

Violencia de género y erotismo. La construcción cultural de la violación sexual en un cómic de los años setenta en México

Saydi Núñez Cetina¹

saydinunez@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6817-5542>

Andrés Ríos Molina²

andresriosmolina@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6133-478X>

Gender Violence and Eroticism.

The cultural construction of rape in a comic of the seventies in Mexico

Resumen

Este artículo reflexiona sobre el tema de la violación sexual a partir del cómic *Relatos del Jorobado*, una historieta publicada en la Ciudad de México durante los años setenta centrada en el melodrama, el erotismo y la violencia sexual contra las mujeres. Utilizando como marco de análisis los *Rape Myths*, se examinan las representaciones que difundió sobre el sexismo, el machismo y la violencia sexual en el contexto de la revolución cultural caracterizada por la transformación de las mentalidades sobre la sexualidad y las imágenes del cuerpo femenino. Como parte del universo de publicaciones dirigidas al entretenimiento de adultos, el cómic contribuyó culturalmente a minimizar la gravedad del abuso sexual y a justificar el comportamiento de los violadores. **Palabras clave:** cómics, violencia de género, violación, sexualidad, cultura de masas.

las representaciones que difundió sobre el sexismo, el machismo y la violencia sexual en el contexto de la revolución cultural caracterizada por la transformación de las mentalidades sobre la sexualidad y las imágenes del cuerpo femenino. Como parte del universo de publicaciones dirigidas al entretenimiento de adultos, el cómic contribuyó culturalmente a minimizar la gravedad del abuso sexual y a justificar el comportamiento de los violadores.

Abstract

This article explores the rape in *Relatos del Jorobado* a comic book published in Mexico City during the 1970s focused on melodramas, eroticism and sexual violence. Using *Rape Myths* as a framework for analysis, the representations it spread about sexism, machismo and sexual as-

sault are studied here, in the context of the cultural revolution in Mexico characterized by the shift of mindset about sexuality and images the female body. As part of set of adult entertainment publications, this cartoon contributed to deny the sexual abuse and justify the behavior of rapists.

Keywords: comics, gender violence, rape, sexuality, popular culture.

¹ Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México. Calzada del Hueso 1100, Col. Villa Quietud, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04960, Ciudad de México, México.

² Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México. Circuito, Mario de La Cueva S/n, C.U., Coyoacán, 04510, Ciudad de México, México.

En medio de los centenares de cómics que circularon en México durante la década de 1970, hubo uno titulado *Relatos del Jorobado*,³ cuyo subtítulo advertía a qué público iba dirigido: *Revista para adultos*. Los primeros ejemplares de esta revista versaban sobre fantasmas que aparecían en espacios rurales, en casas abandonadas y hasta en embarcaciones, pero posteriormente cambió radicalmente su contenido para centrarse en narraciones que amalgamaban sexualidad, erotismo y violencia. En la portada se aprecia, al lado del título, un jorobado que en la primera página hace una introducción a la historieta y en la última emite una moraleja.⁴ Además, como imagen central de la portada aparece una voluptuosa mujer con muy poca ropa, invariablemente junto a un hombre que la está golpeando o tratando de arrancarle las escasas prendas que porta.

Esta publicación de treinta y dos páginas y de circulación semanal, además de tener un contenido claramente erótico y estar dirigida a un hipotético público masculino, mantenía como escena central una violación sexual. Estas narraciones tenían como objetivo erotizar al lector recurriendo a un acto de extrema violencia donde uno o varios hombres abusaban sexualmente de una mujer. De los diez ejemplares que ubicamos, todos contienen escenas de violencia contra las mujeres y seis tienen una violación como escena central. Estas son historias donde los hombres siempre son figuras dominantes que ejercen violencia, controlan la sexualidad de las mujeres y, en ocasiones, actúan en contextos de ilegalidad. En consecuencia, esta historieta nos acerca a un conjunto de símbolos que el mexicano de las clases populares consideraba erótico, ya que la lectura de esta publicación dependía directamente de la capacidad que el relato tuviera de excitarlo sexualmente, como si esa fuese la recompensa por comprar la historieta y leerla. Para analizar los contenidos de este cómic retomamos dos categorías analíticas: *Rape Myths* y melodrama.

