

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

**Estudios con reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981**



**LA (RE)CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO Y EL DISCURSO
DE LAS HEROÍNAS A TRAVÉS DE LA HIPERVIOLENCIA
EN LA NARRATIVA GRÁFICA POSMODERNA**

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRA EN LETRAS MODERNAS

Presenta

ÁUREA XAYDÉ ESQUIVEL FLORES

Directora: Dra. Laura Guerrero Guadarrama

Co-Director: Dr. José Manuel de Amo

*Entonces, lo entiende. Su amo no se ha ido. Sólo
está fragmentado.*

*Ahora ataca con dirección. Tragándose a Al
Simmons pieza por pieza...*

Miembro por miembro.

*Lenta y fluidamente, como si estuviera armando
su monstruo de Frankenstein de adentro hacia
afuera.*

*Cuando se traga la última parte, el traje viviente
ataca a su captor.*

Dolor.

*The Curse va a conocer el significado de esta
palabra.*

Amanece.

*Al fin, satisfecho con su venganza, el traje
concentra, cose, une, agita y modifica el
ensamblaje de su amo.*

*Luego, como un muñeco de trapo, Spawn se
levanta.*

-Todd McFarlane, Spawn #40-

“Conforta a la niña.”

-Todd McFarlane, Spawn #60-

Agradecimientos

A mi familia, la que es por lazos de sangre y a la que elijo todos los días, de manera incondicional.

A mi directora y guía, Laura Guerrero Guadarrama, quien me llamara para colocarme en un espacio y un tipo de pensamiento nuevo, retador y hospitalario a la vez; por estar ahí conmigo a cada paso, sin permitirme un paso atrás. A mi maestro, Nacho Padilla †, por su generosidad, agudeza y asombro.

A mis lectores y maestros, Roberto Cruz y José Manuel de Amo por leerme seriamente y ofrecer las herramientas necesarias para entender mejor mi propio trabajo.

A la Universidad Iberoamericana, que me adoptó y se convirtió en otro hogar donde se han producido encuentros maravillosos y transformadores.

A mis compañerxs y amigxs de la Ibero, la UNAM y la Biblioteca Vasconcelos durante la gestión de Daniel Goldin, por su cariño, consejo y ánimos a lo largo de estos años.

A todas las mujeres cuya experiencia me ha acompañado, me ha consolado y hecho más fuerte.

Y, por último, a ti, Áurea Xaydé, por haber seguido adelante a pesar del dolor y la tristeza, de sentirte abandonada, que no eras suficiente, que eras reemplazable y olvidable.

Que esto sirva como recordatorio para el futuro.

Lo lograste.

Índice

0. INTRODUCCIÓN.....	6
1. NARRATIVA GRÁFICA, PROTAGONISTAS, HEROÍNAS Y SUPERHEROÍNAS: OTRAS FORMAS (MUY NECESARIAS) DE CONTAR HISTORIAS.....	12
1.1 Panorama diacrónico crítico de la heroicidad, cuerpos y discursos sobre lo femenino.....	16
1.2 Autores con propuestas alternativas desde la hiperviolencia.....	31
2. CURSE OF THE SPAWN. BLOOD & SUTURES: LA ORISHA VENGADORA DE LOS FEMINICIDIOS IMPUNES.....	65
2.1 La disyunción de las muertas que regresan.....	67
2.2 ¿Nombrarse desde la justicia o desde la venganza?.....	76
2.3 La responsabilidad de ser con y para otros.....	82
2.4 La moralización individualista de una vengadora.....	89
2.5 Aquello que nos mueve: Ecos en los lectores.....	93
3. CLAYMORE: UNA ENTRAÑABLE APOLOGÍA DE LAS SOLDADAS MONSTRUOSAS.....	100
3.1 Representación del cuerpo más allá del género.....	104
3.2 Mutilación (y tortura): repensar la sangre y el dolor femeninos.....	111
3.3 Memoria: Eje de evolución psíquica y corporal.....	115
3.4 Carne y sangre de madres adoptadas.....	120
3.5 Otredad: el valor identitario del concepto “ <i>nakama</i> ”	127
3.6 Otras lecturas desde el género <i>shōnen</i>	133
4. IMÁGENES Y GESTOS: LA SUTURA PERMANENTE COMO HIPOMNEMATA DEL CUERPO APROPIADO.....	142
4.1 Suturas, heridas y una memoria que permanece.....	143
4.1.1 La exhibición y apropiación de las marcas de la violencia.....	147
4.2 Algunas muñecas de trapo comen, otras, se cosen entre sí.....	151
5. CONCLUSIONES. LA VIOLENCIA MONSTRUOSA QUE CUIDA Y PROTEGE.....	160
6. BIBLIOGRAFÍA.....	164

Disclaimer

Las imágenes reproducidas en el presente trabajo son de uso estrictamente científico/académico. No se pretende incurrir en ninguna infracción. Los derechos de títulos y todo lo relacionado con ellos pertenecen a sus respectivos autores y casas editoriales.

Introducción

Como muchos especialistas antes de mí, crecí leyendo imágenes: historietas, cómics e ilustraciones de libros cuyos textos apenas me interesaban. Sin embargo, no podía reconocerme como lectora porque veía que “los auténticos lectores” eran chicos desadaptados, acosados en la escuela, que iban religiosamente a comprar sus cómics en grupo y conocían a todos los superhéroes en todas sus formas y épocas. Yo era todo lo contrario: una niña aplicada, con una familia cariñosa, una infancia bastante tranquila y no tenía la disciplina ni la constancia para coleccionar historias completas. Sentía que no tenía el derecho a llamarme “lectora” de ese tipo de obras.

Aun así, recuerdo cuando un cómic cambió mi vida. Tenía unos 10 u 11 años cuando mi madre, que era maestra de español en secundarias públicas, nos trajo un par de números que le había pedido prestados a un alumno suyo; el #40 de *Spawn* y el #9 de *Gen13*¹, editados por la extinta Editorial Vid (anteriormente conocida como Editorial Argumentos). Con el tiempo, Gen13 se fue diluyendo y perdió valor, pero *Spawn* se quedó para siempre. En la portada aparecía *Spawn*, atado con ganchos de carnicero, desollado, desmembrado, con un socavón en el pecho y gritando rodeado de hombrecillos demoniacos y sonrientes, uno de los cuales sostenía el corazón del engendro. La primera página tiene, del lado derecho, un acercamiento al perfil quemado de *Spawn* y, del lado izquierdo, un breve resumen sobre la hipócrita guerra santa entre el cielo y el infierno por las almas humanas. En la historia, *Spawn* había sido atrapado por *The Curse*, quien buscaba vengarse y desentrañar los secretos del traje simbiótico infernal. Entre recuerdos delirantes y un

¹ Títulos editados originalmente por Image Comics, sello fundado por un grupo de jóvenes artistas que habían dejado de trabajar para Marvel con el fin de crear historias propias. *Spawn* pertenece a Todd McFarlane y *Gen13*, a Jim Lee, Brandon Choi y Scott Campbell.

dolor indecible, Spawn se autoamputó una mano para liberar su traje y recuperar su cuerpo. Recuerdo que cuando lo vi, sentí un asombro que oscilaba con la maravilla. Era como si hubiese encontrado algo que había estado buscando y no sabía cómo enunciar siquiera. Recuerdo que sentí encanto, sentí alivio y me empecé a sentir fuerte.

Conocía a otros héroes y heroínas, había crecido con figuras caballerescas de la literatura fantástica y veía caricaturas épicas sin falta, pero por primera vez sentí que un personaje me hablaba sólo a mí desde un oscuro lugar extrañamente familiar. Aun me cuesta trabajo identificar qué fue lo que pasó. Lo que sí tengo claro es que la monstruosidad de Spawn me tranquilizaba; veía que los monstruos sufrían y defendían sus vidas de monstruos peores, a quienes también estaban dispuestos a enfrentar para proteger niñas pequeñas. Mi infancia no fue marcada a fuego por el abuso, el sufrimiento, el terror o la soledad y, sin embargo, quería sentir que esa criatura me protegía.

O tal vez no.

En realidad, quería parecerme a él; los personajes femeninos que yo conocía, rara vez me causaban semejante deseo... jugaba con la idea de ser atractiva, sensual y tener poderes bonitos, pero al final del día, yo quería ser grande, fuerte e inspirar miedo; quería ensuciarme, llegar al límite y ser capaz de enfrentarme a los monstruos más terribles aún hecha pedazos. Entonces, empecé a dibujar en serio; copiaba con devoción las figuras y el estilo de Greg Capullo y me reconocieron como una de las mejores dibujantes del grupo junto con otros dos niños, con quienes competía para ver quién era mejor. Poco tiempo después, mi hermana mayor llevó a casa *Arkham Asylum*, de Grant Morrison y Dave McKean y *Blood & Sutures*, que, como estaba en inglés, no pude leer sino hasta varios años después. Algo había en esos seres poderosos y brutales que me hacía sentir bien.

A los 13 años, cuando iba a recoger a mi hermana menor de la escuela primaria, fui víctima de acoso sexual en la calle sin mucho apoyo por parte de las autoridades. Entre el miedo, el asco, la vergüenza y la confusión, también sentí ira. Quería encontrar al hombre y destrozarlo; quería hacerlo sufrir y que esas manos no tocaran nada ni a nadie más. Poco tiempo después, comencé a practicar artes marciales y descubrí que mi cuerpo sí podía reaccionar, que sí podía hacer daño, que yo podía elegir sentir dolor para hacerme más fuerte. No volví a tener una experiencia similar, pero el miedo nunca desapareció... Al contrario, creció al conocer lo que les hacían a muchísimas otras niñas y mujeres; creció aún más al pensar que podía pasarle a mi madre o a mis hermanas. Y se me ocurrió que ninguno de los héroes “buenos” era capaz de hacer lo que yo necesitaba que hicieran, ninguno podía contener el odio y la rabia que amenazaba con ahogarme cada vez que me enteraba de un nuevo caso; que una golpiza y la cárcel no bastaban para detener ese miedo que sentimos las niñas y las mujeres cada día de nuestras vidas, en mayor o menor medida. En literatura, ya no quería ver más retratos sublimados de la violencia y la encomiable resistencia y fortaleza emocional de las mujeres; quería que alguien hiciera *algo*. Poco a poco, con el recuerdo de Spawn en el fondo de mi cabeza, descubrí —en cómics y en mangas—, heroínas, superheroínas y otro tipo de protagonistas con cuerpos diversos que no sólo se defendían, sino que convertían sus cuerpos en armas y se adueñaban de su lado más brutal en busca de retribución; no importaba que pertenecieran a distintas tradiciones gráficas y discursivas, las recibía desde donde llegaran y, como podía *verlas* gritar, gruñir, encogerse, correr y pelear, los obstáculos eran mínimos. Cada nuevo ejemplo se convertía en un nuevo refugio ante las terribles historias que se desarrollan tanto en el espacio público como el privado, porque, como dice Michele Petit en *El arte de leer en tiempos de crisis*:

Tal vez la lectura repara también en la cotidianeidad los desgarramientos y domestica lo extraño, lo inquietante. El acomodo en secuencia, la elaboración estética de los textos, son tranquilizadores: el tiempo se ordena, los acontecimientos contingentes adquieren sentido en una historia que se pone en perspectiva. Y es un poco como si, por el orden secreto que emana de ésta, el caos del mundo interior pudiera tomar forma. (114)

Por todo lo anterior, necesitaba trabajar mis inquietudes desde la narrativa gráfica, para tratar de entender en qué consistía ese alivio que sentía al recorrer con la mirada cada página. Al igual que varios investigadores en los últimos años, mis objetivos no son validar el estatus del cómic y el manga como formas de arte u objetos de estudio académico. No me interesa determinar si son o no son, lo que me interesa es explorar cómo hacen lo que hacen; cómo ciertas obras gráficas —en el ámbito de la narrativa gráfica de corte heroico, donde es usual que los personajes femeninos son hipersexualizados y cuyos discursos e historias son banalizados o supeditados a las necesidades de los hombres— abrevan de ingredientes básicos y convencionales de la violencia masculina y encuentran el modo de poner en tela de juicio esos valores al tiempo que ofrecen nuevas formas de leer la realidad de muchas mujeres cuyas historias han sido marcadas por la violencia de género. Para ello, me planteo las siguientes preguntas a manera de guía:

- ¿Qué estrategias discursivas siguen los autores de obras que transgreden esas visiones?
- ¿Cómo se construyen estos personajes femeninos que pelean, matan y derraman sangre de lucha?

- ¿Qué propuestas sociales y políticas se perfilan cuando un autor elige desarrollar la historia de un personaje femenino multidimensional y complejo?
- ¿Cómo pueden estas obras formar nuevos tipos de lectores/espectadores?

Con base en la convicción de que, al representar historias y cuerpos marcados por la violencia de género desde la apropiación de lo terrible, algo se transforma en el orden de los discursos de poder, he perfilado un corpus de treinta y un obras de narrativa gráfica, tanto cómic como manga, de los cuales he elegido analizar dos: *Curse of the Spawn: Blood & Sutures* (Image Comics, 1996-1999), de Alan McElroy, Dwayne Turner y Dani Miki y *Claymore* (Shounen Jump, 2001-2014), de Norihiro Yagi, debido a sus propuestas éticas y estéticas en torno a la figura de la heroína con cuerpo *cyborg* (Haraway), es decir, con cuerpos desobedientes, monstruosos y, por supuesto, políticos. En estas historias, las protagonistas comienzan sus viajes sometidas a las decisiones y deseos de grupos masculinos, particularmente crueles, para después relacionarse con sus cuerpos y entornos a partir de decisiones conscientes; su transformación radica en su capacidad agentiva y combativa, no sólo para sobrevivir en mundos violentos, sino para evitar que haya más como ellas.

Para ello, la presente investigación se dividirá en cuatro partes: El primer capítulo combinará algunas bases epistemológicas de las narrativas gráficas (desde una perspectiva intermedial con algunas aportaciones desde la multimodalidad) con una breve historia de numerosas protagonistas, heroínas y superheroínas tanto de cómic como de manga, el contexto estético y la manera en que han sido representadas con el fin de enmarcar una selección propia de personajes que cobran venganza, matan y, al hacerlo, reinterpretan sus cuerpos como armas, como instrumentos para conocerse a sí mismas y ser de otra manera

en el mundo desde lo abyecto. El segundo y tercer capítulos abordarán las dos obras mencionadas que —si bien pertenecen a tradiciones y lenguajes visuales diferentes, coinciden en varios elementos simbólicos y planteamientos éticos relacionados con la memoria, la deuda, los cuerpos combatientes, monstruosos, y la proyección hacia un futuro donde el sufrimiento no sea parte constitutiva de la existencia de una mujer. El cuarto capítulo buscará unir ambas historias a partir de la imagen y gesto de la sutura como un tipo de *hipomnemata* de naturaleza más bien orgánica (no técnica, como establece Stiegler) que es resignificada y pasa de ser marca de violencia y humillación, a marca de voluntad y sanación.

Tras años de vergüenza y miedo constantes, escribo con la esperanza de que, poco a poco, las heridas de quienes me lean (y las mías propias) inicien el necesario proceso de cicatrización cuyas marcas finales relaten historias de inevitable supervivencia.

CAPÍTULO 1

Narrativa gráfica, protagonistas, heroínas y superheroínas: Otras formas (muy necesarias) de contar historias

To say the least, it's a refreshing change from the onslaught of images of women
in the media and in the news getting beaten. Raped. Murdered.
And again, it makes me question -would I be able to similarly react?
At the hands of an attacker could anyone be present in the moment and not give a shit?²

Monica Gallagher, *Go for the eyes. An exploration of self defense*

A pesar de, o quizás, gracias a su estigma, lejos de muchos de los corsés culturales más rígidos, el cómic y el manga, en tanto medio, están haciendo cosas que otros tipos de narrativas no pueden hacer. Edward Said, haciendo memoria de su propia formación lectora en su texto de presentación a *Palestine*, de Joe Sacco, decía:

[...] comics in their relentless foregrounding [...] seemed to say what couldn't otherwise be said, perhaps what wasn't permitted to be said or imagined, defying the ordinary processes of thought, which are policed, shaped and re-shaped by all sorts of pedagogical as well as ideological pressures. [...] I felt that comics free me to think and imagine and see differently.³ (ii).

Esas diferencias radican en el diálogo entre lo simbólico y lo icónico, en el efecto percetivo del encuentro entre medios que no son “la suma de sus partes”, sino algo diferente, algo más: “comics are transmedial because they share non-media-specific

² “Es un cambio refrescante de las interminables imágenes de mujeres siendo golpeadas en los medios. Violadas. Asesinadas. / Y, de nuevo, me hace preguntarme: ¿yo sería capaz de reaccionar de una manera similar? / En manos de un agresor, ¿podría alguien estar presente en el momento sin que le importe un carajo? Monica Gallagher. *Ve tras los ojos. Una exploración de la autodefensa*” Todas las traducciones a pie de página con las siglas [AXEF] son mías.

³ “[...] Los cómics, en su implacable vanguardia [...] parecían decir lo que de otro modo no podía ser dicho, quizás lo que no estaba permitido decir o imaginar, desafiando los procesos ordinarios de pensamiento que son regulados, formados y re-formados por todo tipo presiones tanto pedagógicas como ideológicas. [...] Sentía que los cómics me liberaban para pensar, imaginar y ver de un modo diferente.” [AXEF]

elements with other media (tension management, heroic characters, serial storytelling), and they are intermedial because they often reference other media by importing specific techniques such as camera perspectives from film or verbal forms of narration from literature.”⁴ (Stein 322). El valor de la imagen se encuentra en su condición de *parole*, como acto enunciativo único y particular (Mitchell desarrollado por Miodrag 9-10), en el cómo lo que otrora se presentara como acontecimiento transparente, en la página aparece opaco, visible, pues la imagen ha sido enfocada y apuntalada no sólo desde lo verbal, sino desde los trazos, la paleta de colores, el *layout*⁵, el orden secuencial, las tipografías y la materialidad. Igual que en el arte. Sólo que no siempre es arte; tal vez porque no siempre puede serlo y, sobre todo, porque *no siempre tiene que serlo*. Desde que Eisner popularizara los términos “arte secuencial” y “novela gráfica”, los investigadores (y muchos creadores) interesados en el tema han sufrido de una suerte de “ansiedad de estatus” (Hatfield citado por Miodrag 4) en la que se vuelve imperiosa la necesidad del reconocimiento por parte de las academias consagradas, ya sea desde la literatura⁶ o desde la historia de las artes, a pesar de su carácter masivo, de un modo muy similar a lo señalado por Littau a propósito del libro *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, de Bourdieu:

⁴ “Los cómics son transmediales porque comparten elementos no específicos de otros medios (manejo de tensiones, personajes heroicos, narrativa en serie) y son intermediales porque suelen referirse a otros medios al importar técnicas específicas como las perspectivas de cámara del cine o las formas narrativas de la literatura.” [AXEF]

⁵ El acomodo de los elementos (paneles, globos, onomatopeyas, etc.) de una página.

⁶ En este sentido, Hannah Miodrag, en su libro, *Comics and language. Reimagining critical discourse on the form*, retoma de manera muy puntual numerosas fuentes sobre el tema y aclara que, la defensa de la narrativa gráfica suele ser problemática ya que “[t]he ongoing anxiety about the supposed hierarchy of words and images means that comics are habitually defended against the benchmark of language and literature. If images—or even the comics form itself— can be argued to work just like verbal language, then comics must be as good as ‘proper books’.” (10) “La actual ansiedad sobre la supuesta jerarquía de las palabras y las imágenes implica que los cómics son defendidos, habitualmente, con respecto de la referencia establecida por el lenguaje y la literatura. Si se puede decir que las imágenes—o incluso el comic mismo— funcionan igual que el lenguaje verbal, entonces los cómics deben ser tan buenos como los ‘libros de verdad’.” [AXEF]

[...] el análisis de Bourdieu sugiere que los críticos que descartan la importancia de los placeres sensuales y elogian los placeres analíticos coinciden con los gustos de la elite [sic] cultural. En la medida en que reclaman un análisis desapasionado, exigen a sus lectores que apliquen a la cultura popular una estética burguesa en lugar de una estética popular, aun cuando aboguen por las formas de la cultura popular [...] ⁷ (216-217)

No obstante, la decisión de muchos, tanto jóvenes investigadores como lectores, ha sido que no es necesaria la legitimación externa para poder explorar aquello que disfrutan con diferentes herramientas. Por el alcance discursivo de las narrativas gráficas, Huang afirma categóricamente que “the dominance of the visual in our communication landscape has resulted in recognition of the importance of the visual in literacy curricula.” ⁸ (71). Y el alfabetismo visual también incluye la manera en que recibimos, asimilamos e interpretamos las representaciones de nuestros cuerpos y sus capacidades.

Uno de los artistas más influyentes de la historia moderna de los cómics, Jack Kirby, sirvió en la Segunda Guerra Mundial como cabo de primera clase en la Compañía F de la decimoprimera Infantería, dato muy significativo a propósito de la naturaleza de uno de sus personajes más famosos y cercanos, el Capitán América, pues, como dice Morrison: “His memories of the war informed his work for the rest of his life, but nonetheless, Kirby

⁷ La situación del manga, en este sentido, no es muy diferente a la del cómic, aun cuando su presencia sea más aceptada. Ingulsrud afirma: “Although Japanese society provided a conducive environment for manga to develop in its myriad ways, there exists a sense among many Japanese that manga still possesses little cultural capital. Manga researcher Kure Tomofusa attributes manga’s low social status to its being cheap, disposable and widely read, thus echoing attitudes of American critics of comics.” (26) “Aunque la sociedad japonesa promueve un ambiente para que el manga se desarrolle en sus múltiples manifestaciones, existe la idea entre los japoneses de que el manga aún tiene poco capital cultural. El investigador en manga, Kure Tomofusa, atribuye el bajo estatus social del manga al hecho de ser barato, desechable y leído ampliamente, como eco de las actitudes de los críticos americanos al cómic.” [AXEF]

⁸ “la dominancia de lo visual en nuestro panorama de comunicaciones ha llevado al reconocimiento de la importancia de lo visual en los currículos de alfabetización”. [AXEF]

portrayed violence as a joyous expression of natural masculine exuberance.”⁹ (39), lo cual ofrece un punto de partida concreto para el planteamiento de Schildrick sobre la materialización de los cuerpos desde las prácticas discursivas. (10). El cuerpo, más allá del género, desde hace siglos ha inspirado desconfianza por su naturaleza cambiante; desde el XVII, se convirtió “en un significante político de las relaciones de clase y de las fronteras cambiantes, continuamente vueltas a trazar [...]” (Federici 243), pero el masculino ha determinado los parámetros a partir de los cuales todo lo demás se ha medido y valorado, en especial, cuando se trata de violencia, ya que “[l]a virilidad es un concepto eminentemente *relacional*, construido ante y para los restantes hombres y contra la femineidad, en una especie de *miedo* de lo femenino, y en primer lugar en sí mismo” (Bourdieu 71). La violencia física y la ira, por ello, aún permanecen como espacios viriles, masculinizantes, pero, sobre todo en el caso de los cómics y los mangas, aún pertenecen en gran medida a cierto tipo de hombres, de piel clara, heterosexuales y sin discapacidades que entorpezcan el libre ejercicio de sus características esenciales en tanto machos, reforzando así un *habitus* que determina lo que puede ser heroico o no, así como las violencias que pueden ser válida(da)s y las que no en función de quién las ejerza. Es por ello que, en contextos de injusticia e impunidad, incluso desde la ficción, grupos marginados como las mujeres, las personas no caucásicas o con discapacidades se han visto en la necesidad de *transidentificarse* con cuerpos y performances que no son como los suyos (Cocca 3) para encontrar consuelo en la esperanza de un tipo de acción que les está vedada.

⁹ “Sus recuerdos de la guerra dieron forma a su trabajo por el resto de su vida; aun así, Kirby representaba la violencia como una alegre expresión de la exuberancia natural masculina.” [AXEF]

*Panorama diacrónico crítico sobre tipos de cuerpos
y discursos sobre lo femenino*

En el marco de un *habitus* que, tanto en Occidente como en Japón, ha limitado la figura de la mujer a los ámbitos de lo privado y lo útil en función de los deseos masculinos (sexuales, de poder...), los cuerpos y los discursos de las heroínas han cambiado a lo largo de los años, desde las más absurdas y complacientes, hasta las más monstruosas y subversivas, apareciendo y desapareciendo en función de los diversos nichos en los que circulan. Sin embargo, no cabe duda de que el parámetro por excelencia en Occidente fue establecido por Wonder Woman, la Mujer Maravilla.

En 1941, en plena Segunda Guerra Mundial, ella nace para combatir la violencia nazi. A diferencia de Superman (1938) y Batman (1939), Diana venía al mundo humano como regalo de buena voluntad de un mundo ideal, Temiscira, como embajadora por la paz; su naturaleza semidivina tenía por objetivo frenar lo que parecía una imparable maquinaria de violencia absoluta; “[l]ike Superman, in his way, Wonder Woman fearlessly championed alternative culture and a powerful vision of outsider politics. And, like, Batman, she was thoroughly the progressive sort of aristocrat. [...] Unlike the essentially solitary Batman and Superman, Wonder Woman had a huge cast of friends.”¹⁰ (Morrison, 44). Eso, de algún modo, es parte de su encanto: su fuerza e inteligencia contrastaban con su inocencia y voluntad por hacer el bien, rasgos que, en mayor o menor medida, se han mantenido a lo largo de los años y, por los cuales, niñas y mujeres en todo el mundo pueden verla como un símbolo feminista. Con todo —y a pesar de reescrituras cada vez

¹⁰ “como Superman a su modo, la Mujer Maravilla era campeona audaz de la cultura alternativa y de una poderosa visión de la política exterior. Y, como Batman, era un innegable ejemplo de aristocracia progresista. [...] A diferencia de los esencialmente solitarios Batman y Superman, la Mujer Maravilla tenía un amplio grupo de amigos.”

más conscientes—, es imposible negar la situación privilegiada de la Mujer Maravilla, una hermosa princesa semidiosa blanca que, en los imaginarios más elegantes y sacralizados, tiene una presencia cuasi mariana¹¹; pelea y reparte justicia, pero en su esencia, no se mancha las manos, no miente, no necesita sobrevivir.

Por supuesto que las lectoras de cómics actuales agradecemos y estamos en deuda con lo que la Mujer Maravilla ha aportado en términos de heroísmo femenino (término que se discutirá más adelante), pero, en muchísimos casos, no es suficiente. Su inherente bondad y privilegio la hace incapaz de expresar aspectos sobre los cuerpos inscritos en contextos patriarcales, en especial, desde el dolor, la impotencia y la furia. Ello no quiere decir de ningún modo que sea un personaje deficiente, falso o ajeno a la realidad de las mujeres de carne y hueso, después de todo, ¿cuál sería su función si no es desde lo simbólico? Pero cuando se trata de presencia y representación de grupos históricamente marginados, los símbolos no pueden bastar; se requieren relatos corporales y afectos acuerpados¹² desde diferentes ángulos, incluyendo sus aspectos más oscuros, porque son justamente lo marcado, lo particular, lo local, lo otro a partir del cual se determina lo universal, lo no marcado, en fin, lo masculino.

¹¹ Vid. Rucka, Greg, Nicola Scott y Romulo Fajardo Jr., por ejemplo. En ese sentido se inscribe la reflexión en torno a la fundamental diferencia entre superhéroes y superheroínas, de acuerdo con Mike Madrid: “Male superheroes always seemed consumed by meting out justice through violent means. The female superheroes struck me as being more interested in making the world a better place, and not just beating their foes into submission. I suppose I was drawn to their compassionate natures, just as I had being captivated by the Virgin Mary a few years earlier.” (v). “Los superhéroes siempre parecieron consumidos por la necesidad de lograr justicia por medios violentos. Las superheroínas siempre me llamaron la atención por estar más más interesadas en hacer un mundo mejor y no sólo golpear a sus enemigos hasta someterlos. Supongo que me atraían sus naturalezas compasivas, de la misma forma en que me había cautivado la Virgen María unos años antes.” [AXEF]

¹² ‘Acuerpamiento’ como traducción de ‘embodiment’, que “[...] refers to how particular subjects live and experience being a body dynamically, in specific, concrete ways. If human bodies are in some cases factual objects to be discovered and analyzed, they are at the same time the very medium through which such knowledge is attained” (Wegenstein, 20). “...se refiere al cómo sujetos particulares viven y experimentan ser un cuerpo dinámicamente, de modos concretos y específicos. Si los cuerpos humanos son, en algunos casos, objetos factuales que han de ser descubiertos y analizados, son, al mismo tiempo, el medio a través del cual ese conocimiento será obtenido.” [AXEF]

Es cierto que tener cuerpo de mujer y habilidades superiores a las de hombres comunes no equivale a ser un ejemplo de subversión; en numerosos casos, puede ser otra manera de complacer fantasías de dominio y control masculinos, pero, ¿qué significa que existan heroínas y superheroínas en tiempos de violencia descarnada contra las mujeres —y exacerbado por la impunidad de los perpetradores? Si pensamos en las noticias más brutales, habría que poner atención a lo que han vivido las víctimas y a lo que ha pasado con los victimarios. ¿Cuántos casos de niñas y mujeres desaparecidas, vendidas, violadas, torturadas, mutiladas y asesinadas hay en el mundo? ¿Cuántos reportados y cuántos reales? ¿Cuántos de esos casos han sido resueltos con el debido proceso y castigo de los responsables? El miedo es dolorosamente cotidiano, peor aún si una mujer trata de defenderse. Ana Katiria Suárez, abogada defensora de Derechos Humanos, escribe sobre cómo llevó el caso de Yakiri Rubio, una joven lesbiana de escasos recursos de la Ciudad de México,

quien fue secuestrada, violada y apuñalada por dos sujetos de apellidos Ramírez Anaya. Ella, en una lucha instintiva peleó por su vida y, al verse en la posibilidad de salvarla, apuñaló de muerte a uno de sus agresores, mientras que el otro ya había huido del lugar 30 minutos antes para “lavar a una virgencita”. Así comienza el calvario que llevó a Yakiri a pedir ayuda a la autoridad que en todo momento la engañó, humilló y violentó sus derechos humanos. La historia me obligó a confrontar a un sistema enfermo de soberbia, podrido de injusticia, sin claudicar y levantando la voz con la razón [...]

¿Cómo espera este gobierno que una mujer crea que la corrupción y misoginia no ponen en riesgo y en alto grado de vulnerabilidad su vida y libertad? (14).

Y más adelante, en el capítulo titulado “Al final, la verdad sale a la luz (aunque sea a medias)”, Suárez apunta: “Muchas veces me pregunté si para tener derecho a defender su vida habría sido necesario que Yaki se encontrara casi destazada, mutilada o descarnada (como puede verse en las fotografías que la PGJDF intentó desaparecer, había sido bestialmente torturada).” (167)¹³. Pero hay un sinnúmero de casos, reportados y no reportados, de mujeres que no sobreviven, cuyos desesperados intentos de supervivencia son apenas un juego para sus victimarios y, al contrario, estimulan su deseo. Lo que es cierto es que la autodefensa parece constituir un crimen en la medida en que una víctima tiene la culpa de ser tal y, por ello, carece del derecho a responder de manera visceral o, peor aún, debe responder de acuerdo con las convenciones en torno al trauma, pues “the experience of (and recovery from) a traumatic experience is highly culturally charged and regulated by socially and historically determined sets of signs and psychological markers that assist the individual in their narrativization of the experience”¹⁴ (Earle 45). Hay mujeres que, obligadas a cometer actos violentos, los recuerdan con vergüenza, miedo o buscan, horrorizadas, registrarlos como inevitable ejercicio de supervivencia, desde el instinto, desde el cuerpo más allá de la razón; pero hay otras, tanto víctimas o como allegadas a víctimas que no pueden olvidar la rabia ante la impotencia y la impunidad. No obstante, dado que “la violencia sólo engendra más violencia”, es reprobable que una mujer, a pesar de las constantes revictimizaciones, piense en tomar justicia por mano propia, en vengarse, en fin, en apropiarse de su cuerpo como arma retributiva, porque —

¹³ El contenido del libro, tristemente, confirma y evidencia la torpe presentación de Pablo Romo, presidente del Consejo Consultivo del Mecanismo de Protección para Personas Defensoras de Derechos Humanos y Periodistas, que termina con las siguientes líneas: “Yakiri sale libre por la tenacidad de su abogada y por el coraje de no mantenerse en la *cobarde sumisión*.” (12, las cursivas son mías). ¡Las mujeres siguen siendo culpables, ahora, por ser cobardes ante la violencia!

¹⁴ “La experiencia (y la recuperación) de lo traumático está cargado culturalmente y regulado por conjuntos de signos social e históricamente determinados, así como por marcadores psicológicos que ayudan al individuo en la narrativización de la experiencia.” [AXEF]

dicen los adalides de la justicia pura— “no serían diferentes de aquellos que les hicieron daño”. ¿Es así? ¿Todas las violencias son iguales? ¿Semejante sentencia no parte de una falsa idea de igualdad social, histórica y ética? ¿Podemos decir que la violencia en el caso de una mujer que mata a su violador (y muy probablemente, el de muchas otras) es igual a la violencia que aquél ejerció sobre ella(s)? ¿Son las mismas condiciones, la misma intención, el mismo tipo de ejercicio, las mismas implicaciones, el mismo significado histórico? Rita Laura Segato comenta en su libro *La guerra contra las mujeres*:

La rapiña que se desata sobre lo femenino se manifiesta tanto en formas de destrucción corporal, sin precedentes, como en las formas de trata y comercialización de lo que estos cuerpos pueden ofrecer, hasta el último límite. A pesar de todas las victorias en el campo del Estado y de la multiplicación de leyes y políticas públicas de protección para las mujeres, su vulnerabilidad frente a la violencia ha aumentado, especialmente la ocupación depredadora de los cuerpos femeninos o feminizados en el contexto de las nuevas guerras. (60)

¿Qué pasa desde los textos, desde los tejidos artísticos? Más allá de la literatura que busca denunciar la violencia feminicida desde su cruel omnipresencia, habría que considerar que muchas de las resignificaciones emancipadoras del cuerpo femenino, en tanto organismo y conjunto discursivo, se han hecho en el campo de la sexualidad (placer, identidad, reproducción, etc.), pero proporcionalmente, aún hay pocas propuestas, incluso desde la ficción, que exploren las posibilidades del cuerpo entrenado, que pelea, que sangra por voluntad propia, que es agente para no ser víctima; es decir, un cuerpo que se configura, por deseo o por necesidad, a partir de sus capacidades destructivas.

La Mujer Maravilla fue la primera superheroína que alcanzara un impacto equiparable al de los hombres, pero, ciertamente, no fue la primera protagonista femenina con poderes ni mucho menos la primera en luchar por la justicia o por sí misma. Gracias al minucioso trabajo de autoras como Carolyn Cocca en *Superwomen. Gender, power, and representation*, Hope Nicholson en *Spectacular sisterhood of superwomen. Awesome female characters from comic book history*, Anabel Vélez en *Superheroínas. Lo que no sabías sobre las mujeres más poderosas del cómic* o autores como Mike Madrid en *The supergirls. Fashion, feminism, fantasy, and the history of comic book heroines* y Tamaki Saitō en *Beautiful fighting girl*¹⁵ o Frederik L. Schodt en *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*¹⁶, podemos trazar una visión diacrónica concisa que permita dimensionar la presencia y representación de las protagonistas, las heroínas, antiheroínas y superheroínas en los ámbitos del cómic y el manga.

A partir de la década de los treinta se reconoció un periodo de boom editorial en Occidente, en especial, porque ya no sólo se trataba eminentemente de tiras cómicas para niños, sino que se incorporaron géneros y temáticas como el *western*, el *noir*, lo exótico (la jungla) y la pornografía (“Tijuana Bibles”) a la producción general de cómics (Nicholson 13; Vélez 234); por su parte, los cuarentas, en Estados Unidos, dan inicio a la llamada “Golden Age”, con los superhéroes como eje principal¹⁷, así como una explosión de personajes femeninos fuertes e independientes, reflejo de las condiciones sociopolíticas del momento: la Segunda Guerra Mundial había provocado una tremenda escasez de mano de

¹⁵ Desde el anime, derivado inseparable del manga, y desde el psicoanálisis.

¹⁶ Desde una perspectiva histórica más general desde el fenómeno cultural y mercadológico.

¹⁷ Entre los treinta y los cuarentas, Gubern ubica el cómic “cinematográfico”, “caracterizado por una nueva sensibilidad óptica en la captación y representación del material plástico”, y del sombreado tridimensional. (89). Por su lado, Madrid identifica la década de los cuarentas como la época de las identidades secretas, tanto para hombres como para mujeres (5).

obra masculina, la cual fue compensada con la entrada de mujeres en los otrora espacios laborales exclusivos, incluyendo el de los cómics (Nicholson 26; Cocca, 7). En estos años nacieron personajes como Sally The Sleuth (*Spicy Detective Comics*, 1934, de Adolphe Barreaux), Olga Mesmer (*Spicy Mystery Stories*, 1937, de Watt Dell Lovett) Sheena, “Queen of the Jungle” (*Jumbo Comics*, 1937, como primera aparición y 1942, como protagonista, de Will Eisner y Jerry Iger)¹⁸, Fantomah, “Mystery Woman of the Jungle” (*Jungle Comics*, 1940, de Fletcher Hanks, alias “Barclay Flagg”), Wonder Woman (*All Star Comics*, 1941, de William Moulton Marston), Black Cat (*Pocket Comics*, 1941, de Alfred Harvey y Al Gabriele), Madame Strange (*Great Comics*, 1941, de Achmed Zudella), Spider Widow (*Feature Comics*, 1942, de Frank Borth), Miss Fury (1942, de Tarpé Mills¹⁹) y Black Canary (1947, de Robert Kanigher y Carmine Infantino).

Los cincuenta, por otra parte, fueron marcados por la censura. El temible libro *Seduction of the Innocent* (1954), del psiquiatra Fredric Wertham, exacerbó la parte más puritana e hipócrita de la sociedad norteamericana y dio origen al nefasto Comics Code Authority (CCA), el cual prohibía terminantemente la violencia, la sangre, cualquier representación de sexualidad abierta y la rebelión contra la autoridad (ya fuera el gobierno, la iglesia, el padre, el marido, un hombre blanco...). El alcance de la censura, sin embargo, no se limitó a Estados Unidos. Cuenta Schodt:

Perhaps because of its political proximity to the United States, Japan was also signed by protests against comics. In the mid-‘50s, the Campaign to Banish Bad Reading Matter emerged with the slogan *Uranai, kawanai, yomanai* (“Don’t

18 De acuerdo con Nicholson, Sheena era el cómic con más números de su época ya que aparecía en dos de las cinco publicaciones más prolíficas), superando a Superman y Batman (26). Asimismo, resalta las condiciones de la casa editorial, Fiction House, como un espacio dominado eminentemente por mujeres.

19 La primera superheroína de cómics creada por una mujer (Nicholson, 37).

sell them, buy them, or read them”. Initially its target was cheap erotic magazines, but when a PTA in Okoyama city burned offending material, comics were also thrown on the fire. Pressures on the industry increased, yet in Japan’s case the children kept on reading, the publishers held tight, and the parents eventually gave up.²⁰ (128).

A pesar de ello, no se pudo detener el tremendo éxito de mangas como *Ribon no Kishi* (*Princess Knight*, 1953, de Osamu Tezuka), que, a pesar de su contenido de travestismo y bisexualidad, podía circular sin problemas entre las jóvenes lectoras. En Estados Unidos, por el contrario, lo anterior dejó profunda huella en el tipo de heroínas y superheroínas que se originarían o podrían seguir en circulación durante estos años. De esta década son *Starlight* (*Indians*, 1950, de Ann Adams y Ralph Mayo), *Black Phantom* (*Tim Holt*, 1951, de Frank Bolle y Gardner F. Fox), *G. I. Jane* (*Rangers*, 1952, de Bill Benulis y Jack Abel), *Tomboy* (*Captain Flash*, 1954, de Mort Meskin), *Batwoman* (1956, de Bob Kane, Edmon Hamilton y Sheldon Moldoff) y *Supergirl* (1959, de Otto Binder, Al Plastino y Curt Swan), ambas nacidas para contrarrestar la “evidente” homosexualidad o comportamiento sospechoso de sus contrapartes masculinas. No extraña que, de acuerdo con Madrid, este periodo sea conocido como el “de las novias”, pues no sólo se detuvo (o se limitó) la circulación de muchos cómics con personajes independientes, sino que se

²⁰ “Quizás por su cercanía política a los Estados Unidos, Japón también estuvo señalado por protestas contra los cómics. A mediados de los cincuenta, la Campaña para Proscribir Materiales de Mala Lectura emergió con el eslogan *Uranai, kawanai, yomanai* (“No los venda, no los compre ni los lea”). Al principio, su objetivo eran las revistas eróticas baratas, pero cuando padres y profesores en la ciudad de Okoyama quemaron material ofensivo, los cómics también fueron arrojados al fuego. Se incrementó la presión sobre la industria, pero, en el caso japonés, los niños siguieron leyendo los editores mantuvieron su postura y los padres eventualmente se rindieron.” [AXEF] De hecho, la censura observada y de carácter abiertamente político es anterior al CCA. “[...] during the Occupation (1945-1951) the American Authorities censored work which seemed to reinforce feudal values, and they frowned on criticism of Americans.” (128, apostilla). “...durante la Ocupación, las autoridades americanas censuraron obras que parecían reforzar los valores feudales y veían con malos ojos toda crítica a los estadounidenses.” [AXEF]

crearon nuevos personajes ex profeso para afirmar la heterosexualidad de los hombres y también se buscó re-domesticar a los personajes femeninos más conocidos como La Mujer Maravilla o Lois Lane, quienes tenían un largo historial de desobediencia.

“Los sesentas fueron años de revolución en el cómic” (Vélez 1119) por varias razones: a) porque los superhéroes y superheroínas habían vuelto, ahora con más fuerza ya que Marvel había reingresado a la carrera y por el diálogo ininterrumpido con la televisión; b) porque varios personajes poderosísimos se juntaban para armar superequipos (La liga de la Justicia y la Doom Patrol, de DC y Los 4 Fantásticos, los X-Men y los Vengadores, de Marvel) ; c) porque las comunidades lectoras y autores independientes empezaron a construir espacios propios: por un lado, la primera convención de cómics, celebrada en 1964 y, por el otro, el inicio del movimiento *underground* de “comix”²¹ (Nicholson 75). Sin embargo “[t]he late 1960s, though, were quite different from the early 1960 in terms of negotiations of gender, due to what is usually labeled the ‘Second Wave’ of feminism”²² (Cocca 9) y muy buena parte de los personajes femeninos están irremisiblemente atados a un destino romántico, tanto por la creciente presencia de las historias de romance (para mujeres escritas por hombres) como posiblemente, la incorporación de escritores de romance al área de superhéroes (Nicholson 75). A este periodo corresponden personajes como Sue Storm, alias Invisible Girl²³ (*The Fantastic Four*, 1961, de Stan Lee y Jack Kirby); Barbarella (*V Magazine*, 1962, de Jean Claude Forest); Night Girl y Ayla, alias

²¹ Morrison señala otros hitos particulares de esta década: el tratamiento lúdico y educativo de las ciencias exactas en medio del pánico por la Guerra Fría (tantos personajes con carreras como científicos y /o que adquirieron sus poderes por circunstancias científicamente explicables) (81); la representación de personajes y relaciones familiares terrenas, complejas, no divinas (Spiderman, Los cuatro Fantásticos, Los X-Men) la ruptura de la “cuarta pared” para generar una interpelación directa de un superhéroe de cómic a un lector (la portada de *The Flash* de agosto de 1966) (85).

