

MUJERES, MONSTRUOS Y ASESINOS SERIALES. LA HISTORIETA GÓTICA EN LA PLUMA DE CECILA PEGO

Carina González

(Universidad de Buenos Aires)

farruggio@gmail.com

Resumen

En este trabajo se discute la presencia del cuerpo femenino en las tiras cómicas de la historietista mexicana Cecilia Pego (1970). Desde una perspectiva de género se examina el rol de la mujer a partir de la diferencia emplazada en el devenir y no en la ideología del ser Bradiotti (2006), en el saber del monstruo como potencia (Cohen 1994) y en la abyección (Kristeva 1980) como forma de transgredir el orden patriarcal. Además, el ensayo propone una lectura del gótico (Amicola 2003) Negroni (1999) en la historieta feminista como un discurso que destruye las bases ideológicas del orden político-social construido desde la modernidad.

Palabras clave: gótico-historieta-monstruos-feminismo-méxico

Abstract

This essay discusses the presence of the feminine body in comics written and designed by the Mexican artist Cecilia Pego (1970). Through a gender approach, I examine the role of woman reading the difference not as a mark of the self, but as a quality of her being (Braidotti 2006), the monster knowledge as a potency (Cohen 1996) and the power of abjection (Kristeva 1980) as a model for transgressing the patriarchal order. In addition, this essay analyzes the use of gothic in feminine comics as a discourse that destroys the ideological bases of the socio-political order of modernity.

Keywords: Gothic-Graphic Comics-Monsters-Feminism-México

El cuerpo del exceso

La construcción de la subjetividad femenina ha atravesado diversas instancias que alcanzaron la clausura del siglo XX con la explosión de formas de vida alternativas. Me refiero al debate en torno a las políticas de dominación que bajo la impronta de los estudios que Foucault (1978) instala como parte de las biopolíticas, desplaza el centro del poder soberano de la muerte a la vida inaugurando una nueva etapa en el intento de definir lo que es el "ser viviente". En esta disyuntiva, la subdivisión encarnada en el género es una faceta más dentro de las divisiones taxonómicas que ubican al hombre en el límite de su humanidad, es decir, en el umbral que lo vincula y, al mismo tiempo, lo escinde de su naturaleza animal. Si la máquina antropológica moderna intentó borrar esa impronta animal que sobrevive en el hombre, cierta parte de la ciencia, el esoterismo y la iconografía religiosa ubicó en el sujeto femenino la huella del exceso que le expropió al humano. Esta operación de vaciamiento que niega lo inhumano del hombre contiene en sí misma una serie de disminuciones que cristalizan en figuras menores sobre las que se ejercitan las relaciones de poder. Así es como el animal, el enfermo, el niño o el loco, pierden su estatuto vital para constituirse en subjetividades en el umbral de lo humano, ya sea por la evolución dentro de las especies, por un periodo transitorio de camino hacia la racionalidad de la adultez o por un desvío que los ubica fuera de la norma. En el orden de lo femenino, la mujer participa de esta exclusión no sólo por la marca genérica que la distancia del hombre sino por la amenaza que representa ante el poder patriarcal. Como parte de ese derroche que la vida desnuda debe rescindir para acceder a la vida política o calificada, la mujer obstruye la represión y se resiste a sumarse a la polis; es como la razón cínica, una vida que escapa a cualquier calificación de identidad y que señala desde esa distancia habilitada por la inhumanidad del hombre, las contradicciones de la vida política. Sin embargo, a partir de la afirmación de los estudios de género que han sabido apropiarse de la performatividad discursiva, la subjetividad femenina encuentra un modo de ser alternativo que la convierte en un sujeto nómada, migrante absoluto que ignora el origen y que va formándose en constante devenir. La afirmación certera de Simone de Beauvoir, aquella que acentúa el proceso y las transformaciones implicadas en la

construcción de la subjetividad femenina, “uno no nace sino que deviene mujer”, pone en evidencia la naturaleza ficcional y cambiante de lo femenino. Actuar el género es, desde la perspectiva de Judith Butler (2006), una obligación cultural que puede convertirse en una estrategia de transgresión. ¿Qué sucede cuando las consabidas lecciones de la costumbre se ignoran y son sustituidas por una desviación que se vuelve flujo, monstruo, intensidad, vida que se muestra como vida al fin?

