aguda del dolor que habita su comunidad, ya no pelea solo con puños, sino con memoria. Su cuerpo no es solamente físico, sino también simbólico y territorial, se trata de una materialidad pensante, afectiva, conectada al mundo que habita (Braidotti 2018).

Repensar el cuerpo heroico en el cómic va más allá del estereotipo de fuerza física e invulnerabilidad. En *Cybersix* y *La Chola Power*, el cuerpo es atravesado por el deseo, la pérdida, la cicatriz, el dolor y la reconstrucción. Estas formas de vulnerabilidad no debilitan, sino que potencian una ética de resistencia encarnada. En ese sentido, el cuerpo se convierte en un territorio de significación afectiva, histórica y política que se fortalece precisamente desde lo que ha sido negado: su apertura, su herida, su deseo.

A lo largo de la historia, el cuerpo femenino ha sido objeto de múltiples discursos que buscan fijarlo, nombrarlo y encerrarlo en una forma estable, natural y reconocible. El pensamiento feminista contemporáneo ha cuestionado con fuerza esta esencialización del cuerpo femenino, es decir, la idea de que existe una naturaleza femenina universal, ahistórica y predeterminada. Frente a esta noción fija y normativa, surgen otras formas de pensar el cuerpo femenino: como construcción discursiva, como ensamblaje tecno-político, como devenir situado sin origen estable. Este conflicto entre un cuerpo esencializado y un cuerpo sin origen o sin anclaje fijo encuentra una búsqueda válida en los personajes de *Cybersix* y *La Chola Power*, cuyas identidades corporales desestabilizan los límites entre lo dado y lo construido, entre lo natural y lo ficcional.

El territorio corporal, particularmente femenino, el cual es materializado a través de la norma, del estatuto, del predio. En el camino por dismantelar la creencia en una esencia femenina, se busca dismantelar la construcción del cuerpo social o sexuado tradicionalmente entendido como algo natural y biológico, sobre lo que la cultura *escribe* normas, roles o significados. En cambio se plantea que el cuerpo no es algo neutral ni pasivo, sino que ya está formado y significado por la cultura, es decir que la cultura no se imprime sobre un cuerpo vacío, sino que el cuerpo mismo se produce dentro de esa cultura, en concordancia con el planteamiento de Michel Foucault, el poder no se entiende como una fuerza que “oprima desde afuera”, sino como algo que produce realidades, formas de ser y de entender el cuerpo. En ese sentido, el cuerpo (y lo que entendemos como masculino, femenino, normal, anormal, etc.) es un efecto del poder, una construcción que surge de las relaciones de poder, el cual no sólo reprime sino que también crea sujetos, identidades y cuerpos. Así, la *materialización* se refiere al modo en que el cuerpo toma forma física y social a través de prácticas y discursos normativos los cuales son los sistemas de ideas y reglas que dicen qué es aceptable o no, determinando la apariencia y existencia misma del cuerpo. Este es el resultado de un proceso discursivo regulado. El cuerpo existe como efecto del discurso que lo nombra y lo norma. (Butler 2022, 23)

Desde esta mirada, *Cybersix* representa con claridad un cuerpo femenino que no tiene un origen natural, sino que ha sido creado artificialmente en un laboratorio. Su género no se deriva de una biología esencial, sino que se construye a través de la performance cotidiana en la noche como Cybersix y como Adrian durante el día vive esta oscilación desestabiliza cualquier idea de un cuerpo verdadero. Al contrario, su identidad revela que el género es una reiteración inestable, performativa y potencialmente subversiva.

Al proponer una ficcionalización radical del cuerpo-territorio, romper con las genealogías fundadas en el origen, el cuerpo-territorio ya no se define por la maternidad, la biología o el arraigo, sino por su capacidad de ensamblaje, su agencia ficcional y su multiplicidad de especies. Ya no hay una historia natural, no se trata de un lugar de retorno, sino de mutación. El origen es una trampa ideológica (Haraway 1990, 259). Así, Cybersix no solo desmantela el ideal de un cuerpo femenino esencial; directamente carece de origen natural, y en eso reside su potencia política. Su corporalidad es híbrida, tecno-orgánica, una fábula crítica que resiste la biopolítica del patriarcado científico que la trae desde un laboratorio en la vieja Europa, para crecer y desarrollarse en una ciudad ficcional en medio del Brasil, Cybersix también es migrante.