²² “la segunda mitad de los sesenta, fue muy diferente de la primera mitad en términos de las negociaciones de género, debido a lo que normalmente se conoce como la ‘Segunda Ola’ del feminismo.” [AXEF]

²³ No fue sino hasta 1964 que adquirió también su ahora conocido superpoder de los campos de fuerza (Vélez, 1267) y sólo hasta la década de los ochenta fue reconocida como “Invisible Woman” (1223).

Lightning Lad, alias Lightning Lass, como una de las heroínas de The Legionnaires (1963, de Edmond Hamilton y John Forte); Elastigirl, líder de la Doom Patrol (1963, de Bob Haney, Arnold Drake y Bruno Premiani); Jean Grey (*X Men*, 1963, de Stan Lee y Jack Kirby); The Wasp, fundadora no reconocida del grupo de los Avengers (1963, de Stan Lee y Jack Kirby); Scarlet Witch (1964, de Stan Lee y Jack Kirby); Angel D'Day (*Showcase*, 1968, de Tex Blaisdell, Ed Nelson Bridwell, Al Jaffee y Bob Oskner) y Vampirella (1969, de Forrest J. Ackerman y Tom Sutton). Para Saitō, los sesenta fueron la “periodo prehistórico” en el desarrollo de la figura de la chica hermosa que lucha en Japón (89) (a pesar de contar con una larga historia de mujeres guerreras). En estos años, aparece Françoise Arnoul (*Cyborg 009*, 1964, de Shotaro Ishinomori), Pa-ko (*Pa-man*, 1967, de Fujio Fujiko), Fujiko Mine (*Lupin III*, 1967, de Kazuhiko Katō, alias Monkey Punch) y Jūbei Yagyū (*Shameless School*, 1968, de Gō Nagai).

En los setenta, la revolución de género llega con el ímpetu ganado en la década pasada y aprovechando el relajamiento del CCA; los estereotipos de belleza y “buen comportamiento” femeninos comienzan a derrumbarse de manera más visible. Durante este tiempo, nacen personajes como Ororo Munroe, alias Storm (*X-Men*, 1975, de Stan Lee y Jack Kirby), Starfire (1976, de David Michelinie, Mike Vosburg y Robert Smith), Superbitch (1977, de Ira Harmon), Carol Danvers, alias Ms. Marvel (como Danvers en *Marvel Super-Heroes*, 1968, de Roy Thomas, Gene Colan y Paul Reinman; y como Ms. Marvel, en 1977, de Gerry Conway, Carla Conway, John Buscema, Joe Sinnott y Marie Severin) y La Mujer Maravilla aparecía en su propio programa de televisión. Hay coincidencias con lo que sucede en Japón, pues varias corrientes nuevas llegaron para enriquecer la figura de la chica hermosa que lucha, como la de la *onna banchō* (jefa de

pandilla) (Saitō 95) que influye en la creación de personajes como las detectives Mika Hino y Rin Kakura (*Wani Bunsho*, 1979, de Tohru Shinohara), pero también hay personajes más bien delicados, misteriosos y etéreos como Maetel (*Galaxy Express*, 1977, de Leiji Matsumoto).

Los ochenta, por su lado, fueron escenario de la popularización de publicaciones *underground* en blanco y negro, pero también del repliegue de la venta de cómics de los puestos de periódicos hacia las tiendas especializadas, espacios menos públicos, menos hospitalarios con el público femenino (Nicholson 129). La llamada Dark Age de los cómics se anunciaba ya desde hacía unos años con los números 85 y 86 (1971) de Green Lantern y Green Arrow, en donde el segundo descubre que su protegido, Speedy, es un drogadicto, pero es en los ochenta cuando se asienta; si los setenta eran años de sensación y placer, los ochenta ansiaban la alienación y las emociones contenidas (Madrid 234). “En esta década, las historias profundizan en el dolor, la pérdida, la venganza y el sufrimiento. La tragedia se hace protagonista. Algo impensable en el cómic hacía tan sólo unos años antes.” (Vélez 1896); predominaban los cuerpos imposiblemente musculosos y aceitados de los guerreros y sus parejas, pero también se asomaba una nueva manera de pensar la corporalidad en vista del rápido desarrollo tecnológico; los cuerpos envejecían, pero también podían volverse *cyborg*. A lo largo de la década, asimismo, se publicaron tres de los cómics más revolucionarios del siglo, cargados de tal complejidad (en oposición al espíritu de entretenimiento ligero característico, en apariencia, del medio) que, en el conjunto de sus números, fueron de los primeros en ser llamados “novelas gráficas”: *Maus. A Survivor’s Tale* (1980), de Art Spiegelman y dos títulos editados por la multipremiada Karen Berger durante su gestión del sello Vertigo, de DC: *Batman: The Dark Knight Returns* (1986), de

Frank Miller; y *Watchmen* (1986), de Alan Moore y Dave Gibbons. En estos tiempos surgen personajes como Dazzler (*Uncanny X-Men* 1980, de Chris Claremont, John Byrne, Terry Austin y Glynis Wein), Elektra (*Daredevil* 1981, de Frank Miller), Ms. Tree (*Eclipse Magazine* 1981, de Max Allan Collins y Terry Beatty), Frances, Kelly, Talia Sarah y Ursula, miembros del equipo Fashion in Action (*Scout* 1985, de John K. Snider III); Dakota North (1986, de Martha Thomases, Tony Salmons y Christie Scheele) y, por supuesto, Silk Spectre (*Watchmen* 1986, de Alan Moore y Dave Gibbons). En manga es más evidente la marca de la cultura *cyborg* y el transhumanismo: nacen Arale (*Dr. Slump*, 1980, de Akira Toriyama), Rally Cheyenne (*Silent Möbius*, 1989, de Kia Asamiya), Motoko Kusanagi (*Ghost in the Shell*, 1989, de Masamune Shirow), Deunan Knute (*Appleseed*, 1985, de Masamune Shirow) o Etsuko (*Domu. A Child's Dream*, 1980, de Katsuhiro Ōtomo); también aparecen artistas marciales y especialistas en su campo como Yawara Inokuma (*YAWARA!*, 1986-1993, de Naoki Urasawa,) Ranma Saotome (*Ranma ½*, 1987, de Rumiko Takahashi), Hitomi, Rui y Ai (*Cat's Eye*, 1981-1985, de Tsukasa Hōjō) y se populariza una corriente a la que Saitō llama “la vecina alienígena” y al a que pertenecen Kahm (*Outlanders*, 1985, de Johji Manabe) o Pai (*3x3 Eyes*, 1987, de Yuzo Takada).

Los noventa son escenario de tres nuevos hitos: 1) en términos formales, ya no sólo se distribuyen números singulares de cómics, sino que también se empiezan a popularizar las ediciones compiladas y las novelas gráficas (Nicholson 157); 2) gracias a la creciente transmisión de series de anime en el continente americano, comenzó a licenciarse y editarse manga (que, al principio, adaptaba el formato original a la orientación occidental de lectura) y 3) en términos de contenido, la década fue marcada por la dicotomía Eros/Tanatos: la violencia gráfica se combinó con un incontrolable deseo sexual y se

acentuó la ambigüedad moral de muchos protagonistas. Las heroínas típicamente tenían cuerpo de proporciones cada vez más exageradas, pero también tenían el poder y la convicción para herir, mutilar y matar:

Comics of the 1990s were rife with violent, unshaven antiheroes who straddled the line between good and evil. The new wave of heroines had more in common with these desperate males than they did with proper, cape-wearing kinswomen who had preceded them. A cross between stripper and homicidal killer, the new women on the comic book racks were called the Bad Girls²⁴. (Madrid 287)

A este periodo pertenecen personajes como Martha Washington (*Give me liberty*, 1990, de Frank Miller y Dave Gibbons); Simone Cundy (*Girl*, 1996, de Peter Milligan y Duncan Fegredo); Witchblade (1995, de Marc Silvestri, David Wohl, Brian Haberlin y Michael Turner); The girl (*Kill your boyfriend*, 1995, de Grant Morrison y Phillip Bond). En manga, aparece, varias “chicas mágicas” como Usagi Tsukino y todas las *sailor scouts* (*Sailor Moon*, 1991, de Naoko Takeuchi), Hikari, Umi y Fuu (Magic Knight Rayearth, 1993, CLAMP), Yui Hongo (Fushigi Yuugi, 1992, de Yuu Watase), Utena Tenjou (*Revolutionary Girl Utena*, 1996, de Chiho Saito), Sakura Kinomoto (*Sakura Cardcaptors*, 1996, de CLAMP) y otro tipo de chicas peleadoras, como Machika Balfaltin (*Immortal Rain*, 1999, de Kaori Ozaki).

El principio del nuevo milenio fue marcado por dos grandes acontecimientos: 1) la popularización de las convenciones que ofrecen espacios más diversos para entablar

²⁴ “Los cómics de los noventa rebosaban violencia, antihéroes sin afeitarse que borraban la línea entre el bien y el mal. La nueva ola de heroínas tenía más en común con estos hombres desesperados que con las verdaderas mujeres con capa que las precedieron. Una cruz entre estríper y asesina, las nuevas mujeres en los estantes de cómics eran llamadas ‘Chicas Malas’.” [AXEF]

relaciones con base en intereses comunes; y 2) las primeras incursiones del webcómic, un formato que democratiza la producción de cómics al prescindir de los costos de producción típicos de las publicaciones físicas (Nicholson 182-183). Por otro lado, la incipiente edición y distribución de manga en Occidente (que comenzara en los noventa), adquiere mayor fuerza, dejando claro que no se trata de una simple moda pasajera. En estos años nacen Jessica Jones (2001, *Alias*, de Brian Michael Bendis y Michael Gaydos), Jalisco (2005, *Chicanos*, de Carlos Trillo y Eduardo Risso), Empowered (2007, de Adam Warren) y Nola (2009, de Chris Gorak, Pierluigi Cothran y Damian Couceiro). Asimismo, en 2003, la escritora Gail Simone retomó el concepto del equipo femenino Birds of Prey (DC) de los noventas, con Oracle y Black Canary, y añadió a Huntress y Lady Blackhawk (Madrid 313), logrando un título exitoso con un equipo femenino; y, de acuerdo con Madrid, la maternidad y la heroicidad empiezan a presentarse como experiencias compatibles, reales y valiosas de las mujeres (320). Es significativa la declaración de Vélez sobre lo que ofrecen las dos primeras décadas del milenio: “Por fin, las mujeres dejan de ser simplemente excusas para que el superhéroe busque venganza. Son tantas y tantas las mujeres que murieron, fueron heridas brutalmente, violadas o simplemente perdieron los poderes en los cómics, en la década de los noventa, que dan escalofríos.” (2647).

En la década de 2010, continúa el proceso de apropiación de los espacios, el cómic y el manga son leídos cada vez más por niñas y mujeres que ya no están obligadas a encontrarse con los mismos estereotipos de femineidad de siempre; los personajes son más diversos, muestran mayor complejidad. La introducción de plataformas de compra y lectura de cómics y mangas digitales, tanto legales como ilegales, han ampliado los catálogos y los canales de distribución, lo cual evita que el género o la edad constituyan un obstáculo para

la adquisición de nuevos materiales de lectura. Contrario a la valoración de Nicholson sobre el detrimento de los webcómic (2008), lo cierto es que las redes sociales, en conjunto con las plataformas de patrocinio colectivo (*crowdfunding*) como Patreon o Kickstarter, han vuelto cada vez más populares este tipo de cómics; lo que es más, a partir de 2014, con el lanzamiento global de LineWebtoon (versión internacional de Naver Webtoon original de Corea del Sur), la línea entre webcómic y *webtoon* se desdibuja al promover un formato que se vale de las narrativas propias de los animes y los doramas (dramas televisivos) y el *infinite scrolling*, permitiendo la autopublicación y lectura gratuitas por igual en diferentes países del mundo. De este periodo son protagonistas como Eve (*Pherone*, 2011, de Viktor Kalvachev, Matrick Bagatta y Kim Sink), Scarlet (2011, de Brian Michael Bendis y Alex Meleev), Alana (*Saga*, 2012, de Brian K. Vaughan y Fiona Staples), Deathface Ginny (*Pretty Deadly*, 2013, de Kelly Sue DeConnick y Emma Rios), Allison (*Strong Female Protagonist*, 2014, de Brennan Lee Mulligan y Molly Ostertag), las Non-Compliant (*Bitch Planet*, 2014, de Kelly Sue DeConnick y Valentine De Landro), Betty, Dee, Hannah y Violet (*Rat Queens*, 2014, de Kurtis J. Wiebe y Roc Unchurch), la pandilla de The Fever: Machete Betty, Violet Volt, Daisy Chain, Derby Girl y Bloody Mary (*Curb Stomp*, 2014, de Ryan Ferrier, Devaki Neogi y Neil Lalonde), Lady Mechanika (2015, de Joe Benitez), Erin, MacKenzie, Tiffany y KJ (*Paper Girls*, 2016, de Brian K. Vaughan, Cliff Chiang y Matt Wilson), Corinne (*Empty Zone*, 2016, de Jason Shawn Alexander), Honor (*The Silencer*, 2018, John Romita Jr., Dan Abnett y Victor Bogdanovic).

Actualmente (y desde hace ya algunos años), los catálogos de cómics digitales o de lectura *online* cuentan incluso con la categoría “Leading ladies”. Comixology, una compañía de Amazon dedicada exclusivamente a la venta de cómics digitales, hacia febrero

de 2019, contaba con 1,310 títulos, mientras que el portal ReadComicOnline.to, tenía 625 títulos en su haber y el portal ReadComicbooksOnline.org, con 169 títulos.

Autores con propuestas alternativas desde la hiperviolencia

Dice Grant Morrison al hablar de las historias de superhéroes: “Created by a workforce that has in its time been marginalized, mocked, scapegoated, and exploited, they never failed to offer a direct line to the cultural subconscious and its convulsions.”²⁵ (417). El número de historias donde se explicitan situaciones de violencia de género y devenires históricos condicionados por la inequidad social, donde las protagonistas (heroínas o no) tienen historias y afectos propios, en lugar de ser “chicas de refrigerador”²⁶, está aumentando. Las convulsiones del subconsciente cultural de las que habla Morrison se hacen evidentes en ese hecho. Si algo ofrece la narrativa gráfica, como espacio de reformulación visual de discursos y realidades, es que precisamente porque parece no haber salida, fantasear con el agenciamiento del dolor implica un ejercicio de liberación simbólica de ese cuerpo contenido (que no *puede* y no *debe* comportarse de forma “masculina”): se trata de atestiguar la violencia no como una sombra que se cierne ominosa sobre nuestras existencias, sino como un derecho epistemológico²⁷ de las niñas y las mujeres, quienes, sin importar sus medidas o dimensiones, siempre tendrán el cuerpo para pelear, para herir y de

²⁵ “Creadas por una fuerza de trabajo que ha sido, en su tiempo, marginada, ridiculizada, convertida en chivo expiatorio y explotada, nunca han fallado en ofrecer una línea directa al subconsciente cultural y sus convulsiones.” [AXEF]

²⁶ “Women in refrigerator” es un término acuñado por la autora Gail Simone, en referencia al cómic de Green Lantern #54 (1994) donde el asesinato y refrigeración de Alexandra DeWitt, la novia del héroe, cataliza el desarrollo de la historia. Vid. el sitio web oficial de la propuesta de sistematización de este tropo: <http://www.lby3.com/wir/index.html>

²⁷ “The epistemological is intimately entwined with ontological and ultimately, ethical dimensions.” (Schildrick 9) “Los epistemológico está íntimamente relacionado con lo ontológico y, fundamentalmente, con las dimensiones éticas.” [AXEF]

ser necesario, para matar. Si, como dice Federici, el cuerpo de las mujeres es “el principal terreno de su explotación y *resistencia*²⁸, [...] apropiado por el estado y los hombres, forzado a funcionar como un medio para la reproducción y la acumulación de trabajo” (29, las cursivas son mías), ¿por qué ese terreno de resistencia no puede convertirse en un arma? Si el cuerpo femenino es definido y valuado a partir de su capacidad para dar vida y se soslaya cuando se trata de criar, alimentar, proteger, en fin, de conservar la vida de otros, ¿por qué esa conservación no puede implicar la de su propia vida?

Las heroínas y superheroínas mencionadas más arriba son, en su mayoría, ejemplos de personajes altamente morales; es decir, parte de su encanto radica en el hecho de que castigan, pero no matan o no buscan venganza, lo cual constituye uno de los límites por excelencia que separan a los “buenos” de los “malos” en narrativa gráfica (a menos que estemos hablando de “antihéroes”). Los propios términos ‘héroe’ y ‘heroína’ parten de una noción moral, asociados con el sacrificio por lo demás y como un modelo a seguir.

Los siguientes ejemplos, a partir de la década de los setenta en adelante —periodo en el que, decía más arriba, se perfilan maneras más libres y descaradas de ser mujer—, han sido seleccionados con base en el cumplimiento de dos o más de estas cuatro condiciones específicas: 1) Que maten, mutilen o hagan uso de extrema violencia; 2) que tengan un pasado definido por el abuso y /o la violencia de género; 3) que busquen venganza o que entrenen activamente sus cuerpos para remediar esa historia de abuso; 4) que sus cuerpos sean o adquieran características monstruosas, es decir, acuerpamientos “that [...] challenge

²⁸ En un símil entre el cuerpo femenino y la fábrica para los trabajadores asalariados.

and resist normative human being, in the first instance by their aberrant corporeity”²⁹ (Shildrick 9), que son “antinaturales” y de corporalidad híbrida (10).



- **Sasori (Big Comic, 1970-1975), de Tooru Shinohara**

Nami Matsushima es una joven empresaria enamorada de un ambicioso detective. Un día, éste la usa como carnada para atrapar a una banda de delincuentes, quienes la violan en grupo, por lo cual son procesados mientras se presentan los cargos “más importantes”. Traicionada, vejada y humillada, Nami apuñala a su expareja sin poder matarlo y termina en la cárcel, donde aprende tanto a sortear las intrigas y ataques de otras internas, como a aprovechar la corrupción y apetitos sexuales de los guardias, siempre bajo el juramento de escapar y vengarse del hombre que la usara y descartara.

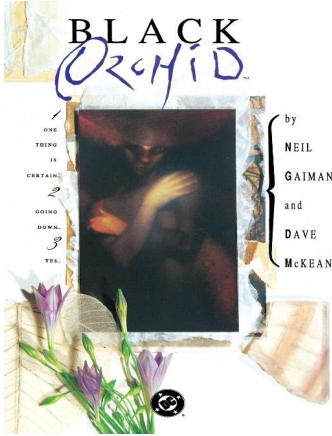


- **Lady Snowblood (Shueisha, 1973), de Kazuo Koike y Kazuo Kamimura**

Yuki es una asesina experta cuyo nacimiento en la cárcel fue marcado por el deseo de venganza de su madre, violada y cuyo esposo fue asesinado frente a ella por un grupo de corruptos oportunistas. Desde niña, Yuki fue entrenada en diferentes estilos de pelea y en el fino arte del engaño; desde pequeña se ha acostumbrado a explotar su sexualidad y fingir debilidad frente a los hombres, porque así ellos bajan la guardia. En su búsqueda de los asesinos de su familia, es usual que

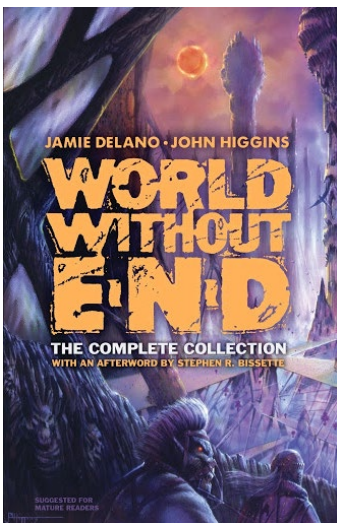
²⁹ “que [...] reten y se resistan a la normativa del ser humano, en primera instancia, por su corporeidad aberrante.” [AXEF]

hombres de diferentes clases sociales intenten tomarla por la fuerza, someterla y humillarla, pero para ella son apenas estorbos que debe quitar del camino.



- ***Black Orchid* (DC, 1988), de Neil Gaiman y Dave McKean**

Reinterpretación de una superheroína poco conocida de los años setenta. Su historia comienza cuando ella interrumpe una aparente junta de criminales de alto perfil, quienes la emboscan, la inmovilizan, la ejecutan con un disparo en la cabeza y queman el edificio para esconder la evidencia. No obstante, Orchid es “metahumana”, un ser mitad planta, que comparte fragmentos de su conciencia con sus hermanas, que son madres e hijas al mismo tiempo. Ellas recuerdan poco, pero saben que deben alejarse de los que la mataron y del exnovio obsesionado por erradicar su existencia. Ellas no quieren pelear, sólo quieren irse, conocer otros lugares, crear hogares, pero al ser acorraladas, les advierten sin miedo a sus perseguidores que nada quedará de ellos si continúan así, no importa cuán poderosos crean ser.



- ***A world without end* (Dover Publications, 1990-1991), de Jamie Delano y John Higgins**

En un mundo de naturaleza postapocalíptica, la Masculinidad y sus agentes se consideran el pináculo de la civilización racional, contando como uno de sus logros más importantes la extinción de la enfermedad de lo Femenino. Sin embargo, la Femenidad sobrevive y prospera lejos, bajo tierra, en un

espacio que ha vuelto fértil. Por ello, un nuevo enfrentamiento es inminente; porque el campeón de la Masculinidad, Él, debe exterminar a toda costa aquello que lo vulnera y pone en riesgo su propia ontología y porque Rumour, la embajadora de la Femeineidad, está harta de huir y esconderse, porque ha visto demasiado horror y ha entendido que su forma más monstruosa es la puede abrirle paso en la estructura arquitectónica y discursiva de los Hombres.



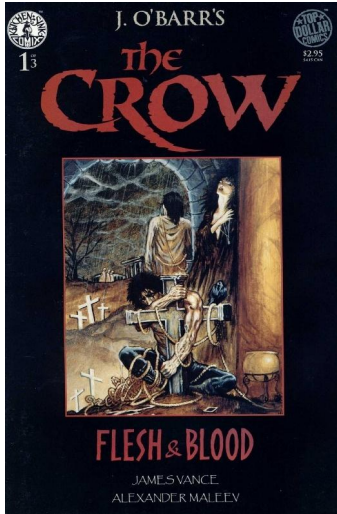
- ***Battle Angel Alita* (Shueisha, 1990-1995), de Yukito Kishiro**

El torso y la cabeza de Alita (Gari, en japonés), una menuda *cyborg*, son encontrados en un deshuesadero por un doctor especializado en cirugía robótica. Una vez reconstruida y sin memoria, ella descubre que sólo recupera algunos fragmentos cuando pelea, cuando su cuerpo se mueve por su cuenta para ejecutar complejas técnicas de combate. La necesidad de proteger a sus seres queridos y de saber quién era antes de ser encontrada en la basura la motiva a convertirse en cazarrecompensas y a pelear, mientras que otros sujetos modificados ven en ella un rival indigno, por su tamaño y su fisiología, que no merece esa fuerza y ese poder.



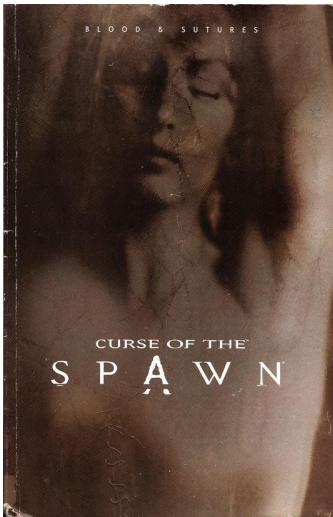
- **Azumi (Shogakukan, 1994-2009), de Yuu Koyama**

Azumi es el nombre de una joven *shinobi* (ninja) quien, desde la primera infancia, fue entrenada en diferentes estilos de combate y sigilo junto con otros niños. Desde el principio, se encumbró como una prodigio excepcional, rara vez consciente de su género, por lo menos, hasta que los hombres a su alrededor y su evidente deseo se lo demuestran. Obligada a matar personas inocentes e incluso seres queridos al principio de su viaje, ella emprende un aparente trayecto de endurecimiento y degradación, encontrándose con adversarios cada vez más fuertes (a veces, más crueles) quienes se asombran, más que por su juventud, por el hecho de que una mujer pueda enfrentárseles (y peor, sin dificultad alguna). La gran mayoría de los hombres que se cruzan en su camino, se mueven así, entre franca envidia y un incontrolable deseo de dominar un poder que los excede (algunos admiran tanto su habilidad y belleza que la consideran una divinidad budista). Sin embargo, Azumi adquiere mayor consciencia de lo que implica ser una mujer en el mundo, de lo que sufren otras mujeres sin poder o autonomía (violación, tortura, asesinato, prostitución como sus amigas Yae y Kiku, una chica trans) y reconstruye su propio código de honor con base en ese hecho.



- ***The Crow: Flesh & Blood* (Kitchen Sink Comix, 1996), de James Vance y Alexander Maleev**

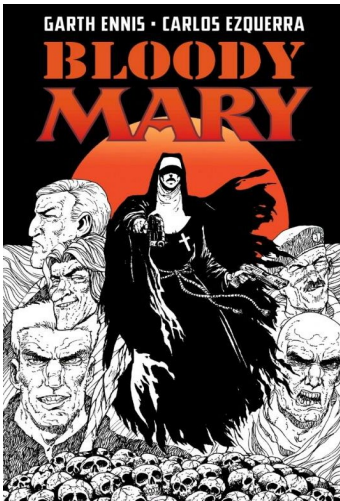
Iris es una oficial gubernamental, asesinada en una explosión orquestada por una agrupación extremista de derecha y, si bien su muerte no fue motivada por cuestiones de género, su regreso de la muerte sí lo fue. El cuervo que revive los cuerpos de quienes murieron injustamente le recuerda al bebé que estaba gestando y de la anciana transeúnte que murió como “efecto colateral” de la explosión. En su camino, los hombres suelen gritarle “perra” y tratarla como loca, pero ella avanza porque debe completar su misión antes de que su carne se pudra. Su presencia no-muerta altera el orden de la corrupción y dominio del paterfamilias que dirige al grupo, quien no duda en mandar de frente a sus propios hijos con tal de salvar su propia vida; su presencia le da fuerza a una madre, otrora gris e ignorada, para enfrentarse a su violento y tiránico marido y verbalizar el desprecio que siente por su cobardía.



- ***Curse of the Spawn: Blood & Sutures* (Image, 1996-1997), de Alan McElroy, Dwayne Turner y Danny Miki**

Es la historia de Gretchen Culver, quien tuvo “la mala suerte” de encontrarse con un asesino en serie y, al intentar huir, que la atropellara la policía, y que los oficiales y los paramédicos decidieran llevarla a un callejón para violarla en grupo. La “mala suerte” de haber despertado e intentar defenderse sólo para que casi la mataran a golpes y le llevaran su cuerpo a otro asesino que la torturó, la despedazó y tiró sus restos al

río en un par de bolsas de basura. Sin embargo, lo que hubiera sido una historia más de feminicidio impune cambia drásticamente cuando, por un lado, un par de detectives privados toman el caso de la desaparición y, por otro, cuando los restos son recogidos y traídos a la vida por una bruja santera, quien une los pedazos cual doctor Frankenstein y los imbuje con los orishas Changó, Oggun y las almas de todas las víctimas condenadas al silencio. Así nace Suture, la que viene a cobrar la deuda de los muertos y, sobre todo, las muertas.



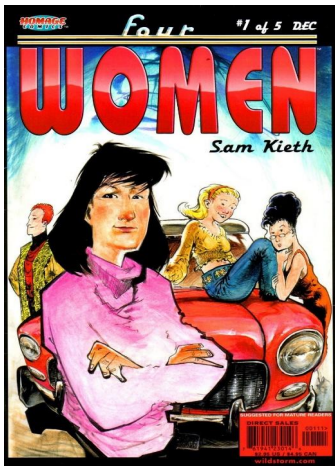
- ***Bloody Mary* (Image, 1996-1997), de Ennis Garth y Carlos Ezquerra**

Mary Malone es una soldada especializada en operaciones militares de alto perfil, veterana de la Tercera Guerra Mundial, una mujer madura cuya supervivencia implicaba un estorbo para un excompañero de armas renegado, quien asesinó a sus padres y la dejó moribunda y a su suerte. No obstante, al encontrarse con que ella no murió y le está dando caza en venganza por su familia, engulle un parásito diseñado para obtener poder sobrehumano y así derrotarla. Malone, con ayuda de sus camaradas más cercanos, no se vale de “armas femeninas” para luchar, sino de su capacidad estratégica y su cuerpo entrenado, aun si ello significa hacer lo mismo que su adversario y convertirse en un monstruo.



- **Claymore** (Shounen Jump, 2001-2014), de Norihiro Yagi

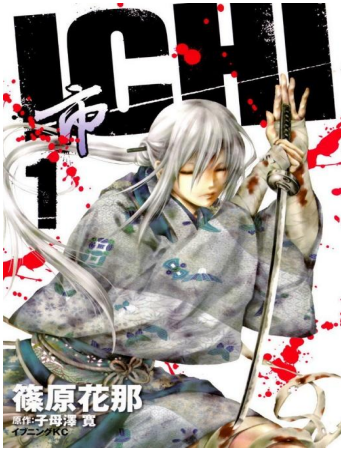
Es la historia de una y de miles de mercenarias, mitad humanas, mitad demonios que se dedican a cazar monstruos antropófagos que depredan a la Humanidad. Estas “brujas de ojos plateados”, como las llaman las personas, nacen cuando una organización anónima compra, secuestra o recoge niñas huérfanas con el fin de abrirles el cuerpo y meterles carne y sangre de demonio y, si sobreviven dicho proceso, someterlas a un brutal entrenamiento para convertirlas en herramientas desechables. A pesar de los mejores esfuerzos de sus jefes, las guerreras recuerdan y atesoran su humanidad aunque inspiren terror y desconfianza; hablan entre sí, se cuidan, se ponen a prueba, comparten sus historias, deseos e incluso sus cuerpos (no en un sentido sexual, sino literal: comparten miembros), se convierten en camaradas, amigas, hermanas, madres e hijas y, eventualmente, abrazan su monstruosidad mientras se organizan para cambiar sus destinos, el de todas las niñas y, en fin, para transformar el mundo.



- **Four women** (IDW, 2001), de Sam Keith

Relata cómo un viaje por diversión se convierte en una pesadilla; cómo una falla automovilística en la carretera es condición favorable para un par de violadores y cómo cuatro mujeres intentan asegurar la propia supervivencia. Es el conflicto ético del sacrificio y la culpa; una mujer que está a punto de ser violada y mutilada cuenta un chiste para tranquilizar a otra; una mujer ofrece primero su cuerpo para evitar que violen a otra; una

mujer se queda paralizada de miedo y sólo puede observar; una mujer se niega a ayudar porque eso significaría poner en peligro a las demás. ¿Se puede ser cobarde cuando se está en peligro de muerte? ¿Matar a esos hombres en ese momento es una decisión “moral”?



- ***Ichi* (Kodansha, 2008), de Kan Shimozawa y Hana Shinohara**

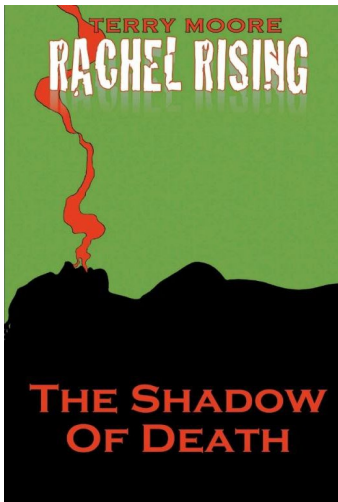
Es una historia estilo *spin-off*, en la cual se presenta al legendario espadachín ciego, Zatoichi, como una mujer. Ichi es una *goze* (intérprete vocal y del *shamisen*, un instrumento de cuerdas), cuya abusiva madre la dejó ciega en un arranque de ira cuando se enteró de que “su hombre” había intentado violar a la niña. Gracias al cuidado y el entrenamiento de un maestro de armas que la encuentra perdida y desamparada, Ichi se revela como una prodigio de la espada; su habilidad es envidiada y temida por nobles samuráis, peleadores vagabundos y asesinos a sueldo. Por eso, aunque se mueva sola en la noche o duerma en pocilgas llenas de hombres que intentarán violarla, nada le provoca miedo, porque el horror de su infancia la convirtió en algo intocable, porque su cuerpo no permitirá que nadie se le acerque.



- ***Wombs* (Ikki, 2009), de Yumiko Shirai**

Los seres humanos, en su búsqueda de planetas habitables, están en guerra con una civilización alienígena conocida como Niebass o “los segundos”, quienes, por su forma y capacidades, tienen una enorme ventaja. Para equilibrar las condiciones, el ejército humano cuenta con un grupo especial: el Cuerpo de

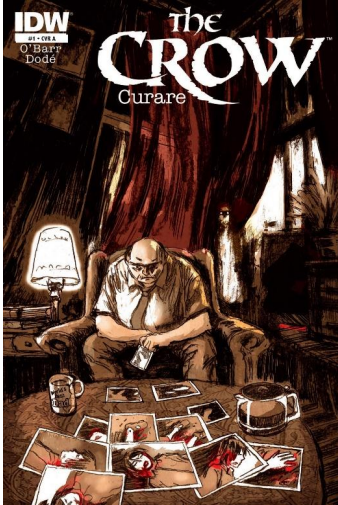
Transferencia, conformado únicamente por mujeres fértiles, quienes son inoculadas con embriones de Niebass con el fin de adquirir la habilidad de teletransportar pelotones enteros. Estas soldadas reciben capacitación especial para moverse en el “espacio coordinado”, una especie de entre-mundos cartográfico tridimensional donde pueden visualizar y abrir nuevos puntos de llegada; sin embargo, también deben aprender que lo que crece dentro de ellas no es humano, que no será un hijo real, que al final de los nueve meses, la criatura será extraída para que el ciclo vuelva a iniciar. Algunas mujeres enloquecen; la carga física, mental y emocional de pertenecer al Cuerpo de Transferencia es demasiada y algunas tratan desesperadamente de cuidar y dar a luz al feto o se quedan atrapadas en el espacio coordinado para siempre. La explotación de los cuerpos femeninos continúa en el campo militar, pero las experiencias de las soldadas —como individuos y como compañeras— y el deseo de vivir en paz hace que ellas se rebelen contra las directrices de guerra establecidas.



- ***Rachel Rising*** (Abstract Studio, 2011-2015), de Terry Moore

Rachel despierta enterrada en una tumba improvisada en el lecho de un río seco. Con dificultad, lucha por salir y llegar a casa. Tarda un poco en darse cuenta de que fue asesinada, que la ahorcaron con una cuerda hasta morir... Así, mientras busca qué fue lo que le pasó, otras mujeres a su alrededor mueren dolorosamente y regresan a la vida porque tienen una tarea que concluir, revelando una terrible maldición de Lilith, iniciada por la injusta ejecución de 99 mujeres acusadas de

brujería y la lucha contra un demonio que despierta los instintos más crueles de las personas, en especial, los hombres.



- ***The Crow: Curare* (IDW, 2013), de James O’Barr y Antoine Dodé**

Cuenta la historia de una niña secuestrada, violada, torturada, asesinada y tirada cerca de la carretera. Para ser precisos, es la historia del viaje que emprende un detective, quien se obsesiona tanto con el brutal caso, que su familia lo deja; como no puede hacerlo solo y nadie dentro del sistema quiere o puede ayudarlo, el cuervo trae de vuelta a la niña para que lo ayude a resolver y vengar su muerte. Ella lo acompaña, lo ilustra y sonríe con sus marquitas de arlequín en el rostro y acompañada del cuervo, del “pajarito”, pero no dice nada ante la creciente violencia de los métodos del detective. Ella abraza con cariño al hombre y, con la cabeza del criminal en una bolsa, le agradece que no la olvidara ni a ella ni a las decenas de niñas cuyos zapatos adornan la pared del asesino.



- ***Furious. Fallen Star* (Dark Horse, 2013), de Bryan J. L. Glass y Victor Santos**

Cadence, alias The Beacon, alias Furious, alias Furia, es una superheroína novata que no puede controlar su ira, emoción que la domina siempre que atiende un caso: una pareja que tortura a otra, un bebé secuestrado por su madre abusiva, un joven despechado que amenaza con matar públicamente a su novia, un feminicida en serie que desea matarla porque aborrece a cualquier mujer con poder... e

incluso una amiga perdida que pretende sacrificar a una niña sólo para exponer la monstruosidad e hipocresía de Cadence. Como exestrella juvenil huérfana, Furious carga con el estigma de la persona pública y la culpa, pero la interpelación con otros, como víctimas, victimarios y espectadores en general, la obliga a repensarse con el fin de perdonarse a sí misma.



- ***Hanakaku: Last girl standing* (Comic Zenon, 2013-2015), de Katsunori Matsui**

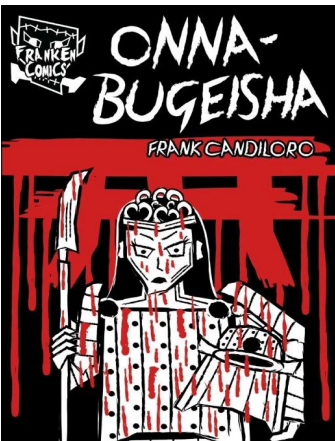
Hanaka es una jovencita tímida y emocionalmente minusválida³⁰; ha vivido varios años con el peso de la culpa por no haber sido capaz de defender a su mejor amiga cuando ésta fue acosada. Ahora que cursa la preparatoria, a punto de ser víctima de una agresión sexual frente a la escuela, es rescatada por Koharu, una alegre y entusiasta miembro del club de artes marciales mixtas femenino. Al verla en acción, Hanaka desea volverse más fuerte para que la historia no vuelva a repetirse y, con ayuda de su entrenadora y compañeras, descubre poco a poco que, a pesar de su constitución menuda, su cuerpo es más resistente de lo que creía y tiene reflejos que no pocos artistas marciales envidiarían.

³⁰ El tropo del autodescubrimiento o de la redención es bastante común en el subgénero de deportes y artes marciales. Ejemplos similares con protagonistas femeninas son los mangas *Teppu* (Kodansha, 2008-2015), de Moeare Oota, también relativo a las artes marciales mixtas, y *Asahinagu* (Shogakukan, 2011-), de Ai Kozaki, que gira en torno al arte del manejo de la *naginata*, un arma reservada para las mujeres.



- *Go for the eyes. An exploration of self defense* (Lipstick Kiss Press, 2014), de Monica Gallagher

Se trata de un breve ensayo gráfico, a partir de experiencias personales de la autora, sobre el valor de representar cuerpos femeninos que se defienden, que actúan y reaccionan ante el peligro, en especial, como contrapeso a las innumerables noticias sobre violaciones y feminicidios. Ejemplos de la cultura pop como *Terminator* y *True Romance* —con Linda Hamilton y Patricia Arquette, respectivamente— se invocan para señalar lo catártico e incluso maravilloso, de esos otros cuerpos que pueden ser fuertes y efectivos, por decisión o necesidad, sin glorificar la violencia.



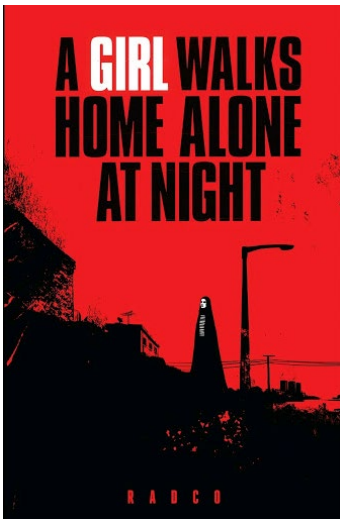
- *Onna-Bugeisha* (FrankenComics, 2014), de Frank Candiloro

Tomiko es hija de Ginchiyo, la guerrera más grande que haya existido y quien fuera asesinada por Sagi, un hombre envidioso y mezquino que no pudo soportar que la eligieran a ella —y no a él— para liderar al clan. Desde pequeña, Tomiko fue criada con amor, paciencia y disciplina por su madre y, tal como ella lo recuerda, terminó por convertirse en una digna compañera de armas, lo cual sólo exacerba el deseo de venganza. No obstante, ese deseo implica la entrega a un dios demoniaco y renunciar a los tesoros legados por Ginchiyo.



- ***Pistoleras*** (FrankComics, 2014), de **Frank Candiloro**

Dos hermanas, Ramona y Adelita, son famosas ladronas y pistoleras; nadie puede comparárseles en habilidad. Pero ellas se aman profundamente y roban para proveer al orfanato que las vio crecer y a las niñas que no deberían padecer necesidad. Entonces, cuando un hombre logra tomarlas por sorpresa y las deja al borde de la muerte, Adelita debe enfrentar sus más grandes temores para salvar a su hermana menor y liberarla de la carga que le impedía crecer y ser feliz por sí misma.



- ***A girl walks home alone at night*** (Radco, 2014), de **Ana Lily Amirpour y Michael De Weese**

¿Qué tiene que ser una mujer para caminar sola por la noche? Sin nombres o una trama principal, se introduce el relato en primera persona de una joven mujer que diserta sobre la naturaleza de la vida, el bien y el mal, mientras se mueve sola por la noche, deslizándose sobre los techos de las casas o sobre una patineta, hasta que encuentra a un hombre golpeando a un chico travesti. Ella, desde las sombras, libera al monstruo secreto que también elige a sus víctimas, todos con el mismo perfil de violentadores, y las apila en un lote baldío junto a la carretera.



- ***Street Angel* (Monkeybrain/Image, 2014-), de Jim Rugg y Brian Maruca**

En un tono cómico y paródico de los tropos de acción de los años ochenta, se cuenta la historia de Jesse Sánchez, una niña huérfana de la calle, maestra en casi todas las artes marciales y un as de la patineta, quien lucha por la gente necesitada, la justicia y en contra de los ninjas y otro tipo de personajes

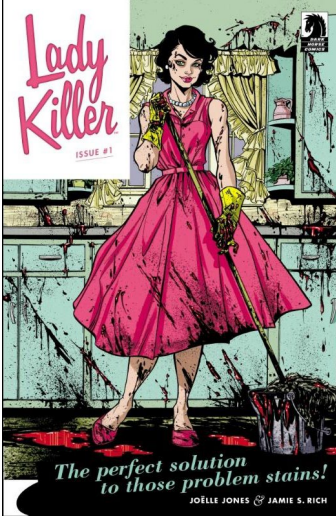
malvados.