En el ámbito de este quiebre de las políticas de dominación quiero proponer una lectura del sujeto femenino en su interacción con un género híbrido que también divaga en el inestable terreno del arte: el comic, entendido como un discurso que funde palabra e imagen, como comentario de lo real desde lo imaginario, como asilo de lo simbólico y devenir de lo político¹. Sin entrar en las múltiples líneas de análisis que produce la intersección de estos dos polos, lo femenino y los géneros discursivos, (aquello que en inglés incluso está sellado en la marca lingüística del *gender*, ese plus agregado a la sexualidad que tiene una impronta social y que está sujeto siempre a negociaciones de sentido) me interesa la identidad de estos dos constructos que se homologan en la contundencia de una existencia física. El género gramatical y el compuesto social constituido por las prácticas culturales que desarrollan los roles del género postulan la expresión de un cuerpo subversivo ya que, tanto la subjetividad femenina como la subversión genérica del comic, usan e ilustran el cuerpo contra la norma. Un cuerpo que es materia y forma, señal de un regreso a la naturaleza animal del ser, pero también cuerpo de una realidad física conjurada en la voz. Una voz que, transfigurada por la imagen en la historieta y entrelazada por las performance de los actos de habla en la construcción social de “lo femenino”, adquiere un significado semiótico capaz de agregar un plus de sentido al ámbito lingüístico. Precisamente, esta fuerza que contradice y se rebela contra el discurso hegemónico tiene también una existencia material en el lenguaje. Por eso, el cuerpo textual usa el potencial simbólico de la cita, trabaja el lenguaje como forma que, a pesar de manejarse dentro de las reglas

¹ El comic ha sido, desde su nacimiento, un género popular que se opuso a la cultura letrada y que, recién en hacia finales del siglo XX adquiere un estatus diferente dentro de la crítica académica. Un recorrido histórico de la historieta hispana como factor cultural que representa la modernidad masiva y popular del siglo XX es analizado en el libro de Ana Merino, *El comic hispano*. Madrid: Cátedra, 2003.

y de contener la presencia de ese gran Otro que nos observa y juzga, pone al descubierto la transgresión de lo imaginario². En este sentido mi lectura se centra en una artista mexicana, Cecilia Pego (1970) que, partiendo de un medio específico como es el del comic y usando los soportes particulares que éste medio establece, se apropia de nuevos mecanismos inspirados en otras disciplinas como la novela gótica o las ilustraciones de Gustave Doré y se desliza por el camino de las artes plásticas proponiendo una identidad mutante también para el arte. Esta singularidad de lo femenino, encarnada en la variación permanente de la desterritorialización genérica, fue definida por Rosi Bradiotti (1994) al postular la existencia de un el sujeto nómada, aquel que construye su identidad a partir de la transición, de saltos sucesivos que contradicen la unidad de la esencia y que liberan a la subjetividad femenina de la lógica binaria que la opone a lo masculino. Este énfasis en la migración, acentúa la hibridez genérico-discursiva de la historieta que se presta con mayor eficacia a la ruptura del orden también binario de la representación³.

² Partiendo de la tríada lacaniana que reconoce tres niveles de realidad, lo Real, aquello que está siempre desviado por la disposición del sentido como lo que “falta en su lugar”, lo Imaginario construido en la relación con el Otro y la desviación del deseo, y lo Simbólico definido por la aparición del lenguaje, tanto el comic como la gestualidad genérica utilizan esa zona pre lingüística compuesta de imágenes para interpolar con el universo simbólico de la cita. De esta manera, la naturaleza animal, aquella que debe permanecer oculta, se revela para actuar junto a la cita (que en la repetición es ya una parodia) como crítica del discurso patriarcal.

³ Todas las ilustraciones de *Exilia* y *Exvotos* pueden verse en: Pego Studio. 13. May.2006. <http://pego.blogspot.com/2006/05/madame-mactans.html> Última consulta, 24 octubre de 2013.



Esta capacidad variante que afecta tanto al soporte discursivo de la historieta como al estatuto genérico de lo femenino, se prolonga en la elección de su última creación, "Exilia" un personaje migrante representado a través de una imagen mística que desafía la geografía racional y que protagoniza su primera novela gráfica editada en 2012.

Para entender esta hibridez que desarticula el espacio cultural y político de lo femenino, es preciso ubicar la trayectoria simbólica de Cecilia Pego que se desplaza del comic tradicional a la novela gráfica trasmutada por el diseño y el dibujo de las artes plásticas, es decir, comprender que su experiencia parte de las viñetas y los medios masivos hacia la perspectiva de las "bellas artes" que se enmarca en el plano de las exhibiciones y los museos. Este recorrido no indica una valoración estética sino que remite al movimiento de circulación y préstamos que resalta la interrelación fascinante que hay entre el arte y la historieta; por el contrario señala un terreno que ya ha sido explorado hasta el cansancio por las vanguardias, ese acontecimiento cultural que intervino para siempre la relación arte/vida transformándolo en el dilema primordial del hombre moderno. En el caso particular del cruce entre lo popular y lo femenino habría que preguntarse ¿cómo se articula la relación entre el género y el comic, entre los estudios de género y el género discursivo que le sirve de soporte material?