³ Una de las dificultades al abordar este tipo de fuentes es la ausencia de nutridos acervos documentales en bibliotecas y archivos. Hecho que resulta paradójico ya que hubo una muy prolífica industria editorial que puso en circulación millones de ejemplares semanalmente; sin embargo, éstos no fueron reunidos de manera sistemática. Por esta razón, los interesados en estos temas tenemos que recurrir a vendedores y coleccionistas en busca de pequeños fragmentos que nos permitan reconstruir esta historia.

⁴ La información más general sobre este Cómic la encontramos en Tebeosfera, una página electrónica que publica diversos textos sobre la cultura popular gráfica en México a partir de la historieta, el humor gráfico, la ilustración, la novela popular, el cine y los videojuegos. https://www.tebeosfera.com/publicaciones/relatos_del_jorobado_1973_joma.html Consultado el 4 de agosto de 2018.

Figura 1

(1975). La loca. *Relatos del Jorobado*, núm. 35, portada



Fuente: Colección privada

Los estudios socioculturales sobre la violación sexual demuestran que en diferentes momentos históricos han existido narrativas generadas por la hegemonía masculina que, por una parte, minimizaban e invisibilizaban el acto de la violación y, por otra, justificaban el comportamiento del violador a partir de una serie de mitos y creencias que fueron asumidas como verdades (Vigarello, 1999; Thornhill y Palmer, 2000; Bourke, 2009). Dichos mitos (*Rape Myths*) han sido estructurados como guiones sexuales (*Sexual Scripts*) que se encargan de generar referentes para caracterizar el abuso sexual. Por ejemplo, entre los mitos que han estructurado las ideas de la violación sexual, se han definido los siguientes: que los maridos no pueden violar a sus esposas; que una mujer disfruta de una violación; que la víctima inventa ser violada porque desea serlo, y para ello seduce al hombre que le interesa; y que las únicas mujeres que pueden ser violadas son aquellas pertenecientes a la clase alta por su delicadeza y fragilidad, ya que, a diferencia de las mujeres de clases populares, no tienen la fuerza física para defenderse ni están acostumbradas a vivir situaciones de riesgo. En cuanto a los culpables, una de las creencias más comunes es que el violador suele ser un sujeto desconocido con características fisiológicas más próximas a lo monstruoso; y que la violación ocurre por lo general fuera del espacio doméstico (Edwards, 2011, pp. 761-773; Ryan, 2011, pp. 774-782).

La eficacia cultural de tales mitos se ha evidenciado en el contexto jurídico ya que, como lo ha demostrado la historiografía, las denuncias hechas por violación suelen ser desestimadas como producto de la fuerza cultural que tienen los *Rape Myths*. Por ejemplo, cuando una mujer denuncia una violación por parte de su esposo, de un familiar, de un superior en contextos laborales o cuando una mujer humilde denuncia a un hombre que tiene poder político o económico, se duda de la veracidad de su palabra (Ryan, 2011, p. 774). En consecuencia, la fuerza del mito radica en su capacidad para enmascarar la realidad ya que, según Edwards (2011), estos mitos se han extendido ampliamente a través de circuitos culturales donde la religión y los medios de comunicación han desempeñado un papel central.⁵ Los estudios culturales que han abordado tanto telenovelas como fotonovelas de los años setenta y ochenta señalan que éstos son espacios narrativos donde la violencia contra las mujeres y el abuso sexual han sido tópicos recurrentes (Bonavita y De Garay, 2011; Butler, 1980; Ríos Molina, 2017). Revistas como *Casos de Alarma*, *Traumáticas psicológicas* y *Casos reales!* también solían publicar periódicamente historias de violaciones sexuales. Para mencionar sólo dos ejemplos, en una muestra aleatoria de dieciséis ejemplares de *Casos reales!* encontramos seis que tenían en sus portadas las palabras “violación” o “Abuso sexual” (números 499, 618, 624, 627, 654, 718); y en *Casos de Alarma* hallamos siete historias en las cuales las protagonistas fueron atacadas sexualmente por uno o varios hombres conocidos (números 6, 10, 90, 92, 95, 98, 102). En consecuencia, si bien la violencia contra las mujeres en dichas publicaciones es un aspecto conocido, en el presente texto consideramos que el concepto de *Rape Myths* nos permite ir un paso más adelante y comprender la forma en que fueron estructuradas dichas narrativas y qué conjunto de ideas transmitieron sobre la víctima y el victimario, además de justificar la erotización frente al abuso sexual.

