

**VI** COLOQUIO INTERDISCIPLINARIO  
INTERNACIONAL “EDUCACIÓN,  
SEXUALIDADES Y RELACIONES  
DE GÉNERO”

**4º** CONGRESO GÉNERO Y SOCIEDAD

De pedagogías, políticas y subjetividades:  
*recorridos y resistencias*

**V FOR VENDETTA: DISIDENCIA SEXUAL DE LA HISTORIETA AL CINE DE LA  
MANO DE LAS HERMANAS WACHOSKY**

**Camila Roccatagliata (ISP “Dr. Joaquín V. González”/UNLP)  
Facundo Saxe (IdIHCS-UNLP/CONICET)**

Eje temático: 2. Cuerpos, género y sexualidades en la industria cultural

Palabras clave: Historieta – Disidencia – Cine

## **I. Introducción**

*V for Vendetta* es una serie de historietas publicadas en el período 1982-1988 con guión de Alan Moore e ilustradas por David Lloyd. Las mismas fueron reeditadas por el sello Vértigo de DC Comics en Estados Unidos en un volumen en formato de novela gráfica. Se trata de una obra de suma importancia para pensar el campo de las historietas y sus proyecciones en otros materiales culturales. El cruce con algunos tópicos de la ciencia ficción, como el juego con un futuro distópico y el discurso de la violencia, se vincula directamente con el sexo-género y algunas imágenes de la sexualidad y los roles de género que romperían con lo esperado desde la supuesta normalidad de un cómic *mainstream* publicado en el mercado angloparlante. La historieta como “género menor”, muchas veces leído o valorado de forma prejuiciosa (material descartable, infantil, de poco valor), al igual que podría pasar con algunas formas populares de la ciencia ficción, permitiría la emergencia de cuestionamientos y posicionamientos vinculados al género y a la disidencia sexual muchas veces llamativos por la ruptura de paradigmas cargados de discriminación e incluso la discusión de la corrección política. Tal vez, debido al lugar desde el que ha sido leído históricamente este material cultural, se puede pensar que existe menos control sobre la historieta como representación cultural, de ahí que haya permitido históricamente el surgimiento de manifestaciones feministas y sexo-disidentes.

En el caso en particular de la serie de historietas y posterior novela gráfica *V for Vendetta*, nos interesa analizar este material cultural desde una perspectiva de género sexo-disidente, prestando especial atención al trabajo que realiza con el cuerpo y la violencia, el cruce con el

género sexual en la ciencia ficción, los vínculos con los discursos sobre la memoria, los roles de sexo-género, la ficción distópica y el exterminio de lo abyecto, entre otras cuestiones.

## II. De historietas, cine y vendettas

La historieta es adaptada al cine en el filme que lleva el mismo nombre, realizado en 2005 y dirigido por James McTeigue y producido por Joel Silver y Lana y Lilly Wachosky. La obra cinematográfica adapta la novela gráfica original y el guión está escrito por las hermanas Wachosky. Esta producción realiza una adaptación de la novela gráfica que acentúa y pone en evidencia ciertos ejes vinculados a la sexualidad y la representación del sexo-género ya presentes en el texto original. Pero el guión de las hermanas Wachosky juega con los límites del material original y focaliza en la ficción distópica de la ciencia ficción para pensar en los sueños de exterminio (Giorgi, 2004) de la disidencia sexual por parte de un sistema de normalidad sexo-genérica. En el pasaje de la historieta al cine, en la adaptación de un material cultural al otro, los posicionamientos subversivos de género siguen presentes, pero existen diferencias propias de cada material cultural y de las búsquedas personales de los respectivos guionistas que permitirían indicar que el filme *V for Vendetta* en una primera aproximación resultaría en cierta forma normalizador de algunos aspectos disidentes de la historieta. Esto puede cambiar cuando se realiza un análisis comparativo como el que llevaremos adelante, que así como nos permitiría hablar de cierta “normalización” también se podría pensar que los vectores disidentes de la historieta logran mantenerse en algunos rasgos de la obra cinematográfica como resistencias propias de las manifestaciones culturales de la disidencia sexual.