- ***Suffrajitsu. Mrs. Pankhurst's Amazons* (Jet City, 2015), de Tony Wolf y Joao Vieira**

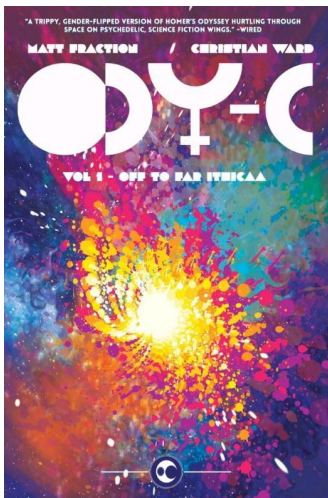
Recupera la historia de “las amazonas de Mrs. Pankhurst”, las sufragistas entrenadas en judo y otros estilos de pelea para proteger a sus líderes de la policía durante las marchas y mítines. Y es que todas sabían que, en la cárcel, muchas compañeras morían, no por la huelga de hambre, sino por la

alimentación forzada y los abusos por parte del personal. Pero las amazonas no sólo se enfrentan a hombres temerosos en las calles y los tribunales, sino también a una organización alemana fanática/fascistoide con pretensiones eugenésicas que las considera únicamente vasijas de algo más importante.



- **Lady Killer (Dark Horse, 2015-2016), de Joëlle Jones y Jamie S. Rich**

La historia es una sangrienta parodia de la perfecta ama de casa de acuerdo con el sueño americano. Desde la emulación de formatos como la fotonovela y la revista para damas con consejos domésticos, Josie equilibra su trabajo como esposa y madre de familia con el de asesina a sueldo cuya especialidad es el manejo del cuchillo. Su madre le enseñó, desde muy pequeña, que ser mujer, “ser nada” y sonreír todo el tiempo, le ayudará a ocultar el hecho de que, en realidad, es una superviviente.



- **ODY-C (Image, 2015-), de Matt Fraction y Christian Ward**

Se trata de una reinterpretación de la *Odisea* y otros textos épicos o trágicos griegos (entre otros, como *La Divina Comedia*) desde el *genderswap*³¹, la ciencia ficción y una estética psicodélica. La guerra, los dioses, las prácticas sexuales e incluso la navegación son atravesados por la figura femenina y su genitalidad; todo porque Zeus, preocupada de que nacieran hijos que la decapitaran como ella hizo con su padre, destruyó a todos los hombres, lo que provocó el inicio de un nuevo tipo de vida: las sebex, un género capaz de tomar el óvulo de una mujer y fertilizarlo en su propio útero. La aparente universalidad de los relatos míticos es, así, redimensionada desde la exclusividad de lo femenino.

³¹ Intercambio o inversión de género. Ejercicio popular de ficción en el que los personajes de historias conocidas son reimaginados con otro género y ajustando sus circunstancias a ese cambio.



- ***Monstress* (Image, 2016-), de Marjorie Liu y Sana Takeda**

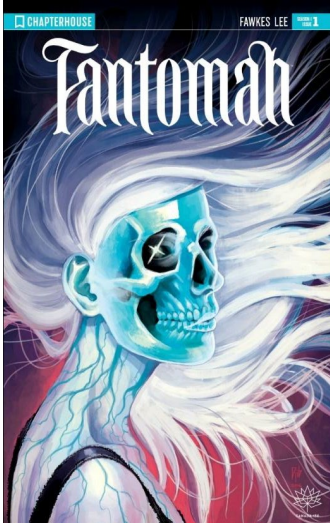
En un mundo fantástico y donde las mujeres dominan socialmente, se desarrolla la historia de Maika Halfwolf, una joven mutilada, vendida y encarcelada, que se ve obligada a compartir su cuerpo con un demonio que le otorga enorme poder a cambio de fuerza vital y cordura. Maika busca vengar la muerte de su madre, una poderosa y temida matriarca, pero cada paso la enfrenta a aberrantes situaciones de esclavitud, racismo y violencia que alimentan al demonio y hacen cada vez más difícil controlarlo, lo cual es contrarrestado por los pequeños gestos como la amistad y el cuidado de una niña-zorro y los recuerdos de amistad incondicional con otras niñas.



- ***Mother Panic* (DC, 2017-), de Jody Houser, Tommy Lee Edwards et al.**

Violet Paige es una joven sobreviviente de abuso infantil. Siendo una niña — y después de haber matado a su padre, creyendo que la iba a prostituir—, es “regalada” por su hermano mayor a una supuesta casa hogar religiosa, donde él espera que la torturen hasta que no quede nada de ella. Las monjas que dirigen el lugar, le quitan su nombre y le dan un número, la entrenan junto con otros niños para convertirla en un arma, eficaz y obediente, al tiempo que someten su cuerpo a dolorosos experimentos que aumenten sus capacidades físicas. Cuando llega a su límite, Violet logra incendiar la casa, escapa y desde una fachada de persona pública,

decide acabar con todo rastro de la organización y cualquiera que se asocie con ella o con la práctica de usar y torturar niños. Así nace Mother Panic. Con el críptico consejo de su madre, una oráculo que parece entrar y salir del País de la Maravillas de manera interminante, Violet se identifica con el sufrimiento de otras niñas que se han quedado solas.



- ***Fantomah* (Chapterhouse, 2017), de Fletcher Hanks, Ray Fawkes y Soo Lee**

Tras casi ochenta años, Fantomah, la otrora “misteriosa mujer de la jungla”, vuelve a mostrar su terrible calavera azul. Paz Gallegos deja a sus hermanitas en la escuela y, cuando llega tarde para recogerlas, ya no están; ni en la escuela, ni en casa, ni con sus amigos. Cuando se enfrenta a los delincuentes más peligrosos del barrio preguntándoles si ellos las vendieron, es lanzada al río. No obstante, el dolor de los niños perdidos es tanto que imbuyen el cuerpo ahogado de Paz con una presencia fantasmal que no sólo la regresa a la vida, sino que la hace ver y escuchar los ruegos de las víctimas y sus familias, presentes y pasadas. Las personas comienzan a conocerla como Fantomah, “La Llorona”; las niñas y los niños cuentan sus historias con emoción, mientras que los traficantes la nombran con temor y deseo de acabar con la amenaza que representa.



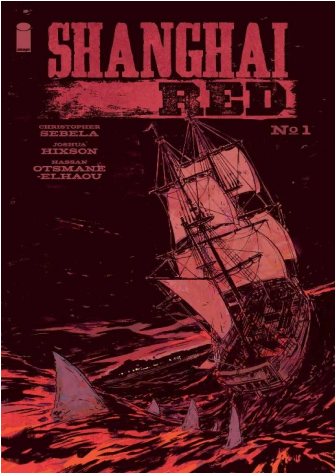
- *Sisters of Sorrow* (BOOM!, 2017), de Kurt Sutter, Courtney Alameda, Hyeonjin Kim y Jean-Paul Csuka

Trata de un grupo de mujeres que viven en una casa refugio para víctimas de violencia doméstica. Cuando un exmarido enloquecido invade la casa para llevarse a una compañera y la asesina a balazos, ellas lo matan a su vez con su propia arma y desaparecen el cuerpo con ayuda del hermano de una de ellas, a quien le piden también que las entrene en combate de mano vacía, manejo de armas de fuego y de evidencia. Entonces un último fallo injusto de la corte —una decisión que se repite una y otra vez cuando se trata de violencia contra mujeres y niños— las hace tomar una decisión: buscar y matar a sus exmaridos o violadores, quienes, además de haber abusado de ellas, mataron a sus hijos, crímenes por los cuales fueron absueltos o jamás fueron procesados.



- *Coyotes* (Image, 2017-2018), de Sean Lewis y Caitlin Yarsky

Narra la historia de la Ciudad de las Chicas Perdidas —eco de Ciudad Juárez—, un lugar asolado por jaurías de coyotes que cazan, devoran y hacen pedazos a las mujeres. Así fue como Analía, una niña de trece años, perdió a su hermana mayor; esa es la razón por la cual se une a un grupo de mujeres que la arman y la entrenan para erradicar a las bestias y a los hombres que las crean. Las Abuelas guían, insultan, provocan e invocan, mientras que las jóvenes pelean, buscan, reaccionan y transforman.



- ***Shanghai Red* (Image, 2018), de Christopher Sebela y Joshua Hixson**

La historia de Jack empieza en un barco, donde ha sufrido terribles abusos y de los cuales ya está harto. Solo, mata al capitán y a sus subordinados, dando opción al resto de los tripulantes de ser libres juntos. En un momento de intimidad, donde se ven casi todas las marcas de tortura en su cuerpo, resulta que Jack es una máscara, que detrás se encuentra Molly, una joven que aprendió que un performance masculino le permitía proveer y proteger a su familia después de la muerte de su padre, hasta que fue “shangaizada”, es decir, drogada, secuestrada y esclavizada. No obstante, Molly necesita cada vez más de Jack, pues con él puede ser y hacer todo lo que no puede como ella misma, incluyendo su venganza contra los traficantes que la alejaron de su madre y su hermana.

Por supuesto, no pretendo implicar que son los *únicos* ejemplos o invalidar las luchas no violentas, pero resulta ilustrativa la manera en que se presentan ciertas tendencias³². De la muestra anterior (veintitrés cómics y ocho mangas, veinticuatro escritos por hombres y siete escritos por mujeres), vale la pena hacer algunas observaciones:

Veintisiete de las historias tienen mujeres jóvenes como protagonistas (la mayor es Mary, de *Bloody Mary*, con 45 años) y cuatro presentan niñas o adolescentes; en veinte de

³² En el caso de manga *shoōnen* y *seinen*, parece haber una tendencia decreciente en la producción de protagonistas que peleen por y para sí mismas, que suelen prevalecer en los géneros de la fantasía y la ciencia ficción. Existen, sin duda, numerosos ejemplos de personajes femeninos con poderes sobrenaturales y destructivos, pero la inmensa mayoría son supeditados al control emocional ejercido por los protagonistas masculinos; no obstante, en el manga *shōjo* y *josei* se está comenzando a producir un cambio de paradigmas discursivos donde las “heroínas” son más conscientes de lo que hace una relación abusiva, donde se juega mucho más con los roles de género (algo que hicieron dos pioneros del manga: Osamu Tezuka y Riyoko Ikeda) y donde se representan otros tipos de relaciones afectivas además de las románticas.

los casos es la acción directa de uno o más hombres (violación, abuso, explotación) lo que cataliza la historia³³; en doce de los casos, las protagonistas son atacadas sexualmente (incluyendo a una niña, “Curare”) y sólo tres usan su sexualidad como trampa para enfrentarse a sus enemigos, veintidós de los casos exploran los pensamientos y emociones de las protagonistas desde la 1ª persona; quince de las protagonistas pelean eminentemente solas, mientras que, en once, la lucha es colectiva, y en los otros cinco, se alterna; siete son historias de supervivencia personal, mientras que en ocho se organizan y se rebelan contra los organismos patriarcales que las convirtieron en sujetos abyectos y/o contra el sistema que facilitó las condiciones para ello; en diez de los casos, se presentan cuerpos híbridos (*cyborg*³⁴), de los cuales cinco son cuerpos redivivos o fantasmales; diecisiete de las historias presentan cuerpos entrenados (cinco tienen entrenamiento castrense) mientras que en las otras catorce pelean desde el instinto y, de los treinta y uno casos, en diecisiete se presentan luchas a mano vacía, en diez se usan espadas o cuchillos y en siete se disparan armas de fuego (a reserva de que en algunos de los casos se alternan el tipo de arma). No todas son protagonistas de orden hiperviolento, pero todas, en mayor o menor medida, reconfiguran el ser y el hacer de sus cuerpos a partir de la agencia del dolor; no es insignificante el dato de que tantos de estos personajes se batan de cerca pues la lucha cuerpo a cuerpo y el uso de hojas afiladas, a diferencia del arma de fuego, requiere de un ejercicio de intimidad, implican el encuentro con el peso, las dimensiones, la temperatura, el olor, la textura de un cuerpo otro y a partir del cual el propio se vuelve presente, real.

Este tipo de encuentros, fuera de la ficción fetichizadora, rara vez es atractivo o glamoroso

³³ A diferencia del tropo “Women in refrigerators”.

³⁴ Tanto en el sentido estricto del cuerpo mitad animal, mitad máquina, como en el sentido amplio de Donna Haraway en su “Manifiesto cyborg”: “A finales del siglo XX —nuestra era, un tiempo mítico—, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos *cyborgs*. El *cyborg* es nuestra ontología, nos otorga nuestra política. Es una imagen condensada de imaginación y realidad material, centros ambos que, unidos, estructuran cualquier posibilidad de transformación histórica.” (254).

y, por tanto, aún poco frecuente en los relatos de heroínas y superheroínas. Al respecto de las últimas, Mike Madrid señala:

This conflict between being attractive, yet still powerful raises another question. Is power pretty? Females in comic books have historically been given weaker powers. This is presumably meant to be a reflection of the status quo between the sexes in the real world, and a hierarchy that male readers will be comfortable with. Female superheroes are also granted powers that make them look good.³⁵ (298)

En este punto, nos encontramos con un aspecto crucial del presente trabajo: lo que se muestra (en tanto gesto no inocente) y el acto mismo de ver como un acto de apropiación y transformación. Porque no sólo se trata de las historias —que ya en su planteamiento resultan impresionantes, por decir lo menos—, es en la naturaleza visual del cómic donde se encuentra el elemento clave de este tipo de narración, pues, como dice James Petty: “In a medium that favours the visual, the witnessing of this retribution becomes a requisite for the realization of justice: it must be seen to be done. [...] The act of looking is revealed not only as integral to a functional comic narrative, but also as participatory: the realization of justice depends upon the reader witnessing its violent enactment.”³⁶ (152-153). No obstante, Petty observa lo anterior con el fin de evidenciar lo maniquea y fundamentalmente injusta que es la noción de la *venganza*; que la fantasía pueril de la justicia por mano propia socava las posibilidades de acción real del sistema jurídico y penal al ignorar contextos sociales:

³⁵ Este conflicto entre ser atractiva y, aun así, ponderosa, implica otra pregunta. ¿Es bonito el poder? Las mujeres en los comics han sido conferidas históricamente con los poderes más débiles. Esto es, en teoría, con el fin de reflejar el estatus quo entre los sexos en el mundo real y la jerarquía con la que los lectores varones se sienten cómodos. Las superheroínas también tienen poderes que las hacen ver bien.” [AXEF]

³⁶ “En un medio que favorece lo visual, atestiguar esta retribución se vuelve un requisito para la actualización de la justicia: debe verse para ser hecho. [...] El acto de mirar se revela, no sólo como algo integral a la narrativa funcional del comic, sino participativo: la realización de la justicia depende de que el lector atestigüe el acto violento.” [AXEF]

What happens then when we enjoy representations that valorize violent retribution, or construct society in overly simplistic moral terms, or that promote problematic and unrealistic conceptions of justice? [...] What does it mean then, when readers of comics desire acts of extreme injustice in order to legitimize their fantasies regarding individualized power, violence and retributive justice?³⁷ (148-149)

En cuyo caso, regresa la noción del *habitus* de la violencia, tanto la condenable como la aceptable, pues, como bien apuntan Phillips y Strobl: “Mass media contextualises violence, providing vocabularies of motive for determining when and against whom violence is appropriate.”³⁸ (120). Recupero el planteamiento de Didi-Huberman cuando habla sobre la manera en que se reciben los documentos y testimonios que revelan actos deleznable cometidos de manera sistemática contra un grupo humano, que la mirada histórica afronta este tipo de imágenes “no con un sentimiento de agobio, sino de sospecha: se preferirá, entonces, plantear la pregunta por aquello que las imágenes traicionan antes que preguntarse primero por lo que ellas muestran.” (27). Cuando se trata de violencia, cuando las víctimas son mujeres, es más frecuente que se les cuestione a ellas, sus historias, sus antecedentes y sus reacciones antes que a los agresores cuando éstos son hombres. Es claro que vuelve a emerger la discusión ética en torno al concepto de “Justicia” o “justicia verdadera” —una vez más, típicamente articulada desde la “universalidad” del *performance* androcéntrico y una igualdad que borra devenires históricos—, pero hay preguntas anteriores, más básicas, y que se enuncian desde lugares muy específicos. Haraway, en su

³⁷ “¿Qué pasa cuando disfrutamos las representaciones que valoran la retribución violenta o que construyen sociedades en términos morales muy simplistas o que promueven nociones problemáticas y poco realistas de la justicia? [...] ¿Qué significa entonces, cuando los lectores de comics desean actos de extrema injusticia para legitimar sus fantasías relacionadas con el poder individualizado, violencia y justicia taliónica?” [AXEF]

³⁸ Los medios masivos de comunicación contextualizan la violencia, proveen vocabularios de motivos para determinar cuándo y contra quién es apropiado el uso de la violencia.” [AXEF] Aunque ambas autoras están de acuerdo con el carácter negativo de la noción del vigilantismo.

apartado “La persistencia de la vista” del ensayo “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”, propone algunas interrogantes de partida en torno al acto ético de mirar (333) y las cuales me permito contextualizar para el caso de las protagonistas hiperviolentas: *¿Cómo ve* (o puede ver) una mujer imágenes así? *¿Desde dónde* las ve? *¿Qué limita su visión?* *¿Para qué* las mira? *¿Con quién* es? Entre autores, mediadores y lectoras, “¿Quién logra tener más de un punto de vista? ¿A quién se ciega? ¿Quién se tapa los ojos? ¿Quién interpreta el campo visual? ¿Qué otros poderes sensoriales deseamos cultivar además de la visión?”. Cuando hablamos de ficción, no podemos olvidar su función emancipadora: no se trata de *diseñar* planes violentos para llevarlos a cabo en el mundo real, sino de tomar la historia, repararla, filtrarla y transformarla en el momento en que se actualiza, pues, como dice Harriet Earle en su libro *Comics, trauma, and the new art of war*: “By writing history, we implicate ourselves in it.”³⁹ (48). Pero no sólo al escribirla, también cuando la leemos, cuando la hacemos presente, nos implicamos y nos convertimos en algo diferente. Haung, desde una perspectiva multimodal, que abarca lo cinematográfico, menciona la importancia del punto de vista para la identificación entre espectador y personajes: “An image is not always seen from a particular point of view but also from a particular distance. The term ‘social distance’ refers to the proximity between the subject depicted and the audience. [...] In film, social distance is realized through the type of shot used: an intimate/personal distance through a close-up shot, a social distance through a medium shot, and an impersonal

³⁹ “Al escribir la historia, nos implicamos en ella.” [AXEF]

distance through a long shot.”⁴⁰ (83). La ficción no es para el futuro, es para el presente, de ahí que la lectura sea productiva.

Ahora bien, al conocer los equipos creativos detrás de las historias presentadas, es evidente que la gran mayoría de los autores son hombres, ¿es otro caso de usurpación de voces y experiencias femeninas para permanecer bajo el *spotlight*? No necesariamente⁴¹. Estas historias bien pueden constituir espacios de diálogo donde el aporte masculino *es* la hiperviolencia y lo monstruoso al servicio de las experiencias femeninas. No es una apuesta trivial, pues, como señala Haraway: “Los puntos de vista ‘subyugados’ son preferidos porque parecen prometer versiones transformadoras más adecuadas, sustentadas y objetivas del mundo. Pero cómo mirar desde abajo es un problema que requiere al menos tanta pericia con los cuerpos y con el lenguaje, con las mediaciones de la visión, como las ‘más altas’ visualizaciones técnico-científicas” (328).

En 1996, Todd McFarlane, miembro fundador de Image Comics y creador, entre otros personajes, de Spawn, hace la siguiente declaración en la columna “Curse Words” del #6 de Curse of the Spawn en respuesta a un lector que le reclamaba airadamente el tono sangriento y brutal de la serie: “[Se pregunta a sí mismo] Who do you write these stories

⁴⁰ “Una imagen no siempre se observa desde un particular punto de vista, también se observa desde una distancia particular. El término ‘distancia social’ se refiere a la proximidad entre el sujeto representado y el público [...]. En cine, la distancia social se logra por medio del tipo de toma utilizada: una distancia íntima/personal con un primer plano, una distancia social con un plano medio y una distancia impersonal, con un plano general.” [AXEF]

⁴¹ Aunque no hay que perder de vista la advertencia de Cocca sobre los lugares de enunciación en estos casos: “Dominant groups have been telling not only their own stories but the stories of those whom have they marginalized as well: whites telling the stories of people of color, men telling stories of women, heterosexuals telling stories of people of queers, nondisabled people telling stories of disables people. Sometimes they are terrific stories. But often their lack of authenticity means they’re not only inaccurate, but harmful.” (5) “Los grupos dominantes han estado contando no sólo sus propias historias, también han estado contando las historias de quienes han sido marginados: los blancos cuentan historias de gente de color, los hombres cuentan historias de mujeres, los heterosexuales cuentan historias de gente *queer*, personas sin discapacidades cuentan historias de personas con discapacidades. A veces, son grandes historias. Pero frecuentemente su falta de autenticidad implica que no sólo no son poco representativas, sino incluso dañinas.” [AXEF]

for? And I keep coming back to the same answer. Almost everything I've done is something I would want to see done myself and I've been pretty fortunate that a large portion of society or at least the male gender is in to some of the darker side of humanity. It doesn't mean that I endorse this or that [...]"⁴². Una lectura desde perspectivas como las de Segato y Franco lo confirmaría: Por supuesto que los hombres son más proclives a sentirse atraídos por y a explorar “el lado más oscuro de la humanidad” porque la crueldad y la violencia en sus múltiples manifestaciones, en especial las más brutales y ritualizadas, se mantienen como un monopolio masculino. Tiene perfecto sentido que sean hombres la mayoría de los autores de estas historias, pero poco a poco se perfila un cambio en el *habitus* de los personajes femeninos en narrativa gráfica, de imaginar y enunciar espacios donde se plantean situaciones trágicamente cotidianas en las que se explora el miedo, el dolor y la impotencia: los autores no se regodean en ello, porque lo importante es lo que sigue después; la apropiación del cuerpo y del poder, ofreciendo así otro tipo de acompañamiento al tiempo que restituyen el derecho al *encabronamiento*: “Está bien que te enfurezcas, está bien que odies, está bien que quieras vengarte por todo el daño que han (hemos) hecho. Lo entiendo. Hagámoslo juntos”. En otras palabras, son espacios de detonaciones controladas y sublimadas, donde resuena parte de la propuesta de Haraway sobre la importancia de los conocimientos parciales y localizables que se abren a la solidaridad (329), donde el yo “está siempre construido y remendado de manera imperfecta, y, *por lo tanto*, es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro.” (331-332, cursivas en el original).

⁴² ¿Para quién escribes estas historias? Y se me sigue ocurriendo la misma respuesta. Casi todo lo que hago es algo que me gustaría ver hecho y he sido bastante afortunado al [encontrarme con] que una gran parte de la sociedad, o al menos, del género masculino, se siente atraída por algo del lado más oscuro de la humanidad. Eso no significa que apruebe esto o aquello [...]. [AXEF]

La violencia propia de los cómics de superhéroes, fantasía, *noir* y acción no deja de ser tal, pero sí es resignificada, ya que, en palabras de Hillary L. Chute, “graphic narratives that bear the witness to authors’ own traumas or to those of others materially retrace inscriptional effacement; they repeat and reconstruct in order to counteract.”⁴³ (14). A pesar de su aparente gratuidad y crueldad, la imagen ya no es sólo un fragmento de representación de “lo masculino”, sino que es parte de un espectacular proceso secuencial donde una lectora participa activamente en la sutura (no llenado) de los espacios entre viñetas, regulando el ritmo de acción y contemplación hasta consumir un relato distinto, donde ella ya no tiene que ser pura materia sometida a los deseos de otro, “de la repetición a la desobediencia”, como diría Judith Butler en *Cuerpos que importan*. La vista no es pasiva, sino activa, busca algo. Se abre a la posibilidad de hacerse responsable en el momento en que lo visto implica un problema ético al contraponerlo con la respuesta sensible del cuerpo; esa mirada obliga también al otro a hacerse responsable de aquello que muestra.

De acuerdo con esta perspectiva, podemos imaginar que la violencia física, aun siendo ejercicio de poder, no es un monopolio de las masculinidades más tóxicas, sino una pulsión sin género⁴⁴ que puede salvar vidas o, en su defecto, corduras. Mike Madrid se

⁴³ “Las narrativas gráficas que llevan al testigo hacia los traumas de los autores o de otros vuelven a trazar materialmente el borramiento inscripcional; repiten y reconstruyen para contrarrestar.” [AXEF]

⁴⁴ “Género” entendido como construcción binaria histórica, cultural y política a partir de características sexuales evidentes como los genitales, pero que no es, de ninguna manera, inherente o “natural” en los individuos. Butler (1990) enuncia preguntas fundamentales para entender cómo operan los términos “género” y “construcción” y para perfilar una redefinición en el contexto de este tipo de narrativas: “If gender is constructed, could it be constructed differently, or does its constructedness imply some form of social determinism, foreclosing the possibility of agency and transformation? Does “construction” suggest that certain laws generate gender differences along universal axes of sexual differences? How and where does the construction of gender take place? What sense can we make of a construction that cannot assume a human constructor prior to that construction?” (7-8) “Si el género se construye, ¿podría ser construido diferente o su ‘constructibilidad’ implica algún tipo de determinismo social, cancelando por adelantado la posibilidad de agencia y transformación? Decir ‘construcción’ sugiere que ciertas leyes generan diferencias de género junto

pregunta si las heroínas en el siglo XXI no causarían mayores impactos en el mundo si actuaran como mujeres, en lugar de como hombres (311), es decir, desde lugares más amorosos y conciliadores, señalando la maternidad como una experiencia única en ese sentido (320). Es posible, pero la enunciación vuelve a ser problemática: ¿qué es ser mujer, entonces?, ¿desde cuándo, desde dónde y con qué parámetros empezar a medirlo? ¿Qué posibilidades de acción y cuidados se les ofrecen, en este caso, a las mujeres cuyas hijas e hijos han sido asesinados o desaparecidos? La parte más representable de la violencia apela a lo que somos y podemos ser, lo reconozcamos o no, pues “la responsabilidad feminista requiere un conocimiento afinado con la resonancia, no con la dicotomía” (Haraway 334): se trata de imágenes que dan cuenta de una realidad acuerpada y mutilada, pero también que puede ofrecer espacios de salvación, porque, *ver* es hacer realidad; atestiguar es, si lo pensamos en términos derridianos, *inyuntar*⁴⁵ en el tiempo, tratar de saldar una deuda impagable en el ahora social, porque hay leyes, porque hay impunidad, porque la justicia es un proceso multifactorial que pocas veces es perceptible en una sola generación. Entonces, mientras se educa, se denuncia, se deconstruye y se construye *ad infinitum*, “al menos

con los ejes universales de la diferencia sexual? ¿Cómo y dónde tiene lugar la construcción del género? ¿Qué sentido puede tener una construcción que no asume al constructor humano ante que a la misma construcción?” [AXEF]

⁴⁵ Proceso de conjuración de lo espectral, aquello que acecha mientras escapa a la mirada, de acuerdo con Derrida en *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo de duelo y la Nueva Internacional*. “Mantener unido lo que no se mantiene unido, y la misma disparidad [...] es algo que sólo puede ser pensado en un tiempo de presente dislocado, en la juntura de un tiempo radicalmente dis-yunto, sin conjunción asegurada. No es un tiempo de junturas negadas, quebradas, maltratadas, en disfunción, desajustadas, según un *dys* de oposición negativa y de disyunción dialéctica, sino un tiempo sin juntura *asegurada* ni conjunción *determinable*. [...] «*The time is out of joint*», el tiempo está *desarticulado*, descoyuntado, desencajado, dislocado, el tiempo está trastocado, acosado y trastornado, *desquiciado*, a la vez desarreglado y loco.” (31, énfasis en el original). Más adelante, plantea, a propósito de la noción de justicia: “Pero con el otro ¿no es necesaria esa disyunción, ese desajuste del «todo va mal» para que se anuncie el bien, o al menos lo justo? La disyunción ¿no es acaso la posibilidad misma del otro? ¿Cómo distinguir entre dos desajustes, entre la disyunción de lo injusto y la que abre la infinita disimetría de la relación con el otro, es decir, el lugar para la justicia? No para la justicia calculable y distributiva. No para el derecho, el cálculo de la restitución, la economía de la venganza o el castigo [...]. No el lugar para la igualdad calculable, por tanto, para la contabilidad o la imputabilidad simetrizante y sincrónica de los sujetos o de los objetos, no para un *hacer justicia* que se limitaría a sancionar, a restituir y a *resolver en derecho*, sino para la justicia como incalculabilidad del don y singularidad de la exposición no-económica a otro.” (36).

déjame contarte una historia diferente”. Quizás algo en las masculinidades de los autores también cambia cuando escuchan y representan el dolor de las mujeres de un modo complejo⁴⁶, cuando dejan que las obras hablen en lugar de asumir etiquetas y proferir discursos de “aliados”.

Con todo, sería ingenuo pensar el circuito de producción, distribución y recepción de estas historias fuera de la lógica capitalista. Cocca afirma que se trata de acciones afirmativas y de capitalismo⁴⁷ pues, más allá del hecho de que diversificar historias y voces sea justo, hacerlo es conveniente en términos económicos, creando la ilusión de que las voces que exigen cambios son, en efecto, escuchadas (218).

En ese sentido, se hace clara la vigencia del análisis de Eco cuando se refiere a las condiciones de producción de objetos culturales en un momento histórico dado:

A nivel de la base socioeconómica, una modificación parcial puede atenuar ciertas contradicciones y evitar su explosión por un largo tiempo; en tal sentido que la operación reformista puede adquirir valor de contribución a la conservación del *status quo*. Pero a nivel de una circulación de las ideas, por el contrario, no sucede nunca que una idea, aun puesta en circulación aisladamente, se transforme en punto de referencia estático de deseos ya pacificados: ocurre a la inversa, exige una ampliación de la discusión.

[...]

⁴⁶ No hay información disponible de todos los autores citados hasta el momento. En entrevistas, prefacios o intercambios con los lectores, las respuestas de varios de ellos son más bien genéricas e incluso mañosas porque evitan hacer declaraciones que hagan referencia al género o al feminismo: “lo que quiero es contar historias donde los personajes se desarrollen de manera natural” (Norihiro Yagi: <http://www.mangahere.cc/manga/claymore/v23/c155.1/1.html#ipg4>). Otros autores como Greg Rucka y Joss Whedon, citados por Cocca, reflexionan de manera más puntual: Rucka considera que, cuando le preguntan cómo o por qué escribe sobre personajes fuertes femeninos en realidad le preguntan por qué tantos otros autores recurren a fórmulas reduccionistas y flojas como “fuerte=perra”; cuando le preguntan a Whedon que por qué escribe personajes femeninos fuertes él responde: “Porque tú sigues haciendo esa pregunta”. (220).

⁴⁷ Ajuste de la frase “This isn’t affirmative action. It’s capitalism”, de Axel Alonso, Editor en Jefe de Marvel. (217).

A nivel de los valores culturales no se da cristalización reformista; se da solamente la existencia de procesos de conciencia progresiva que, una vez iniciados, no son ya controlables por quien los ha desencadenado. (68).

La creciente presencia en el mundo de la narrativa gráfica de personajes femeninos como protagonistas hartas de la impotencia frente al abuso puede formar parte de la actualización de ese sistema, pero tanto sus historias como sus imágenes han implicado una transformación, de posibilidades de representación y del movimiento de las comunidades lectoras, muy diferentes a la figura de los “hombres de cultura”⁴⁸ en otros medios culturales. La “experiencia femenina”, en ejemplos como los mencionados más arriba, es presentada de modos menos complacientes con un voyeurismo masculino y más problematizadora de los *habitus* de representación ficcional de la acción/inacción de las mujeres en contextos violentos. Coincido plenamente con Haraway cuando afirma y reafirma que no existen lenguajes, visiones, experiencias o apropiaciones de experiencia *inocentes* (191); la creación de cómics y mangas de este tipo por parte de autores hombres puede responder a diferentes intereses y horizontes éticos, pero dudo que alguno de ellos crea que no pasará *nada*⁴⁹.

Un perspectiva cuantitativa puede completar el panorama de la relevancia de estas lecturas: En Estados Unidos, hacia 2017, se reportaron datos muy significativos en lo que

⁴⁸ Ésta se ha democratizado, se ha nutrido del intercambio —ora más amistoso, ora más violento—, entre autores, lectores, editores y mediadores de diferentes medios y bagajes culturales, pues la noción de “autoridad” es mucho menos clara en este tipo de circuitos. Es por ello que académicos como Jeffery, influidos por Deleuze y Guattari, no hablan de figuras individuales o grupales, sino de ensamblajes (“corporate-assemblage”, “creator-assemblages”, “reader-text assemblages”...), de estructuras rizomáticas sin principio ni fin.

⁴⁹ ¡Puede ser que incluso sea una manifestación incipiente del proceso en el cual los hombres ya no lean en cuanto hombres, sino como los hombres que fueron o que algunos lean en cuanto mujeres, como aventura Littau (239)!

refiere a la adquisición de obras de narrativa gráfica según el género⁵⁰; si bien los hombres compran el 63% de los cómics y novelas gráficas, un 41% de las compras en tiendas de franquicia y un 33% de compras en línea las realizan mujeres menores de treinta años; aun cuando los principales compradores de cómics de superhéroes son hombres (78%), en el caso de la compra de manga, la proporción es más equilibrada, con un 56% hecha por hombres y un 44% por mujeres; de este total, de nuevo, la gran mayoría es menor de treinta años; el público que adquiere historias de superhéroes (varones) está dividido más o menos en dos bloques de 13 a 29 años y de 30-54 años, mientras que el público de historias de superheroínas se perfila más joven (existe la hipótesis de que este porcentaje es influido por los compradores de manga), al tiempo que el manga tiene un público étnicamente más diverso, donde sólo el 59% es blanco, en comparación con el 79% del mercado total de cómics o el 69% de quienes compran cómics de superhéroes (Alverson). En México, de acuerdo con la Encuesta Nacional de Lectura de 2015, la historieta y el cómic (no hay distinción del manga) constituye apenas un 16.6% del material de lectura de la población, pero llama la atención que, de un total de 5,837 casos, un 20.3% de quienes afirmaron leer cómics fueron hombres y un 13.3%, fueron mujeres (66), es decir, la diferencia, en ese caso, es poca. Al igual que en Estados Unidos, quienes más leen cómics son jóvenes, de entre 12-17 años (32.7%) y 18-22 años (20.2%). En términos de frecuencia (74), la gran mayoría (50%) lee cómics ocasionalmente (mientras que un 8.5%, varias veces al mes; un 17.4%, una vez a la semana; un 16%, varias veces a la semana y un 7.8% lo hace diario), un 85% de los cuales prefiere las ediciones impresas.

⁵⁰ De acuerdo con el estudio realizado por ICv2, una empresa especializada en cultura geek que comprende, cómics, manga, anime y videojuegos, en el marco de la NYCC (New York Comic Con).

A partir estas cifras, es posible afirmar que las mujeres están leyendo cómics y manga desde edades tempranas —en proporciones cada vez menos desiguales con respecto de los varones— en un tiempo marcado por la violencia feminicida y donde nuevas obras de heroínas hiperviolentas son más frecuentes. No es un acontecimiento trivial, pues “comic book readers are very invested in how the path to justice plays out. Part of the enjoyment of Reading, a rather solitary endeavour, is to engage with fellow readers about the impact of the storylines, the trajectory of the heroes path, and the consequences of their actions. The act of reading becomes social [...]”⁵¹ (125). Si, “las normas literarias rechazan la lectura afectiva, así como fruncen el ceño ante las obras que procuran suscitar afectos” (Littau 217), lo que ofrece el cómic y el manga es, antes que cualquier otra cosa, un espacio *de afectos*, un espacio donde lo que importa es cómo las imágenes producen respuestas sensibles, pensamientos acuerpados en tanto que el cuerpo el origen de la experiencia que forma tales pensamientos y que es el medio mismo en donde se expresan. Parafraseando a Didi-Huberman (29), la legibilidad de imágenes no sólo se produce en la presentación y refiguración de las historias, sino en, quizás, devolvérselas a las víctimas de violencia sistemática para que éstas tengan la posibilidad —si así lo desean— de atestiguar, conjurar, verbalizar o externar esos afectos y deseos tantas veces negados, pues, como señala Haraway (a propósito de las pugnas de las “experiencias de las mujeres” en los estudios sobre la mujer):

La lectura de ficción ha ocupado un lugar importante en la práctica de los estudios sobre las mujeres. La ficción puede ser apropiada de muchas maneras.

⁵¹ “Los lectores de comics están muy involucrados en la forma en que resulta el camino por la justicia. Parte del goce de la lectura, actividad usualmente solitaria, es relacionarse con otros lectores sobre el impacto de ciertas historias, la trayectoria del héroe y las consecuencias sus actos. Leer se convierte en un acto social [...]” [AXEF]

[...] Las lecturas pueden funcionar como tecnologías para construir lo que pasará por ser experiencia femenina y para crear conexiones y separaciones entre las mujeres y los movimientos sociales que construyen y en los que participan en mundos locales/globales. La ficción puede ser movilizada para provocar identificaciones y oposiciones, divergencias y convergencias en mapas de la conciencia. Pueden también ser leídas para producir conexiones sin identificaciones. (193)

Si semejantes historias pueden constituir un espacio catártico y solidario para las víctimas, también pueden mostrarles a los victimarios que “lo femenino enfrenta al hombre con lo que más teme de sí mismo” (Littau 229), que pueden ver, cuadro por cuadro, sus propios castigos, que incluso sus propias reglas los condenan a brutales destinos, que no son monstruos poderosos e intocables, sino tan carne como las mujeres a las que acosan, violan, mutilan y matan.

CAPÍTULO 2

The curse of the Spawn. Blood & Sutures: la orisha vengadora de los feminicidios impunes

*One day you are going to lose everything you have.
Nothing will prepare you for that day. Not faith... not religion... nothing.
When someone you love dies, you will know emptiness...
you will know what it is to be completely and utterly alone.
You will never forget and never ever forgive. [...]
James did this book because he died inside, but found he was still breathing.
The Crow comes from some lonely void far beyond pain, sorrow, and words.
This book you are holding was a place for James to put all the rage
and anger he felt at having someone he loved torn away... and it's an attempt
to find order and justice where there is none...
for some things there is no forgiveness... absolutely none.⁵²
John Bergin, "Introduction", The Crow*

Una vida arrebatada, es decir, "quitada con violencia", significa algo muy diferente de la vida que simplemente llega a su fin. El peso *de lo que podría ser* y *de lo que nunca debió ser* es tan grande que se convierte en una presencia corporal que respira, que sangra, pero que no vive en realidad.

A lo largo de la década de los 90 y del apogeo de la Dark Age⁵³, algunas de estas presencias espectrales tomaron formas específicas, con todo su dolor y sentido de pérdida,

⁵² "Un día perderás todo lo que tienes. Nada te preparará para ese día. Ni la fe ni la religión... nada. Cuando alguien que amas muere, conocerás el vacío... sabrás lo que es estar completa y absolutamente solo. Nunca olvidarás y nunca perdonarás. [...] James hizo este libro porque murió en el interior, pero se encontró cono que aún seguía con vida. El Cuervo viene de un vacío solitario más allá del dolor, la pena y las palabras. Este libro que estás sosteniendo fue un lugar para que James pusiera toda la ira y el enojo que sintió cuando le arrabataron a alguien que amaba... y es un intento para encontrar orden y justicia donde no había ninguna... pues para algunas cosas no existe el perdón... Absolutamente ninguno." [AXEF]

⁵³ En términos de la construcción de los cuerpos en el mundo de los cómics, Jeffery señala la importancia del contexto histórico: "A Cyborg Manifesto [...] was published in 1985, coincidentally chiming neatly with the concerns of contemporary comic books. Nevertheless, many works of the last decade share marked affinities with Haraway's project, and the comics published contemporaneously with that essay during the so-called Dark Age of comics make clear that cyborg imagery may still harden around the thematic of masculinity." (7) "El Manifiesto Cyborg [...] fue publicado en 1985, coincidiendo con los intereses de los cómics contemporáneos. Aun así, muchos trabajos de la última década compartieron marcadas afinidades con el proyecto de Haraway y los cómics que fueron publicados en el mismo periodo con el ensayo durante la llamada Era Oscura de los cómics deja claro que el imaginario *cyborg* aún podía solidificarse alrededor de la temática de la masculinidad." [AXEF]

devinieron-cuerpo⁵⁴ para exorcizarse a sí mismas (y afectar a todo aquel que se cruzara en su camino), entre los cuales destacan los populares personajes de la serie de *The Crow* (James O’Barr, 1989) y *Spawn* (Todd McFarlane, 1992). El primero cuenta la trágica historia de Eric, un joven que “revive” gracias a la presencia de un cuervo para vengar la muerte de su novia y la suya propia a manos de unos pandilleros; el segundo, Al Simmons, es un soldado ejecutado y renacido como soldado infernal que regresa a la Tierra para averiguar quién lo mató y tratar de recuperar todo lo que perdió. La muerte de Eric apenas es investigada, su muerte es una de tantas, cotidiana en un ambiente regido por la violencia. La muerte de Al era cuestión de tiempo, como mercenario y como cabo suelto de operaciones especiales. Ambas son “efectos colaterales” de un sistema alienante en el cual las vidas civiles o de los subordinados son irrelevantes y reemplazables.

Así, los espectros —del dolor, la desesperación, el miedo, la impotencia— no pueden esperar por siempre, al contrario, cada muerte se suma a la anterior y a la siguiente hasta formar una cadena de clamores tan pesada que sólo queda desgarrar la frontera entre vida y la muerte para re-habitar⁵⁵ sus propios cuerpos y buscar la retribución que les corresponde. El motivo detrás de este tipo de personajes que se mueven en espacios de marginalidad y olvido puede relacionarse con la afirmación de la socióloga Avery F.

⁵⁴ En el sentido deleuziano del proceso que ocurre en función de los deseos y la liberación de su experiencia.