¿Cuáles mitos estructuran las historias en *Relatos del Jorobado*? Los más recurrentes son los siguientes: las violaciones ocurren en un contexto rural; la violación solo se considera como tal cuando la víctima es una mujer sin experiencia sexual; y el violador es definido como un ser anormal, cercano a lo “monstruoso”. Sin embargo, hay dos elementos centra-

⁵ Es importante señalar que aquí el concepto de mito y la metodología para su análisis no se apega estrictamente a la propuesta clásica de la antropología, específicamente a la de Claude Levi-Strauss; más bien, entendemos el mito en un sentido amplio como un conjunto de creencias e imaginarios compartidos por una colectividad que dan sentido y significado al entorno social y, a su vez, contribuyen a pautar la conducta de los sujetos.

les que nos permiten sugerir que el hipotético lector masculino tiende a erotizarse con una violación sexual. Por una parte y como se verá más adelante, en la narración hay un desplazamiento del dolor de la víctima al placer del violador; y por otra, la estructura melodramática permite que el lector observe el abuso sexual y, al final de la historia, presencie una tragedia en tono aleccionador que emerge como castigo por los excesos cometidos. Veamos cómo funciona este escenario melodramático.

En el marco de la industria cultural de los cómics y las fotonovelas, los estudios hechos desde la historia, la sociología o la antropología han señalado que el melodrama es una especie de matriz de significado que se encarga de estructurar a los personajes y al curso de las historias en un marco narrativo donde se apela más a las emociones que a la razón. A partir de los aportes de Peter Brooks (1976), la categoría melodrama dejó de ser exclusivamente una herramienta conceptual para el análisis literario y se convirtió en una muy útil categoría analítica entendida como “un sistema ficcional para dar sentido a la experiencia”, la cual permite repensar lo popular dentro de los conflictos generados por la modernidad (Herlinghaus, 2002, p. 25). En América Latina y gracias a las investigaciones de Jesús Martín Barbero (1987)⁶, la categoría melodrama llegó a ser un elemento determinante para comprender la cultura de masas y sus producciones.⁷ En México, dicha estructura melodramática fue determinante en el cine, la televisión, la radio, las historietas y en numerosas manifestaciones culturales. Tales historias, además de que presentan personajes construidos a partir de nociones de feminidad y masculinidad estereotipada en función de la oposición buenos/malos, son narraciones que al final tienen una moraleja, donde la moral emerge para señalarle al lector la consecuencia fatal de las malas acciones (Curiel, 1978; Butler, 1980).

Relatos del Jorobado no está fuera del gran marco de acción del melodrama ya que todas las historias tienen un trágico desenlace, como asesinatos, fallecimientos repentinos o suicidios, que adquiere una función pedagógica al mostrar los efectos perversos de una violación. De manera que el lector, quien a través de la narración pudo erotizarse con un acto de violación sexual, al final expía sus culpas y tranquiliza su conciencia al conocer el fatídico desenlace. Por tanto, el melodrama es una estructura

⁶ De manera particular, el libro *De los medios a las mediaciones* (1987) se convirtió en un referente central para comprender la cultura de masas en el marco de los medios de comunicación que hicieron de la globalización el elemento paradigmático para los estudios culturales en la década de 1990.