Si pensamos el guión adaptado del filme en diálogo con otras producciones cuyos guiones también fueron escritos por Lana y Lilly Wachosky (la trilogía *Matrix*, 1999 y 2003; *Speed Racer*, 2008; *Cloud Atlas*, 2012; *Sense8*, 2015), encontramos una continuidad muy evidente en ciertos posicionamientos y representaciones vinculados al género y las sexualidades. Esto sumado al gesto de visibilidad pública de ambas hermanas, durante años silenciadas por las presiones del “clóset” de la normalidad de Hollywood, permitirían ver la construcción de una constelación de obras cinematográficas que pese a no responder a lo políticamente correcto y la normalización de la disidencia en muchos de sus rasgos, en una mirada complejizadora de sus obras se podría indicar cierta torsión de lo esperado por un mercado mainstream de consumo de la sexualidad y la corrección política.

## III. De la historieta al cine

*V de vendetta* imagina una Londres distópica bastante parecida a la de 1984: un Partido que gobierna mediante el miedo y el control riguroso de sus ciudadanos, un Líder al que todos temen y obedecen, medios de comunicación que reproducen el discurso oficial y que ocultan las verdaderas intenciones del Partido y una población adormecida por la alienación que impone el poder hegemónico. También hay bienes y actividades prohibidas como en la ciencia ficción orwelliana: las religiones no católicas, las obras de arte y algunos bienes de consumo, por ejemplo. Desde los íconos hasta las formas de los dirigentes nos remiten a la Alemania nazi, pero hay un punto clave que nos permite hacer esa asociación: el exterminio y la persecución de ciertos grupos y sectores sociales que son asociados a una supuesta decadencia moral, política y cultural que el nuevo orden pretende dejar atrás. En esta regresión conservadora, la persecución hacia la disidencia sexual es uno de los bastiones de la nueva maquinaria represiva.

Una primera aproximación al análisis de la historieta nos permite hipotetizar que las hermanas Wachosky actualizaron el argumento de la historieta en el guión de la versión fílmica para

acomodarse a ciertas reglas del mercado hollywoodense. En cierta medida, en ese “acomodarse” a las normas del mercado y la cultura ciertos rasgos importantes en cuestiones de género que la historieta propone quedan a un lado deseos y prácticas contrasexuales y disidentes que escapan a la matriz heteronormativa. Esto no quiere decir que no queden vectores disidentes en la versión cinematográfica, pero sí que hay una forma de normalización que tiene que ver con la industria cinematográfica *mainstream* que hace caer algunas de las propuestas del cómic.

En la película, Evey Hammond (interpretada por la belleza *mainstream* de Natalie Portman) sale a la calle (a pesar del toque de queda) decidida a encontrarse con su jefe, Gordon Dietrich, en su casa. Tanto Gordon como Evey trabajan para el canal estatal desde donde el Partido imparte su monopólica información mediática. Evey no llega a la cita acordada porque en el camino se cruza con señaladores que intentan violarla a modo de castigo, recordándole que una mujer sola en la calle es una contravención y un acto de rebeldía frente al orden heteropatriarcal.

¿Por qué si la transgresión es al orden socio-político, el castigo es sexual; es decir, por qué no arrestarla o incluso si se quería mostrar la tiranía y crueldad de estos guardias del orden, torturarla? La respuesta podríamos hallarla en lo que Paul B. Preciado llama orden farmacopornográfico: nuestra sociedad contemporánea ya no se estructura a partir de una lógica panóptica en que el poder limita desde afuera hacia adentro, sino que supone un control que forma parte del mismo cuerpo, un poder que modifica los cuerpos desde adentro. Al mismo tiempo, lo que caracteriza a este nuevo orden es el interés que recae sobre el universo genérico-sexual, directamente ligado a lo que Preciado llama *potentia gaudendi*:

El cuerpo adicto y sexual, el sexo y todos sus derivados semiótico-técnicos son hoy el principal recurso del capitalismo posfordista. Si la era dominada por la economía del automóvil se denominó “fordismo”, llamaremos “farmacopornismo” a esta nueva economía dominada por la industria de la píldora, por la lógica masturbatoria y por la cadena de excitación-frustración en la que ésta se apoya (...) la producción fármacopornográfica caracteriza hoy un nuevo período de la economía policía mundial no por su preponderancia cuantitativa sino porque cualquier otra forma de producción aspira a una producción molecular intensificada del deseo corporal semejante a la narcoticosexual. (Preciado *Testo yonqui* 39-40)

En esta nueva era y al igual que en las etapas previas del capitalismo, hay sujetos dominantes que son cuerpos hegemónicos y otros que son cuerpos de consumo, hay cuerpos que importan en tanto sujetos de derecho y otros cuyo interés reside en ser cuerpos que satisfacen los deseos de otros:

El nuevo sujeto hegemónico es un cuerpo (a menudo codificado como masculino, blanco, heterosexual) farmacopornográficamente suplementado (por el Viagra, la cocaína, la pornografía, etc), consumidor de servicios sexuales pauperizados (a menudo ejercidos por cuerpos codificados como femeninos, infantiles, racializados) (...) En el primer tomo de *Homo sacer*; Giorgio Agamben retoma el concepto de “vida desnuda” de Walter Benjamin para designar el estatuto biopolítico del sujeto después de Auschwitz, cuyo paradigma serían el interno del campo de concentración o el inmigrante ilegal retenido en un centro de permanencia temporal: ser reducido a existencia física, despojado de todo estatuto jurídico o de ciudadanía (Agamben, 1998). Podríamos añadir a esta noción de vida desnuda la de “vida farmacopornográfica”, pues lo propio del cuerpo despojado de todo estatuto legal o político en nuestras sociedades postindustriales es servir como fuente de producción

de *potentia gaudendi* (...) Todos estos cuerpos funcionan ya, y de manera inagotable, como fuentes carnales y numéricas de capital eyaculante (...) Y todo ello en nuestras democracias postindustriales no tanto bajo el modelo distópico del campo de concentración o de exterminio, fácilmente denunciado como dispositivo de control, sino formando parte de un burdel-laboratorio global integrado multimedia, en el que el control de los flujos y los afectos se lleva a cabo a través de la forma pop de la excitación-frustración. (Preciado *Testo yonqui* 46 y 47)

La vuelta de tuerca en la teoría de Preciado radica en pensar el poder ya no como algo externo o panóptico sino como microevenires que se transmiten a través de los cuerpos y las subjetividades mediante el flujo de distintos elementos que terminan formando parte de esos mismos cuerpos y subjetividades; es decir, ya no son instancias, figuras o instituciones fácilmente reconocibles en el orden social sino que se cuelan en esos devenires, en los intercambios semióticos, genéticos, farmacológicos, informáticos, etc.

Esta forma de castigo de los señaladores sobre Evey, no sólo ejemplifica la violencia del falo hacia todo lo otro que intenta transgredir el orden impuesto, sino también que el orden político contemporáneo se rige moldeando, normativizando y reglando el universo sexo-genérico. Recordemos las palabras de *Teoría King Kong* de Virginie Despentes:

La violación es un programa político preciso: esqueleto del capitalismo, es la representación cruda y directa del ejercicio del poder (...) La violación es lo propio del hombre, no lo son la guerra, la casa, el deseo crudo, la violencia o la barbarie, sino realmente la violación, de la cual las mujeres -hasta ahora- nunca se apropiaron (Despentes *Teoría King Kong* 47).

En el film, de la conversación que Evey mantiene con Dietrich al día siguiente del encuentro frustrado, pero también en la confesión que Gordon hace a la joven cuando ella se refugia en su casa luego de huir de la galería de las sombras (escondite de V), deducimos que la cita suponía un encuentro amoroso entre Gordon y Evey, ya que la sociedad espera de él (un famoso comediante del canal) que mantenga relaciones con mujeres jóvenes y bellas. Sin embargo, Gordon revela a la muchacha que es homosexual y sadomasoquista. La disidencia es obvia en una sociedad que extermina todo lo *queer*.