⁵⁵ “Rehabitan”, no “regresan a la vida” porque no hay vida en sus cuerpos; muertos que recuerdan y se mueven durante un tiempo determinado para cumplir una misión. Es posible que este tipo de seres entre en la categoría de *zombie ghost*, como la enuncia Kevin Boon, en su artículo “The Zombie as Other: Mortality and the Monstrous in the Post-Nuclear Age” (2011), pues se trata de cuerpos que se levantan tras haber muerto, pero que conservan resabios de conciencia (ya sea por estar atrapados entre nuestro plano y el mundo real o por asuntos pendientes, lo que los acerca más a la categoría de los fantasmas y los distingue de los otros ocho tipos de zombis (*zombie drone* (esclavo de la voluntad de un amo), *zombie ghoul* (devorador de carne humana), *tech zombie* (un cuerpo poseído por la tecnología), *bio zombie* (resultado de epidemias, accidentes químicos, etc), *zombie channel*, (un cuerpo poseído por una conciencia ajena), *psychological zombie* (que ha perdido la voluntad por hipnotismo o lavado cerebral), *cultural zombie* (cuerpos con características de zombi debido a sus condiciones sociales o personales como culpa, desesperanza...) y *zombie ruse* (truco mercadológico para atraer la atención de público aunque la obra no contenga nada relacionado con los zombis).

Gordon sobre cómo el “social discourse fails to include violently silenced stories partly because humans are primed to pay attention to the visible, the present, the eventful, and not the invisible, the absent, or the non-occurring” (Ribas-Casasayas 3). En el marco de tal imaginario se inserta la serie *spin-off* “Curse of the Spawn” (CotS, de ahora en adelante), publicada por Image Comics de 1996 a 1999, consistente en veintinueve números. De éstos, los números #5 (“Suture”, 1996), #6 (“Blood and Rain”, 1997), #7 (“Tombs”, 1997), #8 (“Carnival of Souls”, 1997)⁵⁶, #27 (“Return of Suture. Part I”, 1998) y #28 (“Return of Suture. Part II”, 1998) se dedican a explorar la historia de un engendro (*spawn*) muy particular.

La disyunción de las muertas que regresan

Suture nació de la tragedia; su relato, asociado con la imagen del tejido, los puntos y las suturas, se enuncia de la siguiente forma⁵⁷: “How does a nightmare begin? / In darkness? In rain? / In the eyes of a woman bright with hope and future? / Eyes that know death at its most heinous? / Its most primeval. / And as evil unravels the fabric of our oh, so tenuous existence-- / --there are those who struggle to keep the threats taut. / The seams close. / The sutures tight. / By any means necessary.” (McElroy, Turner y Miki 5). Como expuse en el resumen presentado en el capítulo anterior, Gretchen Culver, al intentar huir de un asesino en serie, es atropellada por un grupo de policías y es violada por éstos y los paramédicos que

⁵⁶ En 1999 se edita la edición compilada de los primeros cuatro números con el título: *Curse of the Spawn Book Two: Blood and Sutures*, cuyo texto y paginación se cita en la presente investigación. Cuando se trate de comentarios y opiniones de los lectores, se citarán los números individuales, donde aparecieron originalmente.

⁵⁷ A lo largo de los siguientes capítulos, aparecerán algunas citas únicamente de los textos, tanto de cómic como de manga. Para emular en lo posible la segmentación original, la barra sencilla (/) indicará el cambio de globos, la barra doble (//) indicará el cambio de viñetas y la barra triple (///) indicará el cambio de páginas.

debían atenderla; cuando ella despierta y opone resistencia, es golpeada casi hasta la muerte y llevada a otro asesino —para ocultar la evidencia del crimen policial— quien la tortura (Fig. 2.1), la destaza y la arroja al río en bolsas de basura. Sin embargo, el desarrollo cotidiano del brutal feminicidio se interrumpe cuando Odessa —una bruja santera— manda recogerla y sutura sus pedazos con el fin de que pueda vengar su propia muerte y la de tantas otras víctimas condenadas, hasta ese momento, al silencio ⁵⁸.

Así, el viaje de la nueva engendro, desde que es encontrada y re-armada, comienza con un duelo implícito⁵⁹ en el que sus recuerdos —quién la mató, dónde y por qué— determinan la base de su nueva identidad; es el porqué de los actos brutales lo que le

dará un motivo para actuar incluso más allá de su propia historia, pues habrá de manifestar



Fig. 2.1 Los gritos de Gretchen se pierden debajo del zumbido de la sierra eléctrica. Mira fijamente al techo cuidadosamente adornado con cabezas cortadas. Cráneos de mujeres, pequeños, delicados, algunos aún con rastros de carne, cuero cabelludo y pelo. Todos rodeados de ramos de rosas abiertas y de largos tallos.

⁵⁸ Es importante recalcar que, si bien el contexto histórico y la sintomatología son los mismos, no hay una genealogía directa entre *The Crow* y *Suture*, por lo menos, no de acuerdo con McElroy. En el #10 (junio 1997), un lector pregunta: “Were you, Mr. McElroy, inspired by the Crow movies when you were writing the Sam and Twitch mini-series [sic]. I am not saying this just because the comic was dark but because of the whole ideal of Gretchen Culver’s coming back from the dead after being brutally murdered and seeking out her killers one by one.” A lo que McElroy contesta: “No, I wasn’t influenced by the Crow for the ‘Suture’ story. Suture is a character I created more than nine years ago but had no outlet for until *Curse*.” “Sr. McElroy. ¿se inspiró en las películas de El Cuervo cuando cuando estaba escribiendo la mini-serie de Sam y Twitch[?] No lo digo porque el cómic sea oscuro, sino por todo el ideal del regreso de la muerte de Gretchen Culver después de haber sido brutalmente asesinada para matar a sus asesinos y por uno. [Respuesta del autor:] No, no me inspiré en El Cuervo para la historia de *Suture*. Ella es un personaje que creé hace más de nueve años pero para la cual no tenía una historia dónde ponerla hasta *Curse*.”

⁵⁹ “El duelo consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes [...]” (Derrida 23). La identificación de los despojos y la localización de los muertos de las que habla Derrida como procesos ontologizadores o semantizadores, es decir, de carga de sentido (pues no hay un sentido *a priori*) tienen, en el caso de *Suture*, un sentido invertido donde es la víctima la que lleva a cabo dichos procesos con respecto de su propio cuerpo y después proyecta ese sentido con sus acciones de vengadora.

su presencia cada vez que un crimen de cierta naturaleza quede impune. Las condiciones de su emergencia ubican a Suture en un estado de triple disyunción:

- 1) Literal, por tener un cuerpo despedazado y re-unido;
- 2) Filosófica, por constituir una existencia abyecta y calibanesca⁶⁰ y
- 3) Metafórico-ética, por buscar un *pago* en nombre de víctimas inocentes, en particular, de las mujeres⁶¹.

Veamos cada una con detenimiento.

Primera disyunción: Cuerpo despedazado y re-unido. A grandes rasgos, la mutilación y el desmembramiento implican el ejercicio último de la cosificación de los cuerpos, pues no sólo éstos pasan a ser estructuras desmontables (Federici 223-224) sino que, en el acto mismo de herir y separar partes, se despersonaliza al otro y se le extrae violentamente de un estado inteligible de identidad material; en otras palabras, una cabeza *pertenece* a la parte superior del cuello, así como las extremidades *pertenecen* a juntas específicas del tronco y, por lo tanto, un cuerpo humano destazado se convierte en una *cosa*, en *otra* cosa. El cuerpo de Suture, sin embargo, no sólo fue despedazado, fue unido de nuevo por medio de suturas, elementos ajenos que cohesionan una realidad corporal vuelta a significar a partir de elementos mágicos. Si, ante la mirada de los vivos —que procesan figuras específicas y, al reconocerlas, les otorga estatus ontológicos—, los cuerpos hechos pedazos despiertan extrañamiento y activan una distancia desconocedora y producen horror; el efecto de

⁶⁰ En referencia al personaje shakesperiano de Calibán (*La tempestad*, 1612), el salvaje habitante de las tierras a las que llega Próspero, el hombre civilizado que está obsesionado con la magia y los asuntos del espíritu. Históricamente, hablar de lo calibanesco es hablar de los otros en relación con un centro europeo colonialista, lo subalterno, lo exótico, lo brutal, lo profundamente carnal y terreno. (Federici, “El gran Calibán”, 202).

⁶¹ Al estar escrita en inglés, los sustantivos y los pronombres asociados con la categoría de *víctimas* no permite una distinción de género; no obstante, en el primer arco (del #5 al #8) el caso de Gretchen y el de otra víctima, Karla Ross, presentado en el #7, sus respectivos desarrollos y protagonismo al interior de la historia con respecto de otras muertes, sugieren un acento especial sobre los feminicidios.

cuerpos como los de la engendro (o la criatura de Frankenstein, en su momento) se agrava porque es imposible encontrar sentido en una materialidad que se comporta como *no debería*, pues los fragmentos unidos también se mueven por sí mismos como conjunto e inciden *en* el mundo desde una no-existencia que sólo es posible desde un no-lugar. Es en ese choque donde se instala también un juicio: “The disordered body is not merely an affront to form, but casts doubt on the moral constitution of the subject”⁶² (Schildrick 32). Un cuerpo abyecto identifica a Suture como una monstruosidad, pero, ¿para quién? ¿Ella es, en sí misma, un monstruo o es la encarnación de lo monstruoso en los hombres o es monstruo para quienes consideran sus acciones como una afrenta contra el orden social?

Segunda disyunción: Existencia abyecta y calibanesca. La reunión de los pedazos por medio de suturas y la reanimación del cuerpo con magia santera son actos que redefinen a la difunta Gretchen Culver en algo más, porque Gretchen, en efecto, murió; los restos de su materialidad son rescatados de circunstancias infernales y ocupados por una mezcla de presencias *Otras* (además de sus propia conciencia): los *orishas* y las almas de los que no debieron ser sacrificados, dando paso a una existencia que tampoco *debería ser*, ni viva ni muerta, fluyendo en la frontera de ambos estados para poder actuar (el movimiento de los vivos y la ausencia de dolor de los muertos). Cada pedazo de piel, músculo y hueso, al mismo tiempo, guarda en su interior un pedazo de las experiencias de las víctimas asesinadas, de tal manera que la promesa de la futura inyunción está escrita con hilos en ese cuerpo suturado. En la convivencia de diversas presencias en una misma corporalidad, se producen relaciones familiares involuntarias en las que las almas encuentran protección y, a su vez, otorgan fuerza, ya que

⁶² “El cuerpo desordenado no sólo es una afrenta para la forma, sino que también arroja duda sobre la constitución moral del sujeto”. [AXEF]

[t]he orisha religion is linked to the idea of family. The extended family originates from a common ancestor and includes both the living and the dead...The orisha is essentially a deified ancestor who during his lifetime became linked with natural forces such as thunder, the wind and or salt water. [...] After his death, the power or ache of the orisha-ancestor should have the capacity to be incarnated momentarily in one of his descendents during an instance of possession induced by the Orisha. (Barnet⁶³).

En este punto, es necesario advertir que no es gratuito el hecho de que Suture haya regresado por obra santera. Margrit Schildrick plantea en su libro *Embodying the Monster. Encounters with the vulnerable self*: “[...] why is it that like the feminine or racial others for example, monsters are both the unspoken of western discourse, and at the same time always haunting its margins, simultaneously seductive and threatening?”⁶⁴ (4). Tanto las nociones de ‘mujer’ y ‘femineidad’ como los cultos de comunidades negras comparten, ante una mirada patriarcal-occidental, la condición de lo ajeno, lo otro, lo salvaje, lo que opera eminentemente desde el cuerpo, ese reducto que nos aprisiona, nos limita, nos degrada y nos aleja de lo racional, que debe ser controlado a toda costa (Federici 237). Es profundamente significativo que, en el #7, la historia de la santería conviva en la misma

⁶³ “La religión orisha está vinculada con la idea de familia. La familia extendida se origina a partir de un ancestro en común e incluye tanto a los vivos como a los muertos... El orisha es, en esencia, un ancestro deificado que, durante su vida, se relacionó con fuerzas naturales como el trueno, el viento o el agua salada [...] Tras su muerte, el poder del dolor de ancestro-orisha tendría la capacidad de reencarnarse momentáneamente en uno de sus descendientes durante una situación de posesión inducida por el orisha.” [AXEF]. Cita extraída del sitio: http://academics.smcvt.edu/africanart/Katie/Katie%20M/religion_of_the_orishas.htm

⁶⁴ “[...] ¿por qué es que al igual que los otros femeninos o raciales, por ejemplo, los monstruos son tanto lo no dicho del discurso occidental como lo que siempre acecha sus márgenes, simultáneamente seductor y amenazador?”. [AXEF]

página (Fig. 2.2) con los recuerdos fragmentados de Gretchen, alternando en el *layout* la memoria individual y colectiva, lo perdido, lo ganado, lo transformado y lo que permanece:

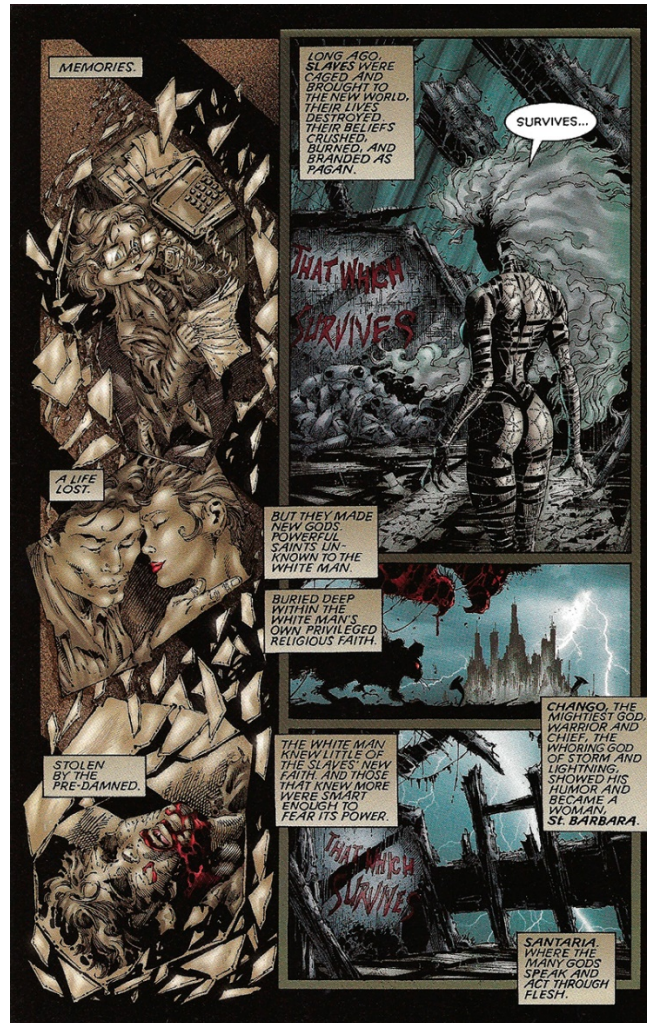


Fig. 2.2 Recuerdos. / Una vida perdida. / Robada por los pre-malditos. //Hace mucho tiempo, los esclavos fueron enjaulados y traídos al Nuevo Mundo. Sus vidas, destruidas. Sus creencias, aplastadas, quemadas y consideradas paganas. / Sobrevive... // Pero crearon nuevos dioses. Santos poderosos desconocidos para el hombre blanco. // Enterrados en lo profundo de la mismísima fe religiosa de los blancos. // Changó, el dios más poderoso y jefe, el dios putero de la tormenta y el relámpago mostró su sentido del humor y se volvió mujer. Santa Bárbara. El hombre blanco poco sabía de la nueva fe de los esclavos. y, aquellos que sabían más, eran lo bastante inteligentes como para temer su poder. / Santería. Donde los muchos dioses hablan y actúan desde la carne.

Changó no sólo es el más poderoso, sino que “representa el mayor número de virtudes e imperfecciones humanas” (Bolívar 108), mientras que Santa Bárbara, “[...] suele representarse con una espada, símbolo del valor. Su fusión con Changó resulta menos sorprendente si se recuerda que este orisha en cierta ocasión se tuvo que disfrazar de mujer (Oyá), que usa armas, aunque no simbólicas [...]” (112). Pero el señor del rayo y el trueno no es el único invocado en el grito de guerra de Suture. En la pelea con Sharpie (Fig. 2.3), el asesino que la torturara, despedazara y arrojara como basura, las circunstancias cambian, la vengadora llega en el momento justo para evitar el asesinato de Karla Ross, una mujer negra, joven enfermera, recién llegada a su casa después de un turno de doce horas y secuestrada por un hombre con un macabro ritual. Pero no más:



Fig. 2.3 No hay más castigo. // No más dolor. // Ya no más agonías para ella. // Ella ha sobrevivido. // Para ella, cada aplastante impacto es combustible para su fuego interno. Una ira de santos que son, en sí mismos, pecadores. Una cuenta de venganza exigida por aquellos que han sido injustamente sacrificados. / Mi turno. // ¡Por Changó y Ogún, dioses que conocen el significado del odio!

Ogún es “el dueño del hierro, es un montuno irascible y solitario [...], violento y astuto [...]. Patrón de los herreros, mecánicos, ingenieros y físico-químicos y de los soldados [...]. Es el dueño de las llaves, las cadenas y las cárceles.” (54-55). Los valores y

los símbolos asociados al performance masculino son imbuidos en un cuerpo femenino, resignificándolo desde la capacidad para impartir dolor; la experiencia de mujer constituye el fuego que la proyecta hacia adelante; el cuchillo de Suture es relámpago y llave carcelaria. Karla es testigo de la lucha y la incapacitación de Sharpie nada más; Suture la libera antes de desmembrar al asesino y volver a unirlo con cuchillo y cadenas en lugar de aguja e hilo.

La santería, entonces, es un espacio de lo ininteligible en términos de un discurso *verdadero* (masculino, blanco, judeocristiano), pues la voluntad de *verdad* de lo hegemónico no le permite reconocer aquello que trasciende sus propios linderos de deseo y poder (Foucault 24). Por ello, adquiere otro valor el hecho de que en un encuentro no deseado (Butler, “Laplanche y Levinas” 119) de cuerpos, memorias e invisibilizaciones, Gretchen Culver —una mujer blanca, rubia y neoyorquina— se vuelva vehículo y agente redentor del sufrimiento negro, pues su destino también fue decidido en la medida en que fue vista como un cuerpo subordinado.

Tercera disyunción. Pago por los asesinatos de inocentes. Los feminicidios, tanto en el mundo real como en el universo de Suture, suelen pasar desapercibidos en el gran orden de las cosas, pero todos cargan con una deuda. No sólo por el asesinato mismo, sino por haber sido perpetrado con alevosía, en este caso, por representantes (hombres) del poder judicial y porque la víctima fue elegida por el solo hecho de ser mujer (y peor aún, que se encontraba en situación de doble vulnerabilidad debido a sus heridas). He ahí la importancia de que Suture conserve todas y cada una de las huellas de la violencia a la que fue sometida, como testimonio de lo que pasó y que no puede (ni debe) desaparecer bajo ninguna circunstancia: el impacto de la patrulla, la penetración forzada y multitudinaria, las

marcas de las cuerdas (para inmovilizarla), los golpes con macana (para callarla), los cortes de la sierra eléctrica que la redujeron a pedazos informes y sanguinolentos, el color grisáceo de la carne muerta en proceso de descomposición. De esta manera, McElroy y Turner, escritor y dibujante, comparten y replican la decisión de dolientes como Mamie Till Bradley —madre de Emmett Till⁶⁵—, que eligieron mantener a la vista las huellas de la brutalidad de aquellos que ostentan el poder:

His face was destroyed (by way of, among other things, its being shown: the memory of his face thwarted, made a distant before-as-after effect of its destruction, what we would never have otherwise seen). It was turned inside out, ruptured, exploded, but deeper than that it was opened. As if his face were the truth's condition of possibility, it was opened and revealed. As if revealing his face would open the revelation of a fundamental truth, his casket was opened, as if revealing the destroyed face would in turn reveal, and therefore cut, the active deferral or ongoing death or unapproachable futurity of justice⁶⁶ (Moten, "Black Mo'nin'", 63-64).

⁶⁵ Un joven estadounidense negro, linchado en 1955 por, supuestamente, haberle silbado a una mujer blanca.

⁶⁶ Su rostro fue destruido (por medio de, entre otras cosas, haber sido mostrado: el recuerdo de su rostro destrozado, produjo un distante efecto de antes y después de su destrucción, lo que, de otro modo, nunca habríamos visto. Estaba vuelto del revés, reventado, explotado, pero más profundo que si estuviera abierto. Como si su rostro fuera la condición de posibilidad de la verdad, estaba abierto y revelado. Como si revelar su cara abriera la revelación de una verdad fundamental, su ataúd estaba abierto, como si revelar el rostro destruido revelara, y por tanto, cortara, el aplazamiento activo o la muerte corriente o la inalcanzable futuridad de la justicia." [AXEF]

Una vez más, el mensaje es claro: haber nacido con un cuerpo identificado como subalterno es un error que se paga con la vida. Las heridas cosidas, entonces, ya no son sólo marcas que reconfiguraron el cuerpo de Gretchen (Fig. 2.4), son la suma de todo lo que puede infligirse al cuerpo de una mujer o una niña y que las víctimas rara vez pueden mostrar, porque ellas sí están muertas y no se escatiman esfuerzos para callarlas y olvidarlas; cada movimiento de Suture (y su misma existencia) disloca el aparente orden de la ciudad; los rastros de su venganza, ante todo visibilizan la podredumbre de un sistema que funciona desde la impunidad.



Fig. 2.4 Suture empuña su cuchillo.

¿Nombrarse desde la justicia o desde la venganza?

Con todo, al ser un engendro bautizado por el dolor y la crueldad, es innegable que Suture actúa de manera brutal (Fig. 2.5); recurre a mutilaciones y torturas iguales o peores a las que ella fue sometida, repite a sus victimarios las mismas palabras que ellos le dirigieron; usa su cuerpo como arma invencible y tiene claro (si acaso le importa) que también lleva a cabo actos *aberrantes* de acuerdo con un orden discursivo establecido (Butler, “Hacerle justicia a alguien”, 106), pero —a riesgo de repetir el cliché—, siempre con el propósito de exorcizar y salvar, “[e]xorcizar no para ahuyentar a los fantasmas sino, esta vez, para hacerles justicia, si eso viene a ser lo mismo que hacerlos (re)aparecer vivos, como (re)aparecidos que ya no serían (re)aparecidos, sino como esos otros arribantes que una memoria o una promesa

hospitalaria ha de acoger —sin la certeza, jamás, de que se presenten como tales—. No para aplicarles el derecho en este sentido sino por deseo de *justicia*.” (Derrida 195).

Los asesinatos perpetrados por Suture tienen una doble función; por un lado, como alimento (sacrificios de sangre) para los orishas; por otro, como prueba de que, quizás, una vida no equivale a otra, no cuando —para reafirmarse— depreda, quiebra, descoyunta y condena al olvido, no porque la primera valga más que la segunda, sino porque una vida que se deleita en la violencia forma un campo gravitacional que se traga cualquier otra que se cruce en su camino.

Ya no sólo se trata de Gretchen Culver ni de las víctimas pasadas, sino de la necesidad de evitar que haya más a manos de sujetos que han sabido esquivar y aprovechar todas las instancias de impartición de justicia y es ahí donde radica la promesa de inyunción.

Siendo así, y en términos simbólicos, es posible que una heroína vengadora no sea lo mismo que un héroe vengador. Aunque las condiciones de sus muertes sean similares y operen a partir de los mismos códigos, sus relatos no pueden ser equiparados por el simple hecho de la diferencia socialmente atribuida al género y sus respectivos devenires



Fig. 2.5 La supervivencia suele ser un juego de paciencia. Un tiempo de espera. Latencia. Inacción. Retrocesos en cámara lenta. Silencioso. Mortal. “” n cadáver puede esperar mil vidas por aquello que necesita. / Suture sabe que lo que busca vendrá mucho más pronto. / Por ahora, trata de permanecer en el sentimiento de pérdida. Terminaciones nerviosas asesinadas no pueden detener el profundo dolor que la acecha. La mujer que era, Gretchen Culver, se ha ido para siempre. Cortada en pedazos por un hombre de pesadilla llamado Sharpie Euden. Metida en un par de bolsas de basura y arrojada al río del este. Rehusa. Vida humana. / No más. Es hora de pagar. Con intereses. Los paramédicos han pagado, Sharpie ha pagado. Pero los otros... Los otros...

históricos; no tienen las mismas implicaciones los actos de un asesino serial sobre víctimas elegidas por su indefensión (espera que siempre haya más) que los de una ex-víctima que ejerce una violencia descarnada sobre un victimario (defiende su vida y/o espera que haya cada vez menos). Hacer la equivalencia —mientras no se trabaje por un sistema de justicia funcional más allá del género—, sería ignorar la deuda y contribuir con su perpetuación.

Ahora bien, el cómic plantea una curiosa paradoja: a pesar de la violencia y el horror, Suture es inmune a la indiferencia. Al estar muerta, en su conciencia sólo existe la impronta dejada por las condiciones de su muerte y ya no puede experimentar flujos éticos, pero, en la misma medida en que no puede perder sensibilidad ante el sufrimiento de los inocentes (porque es lo que motiva su existencia misma), no puede hundirse más en la abyección de la tortura y el asesinato (porque las conciencias que la acuerpan no la sueltan y tampoco la empujan). Al hablar sobre la venganza y sus implicaciones éticas —de acuerdo con Levinas—, Judith Butler afirma:

La violencia no es un justo castigo que sufrimos ni una justa venganza por lo sufrido. Traza el perfil de una vulnerabilidad física de la cual no podemos huir y que, en definitiva, no podemos resolver en nombre del sujeto, pero que puede mostrar un camino para entender que ninguno de nosotros está delimitado por completo, separado del todo, sino que, antes bien, todos estamos, en nuestro propio pellejo, entregados, cada uno en las manos del otro, a merced del otro. Esta es una situación que no elegimos. Constituye el horizonte de la elección y funda nuestra responsabilidad. (Butler, “Laplanche y Levinas” 139)

En verdad, Gretchen Culver se encontró en un estado de pasividad (pre-ontológica) y vulnerabilidad tal que su encuentro con determinados Otros la convirtió radicalmente en *otra cosa*: un engendro, un ente ajeno al reino de lo inteligible en el orden de lo verdadero. Sin embargo, la acción violenta ejercida por Suture, ubicada en la frontera exterior de la condición de sujeto, traza y hace tangible “el perfil de vulnerabilidad física” de los victimarios; les muestra (y nos muestra) que no se trata de una afectación unilateral pre-establecida por un orden natural, sino que ese halo de impunidad con el que se conducían es ridículamente frágil en el momento de una interpelación frente a frente; cuando sus cuerpos perciben la presencia de Suture como algo que no pueden controlar, los victimarios se encuentran a la merced de un nuevo Otro que producirá una sustitución de yos no menos radical a la que la mujer fue sometida. Despojada (arrancada) de límites humanos, ella puede hacer lo que los vivos no (al menos, no si quieren conservar su humanidad, sus límites). Los cuestionamientos éticos que recaen sobre figuras heroicas oscuras o antiheroicas (como Batman o The Punisher) no funcionan en su caso, porque no se le puede pedir cuentas al cadáver de una víctima enterrada por la impunidad.

El ajusticiamiento, sin embargo, no se limita a los personajes del cómic, también implica a los lectores, en especial, si son hombres. El cuerpo de Suture responde, sin duda alguna, a los estándares visuales del periodo noventero de la Dark Age en los que prepondera el ideal de la “bad girl” (Fig. 2.6): es amenazadora, peligrosa, alta, voluptuosa y atractiva con todo y suturas. A primera vista y sin conocer

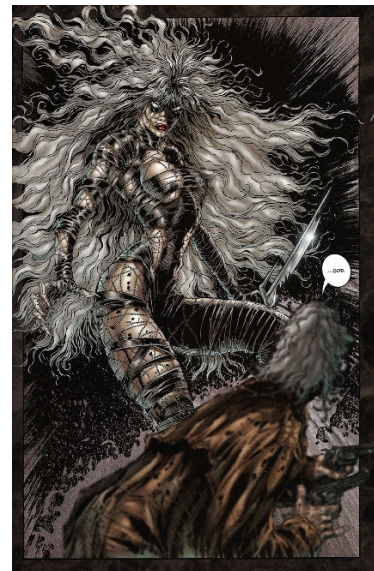


Fig. 2.6 Primera aparición de cuerpo completo de Suture

la historia, parecería un grotesco ejemplo de sexualización del monstruo de Frankenstein, ya que las curvas son acentuadas por los vendajes que estratégicamente sólo cubren parte de los senos, el vientre, la pelvis y los muslos.

En los seis números que se refieren a ella, Suture aparece en un total de 103 viñetas de las cuales:

Elementos representados	No. de viñetas en las que aparecen	
	#5-#8	#27-#38
Cuerpo completo (Página completa o equivalente)	3	6
Cuerpo completo (<i>medium shot</i> y <i>long shot</i>)	28	8
Rostro	16	8
Mirada	5	2
Boca	4	--
Manos	19	2
Piernas (debajo de la rodilla y costado)	2	2
Total	67	36

Y sí, en el caso de las apariciones de cuerpo completo, en 7 de las viñetas (página completa y *medium shots*) resaltan los senos y en 3, el trasero (usando variaciones de la posición “*broke back*”⁶⁷), pero, aquí es donde se presentan usos particulares: 1) en términos de frecuencia y de justificación narrativa, resulta significativo cómo el rostro, la mirada y las manos (lo primero que, en el #6, se muestra del cuerpo de la recién nacida Suture) aparecen, proporcionalmente, con mucha mayor frecuencia; 2) de las 28 viñetas en las que se usan *medium shots* y *long shots*, más de la mitad enmarcan posiciones de pelea, ya sea como trazos completos o como silueta en plasta negra o grisácea; 3) el grueso de la

⁶⁷ Término acuñado para señalar posiciones imposibles —usadas para portadas o páginas con intención de *pin-up*—, en las que el ángulo de la espalda baja es tan pronunciado que los senos y el trasero se pronuncian desmesuradamente.

violencia descarnada y con lujo de detalle se inflige sobre cuerpos masculinos, en el caso de los femeninos, la representación es más bien oblicua, sugerida. En este sentido, llama la atención el hecho de que el texto escrito jamás refiere al cuerpo de Gretchen o de Suture más que para indicar las implicaciones mentales y filosóficas de la violencia, dejando que la imagen sea la que cargue con el valor ambiguo de un cuerpo voluptuoso y monstruoso al mismo tiempo, lo que potencia las posibilidades subversivas del cliché. Gracias a los intersticios marcados por el montaje entre texto e imagen, el discurso visual dominante es subvertido cuando se lee como una historia cuya tragedia empieza desde la cosificación; si el lector fetichiza y desea aquel cuerpo a sabiendas de lo que ha sufrido, entonces no es diferente de los hombres, corruptos y asesinos, que la convirtieron en lo que es; no es diferente de esos hombres que dicen cosas como:

Mama's got a nice little squeeze box there, don't'cha think, Kenny? // Sure ya do. Wouldn't be no man if this sweet piece didn't put a little lead in "Mr. Happy's" pencil. Sure gets your pony up on its hindquarters, don't she? Go on. Take a look. (McElroy, Turner y Miki, 19) /// -What a lucky break, huh? right in front of our unit. Bam. Hellooo, mama. / -Hope we don't gotta wait too damn long for our turn. You see the perky headlights on that slice. Badda-bing, badda-boom! (20) /// -Let a man show you how it's done, rook. // *Wheeze* Oh, yeah. Here come ya daddy. / -Come on, come on. Leave some for us already. / -Me, then you, Chucklehead. You went first last time. *Teehee*. (21) /// [Y después de casi matar a Gretchen a golpes] -We're okay. Hear me?

We're fine. / We just gotta get rid of the body. / No sweat. (23) /// -No traces.

Like always. (25)⁶⁸

Si el lector piensa o coincide con semejante discurso, el espectro de las víctimas sin nombre también habrá de asediarlo a él, ya sea que se dé cuenta o no. La resignificación del cuerpo voluptuoso como símbolo sexual se articula desde la repetición y hacia la desobediencia (Butler, “El género en llamas”, 181), como la sirena (Fig. 2.7) que emula la belleza femenina para atraer marineros arrogantes y descuidados (que creen poder disponer de ella a su gusto) y, entonces, devorarlos.



Fig. 2.7 Suture salta sobre el mar de policía. Cercena manos, unas tras otras. Sabe que cualquiera de ellas podría hacer lo que Halliday y los otros hicieron. Algunas ya lo hicieron. //Suture lo ve en los ojos de los culpables. Arde como una almenara de condenación. Para ellos... no hay piedad. // ¿Aún le gusta mi culito, oficial?

La responsabilidad de ser con y para otros

Hay aspectos de la historia de Suture que, claramente, no pueden ser narrados. Acaso son señalados por palabras clave, por los trazos saturados y oscurecidos, por los colores y la sucesión fracturada de eventos, pero siempre queda algo fuera del discurso, lo cual devela “[...]the difficulty of narrating the effects of the corruption and violence on those whose

⁶⁸ “Mami tiene una linda puchita, ¿no crees, Kenny? // Claro que sí. No serías un hombre de verdad si esta ricura no le sacara punta a tu ‘Don Feliz’. Seguro te la pone bien dura, ¿verdad? Anda. Mira bien. /// -Qué golpe de suerte, ¿no? Justo frente a nuestra unidad. Bam. Holaaa, mami. / -Ojalá no haya que esperar demasiado por nuestro turno. ¿Ves esas tetas bien paraditas? Bada-bing, bada-boom! /// -Deja que un hombre te enseñe cómo se hace, novato. // *Jadeo* Oh, sí. Aquí viene tu papi. / -Vamos, vamos. Deja algo para nosotros. / -Yo, luego tú, Risitas. A ti te tocó primero la vez pasada. Jeje. /// [Y después de casi matar a Gretchen a golpes] -Estamos bien, ¿me oyen? Estamos bien. / Sólo tenemos que deshacernos del cuerpo. / No pasa nada. /// -Sin rastros. Como siempre.” [AXEF]

voices have been silenced, the deep scars that haunt a society for generations”⁶⁹ (Ribas-Casasayas, 2). Esa inefabilidad —por su raíz en la experiencia corporal de la vejación por motivos de género— escapa incluso a la dimensión ininteligible del discurso (Butler, “Hacerle justicia a alguien”, 110), pero no por ello es de carácter absoluto, porque no se cancela una comprensión de un yo más allá de esa representación discursiva, sino que, tal vez, se enclava en los actos de atestiguar y percibir con la carne. En ese sentido, se confirma la postura de Earle cuando concluye:

The representation of a traumatic event in any artistic medium relies on the artist’s ability, not to recreate the event itself, but to recreate the experience of the event —the trauma that the individual experienced and continues to experience. The specific structural and artistic techniques of comics is able to mimic the symptoms of a traumatic rupture in the formal presentation of the narrative, which in turn is able to mimic the experience of a traumatic rupture in the reader.⁷⁰ (202)

No es insignificante el hecho de que, en los números 5 al 8, no conocemos los pensamientos o sentimientos de Gretchen o Suture por voz propia, todo lo que ocurre en su interior se sabe gracias al narrador omnisciente que la relata desde afuera y, sin embargo, el cuerpo en movimiento ocupa esos aparentes silencios y se libera, con mucha elocuencia, de las restricciones de lo inefable. La condición híbrida de Suture, por supuesto, es también ética; tortura, mutila y asesina, acciones deleznable e identificadas con un estado de barbarie, pero, al mismo tiempo, en

⁶⁹ “[...] la dificultad de narrar los efectos de la corrupción y la violencia sobre esas voces que han sido silenciadas, las profundas cicatrices que acechan a la sociedad por generaciones” [AXEF]

⁷⁰ “La representación de un evento traumático en cualquier medio artístico se fundamenta en la habilidad del artista, no para recrear el evento en sí, sino para recrear la experiencia del evento, el trauma que el individuo experimento y sigue experimentando. Las técnicas estructurales y artísticas de los cómics son capaces de representar los síntomas del desgarre traumático en la presentación formal de la narrativa., lo cual, a su vez, es ser capaz de representar la experiencia del desgarre traumático en el lector.” [AXEF]

tanto *performance* supeditado a la ira de ser víctima revictimizada, resulta consoladora, un alivio que sólo puede ser tal en la medida en que responde a la brutal impunidad de aquello que hiera, una y otra vez. Esa hibridez es la que le permite fluir entre diferentes estados de inteligibilidad, aparecer y desaparecer en relación con aquello que aún cuesta trabajo nombrar.

¿Cómo actúan otros hombres en la historia de la vengadora infernal? La desaparición de Gretchen es reportada por su prometido, Wayne Tannanger, ante la oficina de los detectives privados Sam y Twitch⁷¹ quienes renunciaron al cuerpo de policía, hartos de la corrupción, e instalaron su propia agencia. De esta manera, se presentan las dos partes de una historia marcada por la desesperación: la de la víctima y la de los que quedan, los que no pueden descansar porque ni siquiera hay un cuerpo para enterrar. Los detectives siguen las pistas, moviéndose por los intersticios del aparato policial, relacionan los casos de los asesinos Mawbley y Sharpie, así como de los paramédicos violadores, hasta descubrir lo que en realidad pasó y la identidad de los perpetradores. Como es de esperar, Tannanger, Sam y Twitch son tiroteados desde un coche en movimiento, pero sólo el primero muere. Más tarde, después de la muerte del último policía y con Suture frente a ellos, Twitch cae en la cuenta de que ella y Gretchen son la misma persona, o al menos, comparten el mismo cuerpo.

⁷¹ Personajes secundarios pero de gran importancia de la línea narrativa original de *Spawn*. Sam es un detective afín al arquetipo del veterano *hard-boiled*; cínico, descuidado, colérico, individualista, testarudo, con exceso de peso, en apariencia, torpe, pero seriamente comprometido con su trabajo; Twitch, por otro lado, es correcto, pulcro, atento, tímido, leal, con gruesos anteojos, bigotito corto y pequeño.

Hacia el final de la historia (Fig. 2.8), el detective *entiende* que, al estar frente a un cuerpo marcado (en todos sentidos) por la violencia, en realidad se encuentra frente a una mujer a la que le arrebataron la vida; él no sabe lo que significa ser sexualizado y descartado como basura, no se imagina lo que se siente ser violado, penetrado a la fuerza y ser lacerado desde el interior de su cuerpo, no tiene idea de lo que significó ser torturada una y otra vez



Fig. 2.8 -¿Por qué tenía que pasar esto? No quería esto. / -Lo sé. Lamento lo que te hicieron. / -¿Eh? Pensé que Gretchen Culver estaba... / Lo está, señor. Esa es la tragedia. // Suture llora. Twitch la abraza todo ese tiempo, siente el dolor de la inocencia perdida. Una vida robada de promesas. / -No lo entiendo. / -Wayne quería que tuvieras esto. / -Se ha ido, ¿verdad? Se lo llevaron también. / Me temo que sí.

hasta morir; y sin embargo —tal vez por su personalidad y la presencia de su familia en su mente —, él no busca usurpar el dolor de Suture, no pretende hacerlo suyo ni pretende compartirlo (Ahmed 41), la acompaña por unos momentos y siente dolor desde su propio lugar de experiencia; la sostiene mientras llora y le dice que lamenta lo que esos hombres le hicieron. A diferencia de Sam, hay *algo* que él *entiende* “sin condonar y sin condenar”⁷² y, aunque parte de su entendimiento también se estructura desde la esfera de lo inefable discursivo (con todo el horror que ha visto en su oficio), puede expresarse desde lo gestual, como abrazar a la mujer y tenderle el anillo de compromiso que su novio quería entregarle para compartir su vida con ella o al mirar su mano vacía después de que Suture desaparece y permanecer encorvado y de

rodillas mientras llegan las patrullas. Resulta notable cómo, a partir del encuentro frente a

72 Como hiciera el Dr. Manhattan al enterarse del genocidio controlado por Ozymandias para obtener paz mundial. *Watchmen* (DC Vertigo, 1986-1987), de Alan Moore y Dave Gibbons.

frente con ella, la actitud de Twitch se vuelve más circunspecta, aún si sólo se representa en ocho viñetas correspondientes a las tres últimas páginas de la historia; es ahí donde se hace presente la otra parte de su entendimiento, en la responsabilidad que él asume para con Suture. Como afirma Butler, no se trata de un concepto que involucre recriminación o culpa con respecto de una serie de causalidades, sino la asunción de las implicaciones de un encuentro que no se elige (“Laplanche y Levinas”

120). Saber del caso de Gretchen llevó al detective a reafirmarse como tal (Fig. 2.9), pero conocerla en sus momentos más brutales y más vulnerables, produjo una sustitución de yos que lo transformó a él y su compromiso con su trabajo de investigador, pues ese evento intrusivo implicó también una interpelación ética (123) en la que reverberan las preguntas: ¿por qué pasó lo que pasó?, ¿cómo llegamos a esto?, ¿qué podemos hacer al respecto?



Fig. 2.9 -Muy bien, ¡ya basta! ¿Qué demonios está pasando, Twitch? // Ya no importa, señor, ya pasó.

Es verdad, en apariencia, la típica historia de venganza satisfecha se repite; los malos mueren y las víctimas son redimidas, a lo que es justo objetar: ¿los malos no tenían seres amados?, ¿ellos no serán las víctimas sin voz de alguien más? Una vez más suenan las recriminaciones de quienes abogan por una Justicia Universal: “El ‘ojo por ojo’ sólo trae más muerte y dolor. No tiene fin.” Pero, entonces, ¿qué hacemos con la rabia, la impotencia y la desesperación que nos han impuesto los violadores, asesinos y burócratas corruptos?: “Reports will be written. Lies will be told. Asses will be covered. // [...] / Officers Halliday, Michelli, Deke, and Osborne [los violadores de Gretchen] will be painted as

tragic victims of a ruthless serial killer. / Their fates, along with Wayne Tannanger's and Gretchen Culver's, will be buried in the back pages of the newspapers... // Lost beneath the hype of the latest celebrity or political scandal.”⁷³ (McElroy, Turner y Miki 97). No obstante, en el conjunto de discursos (de Gretchen, de la bruja Odessa, de los policías, los paramédicos, los asesinos, los detectives) y sus respectivos contrastes nos permiten vislumbrar “las relaciones de poder, de dominio y de lucha y en cuyo seno se establecen y funcionan los razonamientos” (Foucault 11); la violencia feminicida y la deuda que deja atrás es visibilizada de un modo redentor a partir de la violencia desplegada por Suture, en un ejercicio de responsabilidad para con sus victimarios y con las víctimas, tanto reales como potenciales. La obra constituye un simulacro necesario para que los lectores —que no necesariamente buscamos su encuentro— seamos interpelados por esa demanda. En una dimensión de la experiencia determinada por el género, no es trivial atestiguar una historia en la que una Ella sí puede defenderse y luchar sin perder de vista qué hace y por qué; donde Ella sigue moviéndose sobre la tierra, pero sin sentir miedo, dolor y sin sangrar; donde Ella puede andar libre por las sombras semidesnuda porque ya nadie puede hacerle daño. Suture, independientemente de la intención de sus autores, existe como acuerpamiento de ese deseo.