⁷ Un amplio panorama sobre los estudios acerca del melodrama y la cultura de masas en América Latina se plasma en la obra colectiva de Herlinghaus (2002).

narrativa que le permite al lector “disfrutar” del abuso sexual de una mujer, pero al llegar al desenlace de la historia puede regodearse en el moralismo cuando emergen los efectos infames del crimen.

Proponemos que esta historieta es una ruta para acercarnos a un conjunto de representaciones que en los años setenta en México buscaron erotizar al lector masculino; ideas que encontramos como una continuidad de los mitos que según la historiografía han prevalecido en la lógica patriarcal de occidente. Esto implica analizar una literatura de carácter masivo destinada al entretenimiento aparentemente inofensivo del lector como un espacio donde circularon imaginarios profundamente sexistas que tenían la capacidad de representar la violación femenina como un acto erótico fundamentalmente masculino. En este texto buscamos exponer los *Rape Myths* que aparecieron en *Relatos del Jorobado* en función de cuatro ejes: 1) el espacio donde se desarrolla la trama; 2) las características de la víctima y el victimario; 3) la forma en que se narra la violación; 4) y, finalmente, mostrar la estructura melodramática como la clave que permite al lector seguir el relato con interés y, al mismo tiempo, no generar empatía alguna con el violador. Desafortunadamente, carecemos de fuentes para documentar el impacto del cómic o el perfil de sus posibles lectores y sus puntos de vista, por esta razón en este artículo nos limitamos al análisis de sus contenidos y lo utilizamos como una mirilla a través de la cual se observan imaginarios y universos posibles durante la época en que circuló. Por ello, antes de incursionar en la estructura y discursos que difundió el cómic, es necesario exponer aspectos generales del contexto cultural de México en la década de 1970 que nos permitirán comprender qué posibilitó la presencia y difusión de este tipo de publicaciones.

Historietas y representaciones de género

La década de 1970 fue una época dorada para la producción de historietas en México. Prueba de ello son los millones de impresos semanales que circularon en el país; según Herner (1979, pp. 9-10) en 1977 se editaban alrededor de 70 millones de ejemplares de historietas y fotonovelas —56 millones de “cuentos” y 14 millones de fotonovelas—, es decir, más de un ejemplar por habitante considerando la población del país en esa década. Bastan dos casos concretos: la fotonovela *Lágrimas y risas* llegó a imprimir 4'800,000 ejemplares semanales en 1976 y *Kalimán* alcanzó los 8'000,000.

Este universo de publicaciones masivas fue muy diverso. Por una parte, se tradujeron e imprimieron centenares de títulos en inglés, como *Superman*, *Batman* y todos los superhéroes, así como *Archie*, *El Pájaro*

Loco, *La Pequeña Lulú*, y la lista es bastante extensa. Por otra parte, la producción nacional fue igualmente amplia: desde los muy conocidos *Peppín* y *Chamaco* que aparecieron en la década de 1930, pasando por la fotonovela rosa con contenido romántico y final feliz como *Lagrimas, risas y amor* de los años sesenta, hasta la fotonovela roja como *Casos de Alarma* que alcanzó su cenit en los setenta. También hubo relatos sobre héroes populares como luchadores (*El Santo*), boxeadores (*El campeón Mantequilla Nápoles*) y hasta del estereotipo afromexicano (*Memín Pingüín*), para mencionar sólo unos cuantos ejemplos (Herner, 1979; Arrecochea y Bartra, 1988; Bartra, 2001; Ríos, 2017).