La historieta feminista tiene una importante tradición que, anclada en la tira humorística, reflexiona, critica y subvierte los valores de la sociedad patriarcal en vistas de generar una ideología capaz de desenmascarar la naturaleza dada del género, denunciándolo como resultado de una construcción cultural y social. En este marco, la labor indiscutida de mujeres dedicadas a la historieta militante, ha sido foco de inspiración para nuevas modalidades del comic femenino. Pienso en las viñetas humorísticas de “Mujeres alteradas” de Maitena o en las belicosas tiras de Nani Mosquera en Colombia o en las “Mujercitas” ilustradas de Nuria Pompeia en España. Sin embargo, una lectura más profunda amenita la separación de estos primeros manifiestos feministas anclados todavía en la lógica de una sexualidad binaria para buscar la subjetividad femenina en aquello que abandona lo militante y se concentra en las formas de vida alternativas que la mujer puede encarnar en tanto resistencia y denuncia de una dominación que excede los mecanismos del género. La pregunta que guiará este viraje es cómo las estrategias del comic influyen en la identidad performativa del género; ¿qué tipo de acto se ejecuta a través de la historieta para que la subjetividad femenina se desprenda de la tiranía dialéctica que la emparenta al poder patriarcal? En este punto la entidad mutante del sujeto femenino se percibe también en la particularidad mutable de la experiencia artística que lleva yuxtaponer los géneros y, de esa manera, alterarlos. Cecilia Pego comenzó haciendo caricaturas políticas en el *Diario de Juarez* y en el suplemento *Historietas* de *La Jornada* en México (1990). Su primera aparición estuvo encarnada en “Sardonia y su perro Chamuco” una tira de clara intensión política que tiene su reverso irónico en “Sarcástico y su gato Tabú”. Aquí, las reflexiones sobre los abusos y la corrupción política discutidas por Sardonia en su puesto de cocina económica se sustituyen por las acciones de un filántropo ingenuo que provoca el caos intentando salvar al mundo. En esta primera instancia, Pego explota la imagen tradicional de la mujer en lucha por un espacio que intenta recobrar y conquistar frente a las normas aceptadas como ley. Con un estilo que insiste en destruir el estereotipo de la mujer, se discute la intervención femenina, por ejemplo, en el campo de la estética que le es destinado como reducto de lo femenino, atravesando la simple ironía del género. Lejos de esquivar el lugar común que el orden patriarcal (seguido por la sociedad de consumo) le atribuye a la

mujer, las viñetas de Pego incorporan la cita paródica que desarticula el orden de lectura.

Con "Terrora y tabú" crea una figura femenina en el límite del cinismo y la fascinación por lo banal. La tira explota además algo del orden gótico que luego agudiza en las ilustraciones de *Exilia* (2012) su primera novela gráfica. No tanto en los dibujos, que siguen la estética minimalista de las siluetas esbeltas y del riguroso blanco/negro, sino en la zona oscura en la que lo femenino se desplaza, Terrora encarna el territorio gótico en el que las emociones, el mundo inconsciente, el paisaje oneroso de lo real y las incursiones sobrenaturales discuten el orden científico y racional del universo patriarcal. Particularizando alguna de estas características del género, Pego le otorga a su personaje la capacidad de usar las experiencias del gótico de una manera asertiva para minar la realidad artificialmente organizada y establecida del orden social. La amenaza del terror, un género que se une al gótico en el umbral de las revoluciones políticas, se cristaliza en una actividad militante que no actúa para derrocar al gobierno sino para acabar con las convenciones y hábitos culturales que le quitan o niegan "agencia" a lo femenino. Pero además, la apropiación de este género se ejecuta en el terreno híbrido de la historieta que asume la construcción de la identidad dentro del orden simbólico como una performance que se juega siempre en los límites del lenguaje incorporando la onerosa carga de la imagen. En este sentido, la imagen nos regresa al mundo simbiótico de lo imaginario, en donde el deseo se proyecta en el otro; pero lo simbólico nos remite nuevamente al orden del lenguaje, a la ley del padre. Es por esto que los actos terroristas de Pego juegan con la subversión a partir de la parodia. En un intento por cambiar el orden establecido para la mujer dentro de una sociedad que le impone el lugar de la estética y la perfección, *Terrora* (una terrorista free lance que intenta imponer el caos en un mundo que ya no es capaz de conmovirse) decide atacar un salón de belleza.