En la historieta, los señaladores encuentran a Evey devaneando, pero aquí con otro objetivo: Evey decide esa noche prostituirse para ganarse la vida y tal vez también para apagar la abulia social, política y sexual que la atravesaba. ¿Por qué transformar a la Evey prostituta del cómic en una empleada sometida al falopoder de su jefe? Tal vez porque la prostituta es a la posmodernidad, lo que el *flaneur* al capitalismo productivo y la modernidad: una incomodidad social, política y moral. Para Preciado, los trabajadores sexuales son en la era farmacopornográfica los explotados por antonomasia:

El trabajo, y el tipo de explotación específica, que define hoy la economía farmacopornográfica es el trabajo sexual, y la trabajador@ paradigmatic@ de este modelo de producción es la puta, la actriz o el actor porno (...) Los verdaderos trabajadores ultraempobrecidos del capitalismo fármacopornográfico son las putas, los emigrantes “no-elegidos”, los pequeños traficantes, los prisioneros, los cuerpos dedicados a los trabajos domésticos y de cuidados corporal (...) Todos ellos se sitúan en el umbral de la ciudadanía. Y en el umbral de lo humano (...) El trabajo sexual aparece como aquel que de forma más eficaz reduce al trabajador a una esencia natural, marcándolo a fuego y a vida, dificultando su reabsorción en otros mercados de trabajo (Preciado *Testo yonqui* 218 y 219).

Otra diferencia importante y llamativa tiene que ver con el personaje de la voz del destino. En la versión fílmica, este excéntrico personaje que baja línea a los ciudadanos de Inglaterra es adicto a los fármacos, e incluso se devela que por su privilegiada posición en el sistema, los conseguía ilegalmente y en cantidades más que llamativas. La historieta, en cambio, presenta un personaje con un gusto extravagante: coleccionaba muñecas y, podemos decir sin titubear, que gozaba con ellas. Prothero sostiene a sus matones en un viaje en tren antes de ser interceptado por nuestro héroe V un interesante discurso al respecto:



(V de Vendetta 19, detalle de viñetas)

Cómo interpretar esta frase de Prothero sobre todo si tenemos en cuenta que es una de los blancos de V; es decir, que V mate a Prothero, ¿tiene que ver con su gusto fuera de la normalidad que el mismo Prothero cuestiona? Claramente no. V elimina a la voz del destino por su rol en la maquinaria represiva; es más, podríamos conjeturar que su venganza tiene que ver con el papel fundamental que tiene este hombre en la reproducción de la moral imperante. Por supuesto, Prothero sabe que de confesarse “marica” sería exterminado, por eso su alarde heterosexual en la historia que pasa a contarle a su guardaespaldas en el tren. Nos parece, de este modo, que ese parlamento que le dedica a su macha patota es una ironía al ciudadano medio (su principal oyente, que incluye por supuesto a sus guardaespaldas): “vos, clase media, qué poco sabés sobre el goce, sobre el placer”.

Tenemos que recordar que la historieta se publica en el marco de la emergencia en Occidente de lo que se conoce como “conservadurismo gay”, en algún punto, la lectura que podemos hacer del personaje de Prothero y su posicionamiento en frases como la mencionada podrían indicar que estamos ante un representante del conservadurismo gay, una forma de identidad gay funcional al sistema patriarcal, la represión y la invisibilización de la disidencia sexual.