La materialidad del cuerpo se sitúa como un proceso continuo de devenir. Hablando de lo femenino, que no nace de una esencia femenina universal, sino que se forma en el tránsito, en la mezcla, en la localización que se halla. No hay una naturaleza femenina, solo múltiples procesos corporales situados, atravesados por el deseo, la historia, la política y la tecnología (Braidotti 2018, 83). El cómic *La Chola Power* transita una doble tensión: por un lado, visualmente se apoya en una representación fuertemente codificada de lo folclorizado, que puede sugerir una cierta esencialización; por otro lado, su narrativa y su acción la proyectan como una figura política emergente, articulada con la comunidad, la resistencia y la memoria. A pesar de sus marcadores visuales, no es una *mujer verdadera* de acuerdo con un molde, sino una ficción que se mueve entre lo simbólico y lo real, divaga entre el mito popular y cierta práctica política.

La tensión entre esencialidad y devenir se manifiesta en *La Chola Power: Renaciendo*, donde el cuerpo de la protagonista ha sido destruido, desmembrado, y vuelto a armar. El cuerpo femenino no renace desde una naturaleza, sino desde la violencia, la memoria, la ficción popular, y la voluntad colectiva de seguir luchando. Su potencia no reside en la maternidad ni en una moral femenina, sino en su capacidad de reaparecer como sujeto histórico-político.

9. Distancias entre *Cybersix* y *La Chola Power*

El análisis de *Cybersix* y *La Chola Power* nos ha conducido a observar que, aunque ambas construyen cuerpos heroicos femeninos no tradicionales, sus discursos corporales se articulan desde lugares distintos, tanto en lo simbólico como en lo político. Esta diferencia no sólo reside en la narrativa o el estilo visual, sino en los modos en que el cuerpo es representado como sujeto de poder, deseo, vulnerabilidad y transformación.

En *Cybersix*, el cuerpo aparece como dispositivo inestable y fugitivo, atravesado por la hibridez biotecnológica y el desgarramiento identitario. La heroína encarna un sujeto poshumano: sin origen biológico, sin genealogía clara, con una corporalidad que se escinde entre géneros, tiempos y espacios. La corporalidad de *Cybersix* está marcada por la negación del origen, lo que coincide con la propuesta harawayana del cyborg como figura sin genealogía redentora, construida a partir de ensamblajes múltiples. Su cuerpo representa el conflicto entre deseo y control, entre fuga y vigilancia, y se sitúa siempre al margen, en tensión con la normalización en una identidad performativa que desestabiliza la matriz heterosexual de género y revela al cuerpo como lugar discursivo de disputa (Butler 2022).

En cambio, *La Chola Power* representa un cuerpo fuertemente territorializado, afectado y comunitario. A diferencia de la subjetividad postidentitaria de *Cybersix*, la heroína andina emerge desde una genealogía cultural e histórica específica: es hija del pueblo, madre doliente, cuerpo racializado y símbolo colectivo. Su cuerpo no huye del origen, sino que lo reconfigura desde la resistencia popular y la memoria insurgente. No es un cuerpo sin historia, sino un cuerpo que renace con y desde su territorio. Aquí, la dimensión ética afirmativa cobra fuerza: el cuerpo es potencia situada, afectiva y política (Braidotti 2018). El deseo de *La Chola Power* no se dirige a una identidad fluida, sino a una transformación radical de su contexto. La vulnerabilidad de su cuerpo herido no es íntima sino compartida; no es sólo cicatriz personal, sino archivo de luchas colectivas.

En términos visuales, la diferencia también es significativa. *Cybersix* es representada con los códigos gráficos de la femme fatale: figura estilizada, hipersexualizada, solitaria. *La Chola Power*, aunque también responde a ciertos arquetipos de fuerza y maternidad, carga visualmente con elementos culturales que la anclan en lo ancestral y lo popular, en una estética barrial que conjuga lo indígena con lo urbano. Ambas están estilizadas, pero responden a imaginarios culturales distintos: la una desde el noir tecno-gótico y la otra desde el realismo mágico popular andino.