Sin embargo, la pérdida permanece y su proyección hacia el futuro se vuelve necesaria: “[...] somewhere, sometime, something was lost, but no story can be told about it; no memory can retrieve it; a fractured horizon looms in which to make one's way as a spectral agency, one for whom a full ‘recovery’ is impossible, one for whom the

⁷³ “Se escribirán reportes. Se dirán mentiras. Se cubrirán traseros. // [...] / Los oficiales Halliday, Michelli, Deke y Osborne serán pintados como trágicas víctimas de un despiadado asesino serial. / Sus destinos, así como los de Wayne Tannanger y Gretchen Culver, serán enterrados en las últimas páginas de los periódicos... // Perdidos debajo de la emoción de los escándalos de celebridades y políticos más recientes. ”

irrecoverable becomes, paradoxically, the condition of a new political agency.”⁷⁴ (Butler,

“Afterword”



467). La historia de Gretchen Culver y la de tantas otras víctimas —gracias a los artificios del cómic y la exacerbación de la violencia— ya no puede pasar desapercibida; en el campo del quehacer humano, lejos de los santos y los demonios, sólo queda la acción política, mucho más lenta que la venganza, pero mucho más necesaria para reducir sistemáticamente las posibilidades de la injusticia. En eso consiste la epifanía silenciosa de Twitch.

En la última página se lleva a cabo un montaje que activa la responsabilidad para con el otro del lector: los espacios de los detectives y de Suture se alternan entre viñeta y viñeta al tiempo que convergen en un pacto implícito de acción; la tediosa cotidianidad del papeleo que se acumula y las amargas noticias; el acto de cerrar el expediente de Gretchen y enfocar el sello de “Caso cerrado” que se complementa con la leyenda “[...] a moment’s peace

to a restless spirit”; Twitch mirando por la ventana desde donde, a lo lejos, se asoma la

⁷⁴ “[...] en algún lugar, alguna vez, algo se perdió, pero no se puede contar ninguna historia al respecto, no se puede recuperar ningún recuerdo ningún recuerdo de ello; un horizonte fracturado en el cual uno se abre camino en tanto agencia espectral, uno para quien una “recuperación” total es imposible, uno para quien lo irrevocable se convierte, paradójicamente, en la condición de una nueva agencia política.” [AXEF]

figura erguida de Suture... En el perfil observador y tranquilo del detective se expresa la acción que les corresponde a los vivos, los que descubren que deben asumir responsabilidad del mundo en el que viven y que perpetúan sin darse cuenta; en la mirada desafiante de Suture se concentra la furiosa presencia de las muertas, quienes, desde su propio plano y bajo sus propios términos, cobran su deuda. Mediados por el relámpago de Changó, las funciones de los sujetos y los símbolos se equilibran. La promesa de justicia seguirá reverberando desde el futuro, “because agony survives”.

La moralización individualista de una vengadora

La construcción de una obra rica y polifónica en un momento dado, desafortunadamente, no garantiza que el mismo equipo creativo sea capaz de replicar la experiencia una segunda vez. Posterior a la conclusión del #8 de CotS, se presentó un drástico cambio narrativo y visual a lo largo del segundo arco titulado “The return of Suture”, dividido en dos partes (#27-#28), aún con McElroy en el guión, pero ahora con Clayton Crain en los trazos y Chance Wolf y Todd McFarlane en las tintas⁷⁵. El #27 gira en torno al cruce de caminos del hermano de Al Simmons (el Spawn original), un nuevo asesino serial y un detective “enamorado” (obsesionado) con Suture.

⁷⁵ No es claro el porqué del cambio y en qué medida se distribuyen las decisiones creativas entre escritor, ilustrador y editor. Es posible que se deba a la presión de los lectores y ciertas decisiones editoriales. En la sección de correspondencia, al final del #11 (agosto de 1997), McElroy comenta: “[...] I have been told more often than I’d like to admit, that I write too much narrative for the comic book and you’d be surprised how much I’ve actually cut back. I’m a novelist at heart [...] I want what I write to enhance, not to detract from or slow down the pace of the story in any way. I ask you to bear with me; I’m still in comic book pre-school [...]”. “Me han dicho más veces de las que quisiera admitir que escribo demasiada narrativa para el cómic y te sorprendería cuánto he cortado, de hecho. En esencia, soy un novelista [...] quiero que lo que escriba aumente, no que se desvíe de o entorpezca el paso de la historia. Les pido que me tengan paciencia, todavía estoy en el preescolar de los cómics [...]” [AXEF]

La historia carece de todos los elementos que hacen destacar al personaje y éste aparece menos como sujeto complejo y más, ahora sí, como objeto fetichizado (Fig. 2.11).

Es en el #28 que se explora un nuevo aspecto de Suture: la manera en que se piensa a sí misma más allá de los diseños de los orishas.



Fig. 2.11 Nueva apariencia de Suture

No se explicita cuánto tiempo ha pasado, pero parece ser suficiente para que la engendro comience a cuestionar el quién es y por qué hace lo que hace:

And within all this... what am I? What have I become? /// I stare at my hands.
At times I see them clean. At others, stained with blood. // But the blood that runs through my fingers, the blood that stains my stitches, was spilled in the name of justice. // The killers, the murderers, those who maim and slaughter to sate some inner demon. / Darkness met with greater darkness. // But is this an answer? Is this a life?⁷⁶ (4-5)

Con un discurso diferente al de los primeros cuatro números y más acorde con una línea moralizante, Suture decide pedir la ayuda de un psicoterapeuta, el Dr. Ian Sa(u)nders⁷⁷, un hombre felizmente casado que tiene un programa de radio y, ¡oh sorpresa!, un oscuro secreto: también es un asesino serial que guarda las cabezas de sus víctimas en frascos, a las que se dirige con ternura vestido con ropa interior femenina. Más allá de la

⁷⁶ Y en medio de todo esto, ¿qué soy? ¿En qué me he convertido? /// Miro mis manos. A veces las veo limpias. A veces, manchadas de sangre. // Pero la sangre que corre entre mis dedos, la sangre que mancha mis puntos, fue derramada en el nombre de la justicia. // Los asesinos, aquellos que mutilan y masacran para alimentar a algún demonio interior. / La oscuridad se encontró con una oscuridad mayor. // Pero, ¿esta es la respuesta? ¿Es esta una vida?" [AXEF]

⁷⁷ La primera vez que se menciona su nombre, en la página 7, está escrito "Sanders", mientras que desde la página 20 en adelante, aparece "Saunders".

presentación transfóbica, el ritmo apresurado, la absurda exigencia de ser “curada” en veinticuatro horas y un paneleo mucho menos comprometido con el ejercicio introspectivo, se rescata la exploración del pasado de Gretchen Culver (Fig. 2.12), quien —por lo que se dejaba ver en el #4 y antes de encontrarse con Mawbley y los policías corruptos— parecía tener una vida bastante feliz. Las voces de Suture y Sa(u)nders se combinan de manera caótica (distinguidas sólo por el color de la fuente o la ubicación en globos de pensamiento) para hacer presente la condición instrumental de Gretchen en tanto mujer, extendiendo la metáfora de la costura al ordenamiento de los recuerdos (18):



Fig. 2.12 Pronto él empezó a hilvanar, cortar y coser. A ordenar la imagen de lo que era... de lo que soy. Sus palabras me destruyeron y me rehicieron... / Como Gretchen Culver, nunca se te permitió vivir tu propia vida. Fuiste forzada a tomar clases de equitación, luego ballet, por padres demasiado exigentes. / Acorralada como un animal hacia los ásperos pináculos del elitismo. Tus padres querían ser como los Kennedys. Querían ser envidiados, adorados por otros, y era su intención usarte para alcanzar sus metas. / Incluso cuando pensaste que serías para ti misma en Nueva York, te dirigieron hacia la familia Tannanger. Una dinastía que los guiaría a una galaxia de riqueza y prestigio. No eras más que una herramienta.

La composición de esta página alterna entre lo contradictorio y lo coherente. Los dos primeras viñetas apelan a los elementos oscuros y aterradores del sujeto engendro y, al

ser alargadas, tienen un efecto que se prolonga mientras suena la voz de Suture y, en seguida, la de su terapeuta. Al final, los tres párrafos del diagnóstico sobre el carácter utilitario de Gretchen pesan visualmente sobre la cabeza de Suture, quien se encoge en actitud dolida, pero, una vez más, resalta el volumen de sus senos y su trasero, muy diferente a las posiciones de descanso y congoja de Turner, en una vulnerabilidad sexualizada que apela más un sentido de piedad y consuelo paternalista que a un ejercicio de empatía humana.

Entonces, en el cambio de página, los recuerdos de Gretchen concluyen con un simultáneo grito de negación: “But I could feel the truth revealed. I’d been created and recreated by others all through my life. Gretchen was a puppet. A rag doll that became whatever the situation required. A daughter, a businesswoman, a lover...”⁷⁸ (19). El discurso de ambos personajes es confirmado por la imagen: aun teniendo nombre, voz e historia propios, su cuerpo y su lugar en el mundo son enunciados y determinados en función del placer de alguien más; lo que antes se había mostrado de ella en tanto víctima de un sistema podrido, ahora importa menos que lo que deja ver su cuerpo. El efecto subversivo presente en el primer arco, donde el guión de McElroy dialogaba con los trazos de Turner, se diluye casi por completo con Crain. “Casi”, porque, en un extraño giro de apropiación (que se aparta de la esencia calibanesca de su renacimiento), la engendro cae en la cuenta



Fig. 2.13 Esta es la vida que he elegido...

⁷⁸ “Pero podía sentir la verdad revelada. He sido creada y recreada por otros toda mi vida. Gretchen era una marioneta. Una muñeca de trapo que se convertía en lo que fuera que se necesitara. Una hija, una empresaria, una amante...” [AXEF]

de que, mientras fue Gretchen, estaba muerta en vida, pero al convertirse en Suture, como símbolo, vive en verdad y es capaz de elegir (Fig. 2.13). Resulta chocante que la que una vez fuera presentada como una existencia acuerpada desde la memoria colectiva y el dolor de incontables víctimas, ahora sea una mensajera de la autosuperación que habla desde un yo condescendiente preguntándose cómo salvar a otros de sí mismos y cómo traerlos a la vida⁷⁹ (23).

Aquello que nos mueve: Ecos en los lectores

A propósito de la inexistencia de lenguajes, visiones o apropiaciones inocentes, en el capítulo anterior aventuré que “la creación de cómics y mangas de este tipo por parte de autores hombres puede responder a diferentes intereses y horizontes éticos, pero dudo que alguno de ellos crea que no pasará *nada*”. Y por supuesto que, al publicar la historia de Suture, algo pasó. Los lectores de CotS (la mayoría, hombres jóvenes), en su momento, tuvieron cosas muy importantes que decir, las cuales fueron cuidadosamente seleccionadas por los editores para ser publicadas al final de cada número. En la sección “Curse Words”, las reacciones comenzaron a aparecer en el #6 (febrero de 1997), donde se mostraron dos opiniones diametralmente diferentes una tras otra. La primera fue de un lector escandalizado por la idea de un sistema tan hundido en la corrupción:

Dear Todd McFarlane and comp.

⁷⁹ En términos editoriales, es interesante observar la relevancia de ambos arcos. En 1999 y 2000, se editaron cuatro volúmenes especiales de CotS: *Book 1: Sacrifice of the Soul* (#1-#4), *Book 2: Blood and Sutures* (#5-#8), *Book 3: Shades of Grey* (#9: #10, #11 y #29), *Book 4: Lost Values* (#12, #13, #14 y #22). En 2006, se publicó *The best of the Curse of the Spawn*, que compilaba casi todos los números, excepto por los #9-#11 y #17-#19, edición fuertemente criticada por la calidad del papel y por ser en blanco y negro. La compilación y circulación de los primeros cuatro números de Suture como una historia autónoma completa, a reserva de la existencia de los otros dos números, confirma el carácter marginal y prescindible de éstos.

I am a long time fan of Spawn since the beginning. I have loved every issue and even cross over and new title. Until now. I just read Curse of the Spawn #5. And I am disgusted and outraged at the story line. Where cops take a helpless injured woman and rape her then beat her to almost death because she fights back. This is degravative and sick. I am sick to even see it in a comic book especially one as respected as Spawn. I am sorry to say this if you would allow such a thing in one of your comics, then maybe you just have just lost a fan. I could not stand to have something as vulgar as that in my collection. I'm sorry to be let down in such a way, but I hope some little kid doesn't read this book.⁸⁰

Sincerely:
Richard W. Koch
Niagara Falls NY
A former fan!

La segunda fue la de un lector sacudido hasta lo más profundo de su ser, angustiado y deseoso por compartir reflexiones con sus alumnos sobre la brutalidad del mundo real y cómo nombrarla:

Dear Alan, Dwayne, and cohorts:

Okay. The first thought that came to my mind after reading Curse of the Spawn #5 was one of shock. I was completely blownd away by this issue. Normally I can set down the latest issue of one of my many comics that a read each month and wander off happily in search of whatever work I was avoiding in the first place. That was not possible with this issue. I had to sit down and really think this one through.

As a 23-year old English teacher in my first year teaching in a small town, all I can think of is, "Do people really do these kinds of things?" I know I've seen the police corruption, the brutal murders, etc. in a thousand other comics and

⁸⁰ "Estimado Todd McFarlane y cía. He sido fanático de Spawn desde el principio. He adorado cada número, cada crossover y nuevo título. Hasta ahora. Acabo de leer el #5 de Curse of the Spawn. Y estoy asqueado y escandalizado por la historia. Donde policías toman a una mujer herida e indefensa para violarla y golpearla casi hasta la muerte porque ella se defiende. Es degradante y enfermo. Me enferma verlo en un cómic siquiera, especialmente uno tan respetado como Spawn. Lamento decir que si permite semejante cosa en uno de sus cómics, entonces tal vez ha perdido usted un fan. No puedo soportar tener algo tan vulgar en mi colección. Me apena haber sido decepcionado de esta forma, pero espero que ningún niño lea este libro." [AXEF]

books, but it was written and drawn so startlingly REAL in this issue that I literally became mad.

As I explain to my writing students, good writing invokes emotions in its readers. There are too many comics out today that I forget what they were about a week later. They do not appeal to my inner self, the critical reader in me. Curse of the Spawn #5 is not an issue I will soon forget, if ever. Mr. McElroy and Mr. Turner do such a good job of portraying the worst in humanity that I wanted to do something to make up for the evil in the comic. I just felt an urge to do something other than go back to correcting spelling tests.

Instead, I read a more light-hearted comic to make me feel better about my fellow people. It didn't work, because here I am sitting up late to type this letter rather than get much needed sleep. If school standards would permit me to teach this issue as an example of good writing, I would in a heartbeat. Unfortunately the maturity level of some high school students and the ever watchful eye of parents and administrators will not allow that.

Kudos once again on producing such a thought provoking and (unfortunately) realistic issue. Keep up the A+ work!⁸¹

Sincerely,
Mark A. Domeier
New Richland, MN

⁸¹ Queridos Alan, Dwayne y cohorte: Muy bien. El primer pensamiento que tuve después de leer el #5 de Curse of the Spawn fue de shock. Estaba completamente impactado por este número. Normalmente, puedo dejar el último número de mis muchos comics que leo cada mes y me voy feliz a hacer el trabajo que trataba de evitar en primer lugar. Esto no fue posible en esta ocasión. Tuve que sentarme y pensarlo con mucho cuidado. Como un maestro de inglés de 23 años en mi primer año de trabajo en un pueblo pequeño, todo lo que puedo pensar es '¿La gente realmente hace estas cosas?' Sé que vemos la corrupción policial, asesinatos brutales, etc., en otros mil comics y libros, pero fue escrito y dibujado de manera tan REALISTA que literalmente me volvió loco. Como les digo a mis alumnos, la buena escritura invoca emociones en sus lectores. Hay demasiados cómics hoy en día que olvido de qué se trataban después de una semana. No apelen a mi yo interior, al lector crítico en mí. El #5 de Curse of the Spawn no es un número que no olvidaré pronto, si es que llego a hacerlo. El Sr. McElroy y el Sr. Turner hacen tan buen trabajo retratando lo peor de la humanidad que he querido hacer algo para contrarrestar el mal en el cómic. Simplemente sentí la imperiosa necesidad de hacer algo más que regresar a corregir pruebas de ortografía. En su lugar, leí un comic algo más ligero para sentirme mejor con respecto de mis compañeros humanos. No funcionó, porque aquí estoy, despierto muy tarde, escribiendo esta carta en lugar de recuperar el sueño que tanto necesito. Si las reglas escolares me permitieran mostrar este número como ejemplo de buena escritura, lo haría sin dudar. Desafortunadamente, el nivel de madurez de algunos estudiantes de secundaria y el ojo siempre vigilante de los padres y administrativos no lo permitirán. Muchas felicitaciones otra vez por producir una obra tan incitadora a la reflexión y tan (lamentablemente) realista. ¡Sigán con el excelente trabajo!" [AXEF]

En el #11 (agosto 1997), un lector expresa su entendimiento y deseo de saber más del personaje: “[...] I think Suture is a character that need to be explored more. She was very cold, though I understand her motives: pain for pain, blood for blood, and let the afterlife decide upon your soul. That may be the basis for this title.”⁸² En el #20 (mayo 1998, cuando las cartas a “Curse Words” se estaban volviendo muy escasas), otro lector, en la misma línea de indignación del primero, apunta en un mensaje bastante extenso (sobre varios aspectos de Spawn, no sólo CotS): “The Curse of the Spawn rape scene was not only completely unnecessary, but also revolting, disgusting, repulsive, insulting, and offensive. It’s not bad enough that comic artists (yes, it is a stereotype) have to live out their fantasies through their completely unrealistic, sexist portrayal of women, but rape scenes go too far.”⁸³, pero es interpelado directamente en el #26 (noviembre 1998) por alguien más: “Concerning the *Curse of the Spawn* [sic] story involving Suture and the police, this story was a work of art. If you want to read stories in a perfect world where all you have to be concerned about is the good guys beating the bad guys then fine, buy any Marvel or DC title and enjoy. But C.O.T.S. 5-8 is a story of the real world. The world we live in. I think everyone needs to be reminded of that once in a while.”⁸⁴

Así, tenemos lectores que rechazan de manera categórica un tipo muy particular de violencia (en cómics definidos por su contenido hiperviolento, vale la pena recordar) y

⁸² “[...] Pienso que Suture es un personaje que debe ser explorado más. Fue muy fría, aunque entiendo sus motivos: dolor por dolor, sangre por sangre, y dejar que el Más Allá decida sobre tu alma. Esa podría ser la base de este título.” [AXEF]

⁸³ La escena de violación de *Curse of the Spawn* era completamente innecesaria, pero también repugnante, asquerosa, repulsiva, insultante y ofensiva. Ya es bastante malo que los artistas de cómics (sí, es un estereotipo) quieran darle vida a sus fantasías por medio de su representación sexista y nada realista, pero las escenas de violación van demasiado lejos.” [AXEF]

⁸⁴ “Con respecto a la historia de Suture y los policías en *Curse of the Spawn*, fue una obra de arte. Si quieres leer historias en un mundo perfecto donde todo lo que debe preocuparte es que los buenos les ganen a los malos, muy bien, compra cualquier título de Marvel o DC y disfrútalo. Pero C.O.T.S. 5-8 es una historia del mundo real. El mundo en el que vivimos. Creo que todos necesitamos que nos lo recuerden de vez en cuando.” [AXEF]

lectores que reconocen ese tipo de violencia como una marca del “mundo real”; aun si ésta no se nombra como tal, la manera de enunciar cada opinión apunta hacia la violencia de género en su máxima expresión y la impunidad que la enmarca. Los primeros describen los efectos de la violación de Gretchen usando adjetivos como ‘degradante,’ ‘enfermo,’ ‘vulgar,’ ‘insultante,’ ‘repugnante’ ‘ofensivo’; Koch, el lector decepcionado, escribe: “Where cops take a helpless injured woman and rape her then beat her to almost death because she fights back. This is degradative and sick.”, como si lo degradante fuera el hecho de creer capaces a las autoridades —responsables del orden público— de algo tan bajo y no el hecho de que realmente suceda, mientras que el lector que denuncia las fantasías sexistas de los autores de cómics apunta que “the rape scenes go too far”, como si existieran escenas de violaciones “aceptables” o “no excesivas”. ¿Qué es lo que agravia más, el acto o la *representación*? La escena es segmentada en viñetas de tema a tema —donde la participación del lector es crucial para “llenar” los espacios vacíos—, no enfiladas en una parrilla ordenada, sino sobrepuestas de manera más o menos caótica. En cinco páginas, se cuentan 30 viñetas en total —desde el momento en que el jefe del grupo planea el acto hasta que decide deshacerse del cuerpo—; de éstas, sólo 8 muestran partes del cuerpo de Gretchen (*close shot* al exterior del muslo, dedo, manos, ojo, perfil, su voz gritando “¡No!”, piernas enfocadas en contrapicada para favorecer su perspectiva y un *medium shot* del momento en que ella dispara para defenderse) y 22 viñetas son de los violadores planeando, bromeando, fanfarroneando y negociando. Es decir, lo que se enfatiza es el deleite y desprecio de los agentes corruptos, no se fetichiza el abuso de poder ni se erotiza el cuerpo violado. Es cierto, es repugnante, sobre todo, por el hecho de constituir una auténtica amenaza para la vida de niñas y mujeres en el *mundo real*, un concepto invocado por dos de los tres lectores con opiniones positivas sobre los cómics.

Domeier expresa ese punto de quiebre al reconocer su desasosiego ante una historia que, supuestamente, debería ser ficción: “‘Do people really do these kinds of things?’ I know I’ve seen the police corruption, the brutal murders, etc. in a thousand other comics and books, but it was written and drawn so startlingly REAL in this issue that I literally became mad.”; para él, McElroy, Turner y Miki configuraron un discurso intermedial singular en el que la violencia significó algo diferente de lo que había significado hasta entonces en otras lecturas, generando un cuestionamiento en el cual se asoma la desnaturalización de la violencia, a tal grado que ya no es posible volver a un estado de indiferencia y lecturas “por diversión”, a tal grado que, escribir una carta sobre lo que sintió y el deseo de compartir la obra a modo de ejemplo con otros (sus estudiantes), se volvió una necesidad casi corporal. El segundo lector se colocó en una postura de franca aceptación del acto retributivo, pues, si bien calificó a Suture como “fría”, aceptó: “though I understand her motives”, es decir, no la culpó de lo que le pasó, no consideró que el castigo excediera el crimen, sólo *entendió* sus motivos y, lo que es más, deseó, en primer lugar, que se explorara más el personaje. Por su parte, la apología del tercer lector se avocó a subrayar el carácter realista de los cómics frente a quienes piensan en términos maniqueos; al declarar “The world we live in. I think everyone needs to be reminded of that once in a while.”, se reconoce la existencia de los lugares privilegiados, desde los cuales se olvida o se niega la realidad de otros.

Ninguno afirma que se trata de una cuestión de género, ninguno menciona el concepto de justicia o la posibilidad de que eventos similares pasaran a su alrededor; ninguno defiende, de manera explícita, el derecho de las mujeres a una vida segura, pero, al mismo tiempo, ninguno quedó imperturbable. De una manera o de otra, la obra, enmarcada por el universo vengativo y monstruoso de *Spawn*, obligó a los lectores a enfrentarse a un

problema cotidiano que, en el medio de los cómics, no se había tratado con semejante seriedad. El posicionamiento político de cada lector en materia de género, debido al momento histórico y el nicho cultural en el que coinciden, carece de un lenguaje y una conciencia claros, pero no por ello es menos político ni menos relevante al momento de perfilar la manera en que ellos participan (o buscan dejar de participar) de un sistema socio-cultural que ignora, que desestima, que oculta y silencia la violencia contra las mujeres.

CAPÍTULO 3

*Claymore: una entrañable apología de las soldadas monstruosas*⁸⁵

Partir de la pregunta de Dostoievsky: ¿cuánto de humano hay en un ser humano y cómo proteger al ser humano que hay dentro de ti? Indudablemente el mal es tentador. Y es más hábil que el bien. Es atractivo. Me rehundo en el infinito mundo de la guerra, lo demás ha palidecido, parece más trivial. Un mundo grandioso y rapaz. Empiezo a entender la soledad del ser humano que vuelve de allí. Es como regresar de otro planeta o de otro universo. El que regresa posee un conocimiento que los demás no tienen y que sólo se puede conseguir allí, cerca de la muerte. Si intenta explicar algo con palabras, la sensación es catastrófica. Pierde el don de la palabra. Quiere contar, y los demás quieren entender, pero se siente impotente.
-Svetlana Alexiévich, La guerra no tiene rostro de mujer-

El manga se define, en términos de creación y distribución, desde un parámetro demográfico en el cual prevalecen el género y la edad, lo cual suele funcionar como dispositivo de regulación socio-cultural. No obstante, de la misma forma en que sucede en literatura, los límites de los géneros (*genres*) tienden a desdibujarse, sólo que, en manga, cuando esto sucede, el género (*gender*) también se ve modificado en mayor o menor medida, pues en la introducción de elementos atípicos, ambos adquieren la posibilidad de interpelar a sectores más amplios. El género *shōnen*⁸⁶, por ejemplo, es “muy formulaico y altamente codificado en sus apartados gráficos y narrativos” (Pacheco y López Rodríguez 126), se articula a partir de lugares comunes asociados con una masculinidad heroica y machista: entre temas como la aventura y la acción, prevalecen los valores la amistad, la lealtad, la persistencia y el sacrificio, al mismo tiempo que los personajes femeninos

⁸⁵ El siguiente capítulo es una versión ajustada y desarrollada de mi artículo “Claymore: guerreras, mutilación, memoria y otredad en la animación japonesa para muchachos”, publicado en 2015. la Revista Internacional de Estudios Literarios *Impossibilia*.

⁸⁶ Para varones de entre 12 y 18 años.

constituyen pretextos para el desarrollo de la historia o se supeditan a los deseos sexuales y emocionales de los protagonistas. Pero no siempre es así.

Tal es el caso del *manga* de *Claymore*⁸⁷ (*kureimoa*, por la romanización del japonés), escrita y dibujada por Norihiro Yagi, la cual comenzó a publicarse en el suplemento periódico *Monthly Shōnen Jump* en 2001 y más tarde continuó en el suplemento *Weekly Shōnen Jump* hasta su finalización en 2014, lo que se tradujo en 27 volúmenes divididos en 31 arcos⁸⁸ (cada uno, a su vez, en varias partes) y 155 capítulos distribuidos de la siguiente manera:

1	The Silver-eyed Killer (Vol. 1, Scene 1)	17	The Defiant Ones, 1-5 (Vols. 12-13, Scenes 68-72 + Extra Scene 1: A warrior's pride / Extra scene 2: The Phantom and the Wicked Warrior)
2	Claws in the Sky (Vol. 1, Scene 2)	18	A Child Weapon, 1-5 (Vols. 13-14, Scenes 73-77 + Extra Scene 3: A chance encounter in the North / Extra Scene 4: Untarnished resolve)
3	Memory of a Witch (Vol. 1, Scene 3)	19	Genesis of War, 1-5 (Vol. 15, Scenes 78-82)
4	The Black Card (Vol. 1, Scene 4)	20	The Lamentations of the Earth, 1-7 (Vols. 15-16, Scenes 83-89)
5	Darkness in Paradise, 1-7 (Vols. 2-3, Scenes 5-11)	21	The Claws of Memory, 1-6 (Vol. 17, Scenes 90-95)
6	Teresa of the Faint Smile, 1-6 (Vols. 3-4, Scenes 12-17)	22	The Ashes of Lautrec, 1-10 (Vols. 18-19, Scenes 96-105)
7	Marked for Death, 1-7 (Vols. 4-5, Scenes 18-24)	23	Phantoms in the Heart, 1-4 (Vols. 19-20, Scenes 106-109)

⁸⁷ La edición que se citará aquí corresponde a la de VIZ Media (EUA) para el Complete Box Set, que incluye un cuadernillo de ilustraciones. En español, Editorial Vid (México) publicó sólo 8 tomos antes de quebrar, Norma Editorial (España) compró los derechos de los primeros 22 volúmenes a Ediciones Glénat y completó el resto. La serie animada (26 capítulos, producida por los estudios Madhouse y transmitida originalmente en Japón, de abril a septiembre de 2007) jamás se licenció para el público hispanohablante y sólo es fiel al manga hasta el capítulo 18, a partir del cual presenta ajustes y licencias para acelerar la trama y dejar un final abierto.

⁸⁸ Dicha segmentación corresponde a las ediciones en *tankoubon* (cuadernillos impresos en blanco y negro), los capítulos individuales publicados en la *Weekly Shōnen Jump* tenían títulos diferentes (vid. la información recopilada por Anime News Network <https://www.animenewsnetwork.com/encyclopedia/manga.php?id=5743&page=34>)

8	The Slashers, 1-6 (Vols. 5-6, Scenes 25-30)	24	Remains of the Demon Claw, 1-4 (Vol. 20, Scenes 110-113)
9	The Endless Gravestones, 1-6 (Vols. 6-7, Scenes 31-36)	25	Corps of the Witch, 1-6 (Vol. 21, Scenes 114-119)
10	Fit for Battle, 1-4 (Vols. 7-8, Scenes 37-40)	26	Claws and Fangs of the Abyss, 1-8 (Vols. 22-23, Scenes 120-127)
11	The Witch's Maw, 1-5 (Vol. 8, Scenes 41-45)	27	Mark of the Warrior, 1-5 (Vols. 23-24, Scenes 128-132)
12	The Deep Abyss of Purgatory, 1-4 (Vol. 9, Scenes 46-49)	28	Army of the Underworld, 1-5 (Vols. 24-25, Scenes 133-138)
13	The Battle of the North, 1-7 (Vols. 9-10, Scenes 50-56)	29	Sword of the Dark Deep, 1-5 (Vol. 25, Scenes 139-143)
14	The Assault on Pieta, 1-5 (Vols.10-11, Scenes 57-61)	30	A Blade from far Away, 1-6 (Vol. 26, Scenes 144-149)
15	Kindred of Paradise, 1-3 (Vols. 11-12, Scenes 62-64)	31	Silver-eyed Warriors, 1-6 (Vol. 27, Scenes 150-155 "Last Scene)
16	The Souls of the Fallen, 1-3 (Vol. 12, Scenes 65-67)		

Aunque nunca fue precisamente un título del *mainstream*, la serialización del manga tuvo un enorme éxito, reflejado en los *ratings* establecidos por usuarios adscritos a AnimeNews Network (Fig. 3.1), uno de los sitios más grandes e influyentes a nivel mundial sobre manga y anime:

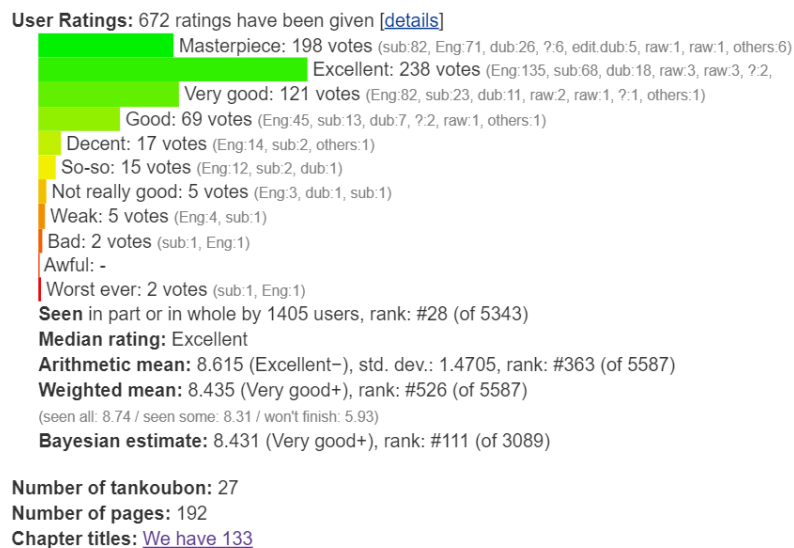


Fig. 3.1 Gráfica que muestra los índices de popularidad de manga entre usuarios en línea⁸⁹.

La historia se centra en el viaje de Clare —una joven guerrera mitad demonio, mitad humana— que busca venganza por el asesinato de la persona que más amaba en el mundo, Teresa “La de la Débil Sonrisa” a manos de una joven guerrera, inestable emocionalmente, llamada Priscilla. *Claymore*, no obstante, también es la historia de sus compañeras de armas, mujeres que comparten su naturaleza híbrida, blanden enormes espadas y cazan *yomas* (demonios antropófagos), por dinero. Todas pertenecen a una organización sin nombre que las recluta desde niñas y ofrece sus servicios mercenarios a los civiles (los humanos llaman “claymore” por las espadas que empuñan y “brujas de ojos plateados” por el terror que les inspiran sus duras miradas). Nadie (excepto por una sola persona) ha llegado por su propia voluntad; unas son compradas, otras son secuestradas, otras sólo son recogidas porque no tienen a nadie más; todas son torturadas para formar a las soldadas perfectas: muñecas alienadas de su humanidad cuyos cuerpos y sus respectivos servicios son vendidos una y otra vez por padrotes de guerra, hasta que, invariablemente, mueran despedazadas o convertidas en monstruos que otras guerreras deberán cazar.

Al interior de una industria donde se reproducen ciertos comportamientos asociados con un determinado género, de un ámbito del entretenimiento “de hombres para hombres” de manera general, las lectoras pueden

“[...] preguntarse qué ocurre realmente cuando las mujeres empiezan a buscar a la ‘mujer oculta’, empiezan a descubrir que lo femenino ha sido excluido del espectro de la autorrepresentación y la comunicación “humanas”, y encuentran solamente las fantasías y representaciones de lo femenino, productos mentales de los hombres, en vez de la verdad o la realidad. (Breitling, 1986: 214).

⁸⁹ Imagen obtenida de <https://www.animenewsnetwork.com/encyclopedia/manga.php?id=5743>

Y una vez más, es cierto. No se trata de un producto de autorrepresentación, es la visión de un hombre sobre los cuerpos y las relaciones entre mujeres, pero en un singular ejercicio de comunicación y solidaridad, quizás sea posible que esa mirada masculina permita la exploración de eso que sí es real en nuestros cuerpos y la manera en que los conectamos con otros.

Mujeres: representación del cuerpo más allá del género

De acuerdo con los parámetros establecidos por el *shōnen*, los cuerpos de las *claymore* están contruidos de manera atípica: debajo de los uniformes descoloridos se asoman cuerpos atléticos, no voluptuosos; su forma es representada y enfocada en función de las acciones, no de qué tan atractivos se vea en términos voyeuristas. La trama no justifica el uso del *fanservice*⁹⁰ ni pretende mostrar “la frágil naturaleza” de estas mujeres porque lo que importa son sus historias y cómo sus nombres y sus cuerpos las cuentan. Todas y cada una de las niñas son sometidas a una brutal operación en la que se les introduce la carne y sangre de los demonios que deben matar y, las que sobreviven, son obligadas a pasar por un entrenamiento que moldea su cuerpo de tal manera que éste adquiere valor al soportar el castigo físico y al demostrar efectividad en el campo de batalla. No todas las guerreras son iguales; algunas son más fuertes que otras y, por eso, se les asigna rangos, donde la número 1 es la más poderosa de todas y la 47, la más débil.

Al luchar, los movimientos de cada guerrera se definen por su personalidad y su técnica, los juegos de cámara no buscan la exhibición erótica (aún si se presentan

⁹⁰ Término que designa diseños, enfoques y escenas no relacionadas con el desarrollo de la trama y cuyo propósito únicamente es complacer los deseos de los espectadores. Si acaso se presenta, el *fanservice* en *Claymore* se relaciona más bien con el alargamiento de escenas de combate o enfoques dramáticos que resaltan el carácter heroico de los personajes.

desnudos), sino que muestran al cuerpo en acción para mantenerse con vida o para destruir a otro. Las formas esbeltas “femeninas” son la norma entre las *claymores* (Fig. 3.2 a), pero algunas de ellas tienen cuerpos musculados de origen (Fig. 3.2 e) y otras eligen usar su *yoki*⁹¹ para desplegar o, por lo menos, aparentar mayor fuerza (Fig. 3.2 b y f). La habilidad de hacer crecer huesos y músculos de manera voluntaria es inherente al cuerpo de toda guerrera:



Fig. 3.2 Tipos de cuerpos de las claymores

Lo anterior implica que la *feminización* o *masculinización* de sus cuerpos es algo que pueden modular de acuerdo con su situación, ubicándolas en una categoría *queer* que no sólo abarca el *performance*. Al hacer la equivalencia visual entre femenino/reposo y

⁹¹ Poder o energía de *yoma*, adquirido después de la operación que las transforma en mitad demonios, mitad humanas.

masculino/acción, podrían resonar las palabras de Halberstam al señalar que, “a diferencia de la feminidad de los hombres [...], la masculinidad de las mujeres en general es percibida por las culturas normativas hetero y gays como un signo patológico de identificación equivocada, como una inadaptación, como aspiración a tener un poder que está siempre fuera de su alcance.” (31) pero lo cierto es que, en el caso de las guerreras, ese poder ha sido insertado a la fuerza y ellas han aprendido a controlarlo por pura supervivencia. En ese sentido, dice Halberstam: “Un cuerpo de mujer claramente atlético, al poner de manifiesto un decidido rechazo de la inactividad femenina, es inmediatamente asociada con el lesbianismo. [...] [En relación con un cuerpo sano], muchas mujeres, no sólo invertidas y lesbianas, a lo largo del tiempo han cultivado estéticas del cuerpo masculino con el fin de poder trabajar, actuar, competir o simplemente sobrevivir.” (81) No obstante, la energía que corre por sus cuerpos también es capaz de transformarlos en otro tipo de existencias (Fig. 3.2 f); si utilizan demasiado poder (si cruzan su límite), éste se desboca y arrastra la consciencia de la guerrera a un estado conocido como “Despertar”, en el cual desaparece todo rastro de humanidad y deja sólo un nuevo monstruo, mucho más poderoso que un *yoma* y con mucha más hambre. Resulta paradójico (y trágico): la impotencia original de las niñas es sustituida por un poder sin límites y una esperanza de vida joven, en apariencia, eterna a cambio de un profundo odio contra sí mismas, de acuerdo con un miembro de la organización, responsable de los experimentos: “They have an extreme hatred for yoma... / ...yet they carry yoma within their bodies. / The warrior’s hatred for yoma and disgust for herself... / ...are the fount of an inhuman and twisted strength”⁹² (Yagi Vol. 24, 143). *A pesar del* entrenamiento y el odio, el dolor y el miedo no desaparecen; y, *debido al*

⁹² “Tienen un profundo odio contra los yoma... / ...y, sin embargo, cargan dentro de sus cuerpos a los yoma. / El odio de la guerrera por el yoma y el asco que sienten por sí mismas... / ---es la fuente de una fuerza inhumana y retorcida.” [AXEF]

entrenamiento y al odio, se mantienen en una dinámica cuyo objetivo es nulificar cualquier rastro de autonomía emocional.

Antes de continuar, ¿por qué sólo mujeres? En la Escena 27, “The slashers, Part 3” (Vol. 5), cuando Clare y tres compañeras se enfrentan a un Despertado macho, se revela la respuesta en voz de Miria, la líder del grupo:

He’s a male warrior from the early days. // [...] The male ones were a success.
/ Most of the warriors in the beginning were male... half human, half yoma. ///
But like this one, they quickly exceeded their limits and awakened. / In a sense,
awakening is much like pleasure. / When a male releases [sic] his yoma power,
he can’t suppress the urge to awaken. // So they stopped making male
warriors... / ... and it was decided that awakened males would be put to
pasture as voracious eaters. // That is how there came to be female warriors
called claymores... / ... and male awakened beings.⁹³ (183-184)

Entonces, si bien hay un origen común, hay un punto crucial que define si los sujetos enloquecen o no, un punto anclado tanto en el sexo como en el género, tanto en características biológicas como en comportamientos determinados culturalmente y que ahora condicionan el ejercicio del poder, construido tanto desde afuera como desde dentro. Fuera de las historias principales, apenas se vislumbra cómo vive la sociedad civil, pero —a partir de las historias y comportamientos de las guerreras— puede inferirse un contexto en que las mujeres carecen de valor propio antes de su dolorosa transformación, ello podría ser factor para que unos se rindieran sistemáticamente al placer (de tipo sexual) que provoca el

⁹³ Es un guerrero de los primeros días. // [...] Los varones eran un éxito. / La mayoría de los guerreros, al principio, eran varones... mitad humanos, mitad yoma. /// Pero como éste, rápidamente sobrepasaban sus límites y despertaban. / En cierto modo, despertar es sentir placer [sexual]. / Cuando un varón libera su poder de yoma, no puede reprimir la necesidad de despertar. // Así que dejaron de producir guerreros ... / ... y se decidió que los despertados machos serían relegados como devoradores voraces. // Así es como empezaron a existir las guerreras conocidas como claymores... / ... y los despertados machos. [AXEF]

poder ilimitado y otras fueran más exitosas al reprimirlo. Lo anterior no significa la represión del deseo sexual *per se*, sino su control, la incidencia voluntaria en su flujo para modificarlo, igual que sucede cuando, previo a o durante el coito, una mujer dice y siente en lo más profundo de su cuerpo: “No. Ya no. No quiero.” La gran mayoría de las *claymores* le tienen terror al acto de despertar, pero pocas hablan al respecto; la soldada Deneve afirma que: “There’s nothing as frightening as the insecurity of feeling that you’re reaching your limit. / The craving for power and the lust for blood... / ... and the hunger for flesh that wells up inside your body. // That black spirit of ugliness that is hiding within you... / That’s the moment you actually feel it.”⁹⁴ (Yagi Vol. 13, 113). No todas logran controlar su poder, pero muchas, sí. Esas son las que mueren en el campo de batalla o las que prefieren ser ejecutadas por sus compañeras antes que perder su “corazón humano”. La existencia de estas guerreras entra en consonancia con el análisis de Mary Louise Pratt, quien escribe en su prólogo al libro de Rayas Velasco, *Armadas. Un análisis de género desde el cuerpo de las mujeres combatientes*: “Para las mujeres, [...] asumir poderes masculinos en el ejercicio del sacrificio femenino a menudo produce un efecto emancipador y de concientización. [...] El género no impide el acceso a la euforia y a la vitalidad, a la

⁹⁴ “No hay nada tan aterrador como la incertidumbre de sentir que estás llegando a tu límite. / El deseo de poder y de la sangre... / ... y el hambre de carne que bulle en tu interior. // El oscuro espíritu de lo grotesco que se oculta dentro de ti... / Ahí es cuando realmente lo sientes.” [AXEF] En el horror que describe Deneve, hay coincidencias con lo que Margrit Schildrick considera característico de lo monstruoso: “The monster is irreducible to the selfsame but it is also within. And it is that trace, the supplement, the undecidable signifier at the heart of *différance*, the spectre of the other who haunts the selfsame, which ensures that change is not only possible but perhaps inevitable.” (59) “El monstruo es irreducible al yo mismo, pero también se encuentra en el interior. Y es ese rastro, ese suplemento, el dignificante indecible al corazón de la *différance*, el espectro del otro que acecha al yo mismo, que asegura que el cambio no sólo es posible, sino, quizás, inevitable.” [AXEF]

conjugación de amor y guerra que con tanta frecuencia atestiguan los sobrevivientes de batallas.” (22)⁹⁵.