No creemos casual, asimismo, la evaluación que Finch, detective a cargo del caso, hace sobre el accionar de V. Para Finch, las formas de V no corresponden a las formas de un ciudadano normal. Le dice a su compañero que para poder entender a este terrorista, necesita ponerse en su cabeza y que eso es lo que más lo atemoriza. Las ideas de V, tan “anormales” para el ciudadano medio londinense, son terroristas. Y si las ideas de V son terroristas, ¿no podríamos pensar que en alguna medida la historieta es una forma de texto terrorista? El

mensaje de ruptura y revolución disidente que plantea la obra podría ser una forma de texto terrorista en el sentido que Preciado le da a la categoría barthesiana. Recordemos que los textos terroristas serían aquellos capaces de intervenir socialmente, “no gracias al éxito o popularidad, sino gracias a la violencia que permite que el texto exceda las leyes que una sociedad, una ideología, o una filosofía se dan para constituir su propia inteligibilidad histórica.” (Preciado *Terror anal* 138)

Finalmente, en otro momento de la historieta, cuando V disfraza a las muñecas de Prothero como prisioneras y le dice a su cautivo:



(V de Vendetta 33, detalle de viñetas)

A lo que Prothero contesta:



(V de Vendetta 33, detalle de viñetas)

Por lo tanto, no es el gusto prostético de Prothero por las muñecas lo que nuestro justiciero cuestiona, al contrario, es su disfraz heteropresivo lo que lo lleva a torturar y enloquecer a la

voz de Londres; es su doble moral, su función en los campos de concentración y su posterior papel mediático una vez implantada y consolidada la tiranía del Líder.

Una parte crucial de *V de Vendetta* es la historia de Valerie. Encerrada por V en la Galería de las sombras, Evey cree estar en realidad en manos del Partido. Por un agujero en la pared que linda con la celda de al lado, le hacen llegar escrita en papel higiénico la historia de una actriz de cine que fue atrapada por ser lesbiana. Una vez liberada por V, Evey descubre que Valerie no es otro engaño de V, sino que estuvo junto a él en el campo de concentración y que le hizo llegar su biografía de la misma manera que V la puso en manos de Evey. La historia de Valerie no se modifica en la versión fílmica pero hay un detalle importante que la historieta introduce y que se deja de lado en la película: cuando se llevan a Ruth, la obligan a declarar bajo tortura que Valerie la había seducido. La heterosexualidad obligatoria se corporaliza en esa confesión bajo tortura. Otro significativo contraste es que al ser capturada Valerie, la sesión de tortura (mediante el método conocido como submarino) era acompañada por chistes de lesbianas. Toda esta parte de la historieta nos lleva a pensar la situación de exterminio y disidencia sexual, las referencias a los campos de concentración y las diferentes situaciones de represión, violencia y asesinato que podemos pensar en el siglo XX para la disidencia sexual. Otro punto importante para desenmarañar la contrasexualidad implícita y explícita en ambas obras es nuestro héroe: V. En rigor, V es un@ travestid@. Su máscara de mejillas rosáceas nos recuerdan a ciertas muñecas de porcelana (que llamativamente se parecen a las que colecciona Prothero); su peluca de pelo prolijamente alisado y flequillo al estilo de la Uma Turman de *Tiempos violentos*; su cintura marcada en el traje: todos esos elementos configuran un disfraz que luce en el ámbito público y privado y que esconde las heridas de su paso por el campo de concentración. Y al mismo está su máscara, que representa a un personaje histórico disidente y marginal y que al mismo tiempo, en cierta medida, unifica la venganza y unifica (o deconstruye) los géneros. ¿V tiene género? ¿No podría ser la androginia de V una forma de ruptura radical con el sistema binario y compulsivo de asignación de género?

En la edición de la historieta que tomamos se incluye un artículo que se publicó en la revista *Warrior*. Allí Moore intenta explicar cómo surgió la idea de V. El guionista cuenta un detalle no menor para el punto que estamos problematizando:

Parte de V de vendetta empezó en la revista *Hulk Weekly* de Marvel UK, y otra parte surgió de una idea que envié al concurso de guionistas de D.C. Thomson cuando tenía unos tiernos 22 años. Mi idea consistía en un terrorista un poco raro que llevaba la cara pintada de blanco, se hacía llamar “La Muñeca” y declaraba la guerra a un estado totalitario a finales de los años ochenta. D.C. Thomson decidió que un terrorista transexual no era lo que tenían en mente y se decantó por una historia enviada por un verdulero de Hyll (*V de Vendetta* 268)