En suma, mientras *Cybersix* articula un discurso del cuerpo desde la fragmentación, la ambigüedad y la fuga, *La Chola Power* lo hace desde la reafirmación, el dolor colectivo y el renacimiento político. Ambas disputan la norma, pero lo hacen desde estrategias narrativas y visuales divergentes: una en clave poshumana y otra en clave de sujeto situado. La diferencia no anula sus puntos de contacto, ambas son heroínas creadas en contextos de dominación y resistencia, pero resalta que la política del cuerpo no es unívoca, sino profundamente contextual y discursiva.

Conclusiones

La investigación se propuso responder una pregunta desafiante pero necesaria: ¿cuál es el discurso visual de la heroicidad que se construye en los cuerpos de los cómics *Cybersix* y *La Chola Power*? El recorrido teórico, metodológico y analítico permitió situar estas obras en el cruce entre el discurso del cómic, las narrativas heroicas, la visualidad del cuerpo femenino y las disputas ideológicas que emergen en los lenguajes populares y masivos. El trabajo se articuló alrededor de cuatro objetivos fundamentales: acercarse críticamente al discurso en el cómic; indagar en los relatos heroicos desde una perspectiva situada; profundizar en los recursos del lenguaje visual; y explorar las representaciones de cuerpos femeninos como espacio de tensión entre hegemonías patriarcales y resistencias feministas o poshumanas.

El análisis permitió comprender que el cómic funciona como un dispositivo de poder (Foucault 1996), pues no solo *representa* cuerpos, sino que los produce dentro de regímenes de visibilidad. Tanto *Cybersix* como *La Chola Power* revelan cómo los imaginarios heroicos se ensamblan desde códigos visuales que legitiman ciertos cuerpos y excluyen otros. El cuerpo heroico tradicional se configura como una superficie donde se inscriben ideales patriarcales, occidentalizados e individualistas; sin embargo, las heroínas estudiadas funcionan como fisuras dentro de tales regímenes, ya que emergen desde márgenes étnicos, de género, tecnológicos, emocionales que complejizan la noción misma de heroicidad.

Desde la performatividad (Butler 2022), los cuerpos de ambas heroínas no preexisten al discurso, sino que se vuelven posibles en la medida en que reiteran, parodian o subvierten normas culturales. En *La Chola Power*, Elisa encarna un cuerpo atravesado por lo comunitario, lo mestizo y lo político; mientras que en *Cybersix*, el cuerpo cyborg opera como un ser espectral que vive entre la fuga, la ambigüedad de género y la melancolía. En estos relatos, lo heroico deja de definirse por la gloria, la fuerza o el sacrificio tradicional, y pasa a inscribirse en la capacidad de resistir, recomponer y enunciar desde el margen.

El lenguaje visual de los cómics: viñetas, encuadres, secuencias, color, sombras, composición, se consolidó como un espacio privilegiado para decodificar estas construcciones discursivas. Las sombras, los contrapicados y la economía de color en *Cybersix* refuerzan la ambigüedad e inestabilidad de su identidad, produciendo un efecto

espectral que se ha vuelto icónico. La abrupta interrupción de la serie deja un vacío narrativo que los lectores experimentan como deseo de continuidad, lo cual evidencia el impacto cultural y emocional de la obra. En contraste, *La Chola Power* despliega un colorido exuberante, un diálogo con los códigos del cómic estadounidense y una relectura andino-urbana que combina la estética pop con imaginarios comunitarios, constituyéndose en una obra que, a pesar de sus limitaciones editoriales, funciona como un diamante en bruto en el panorama del cómic latinoamericano.

Desde esta perspectiva, las heroínas analizadas pueden comprenderse como ensamblajes inestables (Haraway 1990), abiertos al devenir, sin origen fijo, situadas en zonas de frontera: entre lo humano y lo maquínico, lo femenino y lo andrógino, lo folklórico y lo pop. Su potencia creativa radica en que operan como prototipos para imaginar nuevos arquetipos heroicos en Latinoamérica, ampliando la posibilidad de narrar cuerpos diversos y mundos posibles.

No obstante, el análisis también permitió identificar contradicciones y tensiones importantes. Si bien ambas heroínas desafían narrativas tradicionales, también reproducen ciertos discursos patriarcales: cánones de belleza occidental, sexualización del cuerpo femenino, miradas masculinas insertas en la tradición del cómic comercial. La pregunta entonces no es únicamente qué resisten, sino qué reproducen sin querer. La tensión entre agencia femenina, deseo, sexualización y autorrepresentación sigue siendo un campo abierto, donde la mirada femenina lectora y creadora tiene el derecho de reapropiar, resignificar y desear, disputando las interpretaciones hegemónicas.