Sin embargo, este acto de destrucción es desviado por la conducta “emocionalmente” mutante del universo femenino. Inoculadas por el gas tóxico que transforma sus peinados, las asiduas y bien sumisas clientas no dudan en adoptar los exóticos peinados producidos en la explosión, iniciando una nueva moda inspirada en la estética del shock y las bombas molotov. La intervención frustrada de Terrora deconstruye el discurso feminista, aquel que se opone a que la mujer adopte la “pose” del discurso patriarcal, pero al mismo tiempo, hace evidente la artificialidad de ambos juegos discursivos, enfatizando la naturaleza mutable del lenguaje y la posibilidad de que la mujer, ejerciendo la performatividad del acto, se apropie del personaje creado y lo modifique a su antojo.

Pero, si es cierto que lo simbólico se interpone a lo real mediatizándolo, entonces es posible abrir el perspectivismo que el mismo orden legitima. De esta manera, lo simbólico se maneja como cita de la cita, en donde lo performativo se transforma en transgresión a partir de su capacidad para variar la lógica y los modos de la representación. La desarticulación del mundo sensible acompaña la multiplicidad que se expresa en el cruce de las intervenciones; no hay una única manera de actuar el sujeto femenino. Ésa, parece ser la lección que nos deja *Terrora*. Movida por la rebelión, vive su femineidad a contrapelo de lo social. Sin

embargo, sus actos terroristas no producen los efectos deseados al ser neutralizados por la mirada convencional que se empeña en sostener el régimen patriarcal. La lectura nuevamente exige una doble intención; por un lado, la que reproduce el feminismo militante que repite o imita el lugar asignado al sujeto femenino; por otro, señala la grieta por donde la identidad se escapa, alterando, corrompiendo y succionando con ironía, el microespacio que el poder ha dejado al descubierto. En el mencionado ejemplo del salón de belleza, la mujer sigue sujeta a las reglas de la estética pero esta vez impone su propio estilo, dirigiendo entre bambalinas, el orden de la representación. Actuando la diferencia desde el interior de la cita, *Terrora* logra la distancia paródica que convierte la cita en subversión.

Monstruos marinos y alienígenas: la nueva heroína mutante

En un gesto aún más audaz, Pego deslocaliza el género, ubicándolo en el desplazamiento híbrido del monstruo. Según la visión de la historia y de la filosofía de las ciencias, los monstruos son el discurso que estas disciplinas mantienen en torno a la diferencia y a los "cuerpos" de la diferencia. Desde su etimología griega, lo monstruoso se define por la ambivalencia entre el horror y la fascinación, entre aquello que media entre la aberración y lo sagrado ya que se ubica en la parte intermedia entre el hombre y la bestia. Pero desde una perspectiva sociológica, el monstruo es también una categoría que sirve para pensar los modos en que la cultura construye, mide y organiza sus propios límites, controlando sus deseos, sus miedos y sus fobias. No es arbitrario que lo monstruoso encierre el temor a lo desconocido pero, si bien es cierto que el monstruo expresa la represión de la sociedad también es cierto que manifiesta otro tipo de saber relacionado con la potencialidad de lo anormal, un saber que viene del cuerpo y su potencia, de la singularidad propia del "fenómeno", una capacidad que lo habilita para desarticular las normas construidas para aniquilarlo⁴. En "Concurso de belleza" (*Versiones 16*), se adelanta la desorientación fundamental que el monstruo genera en la lógica de las identidades puras, vinculándolo directamente a lo femenino por su poder perturbador. El monstruo humano es aquel que, atravesando los límites de la

⁴ Sobre las teorías del monstruo ver: Gabriel Giorgi *Políticas del monstruo* y Jerome Cohen *Monster Theory*.

anormalidad, regresa marcado por una naturaleza humana encerrada en la especie. Desde una perspectiva biológica, lo monstruoso devela la hibridez del hombre encadenado genealógicamente a su parte animal pero la historieta suma a esta taxonomía los estereotipos destinados a lo femenino dentro de lo humano. En la tira, la fisonomía monstruosa de los miembros de otros planetas, contrasta con la belleza artificial de la Tierra, alterada estéticamente por las mismas cirugías que afectan también al cuerpo social de lo femenino. Advirtiendo el engaño, los participantes logran ver el verdadero rostro de la terrícola, un monstruo aplastado con cabeza de pulpo que los encandila con su belleza. Al final, desprovisto del maquillaje cultural, el monstruo triunfa sobre la máscara normativa y desentraña a la estética como una construcción artificial basada en ideales convenidos por la sociedad patriarcal.