Continuemos sobre el diseño de los personajes: Las *claymores*, a diferencia de otras heroínas propias del *manga* —que suelen tener atuendos coloridos, atractivos o extravagantes—, tienen una apariencia muy sencilla; usan armaduras bruñidas que cubren espinillas, caderas, antebrazos y hombros sobre uniformes claros, todas tienen cabello rubio (estilizado de diferentes formas), tez clara, ojos plateados y, como decía más arriba, una constitución similar, como si fueran muñecas producidas en serie... ¿Se trata de un hándicap del autor o se trata de una decisión consciente? Una pista la ofrece el recuerdo de Teresa (como texto blanco enmarcado en paneles negros de diferentes tamaños): “I always thought my best feature was my long black hair. // But the people I trusted sold me to the organization, and on that day I lost everything. // [...] My body was cut open, too. I ceased to be human and became something else. // In that moment, my cherished black hair, my black eyes- all of the color... / ...drained from my body, leaving only these shining silver eyes.”⁹⁶ (Yagi Vol. 3, 97).

⁹⁵ Butler (1990) enuncia preguntas fundamentales para entender cómo operan los términos “género” y “construcción” útiles en el contexto de *Claymore*: “If gender is constructed, could it be constructed differently, or does its constructedness imply some form of social determinism, foreclosing the possibility of agency and transformation? Does ‘construction’ suggest that certain laws generate gender differences along universal axes of sexual differences? How and where does the construction of gender take place? What sense can we make of a construction that cannot assume a human constructor prior to that construction?” (7-8) “Si el género se construye, ¿podría ser construido diferente o su constructividad implica alguna forma de determinismo social, cancelando por adelantado la posibilidad de agencia y transformación? ¿‘Construcción’ sugiere que ciertas leyes generan diferencias de género junto con ejes universales de diferencias sexuales? ¿Cómo y dónde toma lugar la construcción del género? ¿Qué sentido podemos encontrar en una construcción que no puede asumir al constructor humano antes que a la construcción?” [AXEF]

⁹⁶ “Siempre creí que mi largo cabello negro era lo mejor de mí. // Pero la gente en que confiaba me vendió a la organización y, ese día, lo perdí todo. // [...] Me abrieron el cuerpo a mí también. Dejé de ser humana para convertirme en algo diferente. // En ese momento, el cabello negro que tanto me gustaba, mis ojos negros... todo el color... / ...fue vaciado de mi cuerpo, dejando únicamente estos brillantes ojos plateados.” [AXEF]

Entonces, la apariencia de muñecas idénticas es resultado del arrancar y homogeneizar todo rastro de individualidad de cada niña. En términos narrativos funciona como un recurso que obliga al lector a poner atención en las individualidades: para identificar a una guerrera a primera vista, el cabello es clave, sin duda, pero éste sólo es parte de los elementos que la hacen ella

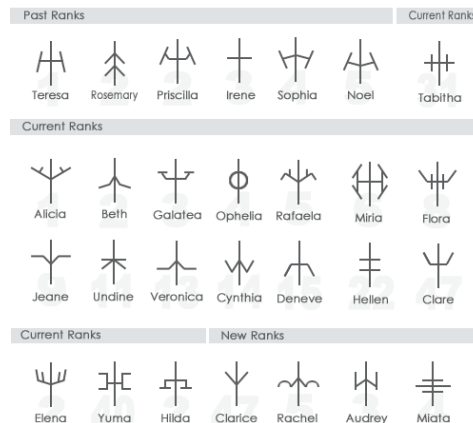


Fig. 3.3 Nombres y glifos correspondientes de guerreras de diferentes generaciones.⁹⁷

y nadie más: sus nombres —representados por glifos (Fig. 3.3) en sus espadas y su uniforme—, sus personalidades, sus discursos... son únicos, incluso los apodos que se otorgan entre sí: “La de la Débil Sonrisa”, “La Espada Veloz”, “La Fantasma”, “La Cortavientos”, “La Oscura”, “La Espada Taladro”, “La Elegante”, “La Tragapolvo”... Existen afinidades, comparten un mismo contexto, pero no hay dos iguales (incluso cuando son gemelas).

Por otro lado, es muy significativo que, aun cuando aparezcan sólo en un panel o de manera oblicua, aunque mueran pronto, no vuelvan a aparecer en escena o ni siquiera se muestren sus rostros, es usual que se presenten los nombres (de tradición europea) y respectivos rangos de las mujeres, porque es la única forma de probar que existieron, no importa a qué generación pertenezcan: Eliza (Núm. 17), Lily (Núm. 18), Queenie (Núm. 20), Zelda (Núm. 24), Emilia (Núm. 27), Wendy (Núm. 30), Pamela (Núm.. 35), Claudia (Núm. 36), Natalia (Núm. 37), Carla (Núm. 39), Matilda (Núm. 41), Yuliana (Núm. 43), Deana (Núm. 44); Violet (Núm. 11), Abigail (Núm. 12), Laetitia (Núm. 13), Rina (Núm.

⁹⁷ Imagen obtenida de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/archive/a/a1/20080424010943!Claymore_anime_rank_symbols.gif

14), Nike (Núm. 15) Tesla (Núm. 16) Clarissa (Núm. 18), Dominique (Núm. 19), Norma (Núm. 22), Minerva (Núm. 24)... Y es que el nombre es lo único que se les permite guardar de sus vidas humanas y, en algunos casos, el único recuerdo de haber sido amadas alguna vez. Cuando Teresa, “La de la Débil Sonrisa”, descubre el nombre de Clare, una niña abusada por un *yoma*, menciona que ambas comparten los nombres de las diosas gemelas del amor y señala: “Maybe my parents had her in mind when they named me. / It means that our parents did love us. // [...] Your parents’ love will live on through your name.”⁹⁸ (Yagi Vol. 3, 159).

Mutilación (y tortura): repensar la sangre y el dolor femeninos

Cuando un pueblo es atacado por *yomas*, éstos a veces toman la forma de sus víctimas para pasar desapercibidos, de manera que las niñas siempre son testigos del asesinato e ingestión de sus seres queridos, lo cual deja una marca indeleble en su psique. Más tarde, la organización les quiebra el cuerpo. Nunca se muestran escenas de la operación, pero su crueldad es evidente cuando se dice que a las niñas se les abre el cuerpo y les introducen carne y sangre de *yoma*; se habla de una grotesca cicatriz, pero no se muestra (sino hasta la Escena 129), en general, sólo se hace presente por medio del discurso o de encuadres oblicuos. Cuando unos bandidos emboscan a Teresa y a la pequeña Clare, insinúan querer violar a la primera en grupo. Ella, la No. 1 de la organización —la más fuerte de entre todas las guerreras— sonríe y resopla: “Is that what you had in mind? / If you had said so from the start, I wouldn’t have resisted.”⁹⁹ (Yagi Vol. 3, 123). Procede a desajustar la protección

⁹⁸ “Tal vez mis padres la tenían en mente cuando me nombraron. / Significa que nuestros padres nos amaban. // [...] El amor de tus padres vive en tu nombre.” [AXEF]

⁹⁹ “¿Eso era lo que tenían en mente? / Si lo hubiesen dicho desde el principio, no habría opuesto resistencia” [AXEF]

del cuello y se rasga el uniforme para mostrar su pecho y vientre (Fig. 3.4): “If you don’t mind a body like this... / ... then you can do as you please.”¹⁰⁰ (124). Lo que muestra es suficiente para que los hombres la miren impactados y asqueados.



Fig. 3.4

La relación de las guerreras con su cuerpo se fundamenta en el dolor; por su segundo nacimiento como seres híbridos y por su quehacer diario. Ellas requieren de muy poca agua o alimentos para subsistir por semanas y una pista revelada en la Escena 25 “The Slashers, Part 1” (123) indica que una *claymore*, si bien puede sentir placer sexual, no puede concebir. La sangre que vierten es sangre de batalla, de supervivencia, no marcada por el género como la sangre menstrual, pero sí cargada por la noción de que sus vidas no valen nada y son fácilmente reemplazables. Asimismo, debido a su condición híbrida, las guerreras pueden soportar la pérdida de sangre; pueden ser perforadas, cortadas y desmembradas, sin que ello implique, *a priori*, un desenlace fatal. Por otro lado, el terror a ser violadas por hombres, como lo mostró Teresa, apenas existe para ellas; la diferencia de poder es demasiado grande en la mayoría de los casos. No obstante, la vida de mercenarias implica la exposición a situaciones de mutilación y tortura, donde la violación puede adquirir otras formas no menos brutales (Fig. 3.5) que se leerá de derecha a izquierda), donde Miria, “La Fantasma” es sometida por el Despertado macho mencionado más arriba:

¹⁰⁰ “Si no les molesta un cuerpo como este... / ... pueden hacer lo que quieran.” [AXEF]

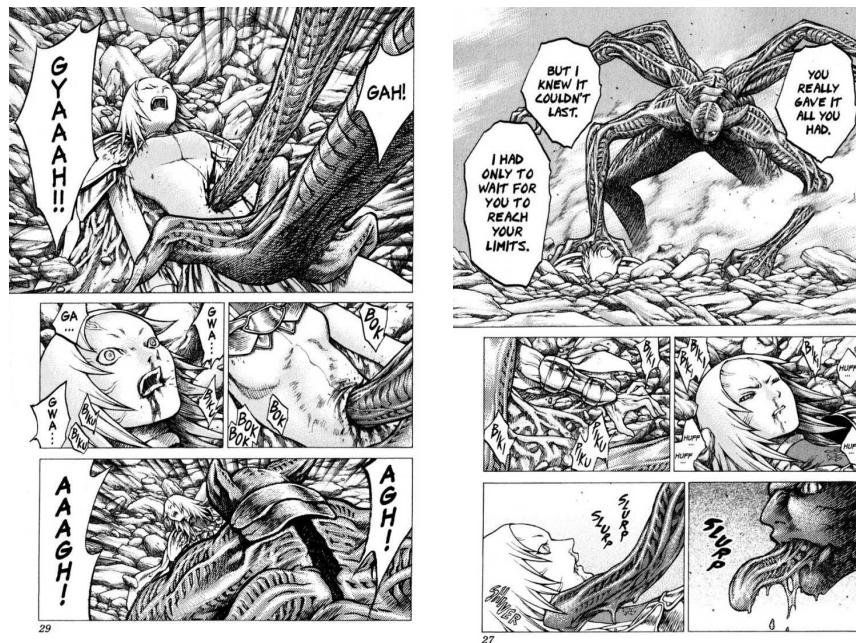


Fig. 3.5 Realmente diste todo lo que tenías. / Pero sabía que no duraría. / Sólo tenía que esperar a que alcanzaras tu límite.

Lo mismo que en su condición humana, el despertado macho disfruta, sobre todo, la humillación y la consecuente afirmación de poder sobre la guerrera que, por un breve periodo, fue más rápida y hábil que él. Su cuerpo modificado sólo es una manifestación de sus deseos. La escena es singular debido a que es de las pocas en las que un sujeto masculino supera en poder a una *claymore*, pero también porque en su dilatación temporal y detalle (cuatro páginas y doce paneles donde se observa el acto), construye la tensión necesaria para que la posterior retribución, desde la calma y la estrategia, llegue con naturalidad.

Huelga mencionar que la manera de mostrar la tortura no siempre es la misma. Al elegir una distancia social media para la mayoría de los paneles, Yagi apela al involucramiento emocional sin regodearse en el dolor de Miria. De hecho, cuando se trata de escenas de lucha, observamos muchos tipos de planos, pero prevalece el medio, que no nos sumerge en un dolor íntimo, pero tampoco nos permite verlo con mirada impersonal

(Fig. 3.6). Se trata de un lugar que puede fungir como estación de paso para que el espectador decida si soporta el dolor con ellas o no, si acepta que puede ser real o no, si condona su sufrimiento o no.



Fig. 3.6 Diferentes tipos de mutilación, la mayoría son parte de la tortura, pero algunas son aceptadas o bien autoinfligidas en función de un objetivo particular. **d)** Un regalo de despedida. / Tómallo.

Con todo, el derramamiento de sangre no siempre es involuntario, la mutilación puede ser autoinfligida con fines generosos; Ilena, por ejemplo (Fig. 3.6d), es una guerrera desertora que perdió su brazo izquierdo durante una batalla con la Despertada más fuerte de todos y, años más tarde, decide ayudar a Clare en su misión personal. La salva de una muerte segura, atiende sus heridas y la entrena para emular su técnica de la “Espada

Veloz”, pero no es suficiente e Ilena lo sabe. Ella observa y siente su propio brazo, tan poderoso como siempre, pero inútil para alguien que ya no quiere seguir luchando, así que renuncia a esa parte de su cuerpo, se la autoamputa y la ofrece como regalo. Si Clare acepta el brazo es porque promete que lo devolverá. En otras palabras, las guerreras son capaces de compartir sus cuerpos; una *claymore* también puede construirse a partir de fragmentos de otras, lo cual la obliga a asimilar como suya la carne y sangre ajena, imbuida con recuerdos y experiencias propias, porque la memoria también se guarda en el cuerpo.

Memoria: eje de evolución psíquica y corporal

Cuando una niña se encuentra en la mesa de operaciones con el cuerpo abierto y empiezan a introducirle carne y sangre de *yoma*, la presencia o ausencia de recuerdos determina la naturaleza de su nueva existencia corporal: algunas se aferran al deseo de venganza y acabar con todo aquello que las hiere, entonces se vuelven guerreras de tipo ofensivo (más fuertes en el campo de batalla); otras sólo piensan en proteger sus cuerpos y sus vidas a toda costa y se convierten en guerreras de tipo defensivo (más capaces de regenerar con rapidez heridas e incluso miembros perdidos).

La memoria es ancla y refugio, o bien es veneno y catalizador; puede salvaguardar la humanidad de una *claymore* o puede conducirla a un despertar. El caso paradigmático es el de Priscilla, una novata de reciente habilitación y que presenta un potencial incalculable. Cuando ella y otras tres compañeras intentaban llevar a cabo la ejecución de Teresa — quien había desertado de la organización para dedicarse a cuidar a Clare—, por primera vez en su vida se vio superada. En un acto de misericordia, Teresa decide no matar a Priscilla (por recordarle a la niña que ahora protege), pero el terror la enloquece. Persigue a su oponente, ahora con el pasado (ella, decapitando a su padre poseído por un *yoma*) y el

presente (Teresa como la villana asesina de inocentes que triunfa) mezclados en un amasijo informe de valores maniqueos; después de una cruenta batalla, pierde el control, despliega todo su poder en un espectáculo bestial y despierta como un nuevo demonio antropófago, más fuerte que ningún otro (Fig. 3.7).

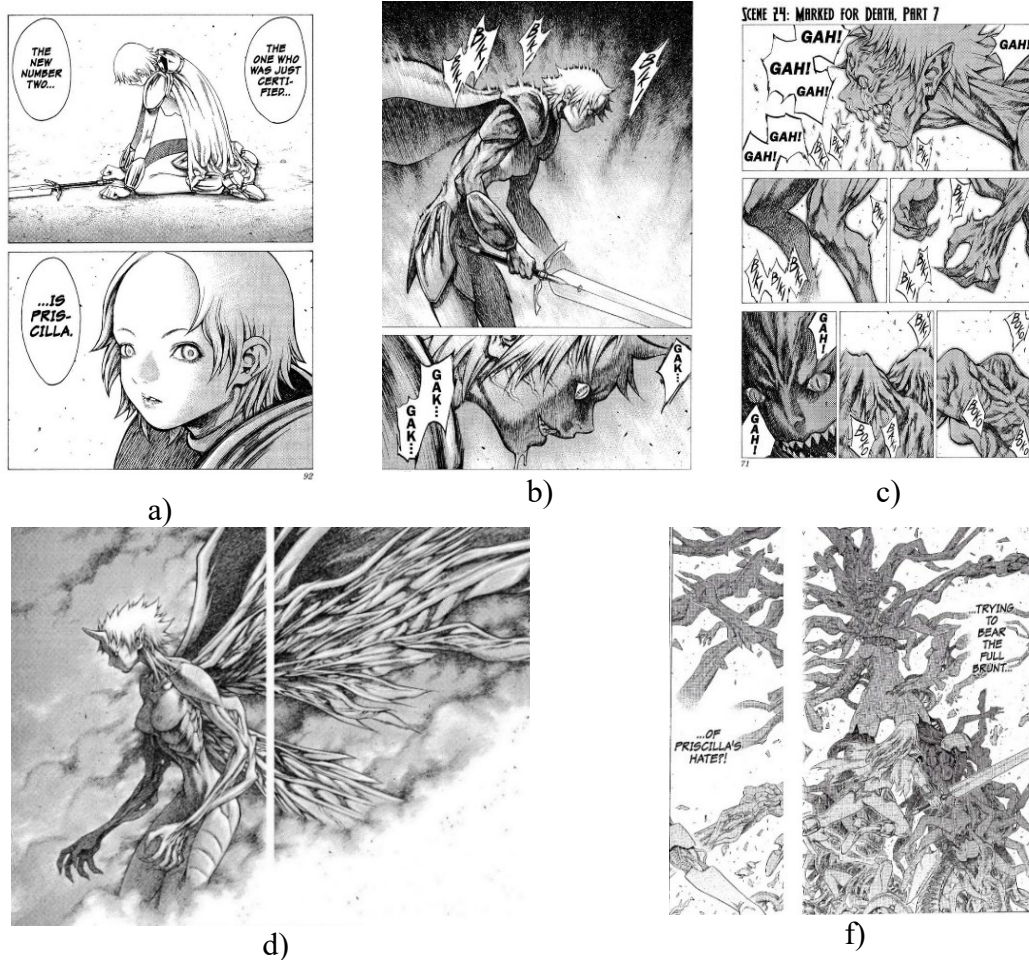


Fig. 3.7. Etapas de la transformación de Priscilla en la Despertada más poderosa de todos.

El desenfrenameo psíquico distorsiona el frío atractivo de una mujer en una especie de belleza más bien salvaje y ominosa. Para otras guerreras, sin embargo, la memoria no sólo las mantiene en el plano de los seres híbridos, sino que incluso puede volverlas “más humanas”. Llama la atención que momentos críticos de ejercicio mnemónico también están asociados con las pocas veces en que las guerreras derraman

lágrimas (Fig. 3.8); ellas rara vez lloran por el dolor físico y jamás lo hacen por motivos románticos; lo hacen por tristeza debido a los recuerdos que duelen (a), por terror ante la posibilidad de despertar (b), por frustración al ser incapaces de proteger a sus compañeras (c, d, i), por culpa al haber sobrevivido (e), por alivio de haber escapado de la muerte (f), por alegría ante la alucinación de una compañera caída (g), por coraje ante la injusticia presenciada (h), por conmoción al ver que alguien más las escucha y les muestra ternura (a). En cada panel, vuelve a hacerse presente la importancia de los tipos de tomas, ya que “Frontal shots create maximum engagement as the viewer is directly confronted with the world of the represented. In contrast, oblique shots suggest detachment as the viewer looks at the world of the represented from the side.”¹⁰¹ (Huang 83). Las lágrimas, esa manifestación acuerpada del sufrimiento en el espacio interno, aun más que la sangre, implican hacer visible la manera en que las guerreras se relacionan con su propia memoria y cómo se encuentran con otras existencias. Al combinar tomas oblicuas con acercamientos, las distancias sociales se violentan, se evidencia el acompañamiento en circunstancias terribles.

¹⁰¹ “Las tomas frontales crean el máximo involucramiento en tanto que el espectador es confrontado directamente con el mundo de lo representado. Por el contrario, las tomas oblicuas sugieren distancia, pues el espectador observa el mundo de lo representado desde un costado.” [AXEF]



Fig. 3.8 Diferentes circunstancias en las que las guerreras derraman lágrimas: **a)** Y todo porque...esto era lo que querías que alguien hiciera contigo. **b)** -Ma... Maldita... **d)** -No sólo no protegí a Undine... / ...sino que ni siquiera pude herir a su asesino! **e)** -No puede ser... / ¿Por qué tenías que morir? / Yo era la más débil de todas las guerreras. / Así que, ¿por qué tuviste que morir tú en vez de mí? **g)** -Vamos... / Luchemos juntas de nuevo... / Hilda **h)** -Por eso... / quiero que me digan... / ¿la organización... / ...planeó el ataque del otro día? **i)** -No... / ¡De ningún modo! / ¿Crees que eres la única... / que ha tenido que vivir con el dolor de ver a tus amigas morir frente a ti? -Uma... / ¿Qué...?

Las usuales expresiones neutras de las *claymores* denotan una frialdad propia de los soldados, para quienes el valor de la vida fluctúa entre lo más grande y lo más insignificante; pero estas ocasionales lágrimas también indican que “[e]l hecho de que la

expresión de sentimientos se considerara algo negativo refuerza el que las mujeres hayan tenido que adoptar el modelo masculino de comportamiento social durante la guerra, pero esto no quiere decir que su sufrimiento haya por ello desaparecido.” (Rayas Velasco, 2009: 120).

Por supuesto, también hay un término medio, donde el dolor del recuerdo hace explotar la fuerza interior y al mismo tiempo funciona como ancla para controlar y concentrar el poder en un solo objetivo. A partir de la Escena 57 (Vol. 10), cuando Rigaldo, uno de los despertados más fuertes, mata a tres compañeras y hiere mortalmente a otra, Clare se repite una y otra vez que todo habría sido diferente si ella hubiese sido más fuerte y más rápida. Cada vez que el “Rey de Ojos Plateados” parece ganar, ella echa mano del recuerdo de la muerte de cada una y libera más poder, despertando únicamente partes específicas de su cuerpo con el fin de moldear una corporalidad capaz de hacerle frente a su enemigo. Ante tal determinación, el desdeñoso Rigaldo cambia de idea y la considera un adversario digno.

Si consideramos que el machismo y la misoginia también operan de formas pasivas como la condescendencia y las actitudes paternalistas, el interés de esta escena también radica en el hecho de que podemos observar una lucha cuerpo a cuerpo entre un hombre y una mujer al mismo nivel, uno desde el placer y la otra desde la ira. Dentro de la historia y en este contexto bélico en particular, que un hombre mate mujeres no constituiría un acto machista; lo sería si les perdonara la vida, si las matara o si no las considerara una amenaza sólo por ser mujeres (y también lo sería si el espectador estuviera de acuerdo con alguna de las opciones anteriores); el placer que el “Rey de Ojos Plateados” siente al pelear con Clare no se fundamenta en un impulso sádico que sentiría un hombre al jugar con una mujer más débil, sino todo lo contrario: nace a partir de la posibilidad de liberar todo su poder frente a

un igual o incluso un superior, independientemente del sexo o el género, algo rarísimo en un producto *shōnen*. Después de una larga batalla, Clare llega a un punto en el que la relación entre memoria, poder y control son tan absolutos, que sobrepasa las capacidades del otro. En el instante previo al destazamiento de Rigaldo (Fig. 3.9), éste siente una admiración tan profunda que le arranca sólo una palabra: “¡Magnífico!”




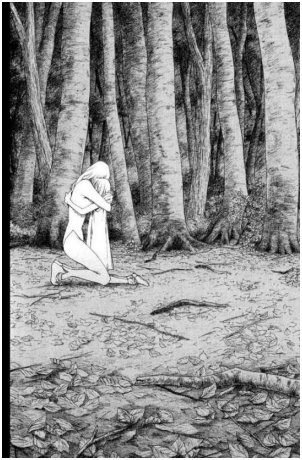
Fig. 3.9 Momentos finales de la lucha entre Clare en estado de semi-despertar y Rigaldo.




El cuerpo de estas guerreras capaces de controlar y moldear su materialidad, de proyectar nuevas imágenes hacia afuera a partir de la noción de cruzar límites desde la voluntad y la anamnesis, deviene entonces también en memoria.

Carne y sangre de madres adoptadas

De entre todas las *claymores*, el caso de Clare, la protagonista, es único, pues su relación con el mundo de las guerreras comienza cuando Teresa “La de la Débil Sonrisa”, sin pretenderlo, la rescata de un *yoma*. Así, comienza una relación materno-filial construida a partir de cinco tipos de encuentros: 1) Abusivo, 2) Empático, 3) Humanizante, 4) De protección violenta y 5) De cuidado. No obstante, debido a los elementos que intervienen en este devenir relacional, no siempre queda claro si Teresa se convierte en madre (adoptada, no adoptiva), un tipo de madrastra (buena), tal como lo plantea Bruno Bettelheim, o una hermana mayor; sea cual sea el caso, el concepto mismo de maternidad bulle, se transforma y fluye de acuerdo con cada tipo de encuentro. Dicha relación, no obstante, es afectada hacia el final, por la joven Priscilla. Ante ella, y a diferencia de Clare

(aunque también sin la intención), Teresa se manifiesta como la “madrastra malvada”, pues la fuerza y carácter dominante de aquélla la empuja al límite de su cordura y la convence de que la culpable de la muerte de su familia, especialmente la de su padre.

Encuentro	Descripción	Momento clave
1) Abusivo	<p>Teresa no sabe cómo relacionarse afectivamente con los humanos más allá del desdén. Después de haber matado al yoma que torturaba a Clare, ésta busca permanecer cerca de la guerrera, quien no soporta su presencia. Ya sean golpes, amenazas o pruebas de resistencia, la niña los soporta con tal de quedarse con Teresa, pero no queda claro por qué pues la niña no puede hablar.</p>	
2) Empático	<p>Teresa casi es violada (sin que le importara mucho) por un bandido al que había mutilado por error y que ansiaba vengarse de ella. Clare la protege y el bandido casi la mata a golpes, ante lo cual Teresa reacciona y lo amenaza de muerte. Clare ve la terrible cicatriz en medio del cuerpo de la guerrera y la abraza mientras le pregunta con dificultad si no le duele. Entre lágrimas, le dice que siempre la veía triste y, en ese momento, Teresa entiende que los intentos de abrazo y de cercanía de la niña se debían a que quería consolarla a ella, una mujer adulta y mercenaria, pues ambas compartían el mismo dolor.</p>	

<p>3) Humanizante</p>	<p>Consciente de su incapacidad para ofrecerle una vida digna, Teresa intenta encontrarle a Clare un buen lugar con gente amable que la cuide. La niña se niega muchas veces, pero al final cede y acepta acatar la voluntad de Teresa.</p>	
<p>4) De protección violenta</p>	<p>Poco después de partir, los bandidos que había encontrado anteriormente atacan el pueblo donde Teresa dejó a Clare. En medio del saqueo, le recuerdan que tiene prohibido matar humanos no importa cuánto roben y maten. Cuando el violador de antes aparece arrastrando el cuerpo ensangrentado de Clare, Teresa reacciona y, furiosa, lo asesina en segundos a él y a todos los demás.</p>	
<p>5) De cuidado</p>	<p>Al haber roto la regla cardinal de la organización, Teresa se resigna a ser ejecutada por sus compañeras, pero el llanto y las súplicas de Clare la convencen de que no tienen intenciones de morir y que usará todo su poder para proteger a la niña y vivir con ella.</p>	

La presencia de la espada y la dirección en la que apunta conforme se producen los encuentros, refleja el cambio producido en la intención del símbolo fálico y la resignificación del *performance* castrense, pero también se trata de un proceso poco común en términos de relaciones materno-filiales: la parte brutal e indiferente de *mamá* es lo primero que conoce la niña y, sin embargo, destaca el hecho de que es Clare la que toma la

decisión de adoptar a Teresa, no porque busque su protección, sino porque quiere mitigar ese dolor que ambas comparten. Tal hecho es catalizador de una conexión entre iguales; además de tener nombres que las emparenta como hermanas gemelas, sus historias son las mismas y así lo entienden, en cuyo caso, el concepto de ‘madre’ funciona más como un punto de apoyo para entender una relación compleja que como nominativo de uno de los elementos de la relación. Lo que establece la jerarquía de responsabilidad, entonces, son la edad y la capacidad de acción; Teresa adquiere conciencia de que sus habilidades no sólo sirven para matar, sino también para proteger y eso la convierte en un tipo de madre-animal.

Con todo, los últimos resabios de obediencia ciega propia de los soldados desaparecen en la antesala de la ejecución, cuando la guerrera concibe que su existencia es importante para alguien más en tanto ella misma, no como herramienta. Teresa, en tanto mercenaria y de manera afín a muchas trabajadoras sexuales, “[...] olvida las emociones cuando trabaja de prostituta, y es capaz, la mayor parte del tiempo, de trabajar con habilidad y con completa indiferencia. Sin embargo, la misma mujer puede reaccionar con mucha emoción, ternura y cuidado en sus relaciones fuera de su trabajo.” (Welldon 141). El trato desdeñoso y violento que Teresa manifiesta al principio con Clare puede explicarse en dichos términos, pues no sólo por ser una soldada alienada, sino también, como dice Juliet Mitchell en el prólogo al libro de Welldon, a una “mujer adulta [que] dirigirá su temor infantil y su impotencia hacia la dominación cruel –la violencia o el odio contra el más débil– el cliente de la prostituta o el hijo de la madre.” (IX-X). Pero no se trata de un temor e impotencia que tengan raíz en la relación con sus propios padres, sino en la relación establecida con los *yomas* y la organización, quienes le arrebataron a su familia y su

humanidad. Entonces, el caso de Teresa se perfila como ejemplo de un amor maternal no “instintivo”, sino desarrollado y aprendido en relación con otro sujeto; como representación de una madre que se define a partir de la volición y no de la resignación. La guerrera no es ninguna una santa; no es un modelo de abnegación y sacrificio; al contrario, es un modelo de sujeto temible y monstruoso. Su ideal de vida no es la maternidad, pero su calidad en tanto madre sí se mide a partir de lo que ofrece a Clare una vez que la intención de ambas se sincroniza para estar juntas. La “de la Débil Sonrisa” no se redefine a partir de su relación con la niña, sino que su existencia adquiere un propósito elegido por ella misma, no que se le ha impuesto. Aunque no lo verbalicen en ningún momento, ambas deciden jugar papeles de madre e hija en una relación que las hace sentir plenas y felices, que les hace vislumbrar verdaderamente un futuro más allá del terror que siempre habían conocido.

La organización asigna una expedición punitiva para ejecutar a la guerrera desertora, pero falla, pues su poder no es suficiente. Sin embargo, el encuentro deja muy inestable a la novata Priscilla, quien enloquece por el miedo y el dolor de sus recuerdos. Si la relación entre Teresa y Clare se definía por su solidaridad y amor, la de Priscilla con Teresa se define por lo que Bettelheim, siguiendo a Freud, llama conflicto edípico no resuelto, pues “[e]n la fantasía edípica de una chica, la madre se disocia en dos figuras: la madre preedípica, buena y maravillosa, y la madrastra edípica, cruel y malvada” (158). Priscilla, cuyos recuerdos se mezclan debido al terror y a la furia, transfiere la culpa de su crimen parricida a la figura agentiva de la “de la Débil Sonrisa”, convirtiéndola así en la madrastra malvada, esa horrible mujer que le he quitado a su padre. Tal vez por ello —más allá de la mera supervivencia y sin tener que mostrar amor por una madre preedípica— asesina a Teresa, “porque asigna toda su cólera a la madre rival, que recibe lo que se

merece, como la madre de Blancanieves, que se ve obligada a calzarse ‘unos zapatos al rojo vivo y a bailar hasta caer muerta’.” (159)

Entonces, en el momento en que Priscila desaparece y Clare se queda sola con el cadáver decapitado de la guerrera, la niña —entre voces ahogadas de reproche que vienen del interior— sólo puede hacer una cosa: abrazar la cabeza.

No busca el torso para apretarse contra su seno y sus brazos como lo haría una hija aterrada; busca la cabeza, donde se encuentran los ojos que se parecen a los de ella, donde se alojaba su sonrisa. Con la cabeza de Teresa entre los brazos (Fig. 3.10), Clare deambula por un pueblo —para horror de los habitantes— buscando a un hombre de negro, enlace inequívoco con la organización, para exigirle ser parte de las mercenarias por medio de la nefasta operación. Así, se perfila como la primera en convertirse en guerrera por



Fig. 3.10 ¡Quiero que pongas la carne y sangre de Teresa dentro de mí!

voluntad propia y se convierte en un espécimen anómalo que no es mitad demonio, sino sólo un cuarto.

Si bien lo anterior la convierte en la guerrera más débil de entre todas las guerreras, su búsqueda de venganza y su capacidad empática logran forjarle un camino en la lucha por la supervivencia. Al mismo tiempo, durante la operación, lleva a cabo dos actos muy significativos: 1) al tener la sangre de Teresa en sus venas, automáticamente se convierte en su hija real, heredera de su poder aun si la primera no la parió; y 2) invierte los papeles corporales de la relación, ya que dentro de su cuerpo alberga el de su madre. Es, en su mismísimo centro, lo contrario a Priscilla, quien devorara el cuerpo de su padre (después de

decapitarlo) para no morir de hambre, en un acto erótico que la vuelve tres cuartos demonio, llenándola de un odio —y, por consiguiente, un poder—, que sobrepasa el de cualquier otra guerrera.

La relación entre los tres personajes, entonces, se articula de la siguiente manera:

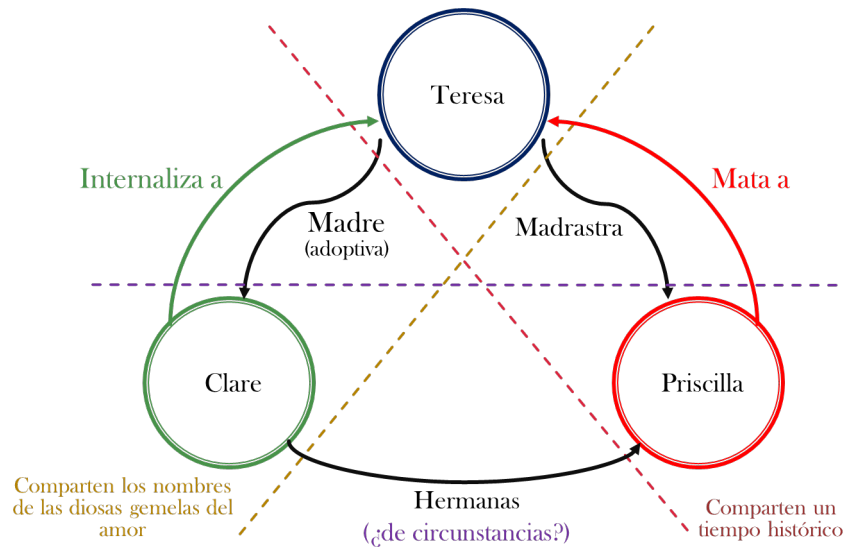


Fig. 3.11 Esquema relacional entre personajes de acuerdo con su rol para con otras.

Las guerreras, entonces, son abordadas también desde el cuestionamiento de las socializaciones inculcadas con base en el género; ¿qué pierden y qué ganan en términos de agencia para con otras una vez que se convierten en seres híbridos?, ¿la capacidad para matar es tan “natural” como la de nutrir y cuidar en las mujeres si las circunstancias así lo disponen?, ¿cómo se subvierten las jerarquías de orden patriarcal, incluyendo las de “madre” e “hija”?, ¿son necesarias tales categorías siquiera para nombrar otras maneras en que mujeres de distintas edades se relacionan? El esquema sufre modificaciones importantes hacia el final de la historia, donde la experiencia de Clare es tal que, para derrotar a Priscilla, es capaz de soportar la carga del poder absoluto de Teresa, quien no ha vuelto a la vida, sino cuya imagen es proyectada hacia afuera sobre el cuerpo de Clare por la fuerza de su memoria que activa diálogos internos. Al permitir el despertar de Teresa, se

produce una nueva imagen: la de las diosas gemelas del amor, opuestas e iguales, que luchan en perfecta armonía, para, después, en un espacio interior, volver a ser una niña que corre, llorosa, a los brazos de su madre.

Otredad: el valor identitario del concepto nakama

Como soldadas, las *claymores* son formadas bajo la única regla de que no pueden matar seres humanos; supuestamente, es la única prueba de que sirven al lado humano. Sin embargo, las vivencias de Teresa con Clare muestran que la organización busca pintar un mundo maniqueo entre víctimas (humanos) y victimarios (*yomas*), en el que ellas forman una barrera, que, desde su hibridez, está alienada, sin auténtica relación con un lado o el otro. En este sentido, la cuestión del género —presentado aquí por la oposición entre humanos y *claymores*— sigue presente, pues “[...] se condiciona un desarrollo psicológico diferente de ambos sexos; [...] porque la evolución social diversa supone la atribución de tareas distintas para cada sexo y, en cierto sentido, impide que las mujeres se identifiquen entre sí como un grupo oprimido.” (Hierro 38).

Teresa se percata de que el mundo no es blanco y negro, que la mayoría de las veces el peligro viene del Hombre. La violencia y la crueldad siguen formando parte de esa humanidad recuperada, pero su conciencia ahora busca formar parte de otro mundo, donde alguien como ella puede tener un lugar propio y donde pueda vivir como elija. Cuando Bethany Osborne describe su trabajo de terapia con prisioneras políticas iraníes, afirma:

Violence against women affects their capacity to engage fully in society by reducing their self-esteem and self-confidence, as well as their trust in others.

Fear is used to nurture male dominance when it polices the behavior of both individual and groups of women. This fear can continue indefinitely and has

almost become a part of the feminine identity. [...] Although violence performs the function of subordinating women it also functions to maintain power relations within civil society.¹⁰² (113)

Su segundo nacimiento y su entrenamiento convierten a las guerreras en herramientas desechables, sin expectativas de vida más allá de lo que permita el sistema de “la organización”, la cual es conformada únicamente por hombres, y todo elemento que se rebelde o se oponga a ese sistema es condenado a muerte, ya sea en batallas imposibles o ejecutado. De acuerdo con las comunidades civiles, ellas son un *otro* temible, despreciable, un mal necesario, pero de ninguna manera reconocible como ser humano; no obstante, ellas se asumen humanas en el momento en que eligen controlar el impulso de despertar, cuando hacen lo posible por proteger su corazón de aquella fealdad de la que hablaba Deneve. Muchas guerreras se dan cuenta de que están relacionadas por sus historias; viven tragedias similares, comparten el mismo miedo, la misma tristeza. Estas “herramientas” desarrollan conciencia y voluntad. Establecen profundas relaciones que intersectan diferentes roles y sellan con juramentos de sobrevivir juntas. Por lo general, hacen las promesas con sus espadas o sus armaduras, los abrazos y otros contactos físicos relacionados convencionalmente con el afecto no se presentan; hay quienes, por su rango, se sienten obligadas a proteger a sus subordinadas o a sus capitanas, pero cuando la relación trasciende el deber, la obligación se convierte en deseo de proteger a una compañera, porque ella es irremplazable, porque la sola idea de que ella sufra o muera es más aborrecible que morir. Este hecho les confiere a las guerreras una virtud que por lo general

¹⁰² La violencia contra las mujeres afecta su capacidad de relacionarse en Sociedad al reducir su autoestima y confianza en sí mismas y en otros. El miedo se usa para nutrir el dominio masculino cuando fiscaliza el comportamiento, tanto de los individuos como de grupos de mujeres. Este miedo puede seguir indefinidamente y casi se ha convertido en parte de la identidad femenina. [...] Aunque la violencia actúa la función de subordinar a las mujeres, también sirve para mantener las relaciones de poder al interior de la sociedad civil. [AXEF]

se asocia sólo con los hombres: el honor asociado a lealtad, la integridad de la palabra y las acciones, no a una condición virginal.

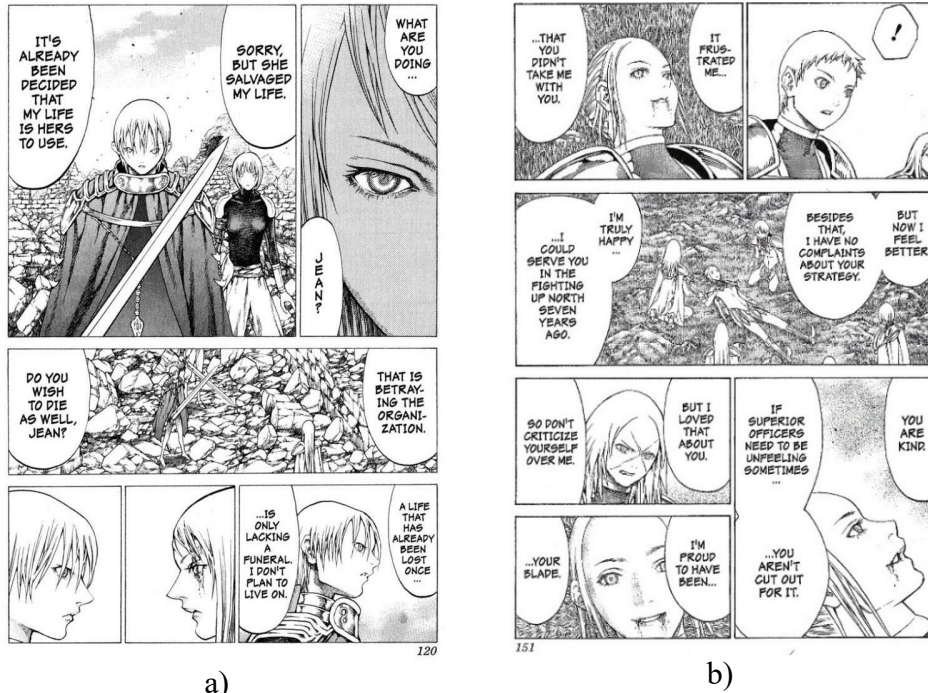


Fig. 3.12 Ejemplos de honor de guerreras. **a)** -¿Qué estás haciendo... / Jean? // -Lo lamento, pero ella salvó mi vida. / Está decidido que mi vida le pertenece. // -Esto es traicionar a la organización. / ¿Deseas morir también, Jean? // -A una vida que ha sido perdida una vez... / ...sólo le falta un funeral. No pienso vivir más. **b)** -Me frustraba... / ...que no me llevaras contigo. // Pero ahora me siento mejor. / Fuera de ello, no objeto tu estrategia. / Me siento muy feliz... / de haber servido bajo tu mando en el Norte hace siete años. / Eres amable. / Si las oficiales superiores deben ser insensibles a veces... / entonces, no sirves para eso. // Pero amé eso de ti. / No te castigues por mí. // Me enorgullece haber sido .. / ...tu espada.