El estudio permitió observar que los afectos ocupan un lugar clave en la reconfiguración de lo heroico. Mientras *La Chola Power* reproduce en ocasiones el discurso del sacrificio heroico masculino cuando la protagonista afirma que deja atrás sus dolores para ayudar al otro, colocándose en la posición del héroe clásico, *Cybersix* introduce una transgresión importante: una heroicidad que habla de amor, vulnerabilidad y deseo. Esta dimensión afectiva, aunque restringida al ideal romántico heterosexual, abre un espacio para pensar el potencial político de los afectos como forma de subvertir el modelo heroico hegemónico.

Estas tensiones permiten afirmar que ambas obras se sitúan en el corazón de una nueva épica latinoamericana, una que ya no requiere héroes perfectos ni cuerpos normativos, sino figuras múltiples que desde la grieta, la torsión y la disidencia abren mundos posibles.

Preguntas que quedan abiertas

La investigación, más que cerrar respuestas, abre un campo fértil de nuevas preguntas:

- ¿Cómo profundizar aún más en el estudio del lenguaje visual del cómic como tecnología de poder?
- ¿Qué nuevas propuestas pueden surgir del estudio de la heroicidad femenina en un tiempo marcado por crisis sociales, tecnológicas y afectivas?
- ¿Hacia dónde se puede extender una investigación centrada en cuerpos femeninos heroicos, considerando las tensiones étnicas, de clase, género y poshumanidad?
- ¿Qué horizontes se abren para una expresión visual de la heroicidad femenina que no repita ni imite modelos occidentales?
- ¿Qué narrativas podrían surgir al incorporar cuerpos diversos, disidentes, híbridos, no normativos, comunitarios o poshumanos?
- ¿Qué sentido tiene continuar mirando hacia estos temas? Precisamente el de comprender cómo se configuran los cuerpos que importan y los cuerpos que quedan fuera del campo de lo representable.

A medida que la investigación avanzó, la complejidad de *Cybersix* se volvió cada vez más evidente: sus capas simbólicas, su ambigüedad, sus silencios y su estética producen un campo de lectura que invita a seguir creando, dibujando e hilando historias. El estudio de ambos cómics se revela, así, como un conductor potente para desentrañar corrientes filosóficas, políticas e ideológicas que atraviesan los discursos contemporáneos sobre el cuerpo.

Aportes, riesgos y reflexiones finales

Este estudio también deja preguntas metodológicas y epistemológicas sobre el lugar desde donde se escribe:

- ¿Cómo aportar más al estudio de la superheroicidad femenina sin caer en esencialismos feministas?
- ¿Qué riesgos implica utilizar la palabra “feminismo” para analizar obras que no necesariamente son feministas en su intención, pero sí dialogan con procesos del poshumanismo, la hibridez o la disidencia corporal?
- ¿Cuánto es necesario ficcionar, especular o imaginar para comprender una posible realidad poshumana?

Estas preguntas no son solo teóricas, sino profundamente personales y vinculadas a las dificultades del proceso investigativo: la tensión entre organizar el análisis y dejarse llevar por la lectura compleja; entre respetar la palabra de los autores y a la vez producir una interpretación situada; entre sostener un marco conceptual riguroso y permitir la intuición creativa.

Hacia una nueva épica corporal

En suma, tanto *Cybersix* como *La Chola Power* permiten observar que el discurso visual de la heroicidad femenina es un territorio en disputa. No celebran la perfección, sino la herida y la fisura. Ambas narrativas disputan el canon heroico desde un gesto político: poner en escena cuerpos que han sido históricamente marginalizados, estetizados, sexualizados o folklorizados. Pero también, desde un gesto creativo, abren caminos hacia nuevas narrativas latinoamericanas donde lo heroico surge desde la frontera, la mezcla, la rareza, la resiliencia y la potencia de imaginar mundos que aún no existen.

En este sentido, la investigación no concluye, sino que continúa en forma de preguntas, líneas abiertas y deseos de creación. Porque estudiar cómics, al final, también es un modo de dibujar futuros.