De esta manera, la Tierra recupera su valor en tanto saber del monstruo, en tanto anormalidad que genera otros vínculos y otras categorías para definir no sólo lo estético sino también para iluminar las producciones y acciones culturales.

Por otro lado, la ubicación del monstruo como espacio liminal y amenaza, demanda una explicación semiótica que excede el humor grotesco y fácil del comic

tradicional. La identidad femenina, en este repliegue de la vida viviente, encarna la escisión fundamental del monstruo que es mantenido dentro de lo social pero fuera de lo "normal". La transgresión de la ley designa el lugar de la "anormalidad" establecida por el discurso científico que actúa como fuente de legitimidad de los mecanismos de poder. Foucault (1968) ha postulado la ambigüedad jurídica de los anormales, seres marginados por la ciencia y la biología, humanos dudosos que son mantenidos en centros de observación y control. Dentro de esta psiquiatría clasificatoria, la mujer completa una serie de malformaciones que recuerdan la naturaleza indecible del monstruo y su relación con el poder. La capacidad subversiva de lo femenino toma del monstruo la inestabilidad esencial que niega el corte binario de las relaciones genéricas ubicándose incómodamente en relación a ley. El episodio de María Marina de las Mareas (*Versiones 21*), antepasado oscuro de Sarcáticus, es un ejemplo de lo que puede suceder cuando se traspasan las barreras genéticas y la ciencia deja de responder por los anormales.



Esta sirena, lejos de ejercer la fascinación del animal mitológico, refleja el desajuste de lo femenino corrompido por la naturaleza animal. Es un asentamiento en los poderes de la perversión que, según Kristeva (19xx), enfrentan al sujeto con la abyección, con los fluidos del cuerpo, con aquella parte de su naturaleza que la

moral rechaza. Para Marina, la desgracia de ser mujer únicamente crece con la aflicción de no serlo completamente. Desde su nacimiento, es una abominación que su familia mantiene en secreto, ella confirma "las sacrílegas teorías de la evolución" (23), "Es el eslabón perdido entre el pez y el hombre!" (23). Para resolver la malformación, el orden patriarcal recurre inmediatamente a la violación del cuerpo, "es por eso que se decidió amputar la extremidad de Marina" (24). Sin embargo, la ambigüedad genérica (de lo masculino y lo femenino pero además aquella que delimita y agrupa las especies) genera un conflicto en el momento de cumplir con el cercenamiento. Entre el cirujano y el carnicero que actúan en la operación quirúrgica se genera una pelea que termina con sus propias vidas y Marina confirma su anfibia existencia conservando su mitad animal, "perdiendo los pocos derechos que tenía como mujer" (24). Llevando a cuentas su desdichada historia, este fenómeno de la naturaleza debe cambiar de puestos y de "poses". Desterrada de la herencia familiar, Marina utiliza su anormalidad para renovarse en la prohibición, seduciendo a un millonario excéntrico. Sin embargo, lo abyecto que desborda el sujeto femenino se traslada al deseo del otro, que asume el goce de lo prohibido. Su inconforme amante revela un gusto igualmente desequilibrado que encubre la práctica de la antropofagia, un rito que desvía los límites de lo normal y abandona la perversión sexual por el quiebre de otro tabú: el que impide comer carne humana. Así, Marina tuvo que abandonarlo "cuando descubrió que sus depravaciones no eran sexuales sino gastronómicas" (25).

Sin embargo, el impacto sexual de la mujer no termina con esta seducción "malformada". En el circo, espacio vinculado a lo anormal y a los fenómenos que desafían las reglas de la naturaleza, Marina se expone a la discriminación de los otros "monstruos" y al acoso sexual del dueño, lugares de vulnerabilidad que comparte con el universo femenino. Acostumbrada a luchar por sus derechos, recurre a la denuncia legal pero este acto no le otorga la reivindicación deseada ya que su naturaleza se resiste a la identificación. En cierta manera, el mismo desajuste que inscribe la aparición de un ser monstruoso dentro de lo femenino, sacude la comunidad fundada en el acuerdo ideológico. Mientras que la mujer pueda ser inscripta en el lugar de la diferencia sin fisuras, ésta es previsible y adaptable a la hegemonía heterosexual. Pero sí la mujer se adueña de la