En los años setenta comenzaron a circular historietas “para adultos”, las cuales se caracterizaban por presentar a mujeres con cuerpos voluptuosos y en ropa interior, donde era constante la alusión a encuentros sexuales. Estas podían ser de varios tipos: de humor, sobre crímenes y criminales o melodramáticas que mantenían linderos con las fotonovelas románticas (Ríos, 2017, pp. 259-262). En un lapso de tiempo que inicia con la crisis del cine de oro mexicano en la década de 1960 y la entronización del televisor como un miembro más de los hogares mexicanos en los ochenta, la década de 1970 fue la época de gloria de las historietas y las fotonovelas (Butler, 1984, pp. 163-183).

Al tiempo que la sociedad mexicana consumía millones de historietas y fotonovelas signadas por el drama y el erotismo, el contexto sociocultural atravesaba por una diversidad de transformaciones heredadas del fenómeno conocido como los *Global Sixties* (Scheuzger, 2018). Durante este periodo hubo notables transformaciones relacionadas con el cuestionamiento a los roles tradicionales de género y una apertura al tema de la sexualidad. Por una parte, la incursión de la mujer en los mundos laboral y académico significó una ruptura con el modelo tradicional del hogar y la maternidad, espacio “ideal” de las mujeres; y por otra, la píldora anticonceptiva revolucionó el control de la natalidad y el ejercicio de la sexualidad ya que su otrora objetivo, la reproducción, fue reemplazado por el placer. Además, las campañas para legislar sobre el divorcio, el derecho al aborto, la libertad sexual y la denuncia de la violencia contra las mujeres, fueron hechos que signaron una transformación global cultural que se gestó desde los años sesenta y cuyos resultados se evidenciaron en la siguiente década (Hobsbawm, 1998, pp. 290-321; Marwick, 1998, pp. 15-20; Cosse, 2010, pp. 5-10).

México no fue ajeno a este proceso. Hacia finales de la década de los sesenta, con la revolución cultural en el orden de las costumbres, de la vida sexual y del lugar de la mujer en la esfera pública, se expresó con mayor claridad el cambio en las mentalidades: los temas sobre la sexua-

lidad fueron más debatidos y hubo una apertura frente a las imágenes del cuerpo y el semidesnudo que difundieron los medios impresos, el cine y la televisión (Villoro, 1960, pp. 196-219; Monsiváis, 1995, pp. 163-188). En la Ciudad de México, la práctica de la pareja y de la familia se fue modificando a partir de la incorporación masiva de las mujeres en la economía y en la enseñanza superior, el desprestigio del machismo, la masificación del divorcio y la disminución de la importancia del adulterio como causa en los procesos judiciales (Lau, 2011, p. 152-154; Felliti, 2018, pp. 1345-1347).

Sin embargo, frente a la fuerza de la “contracultura”⁸ y la liberación sexual, la reacción no se hizo esperar: la gran producción de telenovelas, radionovelas, fotonovelas y numerosas películas se encargó de reproducir ideas conservadoras y de tono moralista con particular énfasis en la necesidad de preservar los tradicionales roles de género. Los estudios al respecto señalan que las representaciones de la mujer estaban determinadas por figuras de madres y esposas donde la belleza y bondad eran los atributos que le permitirían conseguir un buen esposo: única ruta de ascenso social e ideal *sine qua non* de la mujer (Butler, 1980, p. 95-104; Amaya, 2011, pp. 103-122; Cosse, 2010, p. 16-33; Felliti, 2018, 1350-1357).

En dichas narraciones melodramáticas se expresaba una imagen femenina dual: la de la mujer malvada y, a su vez, erotizada que suele aparecer como seductora y perversa –la amante, la secretaria o la empleada doméstica–; mientras que el tropo de la mujer buena es pasiva, abnegada y despojada de todos los atributos sexuales –la esposa fiel, la madre sufriente y la mujer engañada o abandonada. Mientras tanto, los hombres buenos eran construidos como seres activos e independientes, proveedores, protectores, generosos y justos; a diferencia de aquellos caracterizados como malvados o villanos, sin escrúpulos, desprovistos de responsabilidades familiares, con una sexualidad impulsiva, perversos y violentos.