Lista de referencia

- Annacondia López, José Manuel. 2013. "La construcción de la identidad de género en el cómic de superhéroes estadounidense". Tesis de maestría. Universidad de Oviedo. Oviedo. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/15097>.
- Barthes, Roland. 2009. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Grupo Planeta (GBS).
- Barthes, Roland. 2014. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI Editores México.
- Belmonte Arocha, Jorge. 2017. *Mutantes, mutatis mutandis: de metáfora transcultural e intermedial sobre la juventud a objeto para una coeducación audiovisual*. Granada: Revista Perspectivas. <https://hdl.handle.net/10550/75504>.
- Braidotti, Rosi. 2018. *Por una política afirmativa: Itinerarios éticos*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Butler, Judith. 2022. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós Argentina.
- Campbell, Joseph. 1998. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cocca, Carolyn. 2016. *Superwomen: Gender, Power, and Representation*. New York: Bloomsbury Publishing USA.
- Eco, Umberto. 1995. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Espinoza, Martín. 2023. *La Chola Power RENACIENDO*. Lima: MED Cómics.
- Esquivel, Áurea. 2019. "La (Re) construcción del cuerpo y el discurso de las heroínas a través de la hiperviolencia en la narrativa gráfica posmoderna". Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. <https://ri.ibero.mx/handle/ibero/2394>.
- Foucault, Michel. 1996. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Ediciones Tusquets.
- Gonzalez, Alzane. 2014. "Heroínas (Extra)Ordinarias Del Mundo Del Cómic". Lazkao: Autoedición, Scribd.com. ResearchGate. <https://doi.org/10.13140/2.1.4671.8722>.
- Haaker Salmon, Nicole. 2023. «Las chicas también usan capa. Cine y representación femenina de superheroínas: La Mujer Maravilla». Lima: *Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC)*, julio 6. <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/669303>.
- Haraway, Donna. 1990. "Manifiesto Cyborg". *En Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*, Salamanca: Universidad de Salamanca. p. 251-311.

- Meglia, Carlos, y Carlos Trillo. 1997. *Cybersix Algo en la Noche*. Vols. 1-6. Barcelona: Fumetti Comics.
- Mejía, Wilmer. 2013. "Análisis narrativo de la película "kick ass" a través de la construcción del súper héroe kick ass y súper heroína hit girl como estereotipos sexuales". Quito: Universidad Central del Ecuador.
- Monroy, Lorena. 2019. "Desafiando el estereotipo: análisis de la representación de la figura antiheroica femenina en los cómics." Universidad Pedagógica Nacional. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/12003>.
- Monroy Medina, Lorena Paola. 2019. *Desafiando el estereotipo: análisis de la representación de la figura antiheroica femenina en los cómics*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/12003>.
- Montealegre, Jorge, Claudia Andrade, Camila Muñoz, et al. 2019. *Dibujos que hablan*. Colectivo dibujos que hablan y ediciones Corporación Cultural universidad de santiago de Chile.
- Pérez Pando, Gines. S.f. *Breve Historia del Cómic y su Lenguaje*. I.E.S de Villaviciosa.
- Ponce Tarré, Jorge Esteban. 2016. "Análisis del discurso del cómic de Capitán Escudo "El último desafío" ". Tesis de maestría, Quito: Universidad de las Américas, 2016. <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/12319>.
- Romero González, Paula. 2016. "Nunca fuimos Superwoman: Redefiniendo la identidad femenina". Sevilla: Universidad de Sevilla. 50-51.
- Rose, Gillian. 2016. *Investigación con materiales visuales: breve resumen*. Murcia: Consejería de estudios visuales de la ciudad de Murcia. Cendeac.
- Sagástegui, Carla. 2024. "Género, raza e identidad en los personajes del cómic peruano". Lima: Tesis de Maestría. Pontificia Universidad Católica del Perú. 24 (86): 103-24. <https://doi.org/10.18441/ibam.24.2024.86.103-124>.
- Santos, Gabriel Los, Tomás Stiegwardt, Marcelo Sabatés, Gabriela Díaz de Sabatés, y Carolina Posse Emiliani. 2021. "De la deconstrucción y reinterpretación del sujeto heroico: el ocaso del héroe patriarcal y el advenimiento de la heroína. Una visión holística, complementaria e inter esencial de la heroicidad humana". Buenos Aires: Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, n.º 145. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi145.5195>.
- Trillo, Carlos, y Carlos Meglia. 1994. *Cybersix: El Libro de La Bestia*. Buenos Aires: Meridian Cómic. <https://www.goodreads.com/book/show/18687439-cybersix>.