A pesar de los esfuerzos de la organización, hablan entre sí, se reflejan en los ojos de las otras, piensan, recuerdan, anhelan recuperar lo que se les ha arrebatado y sólo por medio del entendimiento y amor (como compañeras, hermanas, hijas, madres, amigas...) pueden lograrlo.

Esos lazos preceden a los encuentros; cuando éstos se producen, aquéllos adquieren sentido desde el cuerpo. Así fue posible organizar una rebelión de guerreras y aprendices que le pondría fin, de una vez por todas, a la nefasta organización; sus emociones se tocan,

repican, reverberan y cada onda se adhiere a los objetos que las convierte en ellas y entonces, los transforma, pues, como dice Sarah Ahmed: “[...] emotions are not only about movement, they are also about attachments or about what connects us to this or that. The relationship between movement and attachment is instructive. What moves us, what makes us feel, is also that which holds us in place, or gives us a dwelling place.”¹⁰³ (11). Al haber sido despojadas de hogares, familia y humanidad, las *claymores* sólo pueden habitarse a sí mismas y entre ellas mismas (Fig. 3.13), donde cada cuerpo es un espacio que acoge y se perfila un límite a lo que se le puede arrebatar.

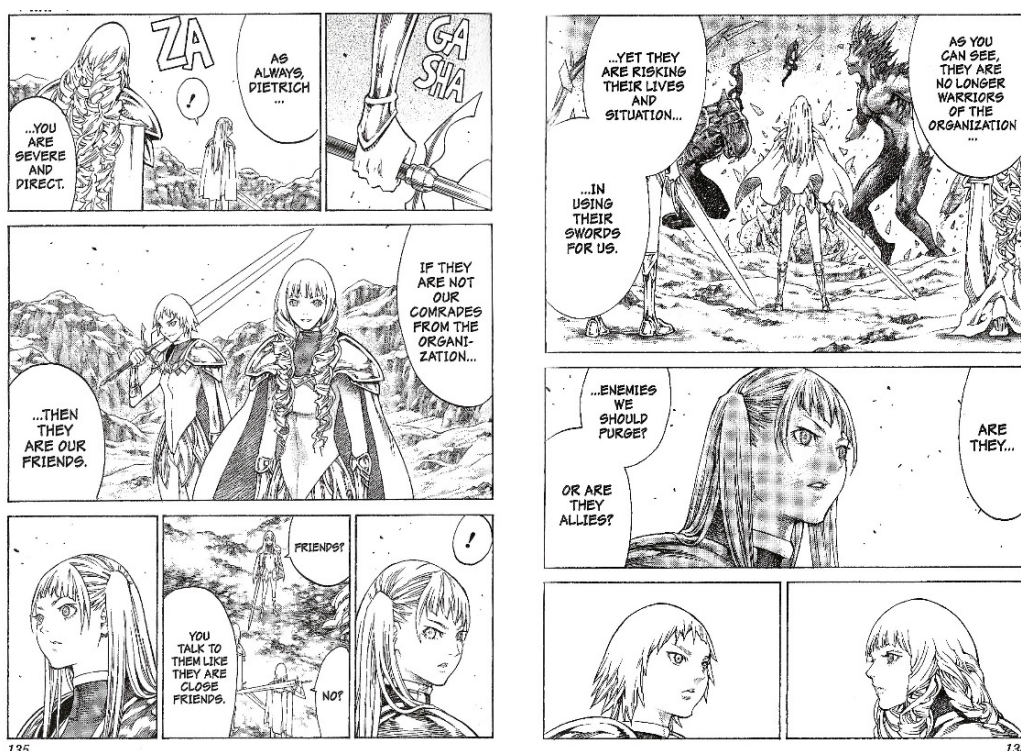


Fig. 3.13 -Como pueden ver, ya no son guerreras de la organización... /...y aun así, arriesgan sus vidas y su ventaja... / ... para blandir sus espadas por nosotras. // ¿Son... / enemigas que debemos eliminar... / o son aliadas? /// -Como siempre, Dietrich... / eres severa y directa. // Si no son compañeras de la organización... / ...Entonces, son nuestras amigas. // -¿Amigas? / ¿No lo son? / Te diriges a ellas como si fueran amigas muy cercanas.

¹⁰³ “Las emociones no son sólo se tratan de movimiento, también se tratan de apegos o de lo que nos conecta con esto o con aquello. La relación entre movimiento y apego es instructivo. Lo que nos mueve, lo que nos hace sentir también es lo que nos mantiene en un solo lugar o nos da un lugar para habitar.” [AXEF]



Fig. 3.14 ¿Puedes verme, Hilda? / ¿A mí, ahora, con mis amigas y compañeras? // Con las almas de las guerreras caídas en el Norte... / ...vamos juntas, Hilda.

En japonés, muchísimos sustantivos carecen de género gramatical y la palabra que utilizan las guerreras para hablar de otras es “nakama” (仲間) que significa “compañero (a)”, así como “camarada”, “aliada”, “amiga”, “hermana”. El término establece una relación entre iguales, a pesar de la jerarquía establecida por la organización (Fig. 3.14), pues, en palabras de Segato:

La historia de las mujeres pone su acento en el arraigo y en relaciones de cercanía. Lo que debemos recuperar es su estilo de hacer política en

ese espacio vincular, de contacto corporal estrecho y menos protocolar, arrinconado y abandonado cuando se impone el imperio de la esfera pública. Se trata definitivamente de otra manera de hacer política, una política de los vínculos, una gestión vincular, de cercanías, y no de distancias protocolares y de abstracción burocrática. (27)

Esa equidad y afectividad se manifiesta en todo su esplendor cuando las *claymores* descubren que cualquiera puede sincronizar su *yoki* con el de otras para: 1) Asistir en el tratamiento de heridas y de manera más rápida y efectiva; y 2) revertir el proceso de transformación en Despertadas, lo cual supone una de las revoluciones (en un espacio interno) más importantes, ya que, por un lado, el poder de *yoma* lo que las acerca al lado demoníaco y, por el otro, la organización había usado esta sincronía para criar armas más eficientes. No existen personajes moralmente superiores a otros; todas pueden cruzar ese

límite y ceder al deseo de poder y sangre... por tal razón, las guerreras ejercitan la capacidad de sanar y cuidar el corazón humano de las demás por medio del *yoki*. La inexistencia de ese vínculo provocó terribles tragedias que llevaron al nacimiento de más demonios y más soldadas en el pasado; su actual existencia ha permitido salvar la humanidad de muchas mujeres y fortalecer sus habilidades híbridas. Es el caso entre Clare y Jean (Fig. 3.15): la primera, en términos de rango, es la más débil, mientras que la segunda es una guerrera de los primeros diez dígitos; en su primer encuentro, la Número 47 abrazaba con desesperación a la Número 9 cuando ésta se encontraba en pleno despertar y le grita que es posible volver de ese estado de terror y frenesí; en el último, los papeles se invierten y, en lugar de repetir el llamado a gritos, una abraza a la otra con ternura y sólo lo pide.



Fig. 3.15 -¡Regresa! / ¡Puedes hacerlo! / ¡Regresa! /// -Regresa... / Puedes hacerlo. Regresa...

Así, tenemos mujeres infértiles, cuya existencia como sujetos sexuados ya no se fundamenta en el dar vida, sino en conservarla, en protegerla. una vez que todo ha terminado, algunas guerreras eligen dar caza a los últimos demonios que producen nuevos huérfanos, porque, en la construcción de un nuevo mundo, no debe haber lugar para ese tipo de pérdidas; otras, prefieren entrenar y formar soldados para proteger de una ciudad porque es monumento a las compañeras caídas y es hogar de nuevas vidas; otras, eligen

viajar juntas porque aceptan el hecho de que merecen descansar y buscar un camino que las haga felices... todo desde esa hibridación acuerpada que ahora significa otra cosa, que implica un tiempo y posibilidad de ser y hacer desde el cuerpo sin sentir asco, vergüenza o terror de sí mismas.

Otras lecturas desde el género shōnen

Se han empleado diferentes acercamientos para analizar la obra a nivel narrativo, de entre las cuales destacan Yegualp (2014), Lefler (2015) y Husband (2015), quienes abordan la historia desde su actualización en anime¹⁰⁴.

Yegualp señala que la serie es un buen ejemplo de protagonistas femeninas que rompen con los paradigmas *shōnen*, pues los personajes femeninos “[...] do not exist as objects of sexual conquest, and in fact dish out far more devastation and destruction than their ostensibly genderless enemies. And where they are feminine, it's not employed by the show as another excuse to let us leer; rather, it's in the way they bond with each other and use both tenderness and strength to lift each other up”¹⁰⁵ y apunta la ventaja, en términos de recepción, que implica el hecho de que la historia no exija conocimientos específicos sobre Japón o su cultura popular, facilitando así el acceso a un público más amplio.

Asimismo Lefler, declara —no sin asombro—, que la propuesta de *Claymore* es atípica en el marco del género: “It has a lot of elements of shounen [sic] action and was

¹⁰⁴ Cabe señalar que la serie fue producida y lanzada en 2007, cuando el manga seguía desarrollándose. A pesar de las respectivas diferencias entre medios —y que, hacia los últimos capítulos, tuvo que inventar un final propio, acorde con los paradigmas del género—, el anime se mantuvo fiel a la narrativa, desarrollo visual y cinematográfico del original, razón por la cual recupero estas valoraciones.

¹⁰⁵ “[...] No existen como objetos de conquista sexual, y, de hecho, producen más devastación y destrucción que sus enemigos (supuestamente) sin género. Y aunque son femeninas, [el hecho] no es empleado por la serie como una excusa más para dejarnos mirarlas lascivamente; en lugar de ello, [resalta] en la manera en que se relacionan entre sí y se valen tanto de la ternura como de la fuerza para apoyarse unas a otras.” [AXEF]

featured in Shonen Jump magazine (the biggest publisher of Shonen manga in the U.S.). But, in many ways it is very different from other works in the genre, even crossing genre lines from shounen/action into horror”¹⁰⁶. Como Yegulalp, la autora destaca el valor de presentar la manera en que los personajes luchan y se relacionan afectivamente en lugar de mostrarlos como objetos sexuales, lo cual es “[...] huge, considering that a western audience still can't deal with the idea of Wonder Woman wearing pants”¹⁰⁷ y, hacia el final de su valoración, menciona que podría hablarse de elementos transhumanistas en la obra al presentar el dilema de lo que significa ser *humano* cuando se tiene un cuerpo que trasciende esos límites.

Husband, por su lado, es la única que sí refiere al manga y considera que, si bien se trata de una historia sobre mujeres protagonistas que pelean y empuñan enormes espadas, no es un producto que, desde una perspectiva feminista, empodere a las lectoras ya que: 1) al ser todas blancas y rubias, no existe la diversidad de representación; 2) en apariencia, sin importar cuán fuerte sea una mujer, no será más fuerte que un hombre; 3) es injusto concebir que una *claymore* sólo pueda ser fuerte debido a la incorporación de aquello que aborrece; y 4) la representación de los roles de género entre los humanos perpetúa el “deber ser” de las mujeres y se extiende a su quehacer como guerreras, pues siguen subordinadas a un orden patriarcal. Vale la pena discutir cada planteamiento, pues, si bien las objeciones son válidas y necesarias, el texto de la autora sugiere una lectura incompleta o descuidada.

¹⁰⁶ “Tiene muchos elementos de acción shounen y apareció en la revista Shonen Jump (la editorial más grande de manga Shonen en los Estados Unidos). Pero, en muchos aspectos, es muy diferente de otras obras pertenecientes al género, pues incluso pasa de acción/shounen al horror.” [AXEF]

¹⁰⁷ “[...] muy significativo, considerando que un público occidental aún no puede ver a La Mujer Maravilla usando pantalones.” [AXEF]

La primera objeción apunta hacia la idea de que la apariencia caucásica es parte de un ideal de belleza complaciente con parámetros occidentales: “There is no space for diversity among them whatsoever, which could lead a female reader [...] to get the wrong idea that only Caucasian, blond women can pick up a sword and fight.”¹⁰⁸. Con base en el análisis hecho en el primer apartado (“Mujeres: representación del cuerpo más allá del género”) y sobre todo, al considerar la cita textual del recuerdo de Teresa sobre lo que significó para ella que “vaciaran todo el color de su cuerpo”, es claro que la apariencia no es presentada como un aspecto positivo directamente relacionado con la capacidad combativa; es la manifestación evidente del proceso de alienación por parte de un organismo industrial que pretende homogeneizar individualidades y relatos personales.

La segunda objeción busca poner en tela de juicio el objetivo mercadológico del género: “[...] Shonen targets male-oriented audience. But, what does it mean when something [...] is said to be male-oriented? With so many diversities in sexual orientation, and with the constant changes in gender-roles, expectations and misconceptions, what exactly does “male-oriented manga” mean?”¹⁰⁹ y, más adelante, continúa: “[...] if Claymore is truly a shonen manga, meaning that is meant to attract and entertain male readers, then why would it [...] portray women as the leaders of the series? Does it mean that Claymore is not a story meant to shine light onto usually silenced [female] voices when it comes to action manga, but that is meant to deepen our views that women, despite how strong Claymore warriors seem to be are [sic], in the end, not as strong and powerful as men?”¹¹⁰

¹⁰⁸ No hay lugar para la diversidad entre ellas de ningún modo, lo que podría llevar a una lectora [...] a pensar erróneamente que sólo las mujeres caucásicas y rubias pueden tomar una espada y luchar.” [AXEF]

¹⁰⁹ “El Shonen apunta a un público masculino. Pero, ¿qué significa que algo sea dirigido a un público masculino? Cn tantas diversidades en orientación sexual y con cambios constantes en los roles de género, expectativas y concepciones erróneas, ¿qué significa exactamente ‘manga para público masculino’?” [AXEF]

¹¹⁰ “Si Claymore es, verdaderamente, un manga shonen, lo cual implica que busca atraer y entretener a los lectores varones, entonces, ¿por qué representar a las mujeres como las líderes de la serie? ¿Significa que

Resulta difícil identificar el punto a partir del cual la autora articula la última pregunta. Sin duda, el cuestionamiento en torno a las propiedades del género es crucial (y también forma parte del presente trabajo), pero hay, de hecho, elementos básicos que configuran y definen tanto al *shōnen* como a una masculinidad orientada hacia el heroísmo maniqueo y egoísta. Desde el momento en que, como señalan Yegulalp y Lefler, la historia es motivada por el desarrollo de los personajes, que las protagonistas son mujeres presentadas, no como objetos sexuales, sino como seres complejos que se relacionan entre sí, en contra de las directivas de la organización (constituida por hombres), se subvierten los parámetros de lo que normalmente se ofrece al público masculino desde un lugar de producción dominado, asimismo, por hombres. En su artículo “La representación icónica y narrativa de la mujer en el cómic japonés masculino: el *shōnen* manga y el horror manga”, García Pacheco y López Rodríguez arrojan datos muy significativos en cuanto a los prototipos femeninos más comunes, diseñados para complacer fantasías muy bien establecidas:

En cuanto a construcción narrativa, las funciones del personaje femenino surgen en directa relación con el personaje masculino y pueden dividirse según la acción básica que sustenta el vínculo entre ambos personajes: amar, ayudar y sufrir. El análisis demostró que el número de personajes femeninos que aman (24) es mayor que los que son amados (12, por lo que resulta evidente la sentimentalización de la mujer. Otros roles vinculados a la esfera del amor pero entendido éste no como amor romántico sino familiar serían los de la “madre” y la “abuela”.

Claymore no es una historia que deba arrojar luz sobre las voces (femeninas) usualmente silenciadas cuando se trata de manga de acción, sino que tiene por objetivo ahondar nuestras visiones sobre cómo las mujeres, sin importar cuán poderosas parezcan ser las claymores, no son, al final, tan fuertes y poderosas como los hombres?” [AXEF]

[...] Por último, los roles femeninos relacionados con la acción de “sufrir” pueden dividirse en dos: aquellos personajes que hacen sufrir a los demás (las enemigas) y los personajes que sufren (las víctimas, las atormentadas, las sometidas). (128-129)

En este sentido, la noción de sufrimiento en función de alguien más se transforma en el momento en que los personajes se desarrollan orgánicamente desde la interpelación, relaciones de igualdad y cuidado, ajenas a jerarquías, competencias caníbales y juegos de poder. Detrás de bellos rostros y cuerpos espigados producidos en serie, se asoman historias verosímiles, asequibles desde una experiencia que pulsa en la piel y retumba en la memoria como *pathos*.

La tercera objeción denuncia la corporalidad monstruosa de las guerreras y sus orígenes como una cruel paradoja, ante lo cual Husband pregunta: “Is that fair? Is it fair that Claymore are only strong when they become half of what they want to kill? By becoming half of what the world seems to be disgusted by?”¹¹¹ No es justo, pero es precisamente parte de lo que las guerreras buscan combatir; cada uno de estos personajes se adueña de una corporalidad estigmatizada socialmente (incluso antes de pasar por la operación, pues, recordando a Shildrick, ¿qué más monstruoso que el cuerpo de una mujer?) y de un performance bestial propio de ciertas masculinidades (en cuyo caso, estoy de acuerdo con enunciarlo como “volverse la mitad de lo que más odian”), primero, por imposición de agentes externos, pero, a nivel individual y después colectivo, conforme luchan y experimentan terribles situaciones, lo hacen para sobrevivir en un mundo donde el cuerpo es maldición y, al mismo tiempo, herramienta de liberación.

¹¹¹ ”¿Es eso justo? ¿Es justo que las claymores solo sean fuertes cuando se convierten en la mitad de aquello que quieren matar, cuando se convierten en la mitad de lo que el mundo parece aborrecer?” [AXEF]

La cuarta objeción se enfoca en la ausencia de mujeres con poder en la sociedad civil representada en el universo de *Claymore* y, por extensión, al interior de la estructura que forma a las guerreras. Es en este punto donde se apoya el mayor peso del juicio negativo de la autora:

Therefore, maybe this series, though how appealing the idea that female warriors take the lead, is truly not a celebration of woman empowerment. [...] In reality, they are still under male subjugation. They are still being stigmatized though they all are sacrificing their lives for the lives of others and not even that is enough for the town people in the series.

As a normal human, the women in the Claymore series have no say in what happens in their community, or their households for that matter. As female warriors who have volunteered themselves to fight off Yomas to death, they are still categorized as probably the next worst thing after Yomas themselves.¹¹²

Tales afirmaciones resultan problemáticas; en primer lugar, porque parten de una lectura poco atenta: aun si sólo se sugiere en los primeros capítulos, en la Escena 24 (Vol. 5) Clare exige que le inserten la carne y sangre de Teresa y entonces aparece la clave del reclutamiento de guerreras: “And that’s how I became the first person ever to knock on the organization’s door of her own free will”¹¹³ (99), es decir, todas las demás habían sido forzadas a convertirse en algo que no querían. En segundo lugar, porque, si bien se trata de

¹¹² Por lo tanto, tal vez esta serie —a pesar de lo atractiva que sea la idea de un grupo de guerreras al frente— no es una celebración del empoderamiento de la mujer. [...] En realidad, siguen bajo el yugo masculino. Siguen siendo estigmatizadas a pesar de sacrificar sus propias vidas por otros y ni siquiera eso es suficiente para las personas en la serie. Como humanas, las mujeres en Claymore no tienen ningún poder de decisión sobre lo que pasa en sus comunidades o incluso en sus propias casas. Como guerreras que se han ofrecido para luchar contra los yomas hasta la muerte, aún siguen siendo consideradas como lo siguiente más terrible que un yoma. [AXEF]

¹¹³ “Y así es como me convertí en la primera persona en la historia que tocó a las puertas de la organización por voluntad propia.” [AXEF]

un mundo fantástico, lo que esta condición marginal de civiles y guerreras deja ver es, precisamente, la profunda desigualdad y abuso al que son sometidas por la estructura patriarcal. El desconocimiento e ingratitud no son tratos exclusivos de las soldadas, las mujeres, en tanto madres, cocineras, cuidadoras, enfermeras, etc., son ignoradas y relegadas todo el tiempo y sólo son valiosas en la medida en que son útiles para el sistema. Ahí radica el carácter subversivo del planteamiento de *Claymore*: no es sino hasta que las mujeres ejercen un poder que les fue impuesto con el fin de controlarlas, que tienen la posibilidad de transformar sus circunstancias y las de otras, a tal grado que organizan una revolución en contra de sus opresores. Hay un antes y un después de las guerreras en el mundo que habitan y que es visible también en lo que pasa con los personajes masculinos, todos los cuales son afectados por sus encuentros con ellas: los miembros de la organización son ejecutados y exiliados; los despertados macho son purgados o, en un caso muy particular, adquieren la rara oportunidad de experimentar el cuidado de una familia a pesar de su condición monstruosa; los soldados que alguna vez temieron y aborrecieron a las *claymores*, combaten con ellas, lado a lado, y las aceptan como superiores (en términos de rango militar, por su fuerza y sentido del deber); y en el caso de Raki, el joven enamorado de Clare, siente una profunda admiración por ella y por todas las guerreras, quiere emular su fortaleza y empatía, y, cuando se producen los encuentros más emotivos, él no expresa palabras de amor, sino de gratitud.

No obstante y pesar de sus reservas, Husband concede que es necesario poner atención a las obras que se están leyendo y sus implicaciones (artísticas, sociales, culturales, etc.), en especial, para las lectoras:

So, even if you not everyone is reading it, there are some people that are.

Therefore, it is good to be aware of what kinds of things are presented in a story.

For female readers who might seek answers to what there are going through in life, revising and looking at a story from a literary perspective (not just feminism, but other theories too) might be just as useful.¹¹⁴

Los tres juicios, en sus coincidencias y diferencias, muestran que lectores y espectadores de este tipo de obras se encuentran en un estado de vigilancia permanente sobre lo que ofrece la industria editorial, que identifican con claridad el estado de la cuestión de sus lecturas y están dispuestos a reconocer cuando aparece algo que transgrede positivamente los límites de aquello a lo que están acostumbrados. Todos vislumbran las implicaciones que puede tener la ficción en el acto cotidiano de aprehender el mundo, sobre todo, en términos de género. Rayas Velasco, al presentar su marco teórico para hablar de mujeres combatientes, advierte que

[h]ay que distinguir entre la Mujer y las mujeres. Las segundas son la mujer de todos los días, que abreva en tanto mujer de los atributos y asignaciones que la cultura le exige, pero que tiene sus historias, su identidad, su modo de vida y sus proyectos. [...] Ellas tanto comparten como se alejan o pueden alejarse del modelo cultural de la Mujer, aunque siempre estén sujetas a sus características tradicionales tan sólo por vivir en sociedad. (43)

Así, la propuesta narrativa se perfila como un ejemplo distinto de lo que Beauvoir consideraba la construcción del género al inicio del capítulo “Infancia” de *El segundo sexo*: “One is not born, but rather becomes, woman.”¹¹⁵ (330): una *claymore* construye su

¹¹⁴ Así que, aun si no todo mundo lo está leyendo, hay personas que sí. Por lo tanto, es Bueno ser conscientes de qué cosas se están presentando en una historia. Para las lectoras que estén buscando respuestas a lo que están pasando en sus visas, repasar y ver una historia desde una perspectiva literaria (no solo feminista, sino desde otras teorías también) puede resultar igualmente útil.” [AXEF]

¹¹⁵ “Una no nace mujer, se hace.” [AXEF]

identidad, con mayor o menor conciencia, a partir de dos frentes —como hembra humana y como ser híbrido—; la violencia que rodea ambas condiciones, ejercida por agentes masculinos, moldea herramientas subordinadas, pero, en el acto volitivo de asumir esas categorías y transformarlas a partir del diálogo y las experiencias compartidas, una guerrera se convierte, en efecto, en mujer, en otro tipo de mujer, una mujer nueva y *queer*. De la misma forma, la perspectiva transhumanista (más específicamente, superhumanista) y su discusión ética atraviesan el eje del género: una *claymore* puede indagar, deconstruir y reapropiarse de la condición humana a partir de una corporalidad (involuntaria) que trasciende los límites de esa humanidad. Las guerreras se presentan como sujetos complejos, inteligentes y perspicaces, crueles y trastornados, honorables y rectos, empáticos y comprometidos, y que también pueden ser y hacer por el bien de otras, de sí mismas y para que nadie vuelva a pasar por lo mismo nunca más.

Si bien el destinatario, como sujeto formado en mayor o menor medida por agentes externos, puede determinar muchos elementos constitutivos de un producto cultural, también es claro que el producto mismo puede alterar los parámetros discursivos del medio y así transformar al propio destinatario. Por tal razón, la idea de una estética feminista (a pesar de que el autor no emita pronunciamientos abiertamente políticos) no está fuera de lugar al momento de analizar una historia proyectada *por* un hombre, producida *por* hombres y dirigida *para* hombres; es necesaria, para romper con las convenciones perpetuadas por grupos de poder.

CAPÍTULO 4

Imágenes y gestos: la sutura permanente como hipomnemata del cuerpo apropiado

*Unfeeling, heartless creator! You had endowed me with perceptions
and passions and then cast me abroad an object for the scorn and horror of mankind.
But on you only had I any claim for pity and redress,
and from you I determined to seek that justice which
I vainly attempted to gain from any other being that wore the human form.¹¹⁶*

-Mary Shelley, Frankenstein-

La historia del monstruo de Frankenstein duele. El suyo es un cuerpo contrahecho, abyecto, construido por partes que solían estar integradas en el mundo y que, ahora, al moverse en el marco de un nuevo conjunto, son rechazadas como existencia aberrante; es algo que le duele en el cuerpo, pero sobre todo *dentro* del cuerpo, porque hay una conciencia que lo recibe, lo procesa y lo proyecta. La criatura no es responsable de su estar en el mundo, no pidió su fuerza y resistencia sobrenaturales, y, sin embargo, es culpado por ello y por las acciones que devienen del dolor y el rechazo.

Historias similares sufren Suture, Clare, Teresa, Deneve y el resto de las *claymores*, quienes padecen un segundo nacimiento, como analizo en los capítulos anteriores, a partir de la ruptura de cuerpos descartados, disyuntados, por agentes para quienes ellas no eran más que materia usable y descartable. No obstante, a diferencia de la criatura, estos personajes femeninos fueron capaces de adueñarse de sus cuerpos y forjarse un lugar en el

¹¹⁶ “¡Insensible y cruel creador! Me dotaste de percepciones y pasiones para después arrojarme al mundo como diana para la burla y el horror de la humanidad. Pero sólo a ti podía exigirte piedad y remedio, y de tu parte esperaba buscar aquella justicia que en vano intenté obtener de cualquier otro ser con forma humana. [AXEF]

mundo desde su condición híbrida y desde la reconfiguración epistemológica de las suturas que atraviesan sus cuerpos.

Suturas, heridas y una memoria que permanece

La historia de Suture comienza con el rostro ojiabierto de Getchen, en aparente horror. En tres viñetas sucesivas de *zoom in* (Fig. 4.1), el ojo abierto -que no reacciona a pesar del constante paso de aguja e hilo a través del párpado inferior- muestra que ese cuerpo es incapaz de sentir dolor. ¿Para qué suturar un cuerpo que ya no se moverá, que no sanará? ¿Por qué hacer una transición de un iris a un charco en medio de la lluvia mientras se hace referencia a metáforas de costura?

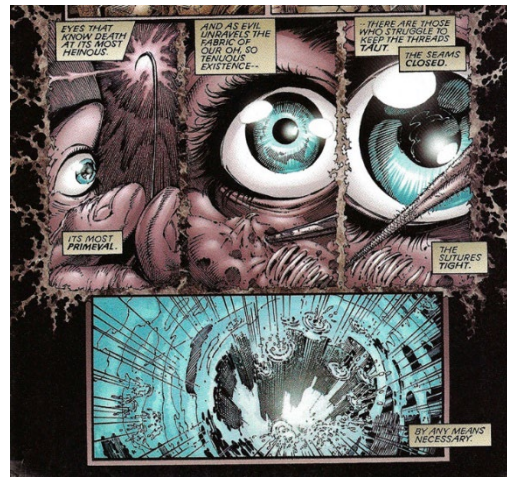


Fig. 4.1 Ojos que conocen la muerte en su forma más brutal. / Su forma más primitiva. // Y mientras el mal extiende la tela de nuestra ¡oh! efímera existencia... // ...hay quienes luchan por mantener los hilos juntos. / Las costuras, cerradas. / Las suturas, tensas.

El origen de las *claymores*, como se vio más arriba, se cuenta de forma menos lineal y más como pedazos desperdigados en medio de las historias de varias guerreras principales, pero todas tienen en común el despojo y la tortura de sus propios cuerpos a manos de una organización anónima dirigida y operada por hombres. Un momento clave sobre el origen de sus cuerpos de soldadas se presenta en la Escena 13 (citada en el capítulo 3), cuando Teresa invita a unos bandidos a hacer con su cuerpo lo que ellos quieran sólo si soportan la visión de un cuerpo mutilado hasta su centro. ¿Qué clase de

experiencia hace que una violación multitudinaria sea una posibilidad ridícula, risible, para una mujer? ¿Qué podría hacer que los bandidos volteen la mirada con asco y desasosiego? Durante las primeras 128 Escenas, la herida que las guerreras cargan en medio de sus cuerpos es sólo una noción, sabemos de ella por medio del texto, los planos oblicuos y las expresiones horrorizadas de otros personajes, pero jamás aparece, lo cual resulta extraño porque es la única herida oculta; Yagi no tiene reservas al mostrar cortes, desmembramientos y penetraciones como parte cotidiana del quehacer mercenario.

En ambas obras, a pesar de que las protagonistas blanden cuchillos o espadas y son expertas en el seccionamiento y destrucción de los cuerpos, nos encontramos con que el acto de suturar, el hilo y aguja son elementos cruciales de inyunción activa, ya que, por un lado, cumplen una función material, práctica —cohesionan los pedazos de cuerpo e incluso ayudan a contenerlos— y por otro, una función simbólica: como *hipomnemata*, memoria exteriorizada (Stiegler 67) de sus historias, como testimonios visibles, donde el gesto implica una gramatización (71) de la memoria corporal y convierte a la imagen de la sutura tanto en un dispositivo orgánico —no técnico, pero sí resultado de una técnica rudimentaria—, que carga con los recuerdos como en el espacio en donde el gesto es resignificado, sin, necesariamente, borrar las improntas previas. No obstante, la manera en que los recuerdos son inscritos en el cuerpo de estos personajes determina en gran medida el sentido en que operarán las *hipomnemata*, de acuerdo con el planteamiento de Stiegler:

When they are associated with anamnesis, hypomnemata facilitate the deployment of memory in the constitution of meaningful symbolic practices and communal formations; by contrast, when they are dissociated from

anamnesis, they advance the interests of the culture industries [...] and of “control societies” [...]”¹¹⁷ (66).

Así, la proclama de las muertes silenciadas por la injusticia a lo largo de todo *Curse of the Spawn: Blood & Sutures* establece que la existencia misma de Suture —en tanto conjunto acuerpado de una especie de polifonía del dolor— apunta hacia la *anamnesis*, la búsqueda activa (Ricoeur 47) de recuerdos colectivos que otros intentan condenar al olvido; por el contrario, el ocultamiento regulado de la herida genésica y el seguimiento de un código alienante de los asuntos humanos, suele condenar a las *claymores* a la *amnesia*, al olvido de su lugar en el mundo como seres conscientes y afectivos —con las “Devoradoras Abisales” como el extremo—, hasta que se rebelan y resignifican con amor un acto reservado, hasta ese momento, sólo para sus esclavizadores.

Si tanto Suture como las guerreras comparten una naturaleza híbrida que las ubica ya sea en la frontera vivos/muertos o humanos/monstruos, las suturas de ambas coinciden en el hecho de que también son un entre medios, no entre carne y carne, sino entre memoria y olvido, entre un afuera y un adentro del cuerpo. Las suturas tienen por objetivo facilitar el trabajo natural de cierre y cicatrizado del tejido, pero en *estos* cuerpos, el propósito es otro, ya que las heridas jamás se cerrarán. Al respecto, Aline Fernandes propone una lectura muy valiosa: “(...) a marcação na pele pode ser interpretada como uma forma de reivindicar o direito ao próprio corpo, numa espécie de estetização de si que transforma o corpo do sujeito em um emblema de sua própria

¹¹⁷ Cuando están asociadas a la anamnesis, las *hipomnemata* facilitan el despliegue de memoria en la construcción de prácticas simbólicas significativas y formaciones comunales; por el contrario, cuando están disociadas de la anamnesis proyectan los intereses de las industrias de la cultura y de las “sociedades de control [...]” [AXEF]

identidade”¹¹⁸ (28), y más adelante: “as suturas e cicatrizes se caracterizam como uma forma de resistir à desmaterialização do corpo real convertido em imagem espectral, uma espécie de retorno violento ao real [...] no qual impera a necessidade de sentir o real na pele, seja pela dor, seja pelo gozo.”¹¹⁹ (57) En cuyo caso, la misión vengadora de Suture y la rebelión de las guerreras en efecto podrían constituir ese proceso de inyunción y resignificación de las heridas que no han de sanar: bajo esta otra mirada, la presencia de la sutura permanente se convertiría en una marca de violenta supervivencia, de los cuerpos que son ser descartados y se adueñan del dolor, otorgando un sentido al afecto y transformando la imagen fuera del cuerpo¹²⁰.

¹¹⁸ “[...] la marca en la piel puede ser interpretada como una forma de reivindicar el derecho al cuerpo propio, en una especie de estetización del sí que transforma el cuerpo del sujeto en un emblema de su propia identidad” [AXEF]

¹¹⁹ “las suturas y las cicatrices se caracterizan como una forma de resistir a la desmaterialización del cuerpo real convertido en imagen espectral, una especie de retorno violento a lo real [...], en el cual impera la necesidad de sentir lo real en la piel, ya sea por medio del dolor o bien por medio del placer.” [AXEF]

¹²⁰ El término ‘imagen’ lo recupero de Bergson, quien propone una diferencia entre ser afectado por y percibir algo, la cual, me parece no es muy diferente de las diferencias epistemológicas entre ser y tener cuerpo recuperadas por Wegenstein. La imagen es percibida y, por tanto, proyectada hacia afuera para hacer *algo*, pero, al mismo tiempo, es seguida por una necesidad de afección/afectación. “[...] while perception measures the reflecting power of the body, affection measures its power to absorb.” (*Matter and memory*, 56) [“mientras la percepción mide el poder de reflejar del cuerpo, la afección mide su poder para absorber”, AXEF] y, más adelante, en las conclusiones, asevera que “[b]etween the affection felt and the image perceived there is this difference, that the affection is within our body, the image outside our body. And that is why the surface of our body, the common limit of this and of other bodies, is given to us in the form both of sensations and of an image. (234) “entre la afección sentida y la imagen percibida hay una diferencia que consiste en que la afección está en nuestro cuerpo, mientras que la imagen se encuentra fuera de él. Es por eso que la superficie de nuestro cuerpo, el límite común de este y otros cuerpos, nos es dado en forma tanto de sensaciones y de imagen.” [AXEF]

La exhibición y apropiación de las marcas de la violencia

Además de la función de denuncia desde la visibilización de las heridas (expuesto más arriba), previo al macabro nacimiento de Suture, hay constantes referencias a lo arrancado, a lo cosido y a lo sembrado (Fig. 4.2). En la página donde Sharpie comienza la tortura del cuerpo de Gretchen, en la última



Fig. 4.2 Pedazos. Tantos pedazos. // Pero la suma será más. // Un tiempo para sembrar. Un tiempo para cosechar. Un tiempo para la cuota del Creador pagar.”

viñeta se observan cuatro dedos en el proceso de ser suturados (Fig. 4.3), en los textos “A time to reap. A time to sow. A time to pay the Maker’s toll.” y “A soul that knows that they who bore it shall reap in great agony what they have so carelessly sown”, McElroy y



Fig. 4.3 Un grito desgarrador se alza sobre una ciudad de gritos. / Un alma se encuentra en transición. //Hermoso horror.// Ser asesinada y haber renacido del vientre de la angustia. // Un alma que sabe aquellos que la gestaron, cosecharán con terrible agonía lo que tan descuidadamente sembraron.

Turner juegan con la cercanía fónica entre los verbos en inglés “to sew” (coser) y “to sow” (sembrar) pues cada vez que aparece la palabra en la misma viñeta también aparece en primer plano el hilo o la aguja. De acuerdo con la lógica de este juego visual, el movimiento de sembrar en la tierra y que emerja un vastaguillo no parece tan diferente de introducir la aguja en la carne y volver a sacarla seguida por el hilo. En verdad, los puntos también se siembran a lo largo del surco de una herida. En el caso de Suture, cada punto representa las deudas de las muertes silenciadas y, por ello, “la suma de sus partes será más” de lo que era en un principio.

El motivo se repite y, cada vez que Suture concluye o inicia el destazamiento de un violador/asesino que gozaba de impunidad, aparece un *close up* de la aguja (una aguja quirúrgica curva, diseñada para coser piel), acentuado por un resplandor alrededor de la punta (Fig. 4.4).

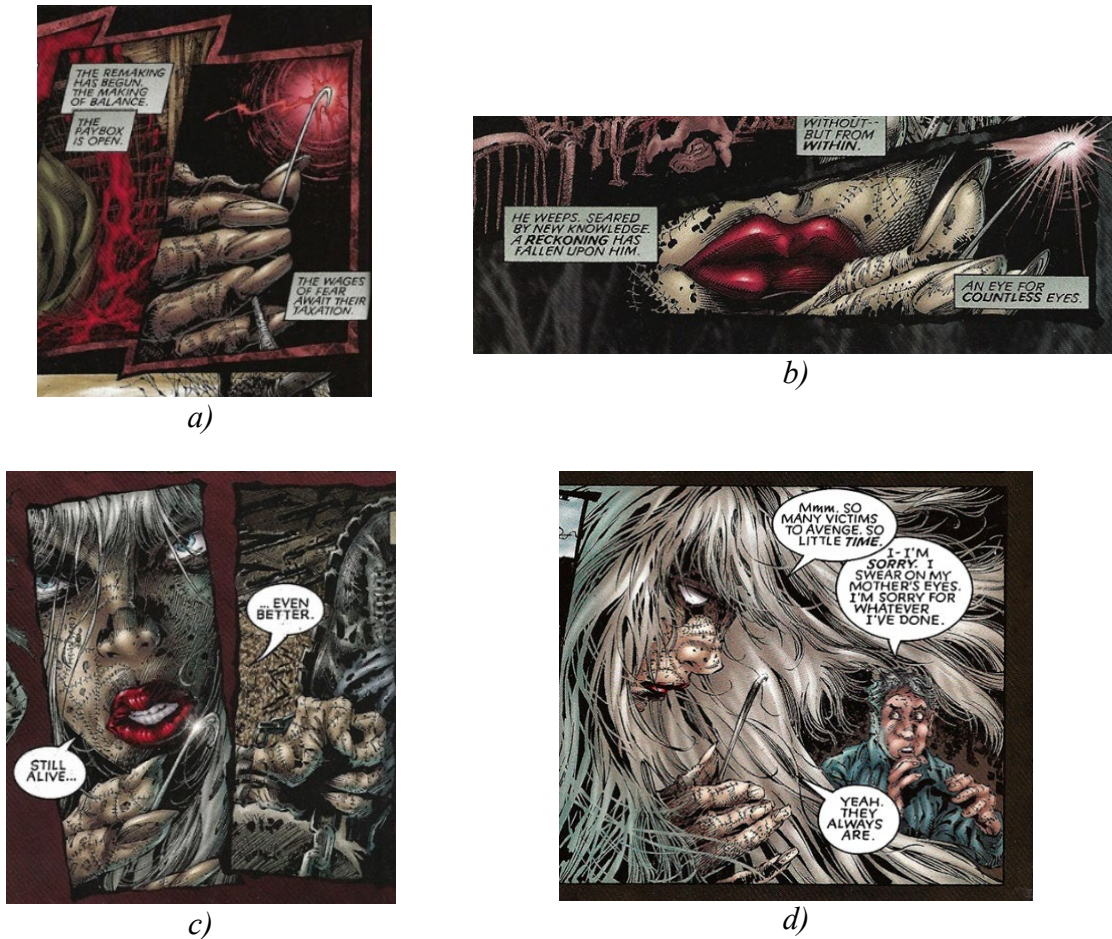


Fig. 4.4 a) La rehechura ha empezado. La hechura de equilibrio. / La cobranza está abierta. // Las apuestas del miedo esperan ser pagadas. b) Él llora. Marcado por un nuevo conocimiento. El ajuste de cuentas ha llegado. / Ojo por incontables ojos. c) -Aún vivo... / Mucho mejor. d) -Mmm. Tantas víctimas para vengar. Tan poco tiempo. / -Lo-lo siento. Lo juro por los ojos de mi madre. Lamento lo que sea que haya hecho. / - Sí, siempre lo lamentan.

En la última página del #6, después de torturar, matar y exhibir el cuerpo de John Edward Mawbley —el asesino que diera inicio a su historia y que planeaba llevar a cabo una masacre ritual en un cine— Suture añade nuevos puntos sobre piel y vendas en el interior de su muñeca derecha (Fig. 4.5), enfocado en una superposición de viñetas que

transitan de momento a momento a lo largo de una misma acción enfatizada por un *close up* (McCloud 177); es claro que la sutura es un gesto de registro de aquello que se ha cumplido. La autosutura es un acto doloroso, pero el rostro sereno de la vengadora confirma su condición híbrida al llevar a cabo el acto como si se tratara de un remiendo o bordado sobre tela. No obstante, inexpresividad no equivale a ausencia, pues el dolor es lo que, en principio, anima el cuerpo de Suture; el recuerdo del dolor, el propio y el de miles de víctimas no sólo lo habitan o acuerpan, lo mueven, lo impulsan hacia adelante.



Fig. 4.5 *La vida es fluida. La muerte tiene sed. // Basta decir que ella bebe.*

Cuando ella se entrega a la policía para atraer a sus asesinos, confiesa: “I did it. I did them all. / And there will be more. They know who they are. They know what they have done. They’ve left a savage wake of victims that’s about to wash back over them like a tidal wave”¹²¹ (McElroy, Turner y Miki 83) y la página culmina con un acercamiento a su mirada (Fig. 4.6) mientras enuncia un proverbio:



Fig. 4.6 *Recuerda: Una puntada a tiempo... / ahorra nueve.*

¹²¹ “Yo lo hice. Los maté a todos. // Y habrá más. Ellos saben quiénes son. Saben lo que han hecho. Han dejado una salvaje estela de víctimas que está por regresar como una marejada.” [AXEF]

La sentencia suele referir al trabajo y su ejecución oportuna para ahorrar dificultades, pero la metáfora es desplazada al ámbito de las víctimas y los victimarios. Suture persigue a aquellos que depredan las vidas de otros para reafirmar su existencia; dar cuenta de ellos, uno por uno, podría salvar a todas las personas que habrían tenido la desgracia de cruzarse en su camino. Un punto es una vida tomada.