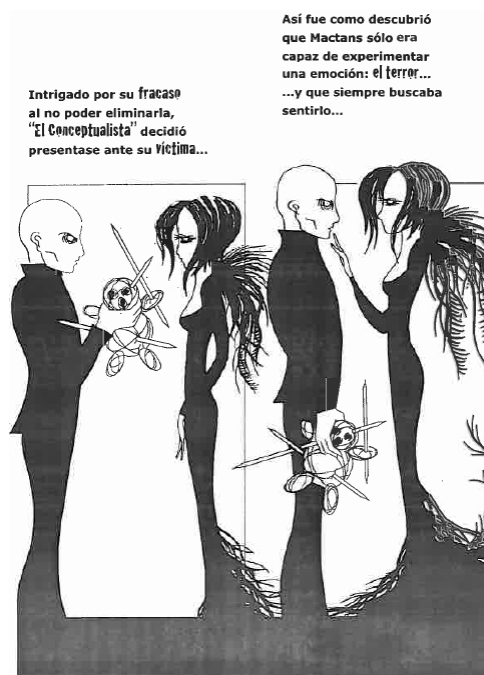
performatividad genética, mutando en cada representación, logra interrumpir el orden simbólico en el que se cifra la identidad. Marina, sin ser exactamente mujer o exactamente animal, interrumpe la posibilidad de asimilación a una comunidad de iguales. Expuesto a los debates ideológicos de las minorías, el monstruo femenino, altera también el lugar de los "sin voz", y es expulsado de las políticas de género, de raza, y de especies, inaugurando la instancia sub-humana que alude a esta indecisión fundamental. Las feministas rechazan la denuncia de Marina por su malformación anfibia, la asociación protectora de los animales la deja en un extravío todavía mayor ya que la organización "no ayuda a seres con cerebro de homo-sapiens" (27) y Marina queda débilmente expuesta ante la singularidad de su condición que la aleja de todo ser viviente. El desajuste de "María de la Mareas" reconstruye el orden heterosexual que la relaciona socialmente pero, a través de la cita que imita su naturaleza simbólica, en el discurso parodiado de las minorías, acentúa la falsedad del Otro que vigila y censura (Lacan 1992). De esta manera, la ideología progresiva de los grupos que se enfrentan al sistema reproduce las mismas fallas advertidas en el orden patriarcal, comunidades endogámicas cohesionadas por una diferencia de poder que solo logra unificarse en función de un enemigo en común. Finalmente cuando cree haber encontrado en el centauro una vida equivalente en su inadaptación, (un ser mitad humano negro y mitad mamífero que fue explotado como obrero y abusado como animal) descubre que el orden de las clasificaciones vuelve a cercenar el espacio de la diferencia. La unidad de las especies híbridas que luchan por los derechos "sub-humanos" se destruye por la misma ambición de poder que tienen sus líderes. De entre todos los monstruos del "especiecismo", el centauro apela a su superioridad masculina y animal. Por eso, la parodia cierra el episodio final; la expulsión del híbrido de las minorías políticas expresa el triunfo del orden patriarcal amparado en la lógica todavía binaria de la especie pero deja constancia de la arbitrariedad con la que se justifica la mirada represiva del orden simbólico.

cierta búsqueda de trascendencia y plenitud" (19), la actuación genérica es también un gesto gótico que actúa el exceso en búsqueda del espíritu. La subjetividad femenina performatiza su identidad despojándose de las normas impuestas, buscando en la transgresión el sentido de su identidad exacerbada y viviendo su exceso, como forma de combatir el orden apolíneo que se impone desde lo político. De esta manera, el gesto feminista se apropia de la subversión gótica que, desmintiendo la minusvalía literaria de otros géneros ilustrados, se construye como contra-discurso del positivismo científico y de la excesiva lógica racional⁵.