Algo semejante podríamos llegar a pensar con respecto a Evey. La muchacha sufre una interesante metamorfosis en su imagen, sobre todo en la versión de la historieta. De la voluptuosa rubia (que sigue el estereotipo de la prostituta) a la figura masculinizada del desenlace, mucha agua transgénero corrió bajo el puente:



(V de Vendetta 10-11, 167, 251, 263-264, detalles de viñetas-personaje Evey)



(V de Vendetta, versión cinematográfica, Natalie Portman como Evey)

De hecho, en la historieta ella se traviste de V, lo que nos lleva a considerar que también Evey deviene un ser fuera del género. Lo que la película sí mantiene es el gesto *queer* de Evey de besar el papel que Valerie escribe y de ese modo sellar el amor que nació con el encierro. De hecho, Valerie escribe que el amor va más allá de los géneros asignados:



(V de Vendetta 160, detalle de viñeta)

Por último, nos interesa mencionar el vínculo erótico que el líder establece con la computadora del Destino en la historieta. La besa, le dice que la ama, que le perdona que lo haya engañado con otro, incluso alcanza un orgasmo junto a ella y cuenta cómo se conocieron como si hablara de una amante:



(V de Vendetta 229, detalle de viñetas)



(V de Vendetta 232, detalle de viñetas)

Este amor cyborg (siguiendo a Haraway) trasgrede los límites de los géneros pero también de lo humano: desear lo que no tiene género pero también lo que no es humano es una posibilidad en el universo de *V de Vendetta*.

#### IV. Consideraciones finales

Teniendo en cuenta el análisis realizado sobre la historieta frente a algunos rasgos mencionados de la versión cinematográfica es posible afirmar que, si bien los gestos disidentes y *queer* de la historieta son claramente más significativos y numerosos que los de la película, no consideramos por esto que el film sea una producción cultural que reproduzca la heteronormatividad o que plantee un cuestionamiento superficial a la matriz hegemónica de género. Por el contrario, lanzar al mercado una película de ciencia ficción en que el exterminado y perseguido sea el deseo contrasexual es un importante y arriesgado planteo contrasexual (sobre todo teniendo en cuenta las livianas representaciones del cine *mainstream* en cuanto a las cuestiones de género). Más allá de la caída de varios rasgos disidentes en el pasaje de la historieta al film, creemos que determinados rasgos (como el pasaje de Valerie como referente al exterminio de las disidencias sexuales) siguen presentes.

¿Podría ser por esto el interés de Lana y Lilly Wachosky en adaptar el guión de la novela gráfica *V for Vendetta*? Nos referimos a la posibilidad de que ambas hayan notado el tratamiento *queer* presente en la historieta de Alan Moore y David Lloyd que permitió la escritura de un guión que mantuvo ciertos rasgos *queer* latentes y que juega con la ruptura de la ficción de normalidad para un campo como el del cine *mainstream* de ciencia ficción.

En ese marco, creemos poder leer la historieta *V for Vendetta* como un texto terrorista que desestabiliza los mecanismos de represión y dominación del sistema heteropatriarcal para repensarlos en función, en el caso de la ficción del cómic, en las ideas de V y la construcción sexo-genérica de los personajes. La violencia del texto terrorista resulta tal que la adaptación realizada por las hermanas Wachosky no puede (o no quiere) perder del todo los rasgos sexo-disidentes y los convierte en, como señalamos, una latencia *queer* que resiste en el centro de

una producción *mainstream*, atada a presiones y normalizaciones propias de la industria cinematográfica masiva.

## **Bibliografía**

Giorgi, Gabriel. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

Haraway, Donna. “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX” en Haraway, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995 [1984], pp. 251-312.

McTeigue, James (dir.). *V for Vendetta*. Estados Unidos: Warner Bros. 2005.

Moore, Alan; David Lloyd. *V de Vendetta*. Buenos Aires: ECC Ediciones, 2013.

Preciado, Paul B. “Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual” en Hocquenghem, Guy. *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina, 2009. pp. 135-174.

Preciado, Paul B. *Testo yonqui*. Madrid: Espasa, 2008