Pero la sutura, en su función de *hipomnemata*, también permite la incorporación y fijación de nuevos recuerdos, esta vez elegidos, recuperados, ya no cargados con dolor y miedo, sino con un amor que, de hecho, existió y que nunca debería ser olvidado. Wayne Tannanger, el prometido de Gretchen, ejecutado por la policía que pretendía ocultar su



Fig. 4.7 En lo bueno y en lo malo. En la riqueza y en la pobreza. / En la salud y en la enfermedad. Desde hoy en adelante. // Hasta que la muerte nos separe. / No más víctimas. Con Dios como mi testigo.

crimen, deja en manos de los detectives Sam y Twitch el anillo de bodas para entregárselo a su amada si la encuentran. Al final del #8, el segundo hace la entrega. Gretchen/Suture entonces emite los votos matrimoniales mientras cose el anillo en su dedo (Fig. 4.7). Menciono ambos nombres como una misma entidad porque es Gretchen la que iba a casarse, la que generó y guardó los recuerdos amorosos en el interior de su cuerpo, pero es Suture la que pronuncia las palabras, la única que, al encontrarse entre dos estados de existencia, tiene la capacidad para cumplir semejante promesa y llevarla

hasta sus últimas consecuencias.

Una vez más, observamos las últimas viñetas de la última página del #8 (Fig. 4.8), sobrepuestas una sobre otra, que articulan representaciones de una misma declaración. Por un lado, tenemos el relámpago, manifestación meteórica de Changó, pero también visibilización de espacios de disyunción oculto en el momento en que atraviesa e ilumina el cielo, como una



Fig. 4.8

herida abierta sobre la piel del firmamento; por el otro, el resplandor es replicado sobre la punta de la aguja sostenida por la vengadora, quien mira desafiante en dirección a la descarga de luz, de manera que la trayectoria discontinua y caprichosa del rayo también atraviesa el rostro, ya no como luz, sino como heridas suturadas.

Algunas muñecas de trapo comen, otras, se cosen entre sí

Las Devoradoras Abisales ('Abyss Feeders') (Fig. 4.9), como mencionaba más arriba, son el epítome de la condena a la amnesia, donde las suturas, equivalen a la cancelación de cualquier rastro de humanidad. Presentadas en la Escena 87 (Vol. 16) y descritas en la 88,

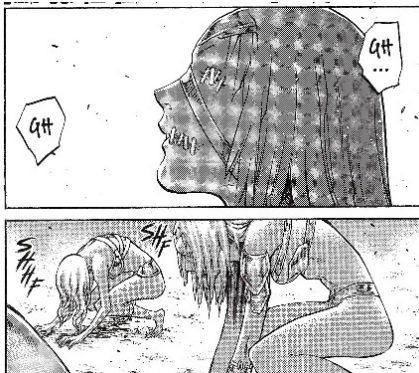


Fig. 4.9

estas criaturas se definen por un hambre insaciable, un nuevo tipo de soldada, creada, no a partir de la sangre de un *yoma*, sino de un Despertado; no “humanas con capacidades monstruosas, sino monstruos en forma humana” (152), con capacidades regenerativas instantáneas y con una memoria colectiva transferible,

es decir, aun si algunas son destruidas, el conocimiento adquirido en cada lucha se transfiere a las nuevas hasta que sea imposible derrotarlas (167-169):

The reality is that they no longer possess even a shred of humanity. / All that remains is a burning hunger for flesh and blood. [...] // The subjects' sense of self was torn out from the roots, and they were conditioned to crave only a single source of food. / Their eyes were ripped out and their mouth sewn up. They were made into creatures that would endlessly pursue the prey that was allotted to them.¹²² (153).

Pero las suturas no se limitan a los ojos y las bocas; en las diferentes viñetas en las que aparecen, se distinguen algunos puntos que unen pedazos de armadura al cuerpo de las criaturas¹²³. Cuando éstas finalmente logran acorralar a su presa, rompen los puntos con un dedo (Fig. 4.10) y revelan bocas con dientes afilados y letales, al tiempo que lanzan aullidos animálicos.

Aun si los puntos son prueba de la nulificación de lo humano en las Devoradoras Abisales, romperlos



Fig. 4.10 Agentes de la organización la obtuvieron aquí en el sur. / Un pedazo de la carne de Isley.

¹²² Lo cierto es que ya no tienen ni un solo rastro de humanidad. / Todo lo que queda es una insaciable hambre por carne y sangre. [...] // La conciencia del yo del sujeto es arrancado desde la raíz, y es condicionada para desear un solo tipo de alimento. / Sus ojos fueron extirpados y sus bocas fueron cosidas. Las convirtieron en criaturas que por siempre cazarán la presa que les fue asignada.” [AXEF]

¹²³ Lo que no cambia, sin embargo, es que, a pesar de su terrible condición, sus cuerpos siguen siendo atractivos; con pechos jóvenes y firmes, son proporcionados, sin asomos de costillas o exceso de grasa, en cuyo caso, la representación puede tener, por lo menos, dos posibles lecturas: o bien se trata de una veta en la cual el autor se rinde al *fanservice* para crear “monstruos sexys” o se trata de una ilusión como sucede con Suture (presentar cuerpos fetichizados con historias de despojo y crueldad).

no significa oponerse a ella; al contrario, se convierte en un acto rutinario que forma parte de la acción de alimentarse, como un animal entrenado que cede a sus impulsos en cuanto su amo lo permite (más trágico aún porque se trata de una presencia instalada en el vacío dejado por la tortura física y mental, transformada en fragmentos de instinto). A modo de las *claymores*, lo que distingue a una devoradora de otra es el corte de pelo y las variaciones en la disposición de la armadura que cubre sólo algunas partes de sus cuerpos, pero ninguna tiene nombre o historia personal, ésta sólo se infiere. Igual que las guerreras, la Organización compró o secuestró niñas pequeñas y las sometió a la nefasta operación; la regeneración inmediata, tristemente, indica que las niñas sólo podían pensar en proteger sus vidas mientras violaban sus cuerpos.

Sin embargo, el acto de suturar no tiene que ser, *a priori*, descuidado y cosificador, como lo demuestran Deneve, Raki y otras guerreras quienes hacen lo posible para salvar a Clare, quien había sido absorbida por una masa de energía y carne amorfa. En el momento en que Raki la llama, Clare recupera su integridad física y emerge, mostrando, finalmente, el cuerpo “no tratado” de una *claymore* (Vol. 23, Escena 129).

En dos viñetas alargadas (Fig. 4.11), se observa cómo la herida se abre, de arriba hacia abajo (dirección establecida por el movimiento de los ojos y el sentido de la lectura), desde el cuello y hasta el sexo. Sus camaradas y amigas están conscientes de ello y están listas para asistirle. Deneve, le explica a Raki el origen de sus cuerpos mientras intentan desesperadamente contener los órganos y suturar la herida (Fig. 4.12).



Fig. 4.11



Fig. 4.12 Bien. Sosténganla. / ¡Cynthia, trae las herramientas! / -¡Claro! // -¡Yuma, sostén su mitad inferior... / o sus intestinos se saldrán! /// Aun siendo niñas... // nuestros cuerpos son abiertos de esta manera. / Rellenan cada parte de nuestros cuerpos con carne y sangre de yoma... / para convertirnos en guerreras mitad yoma. // La guerrera completada tiene un poder y una velocidad mayores a las de un yoma. / Los resultados fueron mejor de lo que la organización esperaba. // Pero la guerrera mestiza final... / ...tenía un problema que la organización no pudo resolver.

Deneve cierra la primera parte de la explicación con una declaración brutal: “Our bodies... / ...remain split open”¹²⁴ (122), secundada por los rostros preocupados y esforzados de Raki y sus compañeras. Mientras Cynthia, Uma y Raki sostienen la piel de Clare, en un ángulo de contrapicado desde la cabeza del cuerpo tendido de su amiga, Deneve continúa: “The organization researched and tested, but to no avail. / Once a body was completed, they couldn’t change it.”¹²⁵ (123). La narración acompañada por el desesperado proceso de sutura actúa de tal modo que produce una sensación de conteo sucesivo sin fin; una puntada tras otra, una y otra vez, ¿cuántos cuerpos de niñas habrán sido tirados como experimentos

¹²⁴ Nuestros cuerpos... / ...permanecen abiertos.” [AXEF]

¹²⁵ “La organización realizó investigaciones y pruebas, pero sin ningún éxito. / Una vez que el cuerpo había sido completado, no podían cambiarlo.” [AXEF]

fallidos antes de encontrar la “solución”? (Fig. 4.13)

El movimiento mecánico —que iniciara a la altura de la garganta hacia abajo— continúa junto con el discurso de Deneve, pero ahora la herida se está cerrando por acción del hilo tensado; el *close up*, en este caso, cumple con varias funciones: enfatiza la intimidad del momento, enfoca la esencia cosificadora del procedimiento y evita encuadres morbosos conforme la costura baja por el vientre de Clare hasta la punta de la vulva. Entonces, en el cambio de página, se muestra el resultado final, como luce toda guerrera, niñas y mujeres por igual.



Fig. 4.13 Después de convertirnos en guerreras, las heridas sanan... / brazos cortados pueden volverse a unir... / y las de tipo defensivo pueden incluso regenerar piernas. // Pero no pudieron cerrar esta herida... / en el frente. // Así que la organización... / adoptó una medida extremadamente simple, incluso descuidada.

El pudor no forma parte de la vida de una *claymore*, la relación con su cuerpo parte

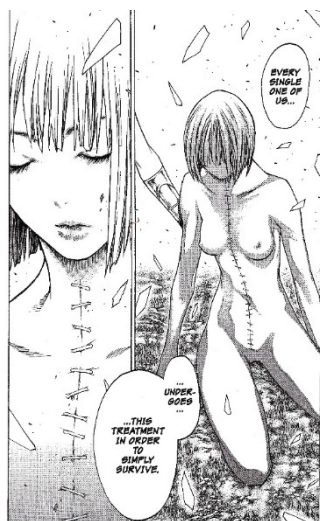


Fig. 4.14 Cada una de nosotras... / ...pasa por este tratamiento simplemente para poder sobrevivir.

de un valor asociado con lo útil en una batalla, de manera que, en general, mostrarse desnudas no las hace sentir vulnerables en absoluto. Pero la herida es diferente porque es evidencia innegable de lo monstruoso en ellas (Fig. 4.14); mostrarla, en especial, frente a los humanos, es hacer público eso que les provoca vergüenza o que quieren mantener bajo control. Varios días antes de la extracción (Escena 127), entre las guerreras se discutieron las implicaciones de llevar a cabo la operación frente a Raki, quien no sólo es hombre, sino que está profundamente

enamorado de Clare. Helen plantea a Deneve y a Miria la interrogante: “Hey... / it would be great if that guy... really could draw out Clare... // But there’s a high possibility she’ll come out raw. // She could come out like she was before treatment. / Then we would have to do it right then and there. // If that boy sees it... / Well, Clare wouldn’t want him to see that... [...]”¹²⁶ (53) Ante lo cual Deneve se arranca la parte superior de su atuendo para mostrarle a Raki cómo se ven el cuerpo de una guerrera (siempre de espaldas al lector o desde *close ups* a las expresiones de las presentes, por lo que su apariencia aún es un misterio) y lo exhorta a tener muy clara esa imagen: “Remember this well. This is what we’re like. It’s what Clare’s body is like. // If you see Clare... / and can accept her condition... /// ...then you must... / ...not hesitate to hold her to you.”¹²⁷ (57-58). La instrumentalización y desprecio industriales por los cuerpos, y, en especial, de las mujeres, es evidente y ha sido inscrito una y otra vez por generaciones en la sutura. No obstante, el hecho de que sean compañeras las que llevan a cabo la operación cambia diametralmente el sentido del gesto: ya no es el remiendo descuidado de una muñeca numerada y etiquetada que tiene un objetivo preestablecido, por primera vez en la historia de las guerreras, el acto —aun en su ejecución rudimentaria— nace de la genuina intención de salvar una vida, porque ella es valiosa por sí misma, por su historia y los lazos amorosos que ha creado con otras personas; quienes intentan salvar a Clare lo hacen porque no hay nadie como ella, porque la herencia de la suturación ha adquirido un nuevo significado y se la han apropiado con el fin de no perder a su compañera. Consecuentemente, después de que Clare despierta, Raki, con el rostro anegado en lágrimas, estalla en llanto y la abraza con fuerza, como si sus

¹²⁶ “Oye... / sería genial si ese tipo ... pudiera liberar a Clare... // Pero existe la posibilidad de que ella salga al natural. // Podría salir como era antes del tratamiento. / Entonces, tendríamos que hacerlo justo en ese momento. // Si el chico lo ve... / No creo que Clare quisiera que la viera así...” [AXEF]

¹²⁷ “Recuerda bien esto. Así es como somos. Así es el cuerpo de Clare. // Si la ves... / y puedes aceptar su condición... /// ...entonces... / ...no debes dudar en abrazarla con todas tus fuerzas.” [AXEF]

brazos, cerrados alrededor del cuerpo de la guerrera, constituyeran el último punto del gesto de la sutura.

En ocasiones anteriores, Clare había posado sus manos con cariño sobre la herida porque en su interior no se encontraba la carne y sangre de un *yoma*, sino de otra guerrera a la había amado con todo su ser, Teresa. Ahora, esa herida también lleva la marca del amor de sus amigas y su compañero; el origen no cambia y el sufrimiento sigue siendo parte de su historia, pero *ya no sólo* significa eso; los puntos ahora son un recordatorio de lo fuerte que es su deseo de seguir viviendo. Y es que, como señala Michel R. Barnes en su reflexión sobre las posibilidades interpretativas de la sutura, hablamos del proceso de “[...]constructing continuity and thus finding meaning by stitching together experience, or a text, or a perception which, considered structurally, lacks this meaning”¹²⁸ (Barnes 5) y un poco más adelante, reafirma la noción: “The concept of ‘suture’ has a double edge. It can be pushed to mean the process of giving continuity and meaning where there is none, and the commitment -indeed the compulsion- we feel to give continuity and meaning where is none.”¹²⁹ (Ídem).

Aun en el caso de otras guerreras con destinos menos venturosos, es su intención y voluntad lo que otorga al gesto un sentido de cuidado. La presencia de la sutura marca el punto de partida de la existencia *claymore* en tanto ser híbrido —ni humanas ni *yomas*— pero, al mismo tiempo, actúa como un sello; se manifiesta como *hipomnemata* de la fragilidad de su conciencia humana, pues, fácilmente, el dolor o el deseo de poder extremos

¹²⁸ “[...] construir continuidad y, así, encontrar significado y suturar experiencia o un texto o una percepción que, en términos estructurales, carece de este significado” [AXEF]

¹²⁹ “El concepto de ‘sutura’ tiene doble filo. Puede ser forzado a significar *el proceso* de dar continuidad y significado donde no existe, y el compromiso —en efecto, *la compulsión*— que sentimos de dar continuidad y significado donde no hay.” [AXEF] (las cursivas son mías)

pueden desatar por completo su energía demoniaca, transformándola en un ‘Despertado’, una criatura hambrienta de entrañas humanas, sin ataduras afectivas a sus recuerdos y, por supuesto, sin la marca que pontifica sus dos corporalidades. Es por eso que la mayoría de las guerreras prefiere morir en batalla o ser decapitada por sus compañeras a “perder su corazón humano”.

El trágico reclamo de la criatura sin nombre a su creador, Victor Frankenstein, aún reverbera en *CotS: B&S* y *Claymore*. Los personajes femeninos son considerados abominaciones que no tiene un lugar en el mundo más que como eso Otro a partir del cual se define la “normalidad” y la “humanidad”, pero son ellas quienes heredan o construyen un propósito de transformación posible a partir de su condición híbrida, aunque ellas no lo hayan elegido así. A diferencia de la criatura, Suture sabe cuál es su misión desde su segundo nacimiento, la acepta y la abraza como una nueva identidad y lleva a cabo su brutal venganza con enorme eficacia e incluso placer; las guerreras comienzan como herramientas solitarias de muerte hasta que se detienen a hablar entre sí y caen en la cuenta de que la rebelión es inevitable. En ambos casos, son mujeres las que se encargan de darle una carga de cuidado al gesto de la sutura; sí se presentan lamentos por la condición humana dejada atrás y el pensamiento constante de ser *monstruos*, pero al alternar entre la visibilidad y el moverse entre sombras, estos personajes adquieren una experiencia que se inscribe en sus cuerpos y que se proyecta hacia afuera en forma de imagen. El *ser* y *tener* cuerpo de la criatura siempre estuvo marcado por la abyección y el lamento; el de Suture y las *claymores*, no. El suyo siempre ha sido devenir porque nunca termina de construirse; ambos acuerpamientos pasan por el orgullo y la satisfacción de ser fuertes, resistentes y con la capacidad para crear y destruir. Como dice Littau (recuperando a Scholes): “[L]a

experiencia nos construye. Si es así, la experiencia también *nos sutura* en una posición de sujeto particular” (234, las cursivas son mías). Los hilos de la sutura, de este modo, miran hacia afuera y hacia adentro; la cara exterior coincide con la imagen del cuerpo estático y la perspectiva de tercera persona, mientras que la cara interior es testigo y partícipe del acuerpamiento dinámico que, en esencia, guarda su deseo de cuidado, propio y ajenos. Las heridas ya no necesitan cicatrizar; gracias al hilo y la aguja, el recuerdo permanece.

CONCLUSIONES

La violencia monstruosa que cuida y protege

En la “Introducción”, afirmé que lo que me interesaba hacer con el presente trabajo era explorar cómo las obras de narrativa gráfica hacen lo que hacen; cómo ciertas obras se valen de ciertas convenciones sobre lo masculino, lo femenino y las violencias, para subvertir la manera en que éstas se representan y hacen eco en los lectores. Para tener un eje definido, me planteé una serie de preguntas que valdría la pena retomar:

¿Qué estrategias discursivas siguen los autores de obras que transgreden esas visiones? Los autores de las treinta y un obras reseñadas y, en especial, Alan McElroy, Dwayne Turner, Dani Miki y Norihiro Yagi, recuperan ciertos tropos propios de sus nichos para hacer personajes visualmente atractivos que viven las formas más descarnadas de la violencia de género. Aun cuando la violencia contra los personajes femeninos está presente, los autores no se regodean en ella; no dilatan el tiempo ni detallan lo que sufren (sea en el texto o en la imagen), muestran lo necesario para compartir y justificar la furia que sobreviene ante la impunidad de la que gozan los agresores.

¿Cómo se construyen estos personajes femeninos que pelean, matan y derraman sangre de lucha? Si todos los seres humanos nacen de acontecimiento violento del parto de una mujer, estos personajes sufren un segundo nacimiento a partir del contacto con los hombres que buscan, por todos los medios, regular, controlar, disfrutar y descartar sus cuerpos; les dejan marcas que, durante mucho tiempo, habían fungido como recordatorios de su poder, pero, en el quehacer retributivo de estos nuevos seres híbridos (cuerpos femeninos que han sido combinados con otro tipo de existencia subalterna o abyecta), son

resignificadas desde el cuidado, físico y emocional, con el grito de “¡Ya basta!”. Su feminidad, dada, en un principio, según las reglas binarias patriarcales, se convierte en un devenir que pasa libremente por el territorio prohibido de la violencia física contra otros.

¿Qué propuestas sociales y políticas se perfilan cuando un autor elige desarrollar la historia de un personaje femenino multidimensional y complejo? Para empezar, al inscribir a estos personajes en una situación de violencia de género donde ellas cobran venganza, se produce la creación de espacios de detonaciones seguras para la ira y frustración de las lectoras; son narrativas que no buscan revictimizarlas sino explorar las posibilidades de dar rienda suelta a una corporalidad constreñida y explorar las contradicciones psíquico-emocionales que ello implica. Al mismo tiempo, muestran una situación en la que, si bien los personajes circulan en un espacio regulado por estándares del placer masculino, no son complacientes con sus normas, al contrario, denuncian y se oponen violentamente a ellas, de tal manera que “al representar historias y cuerpos marcados por la violencia de género desde la apropiación de lo terrible, algo se transforma en el orden de los discursos de poder.”

*¿Cómo pueden estas obras formar nuevos tipos de lectores/espectadores? De acuerdo con los testimonios recuperados y analizados, obras como *Curse of the Spawn: Blood & Sutures* y *Claymore* despiertan emociones intensas en sus lectores, que no siempre son bien recibidas. La violencia exacerbada y focalizada produce repulsión, enojo y desasosiego, enfrenta a los lectores a aquello que se niegan a reconocer en sus entornos y, en su carácter gráfico, deja poco margen para el eufemismo irresponsable. Enfrentarse a productos poco comunes en términos discursivos, los obliga (o les permite, dependiendo del grado de voluntad) poner atención sobre lo que es aceptable y lo que no en materia de*

afectos y desde el género (*gender* y *genre*) y entonces las expectativas sobre lo que es o lo que debería ser comienzan a cambiar.

“La violencia sólo engendra más violencia”, sigo oyendo cada vez que una mujer se indigna y reclama ante un nuevo feminicidio. Es imposible no encontrar noticias de nuevas muertes, de nuevos casos de tortura física y psicológica. Entonces recuerdo que las palabras no bastan, no alcanzan para darle forma a lo que siento y deseo que pase, porque no puedo sólo desear que lo terrible no ocurra; es tan cotidiano, tan esperable, que ni siquiera las utopías pueden darse el lujo de ser tan irreales. El pensamiento de la educación y construcción paulatina no compensa el hecho de vivir un presente desesperado. Con ese pensamiento frente a las obras analizadas aquí, considero que esa es la razón por la cual son tan necesarias las historias de protagonistas femeninas que mutilan y matan, porque en su descenso forzado a los infiernos, cumplen con la función chamánica de portar mensajes de poder colectivo por medio de un cuerpo que es suyo, pero no siempre; porque a veces el cuerpo es otro, *es* para sí mismo y, en ese ser hacia adentro, también invoca las existencias de los que lo precedieron. Eso es sobrevivir.

En verdad, pocas cosas hay tan adictivas como la lectura afectiva, donde el cuerpo es libre de ser más allá de lo fenomenológico porque es anterior a la conciencia misma, es materialidad con una historia mucho más vieja que la del espíritu, que comunica desde lo indecible, cuya percepción resulta de un *habitus* particular sin estar supeditada del todo a él porque, después de todo, éste funciona desde las convenciones y regulaciones, mientras que el cuerpo, a pesar de todo, es impredecible. Por eso leer y, sobre todo, atestiguar el desarrollo y consumación de historias en las que las corporalidades femeninas responden de manera activa a una violencia, no sólo condona, sino incluso promovida, constituye un acto

maravillosamente aberrante; entender desde el cuerpo, desde una existencia pre-ontológica, *performances* restringidos (pero al alcance de todos) y abrazar lo que de todas maneras le pertenece: la ira, el placer y el alivio. Por ello, resulta irónico que la lectura de cómics y, en menor medida, el manga, continúe como actividad eminentemente masculina, siendo que su intención emotiva apela más, en términos históricos, a la mirada femenina. Eso quiere decir que la narrativa gráfica por diseño, es territorio para las mujeres, no por las temáticas o las representaciones, sino porque está hecha para ser leída desde una carne cubierta de pegajosos recuerdos y emociones que las transfiere en el momento mismo en que pasa la mirada y escucha con atención.

Descubrirlo es como despertar asustada creyendo que sí hay un monstruo de verdad debajo de la cama; encender la luz, mirar al espejo y suspirar con alivio porque el monstruo te regresa la mirada y te confirma que, en realidad, no hay nada que temer.

Bibliografía

*Directa*¹³⁰

1. MCELROY, Alan (e), Dwayne Turner (d) y Danny Miki (t). *Curse of the Spawn. Book two: Blood & Sutures*. Image, 1999.
2. MCELROY, Alan (e), Clayton Crain (d), Chance Wolf y Todd McFarlane (t). *Curse of the Spawn. #28: Return of Suture. Part II. Bleed*. Image, 1998.
3. _____. *Curse of the Spawn. #27: Return of Suture. Part I. Ghosts*. Image, 1998.
4. MCELROY, Alan (e), Dwayne Turner (d) y Danny Miki (t). *Curse of the Spawn. #8: Carnival of Souls*. Image, 1997.
5. _____. *Curse of the Spawn. #7: Tombs*. Image, 1997.
6. _____. *Curse of the Spawn. #6: Blood and rain*. Image, 1997.
7. _____. *Curse of the Spawn. #5: Suture*. Image, 1996.
8. YAGI, Norihiro. *Claymore. Vol. 27. Silver-eyed Warriors*. Trad. y adapt. John Werry. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2015.
9. _____. *Claymore. Vol. 26. A Blade from far Away*. Trad. y adapt. John Werry. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2015.
10. _____. *Claymore. Vol. 25. Sword of the Dark Deep*. Trad. y adapt. John Werry. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2014.
11. _____. *Claymore. Vol. 24. Army of the Underworld*. Trad. y adapt. John Werry. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2014.
12. _____. *Claymore. Vol. 23. Mark of the Warrior*. Trad. y adapt. John Werry. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2013.
13. _____. *Claymore. Vol. 22. Claws and Fangs of the Abyss*. Trad. y adapt. John Werry. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2013.
14. _____. *Claymore. Vol. 21. Corps of the Witch*. Trad. y adapt. John Werry. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2012.
15. _____. *Claymore. Vol. 20. Remains of the Demon Claw*. Trad. y adapt. John Werry. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2012.
16. _____. *Claymore. Vol. 19. Phantoms in the Heart*. Trad. y adapt. John Werry. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2011.
17. _____. *Claymore. Vol. 18. The Ashes of Lautrec*. Trad. y adapt. Arashi Productions. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2011.
18. _____. *Claymore. Vol. 17. The Claws of Memory*. Trad. y adapt. Arashi Productions. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2010.

¹³⁰ La bibliografía específica de narrativa gráfica distingue entre escritores (e), dibujantes (d), entintadores (t, por tintas) y coloristas (c). En el caso de no aparecer ninguna indicación, se entiende que la persona se ha encargado de todo el trabajo.

19. _____ . *Claymore. Vol. 16. The Lamentations of the Earth*. Trad. y adapt. Arashi Productions. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2010.
20. _____ . *Claymore. Vol. 15. Genesis of War*. Trad. y adapt. Arashi Productions. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2009.
21. _____ . *Claymore. Vol. 14. A Child Weapon*. Trad. y adapt. Arashi Productions. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2009.
22. _____ . *Claymore. Vol. 13. The Defiant Ones*. Trad. y adapt. Arashi Productions. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2008.
23. _____ . *Claymore. Vol. 12. The Souls of the Fallen*. Trad. y adapt. Arashi Productions. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2008.
24. _____ . *Claymore. Vol. 11. Kindred of Paradise*. Trad. y adapt. Arashi Productions. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2008.
25. _____ . *Claymore. Vol. 10. The Battle of the North*. Trad. y adapt. Arashi Productions. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2007.
26. _____ . *Claymore. Vol. 9. The Deep Abyss of Purgatory*. Trad. y adapt. Arashi Productions. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2007.
27. _____ . *Claymore. Vol. 8. The Witch's Maw*. Trad. y adapt. Arashi Productions. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2007.
28. _____ . *Claymore. Vol. 7. Fit for Battle*. Trad. y adapt. Arashi Productions. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2007.
29. _____ . *Claymore. Vol. 6. The Endless Gravestones*. Trad. y adapt. Jonathan Tarbox. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2007.
30. _____ . *Claymore. Vol. 5. The Slashers*. Trad. y adapt. Jonathan Tarbox. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2006.
31. _____ . *Claymore. Vol. 4. Marked for Death*. Trad. y adapt. Jonathan Tarbox. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2006.
32. _____ . *Claymore. Vol. 3. Teresa of the Faint Smile*. Trad. y adapt. Jonathan Tarbox. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2006.
33. _____ . *Claymore. Vol. 2. Darkness in Paradise*. Trad. y adapt. Jonathan Tarbox. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2006.
34. _____ . *Claymore. Vol. 1. Silver-eyed Slayer*. Trad. y adapt. Jonathan Tarbox. VIZ Media / Shounen Jump Advanced, 2006.

Indirecta

Cómics y manga

35. CANDILORO, Frank. *Onna-Bugeisha*. FrankenComics, 2014.
36. _____. *Pistoleras*. Frankencomics, 2014.
37. FERRIER, Ryan, Devaki Neogi y Neil Lalonde. *Curb Stomp #1 - #4*. BOOM!, 2015.
38. FRACTION, Matt (e) y Christian Ward (d). *ODY-C. Vol. 2. Sons of the Wolf*. Image, 2015.

39. _____. *ODY-C. Vol. 1. Off to far Ithicaa*. Image, 2015.
40. GAIMAN, Neil (e) y Dave McKean (d). *Black Orchid*. DC Comics, 1988.
41. GALLAGHER, Monica. *Go for the eyes. An exploration of self defense*. Lipstick Kiss Press, 2014.
42. GARTH, Ennis (e) y Carlos Ezquerra (d). *Bloody Mary*. Image, 2016.
43. GLASS, Bryan J. L(e). y Victor Santos (d). *Furious. Volume 1: Fallen Star*. Dark Horse, 2013.
44. HOUSER, Jody (e), Ty Templeton (d) y Keiran Smith (t). *Mother Panic / Batman Special 1*. DC, 2018.
45. HOUSER, Jody (e), Shawn Crystal (d) y Jean-Francois Beaulieu (c). *Mother Panic. # 10 – #12*. DC, 2017
46. HOUSER, Jody (e), John Pal Leon (d) y Dave Stuart (c). *Mother Panic. # 7 – #9*. DC, 2017.
47. HOUSER, Jody (e), Shawn Crystal (d) y Jean-Francois Beaulieu (c). *Mother Panic. # 4 – #6*. DC, 2017.
48. HOUSER, Jody (e) y Tommy Lee Edwards (d). *Mother Panic. # 1 – #3*. DC, 2017.
49. JONES, Joëlle (e & d), Jamie S. Rich (e) y Laura Allred (c). *Lady Killer. #1 - #5*. Dark Horse, 2015.
50. _____. *Lady Killer 2. #1 - #5*. Dark Horse, 2016.
51. KEITH, Sam. *Four women*. IDW, 2018.
52. KOIKE, Kazuo (e) y Kazuo Kamimura (d). *Lady Snowblood. Vol. 4: Retribution. Pt. 2*. Dark Horse, 2006.
53. _____. *Lady Snowblood. Vol. 3: Retribution. Pt. 1*. Dark Horse, 2006.
54. _____. *Lady Snowblood. Vol. 2: The deep-seated grudge. Pt. 2*. Dark Horse, 2005.
55. _____. *Lady Snowblood. Vol. 1: The deep-seated grudge. Pt. 1*. Dark Horse, 2005.
56. LEWIS, Sean (e) y Caitlin Yarsky (d). *Coyotes. #1 - #4* Portland: Image, 2017.
57. LIU, Marjorie (e) y Sana Takeda (d). *Monstress. Volume Two. The Blood*. Image, 2017.
58. _____. *Monstress. Volume One. Awakening*. Image, 2016.
59. MCFARLANE, Todd (e & t), y Greg Capullo (d), *Spawn #60 “Gnomoniaco”*, Vid, 2000.
60. _____. *Spawn #40 “Fugitivos. Parte 2”*. Vid, 1999.
61. MOORE, Terry. *Rachel Rising. Vol. 6: Secrets Kept*. Abstract Studio, 2015.
62. _____. *Rachel Rising. Vol. 5: Night Cometh*. Abstract Studio, 2015.
63. _____. *Rachel Rising. Vol. 4: Winter graves*. Abstract Studio, 2014.
64. _____. *Rachel Rising. Vol. 3: Cemetery Songs*. Abstract Studio, 2013.
65. _____. *Rachel Rising. Vol. 2: Fear no Malus*. Abstract Studio, 2012.
66. _____. *Rachel Rising. Vol. 1: Shadow of Death*. Abstract Studio, 2011.
67. MOULTON Marston, William (e), Alice Marble (d), Harry G. Peter (t) y Sheldon Mordoff.(c) *Wonder Woman #1*. DC, 1942.
68. O'BARR, James (e) y Antoine Dodé (d). *The Crow: Curare*. IDW, 2013.
69. O'BARR, James. *The Crow*. Kitchen Sink Press, 1994.
70. RUGG, Jim y Brian Maruca. *The Street Angel Gang*. Image, 2017.

71. _____. *Street Angel*. Monkeybrain Comics, 2014.
72. RUCKA, Greg (e), Liam Sharp (d) y Laura Martin (c). *Wonder Woman. Vol. 1 The Lies*. DC, 2017.
73. RUCKA, Greg (e), Nicola Scott (d) y Romulo Fajardo Jr. (c). *Wonder Woman. Vol. 2 Year One*. DC, 2017.
74. SEBELA, Christopher (e) y Joshua Hixson (d). *Shanghai Red. #1-5* Image, 2018.
75. SHIMOZAWA, Kan (e) y Hana Shinohara (e & d). *Ichi* Vols. 1 – 7. Kodansha, 2008. [Versión traducida no oficial, del grupo Easy Going Scans, disponible en: <http://read.egscans.com/Ichi>]
76. SHIRAI, Yumiko. *Wombs*. Vols. 1 – 5. Ikki, 2009. [Versión traducida no oficial, del grupo Hox & Happy Scans, disponible en: <http://fanfox.net/manga/wombs/>]
77. SUTTER, Kurt (e), Courtney Alameda (d) et al. *Sisters of Sorrow. #1 - #4*. BOOM!, 2017.
78. VANCE, James (e) y Alexander Maleev (d). *The Crow: Flesh & Blood*. Kitchen Sink Comix: 1996.
79. WOLF, Tony (e) y Joao Vieira (d). *Suffrajitsu. Mrs. Pankhurst's Amazons*. The collected edition. Jet City, 2016.

Teoría y crítica

80. AHMED, Sarah. “The contingency of pain”. *Cultural politics of emotions*. Edinburgh University Press. 2004.
81. ALVERSON, Brigid. “NYCC insider sessions powered by icv2: a demographic snapshot of comics buyers”. ICv2. The business of Geek Culture. <https://icv2.com/articles/news/view/38709/nycc-insider-sessions-powered-icv2-a-demographic-snapshot-comics-buyers>. Consultado el 24 de abril de 2019.
82. BARNET, Miguel. *Afro-Cuban Religions*. Ian Randle Publishers, 2001.
83. BEAUVOIR, Simone. *The second sex*. Vintage Books/Random House, 2011.
84. BERGSON, Henri. *Matter and memory*. Zone Books, 2005.
85. BOLÍVAR Aróstegui, Natalia. *Los orishas en Cuba*. Ediciones Unión, 1990.
86. BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama, 2000.
87. BREITLING, Gisela. “Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina”. Ecker, Gisela (Ed.). *Estética feminista*. Icaria, 1986. Pp. 213-230.
88. BUTLER, Butler. “Laplanche y Levinas: la primacía del Otro” en *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
89. _____. “Capítulo 3. Hacerle justicia a alguien. La reasignación de sexo y las alegorías de la transexualidad”. *Deshacer el género*, Trad. Patricia Soley-Beltran. Paidós, 2006. (Paidós Studio 167).
90. _____. “Afterword”. Eng, David L. y David Kazanjian (Eds.), *Loss. The politics of mourning*. University of California Press, 2003.

91. _____. “El género en llamas: cuestiones de apropiación y subversión”. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Trad. Alcira Bixio. Paidós, 2002.
92. CHRISTIE, Deborah y Sarah Juliet Lauro (Eds.). *Better off dead. The evolution of the zombie as post-human*. Frodham University Press, 2011.
93. CHUTE, Hillary L. *Disaster drawn. Visual witness, comics, and documentary form*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
94. COCCA, Carolyn. *Superwomen. Gender, power, and representation*. Bloomsbury, 2016.
95. COHN, Neil. *The visual language of comics. Introduction to the structure and cognition of sequential images*. Bloomsbury, 2013.
96. DERRIDA, Jacques. “1. Inyunciones de Marx” y “5. Aparición de lo inaparente”. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Trad. José Miguel Alarcón y Cristina Peretti. Pre-Textos, 1998.
97. DIDI-HUBERMAN, George. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. trad. Marina Califano. Biblos, 2015.
98. ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*, 10ª ed. Lumen, 1990.
99. EISNER, Will. *El Cómic y el arte secuencia. Teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo*. Norma, 2007.
100. EARLE, Harriet E. H. *Comics, trauma, and the new art of war*. University Press of Mississippi, 2017.
101. Encuesta Nacional de Lectura y Escritura 2015. Observatorio de la lectura. Secretaría de Cultura. <https://observatorio.librosmexico.mx/encuesta.html> Consultado el 23 de abril de 2019.
102. ESQUIVEL FLORES, Áurea Xaydé. Claymore: guerreras, mutilación, memoria y otredad en la animación japonesa para muchachos. No. 10. Narración televisiva y serialidad. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*. 2015. <https://www.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/25>
103. FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Souza. Tinta Limón, 2010.
104. FERNANDES de Azevedo, Aline. *Cartografias do corpo: metáforas contemporâneas da sutura e da cicatriz* [Tesis de Doctorado]. Universidade Estadual de Campinas, 2013. https://www.academia.edu/19705576/CARTOGRAFIAS_DO_CORPO_MET%C3%81FORAS_CONTEMPOR%C3%82NEAS_DA_SUTURA_E_DA_CICATRIZ Consultado el 15 de noviembre de 2017.
105. FRANCO, Jean. *Una modernidad cruel*. Trad. De Víctor Altamirano. Fondo de Cultura Económica, 2016.
106. GARCÍA PACHECO, Juan A. y Francisco J. López Rodríguez. “La representación icónica y narrativa de la mujer en el cómic japonés masculino: el shounen manga y el horror manga”. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*. No 7, 2012.
107. FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, México: Tusquets, 2010.

108. GROENSTEIN, Thierry. *Comics and narration*. Trad. Ann Miller. The University Press of Mississippi, 2013.
109. _____. *The system of comics*. The University Press of Mississippi, 2007.
110. HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad femenina*. Egales, 2008.
111. HARAWAY, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra, 1995.
112. HIERRO, Graciela. *Ética y feminismo*. UNAM, 1998. (DiVERSA).
113. HUANG, Cheng-Wen. "Teaching visual narratives using a social semiotic framework: the case of manga". ARCHER, Arlene y Denise Newfield (Eds.). *Multimodal approaches to research and pedagogy. Recognition, resources and access*. Routledge, 2014. Pp. 71-90.
114. INGULSRUD, John E. y Allen, Kate. *Reading Japan Cool. Patterns of manga literacy and discourse*. Lexington Books, 2009.
115. JEFERRY, Scott. *The posthuman body in superhero comics. Human, superhuman, transhuman, post/human*. Palgrave MacMillan, 2016.
116. KRISTEVA, Julia. *Powers of horror. An essay on abjection*. Columbia University Press, 1982.
117. LEFLER, Rachel. "Full series review 4 : Claymore", entrada publicada el 24 de febrero de 2015 en el portal de Hubpages: <http://rachaellefler.hubpages.com/hub/Full-Series-Review-4-Claymore> Consultado el 13 de febrero de 2019.
118. MADRID, Mike. *The supergirls. Fashion, feminism, fantasy, and the history of comic book heroines*. Exterminating Angel Press, 2016.
119. McCLOUD, Scott. *Understanding comics. The invisible art*. Harper Perennial, 1994.
120. MIODRAG, Hannah. *Comics and language. Reimagining critical discourse on the form*. The University Press of Mississippi, 2013.
121. MORRISON, Grant. *Supergods*. Spiegel & Grau, 2012.
122. MOTEN, Fred. "Black mo'nin". Eng, David L. y Kazanjian, David (Eds.), *Loss. The politics of mourning*. University of California Press, 2003.
123. NICHOLSON, Hope. *The spectacular sisterhood of superwomen. Awesome female characters from comic book history*. Quirk Books, 2017.
124. OSBORNE, Bethany J. "Prison violence and learning: the survival and resistance of Iranian Women". MOJAB, Shahrzad (Ed.). *Women, war, violence and learning*. Routledge, 2010. Pp. 109-131.
125. PETTY, James. "Violent lives, ending violently? Justice, ideology and spectatorship in Watchmen". Guidens, Thomas (Ed.), *Graphic Justice. Intersections of comics and law*. Routledge, 2015. pp. 147-163.
126. PHILLIPS, Nickie D. y Staci Strobl. "When (super)heroes kill: vigilantism and deathworthiness in Justice League, Red Team, and Christopher Dorner killing spree". Guidens, Thomas (Ed.). *Graphic Justice. Intersections of comics and law*. Routledge, 2015. pp. 109-129.

127. RAYAS Velasco, Lucía. *Armadas. Un análisis de género desde el cuerpo de las mujeres combatientes*. El Colegio de México/Centro de Estudios Sociológicos/Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 2009.
128. RIBAS-CASASAYAS, Alberto y Petersen, Amanda L. (Eds.). "Introduction". *Espectros. Ghostly hauntings in contemporary transhispanic narratives*. Bucknell University Press, 2016.
129. RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta, 2003. (Colección Estructuras y Procesos. Serie Filosofía).
130. RODRIGUEZ, Ileana. *Women, guerrillas, and love. Understanding war in Central America*. University of Minnesota Press, 1996.
131. SAID, Edward, "Introduction. Hommage to Joe Sacco". Sacco, Joe, *Palestine*. Phantagraphics Books, 2001.
132. SAITO, Tamaki. *Beautiful fighting girl*. University of Minnesota Press, 2011.
133. SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños, 2016.
134. SHELLEY, Mary, "Chapter 16". *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Project Gutenberg, 2008. <http://www.gutenberg.org/files/84/84-h/84-h.htm - chap16>
135. SHILDRICK, Margrit. *Embodying the Monster. Encounters with the vulnerable self*. Sage Publications, 2002.
136. STEIN, Daniel "Comics and graphic novels". Rippl, Gabriele (Ed.). *Handbook of intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. De Gruyter, 2015.
137. STIEGLER, Bernard, "Memory". Mitchell, W. J. T. y Mark B. N. Hansen (Eds.) *Critical terms for Media Studies*. University of Chicago Press, 2010.
138. SUÁREZ, Ana Katiria. *En legítima defensa. Yakiri Rubio y la gran batalla contra la violencia machista y el sistema penal*. Grijalbo, 2017.
139. VÉLEZ, Anabel. *Superheroínas. Lo que no sabías sobre las mujeres más poderosas del cómic*. Redbook, 2017.
140. WEGENSTEIN, Bernadette. "Body". Mitchell, W. J. T. y Mark B. N. Hansen (Eds.) *Critical terms for Media Studies*. University of Chicago Press, 2010.
141. YEGULALP, Serdar. "Claymore!: The Beautiful And The Damned", entrada publicada el 10 de octubre de 2014 en el portal de Ganriki: <http://www.ganriki.org/article/claymore/>