Dentro del modo gótico, la retórica del exceso se representa en la explosión de lo emocional y del miedo, ligado al sujeto femenino. En este sentido, este género literario descubre en la mujer el terror a la violencia masculina pero también la alucinación que proyecta al sujeto frente a la abyección de sí (Kristeva 1980). Más que cualquier otro cuerpo, el cuerpo de la mujer se relaciona con el desperdicio, está ligado a fluidos que se desechan y está acostumbrado a convivir con ese lado exiliado en donde mora la obscuridad. De esta cualidad siniestra se desprende una identidad perturbada, ya que la abyección es aquello que desordena, "que no respeta las fronteras, las posiciones, los roles" (8) Este lado femenino de la abyección, que está pegado a lo familiar, al hogar y al lugar privilegiado de la mujer en ese espacio íntimo, actúa de modo extraño en el gótico ya que revela la conexión intrínseca con el deseo, aquello que fascina y se repele a la vez, algo que se expulsa pero que viene de adentro mismo del ser. El ambiente gótico, asediado por el miedo interior que lo contiene, se libera cuando aquello que debía permanecer oculto aparece. Desde esta perspectiva que acerca lo siniestro al éxtasis espiritual, el sujeto se pierde en la contemplación aterradora de lo sublime experiencia vinculada más al miedo ante la inmensidad que a la calma evocada por lo Bello. Entonces, lo sublime desata el miedo y esta conjunción hace posible el reconocimiento de las pulsiones que mueven al ser humano. De ahí, que el deseo más altamente temible, suceda.

⁵ "Así la llamada "novela gótica", (...) se presenta (...) tematizando lo femenino, como la escritura de lo excesivo, sin dejar de poner en dudas los mismos principios sobre los que se asienta, al no permitir certezas racionales. (...) y en este sentido, la novela gótica surge como una subversión contra las ideas dominantes (Amícola 28/29)"

Pego expresa esta dualidad del gótico en *Madam Mactans*, una asesina serial de asesinos seriales, que sólo puede experimentar el terror. En esta tira, el sujeto femenino explora su propia abyección actuando su identidad como parte del exceso que inhibe la represión. En términos del psicoanálisis, actúa en el nivel simbólico desoyendo al gran Otro que señala la expresión de lo que se debe o puede desear, en otras palabras, desafiando la ley del padre. Sin embargo, la búsqueda del goce (según Lacan, aquel que se nos impone desde la sociedad hedonista y liberada) naufraga siempre en la diferencia porque si bien es posible llegar al objeto del deseo, nunca se puede desentrañar la causa que lo provoca. Madame Mactans (al igual que Terrora y sus frustrados intentos de imponer el caos) fracasa al chocar con las fantasías sexuales de sus asesinos. Sus víctimas dejan de proporcionar terror y caen bajo el influjo del deseo que anula su capacidad de perversión. En "El conceptualista", el asesino que consigue afectar a sus víctimas a través del vudú, se transforma en un artista conceptual capaz de cambiar por amor, "Fascinado, el depredador se enamoró de la oscura alma de su presa" (*Versiones 73*).



Sin embargo, este viraje que desarticula los roles víctima/verdugo, sólo puede alcanzar su instancia subversiva al emplazar la perversión de lo femenino. Mme. Mactans se convierte en una especie única: "una asesina de asesinos seriales"

(*Versiones 75*) que extermina a sus víctimas sin tocarlas, inaugurando la transgresión femenina reconciliada con la abyección. Al mismo tiempo, el reconocimiento de aquello que el cuerpo físico y moral rechaza, las prácticas masoquistas que implican un goce en el dolor pero también los modos y las reglas de una sexualidad hegemónica, expresa la inadecuación del orden patriarcal que sigue sometido a la tiranía oscura del deseo dictado por el orden simbólico.



Otros ejemplos en dónde la liberación de lo abyecto acciona de manera invertida en el orden femenino que en el masculino son el del fashionista, que muere atrapado en los asfixiantes corsets que Mactans luce y viste con extremo placer; y el del caníbal, quien “Moría de amor por ella, pero nunca tuvo el estómago para digerirla” (*Versiones 78*) y que sucumbe por devoción a las normas y no por la propia abnegación de la víctima.

Por otro lado, la insistencia pulsional del gótico en el deseo, exalta la contigüidad de lo oculto con la prohibición e inscribe lo siniestro familiar en el escenario público⁶. El terror abandona el espacio cerrado del castillo y se derrama sobre la ciudad; transita los suburbios y amenaza la geografía social que está ahora expuesta a sus propios demonios. Porque si bien en su recorrido histórico, el gótico respondió a las políticas de control de la mujer, reflejando los “pavores femeninos a la violación, al parto y a la tiranía masculina” (37), también fue

⁶ “Vinculado a la familia, los límites y la jerarquía sexual y dirigido a dirimir una cuestión de poder, éste (el costado sexual de la vida social) es el secreto que produce terror. Los esqueletos que llenan los armarios, los cuadros animados tras un velo, las apariciones sobrenaturales son sus metonimias (Negroni 63)

síntoma de una reacción ante el terror político y social inaugurado con la Revolución Francesa⁷. El descubrimiento del miedo, de lo reprimido, trasciende el orden de las fantasías masoquistas y desafía la conciencia de lo público. De esta manera, el terror deja de ser secreto, se vuelve entonces masivo y se vive como una amenaza que afecta a la sociedad en su totalidad. Ya no se trata de catalizar los espacios que la mujer del gótico acaba de conquistar sino de proponer una lucha contra el régimen de control que domina la vida pública.

Esta consciencia de lo público inscripta ya en el giro político de *Terrora* y en el desorden moral y sexual de *Madame Mactans* adquiere una dimensión gótica adicional en *Exilia*. A través de este personaje, Pego crea una subjetividad femenina que elige utilizar su poder que se anima a explorar los paisajes olvidados y prohibidos del deseo. Protegida por el nomadismo del género, aquel que no sólo se refiere a los desplazamientos geográficos del exilio sino también a la cualidad cambiante del devenir, Exilia se consagra como novicia a los rituales místicos que la involucran con la violencia y la tortura. Iluminada o perdida por la curiosidad que sedujo a Pandora, se concentra en descubrir lo que el orden patriarcal oculta, por eso, con el poder de su tercer ojo, reconoce a los hombres marcados, siete místicos que serán sus huéspedes y que tendrán un rol designado para representar en el escenario de sus placeres. Exilia quien sólo puede experimentar una única emoción, el temor (intensificado hasta el paroxismo que lo acerca al amor) ejecuta sus crímenes desde la inocencia del misticismo, otorgando y otorgándose padecimientos corporales y psicológicos que desembocarán en un renacimiento espiritual.

Esta liberación de la libido participa de la revuelta política del terrorismo sarcástico y de la historieta punk que Pego despliega en sus primeras tiras pero se vuelve más interna y se inspira en la *Nouveau Illustration* del siglo XIX, incorporando al rígido trazo en blanco y negro, los colores y la textura del óleo y las acuarelas. Así maquillada, la fuerza femenina del gótico transita nuevamente por

⁷ “Los horrores del gótico tienen que ver, en este sentido, con la impotencia de muchas mujeres (y también de muchos hombres) ante la situación de la violencia, que no debería existir en la época civilizada de la humanidad y que también se conectaba con la patria potestas: el poder soberano que se asimilaba al poder del padre de familia, y que se resumía en el derecho de poder disponer de la vida de sus súbditos (38)”. Esta afirmación de Amícola instala la relación entre el terror que encarcela a la mujer en el interior de una subjetividad cercenada, y el temor político que usa el soberano para someter a su pueblo.

castillos y nieblas pero, en lugar de encerrarse para gozar en la soledad de su deseo, se libera proyectándose hacia lo político al invertir los polos de la dominación. Exilia no solo se anima a descubrir el alcance de su transgresión sino que la ejecuta sobre los blasones que organizan el orden patriarcal y que rigen sobre el deseo, la moral y el poder. Sus víctimas son hombres, pero también representan lo prohibido, el exceso, la marca de una vida que se expresa en su máxima potencia.



Fantasías religiosas que recuerdan el gótico, regreso a la pintura y al dibujo, al orden simbólico de las negociaciones, *Exilia* es una heroína que recurre a la instancia siempre performativa del sujeto femenino para exponer las formas de vida viviente capaces de enfrentarse a las políticas de dominación.

Bibliografía

- Amícola, José. (2003) *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de iniciación*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Bradiotti, Rosi. (1994) *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*. Cambridge: Columbia UP.

Butler, Judith. (2006) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Cohen, Jeffrey (1996) *Monster Theory*. Minneapolis: U of Minnesota, 3-26.

Foucault, Michel. (2008) *The Birth of Biopolitics. Lectures at the College de France, 1978-1979*. Trans. Graham Burchell. Palgrave Macmillan.

Giorgi, Gabriel. "Políticas del monstruo" *Iberoamericana* LXXV 227 (2009: 323-329)

Lacan, Jacques. (1997) *La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

McCloud, Scott. (1994) *Understanding comiCs: the invisible art*. New York. Harper Perennial.

Merino, Ana. (2003) *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.

Negroni, María. (1999) *Museo negro*. Buenos Aires: Norma.

Kristeva, Julia. (1980) *Los poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI.

Pego, Cecilia. (2011) *Visiones y evasiones*. México DF: Editorial Resistencia.

---, Exilia: The Invisible Path, Book 1.ebook.

Pego.blogspot.com. Ed. Cecilia Pego. 2005. 13. May 2006
<<http://pego.blogspot.com/>>, fecha de consulta, octubre 22 de 2013.