En su mayoría, las historias giraban en torno a la dificultad por alcanzar el amor, donde los personajes están divididos en buenos y malos sin una posible gama de grises y sin complejidad psicológica alguna. Estructura melodramática donde se apela más a las emociones del lector que a un ejercicio de lectura crítico. Narraciones en cuyo final se impone el bien sobre el mal y la tragedia es el colofón de cada historia para aleccionar al lector sobre los peligros de los excesos, y el desenlace fatídico es consecuencia de las trasgresiones a los roles de género. Por ejemplo, las mujeres que incursionaban al mundo laboral o las jóvenes que querían

⁸ | Para una definición y análisis de la contracultura en México véase a Zolov (1999).

“liberarse” de la autoridad patriarcal solían caer en la prostitución o en las drogas y como resultado de su comportamiento terminaban en la prisión o en el cementerio.

Así, pese a los cambios en el lugar de la mujer y en la idea de femi- nidad que en aquellos años tuvieron lugar, los medios de comunicación masivos difundieron historias melodramáticas de corte sexista y ma- chista que valoraban a la mujer pasiva, sometida a la voluntad de los hombres, carente de iniciativa y relegada al espacio doméstico. En ese tenor narrativo podemos ubicar a *Relatos del Jorobado*, publicación que compartía dichos referentes moralistas con las publicaciones masivas de la época, además de contener un ingrediente adicional: la violación sexual de una mujer.

El escenario: la barbarie del mundo rural

En *Relatos del jorobado* las historias transcurren en su mayoría en esce- narios rurales cuyos protagonistas son por lo general hombres que or- ganizan, controlan y disputan su masculinidad hegemónica a través del sometimiento de las mujeres, quienes a su vez aparecen como objetos de deseo, manipuladas, ilusionadas y presas de la violencia de vecinos, ami- gos o autoridades locales. En estas escenas, el cuerpo femenino desnudo o semidesnudo adquiere una connotación central y no sólo forma parte de las imágenes voluptuosas o eróticas que buscan excitar sexualmente al lector, sino que se sugiere como un espacio cosificado, que se toma, se posee y violenta como trofeo en una competencia en la que siempre gana el más poderoso o el más perverso de la comarca: el violador.

George Vigarello (1999, pp. 12-64) señala que hasta el siglo XIX hubo un imaginario que ubicaba las violaciones en el mundo rural, muy lejos de la ciudad, donde la civilización, la libertad y la prostitución se convertían en el lógico sustituto siempre con un halo de impunidad. Llama la aten- ción que *Relatos del Jorobado* se desarrolla invariablemente en el mundo rural, en el contexto del pueblo o de la hacienda, hecho que resulta pa- radójico ya que es un momento en el que México está en pleno proceso de urbanización, los lectores habitan en la urbe y la gran mayoría de las representaciones tanto cinematográficas como en historietas ocurren en escenarios ciudadanos. Es más, el cine y los cómics mexicanos a lo largo del siglo XX se encargaron de reproducir de manera constante la oposición entre el campo y la ciudad, donde el primero es representado como un es- pacio bucólico, pacífico, baluarte de las tradiciones y las buenas costum- bres; mientras que la ciudad es la cuna de todos los vicios y el escenario del desmoronamiento de los valores familiares.

Sin embargo, *Relatos del Jorobado*, lejos de retratar ese idealizado paisaje rural, ubica la violencia y los imaginarios sobre violaciones sexuales en el mundo campirano. Por ejemplo, en la edición titulada “La Loca”, la figura del jorobado comienza la historia con la siguiente frase: “¿No han notado ustedes que en los pueblos del interior nunca falta un loco o una loca? Es un personaje casi del folclore provinciano”⁹ Se trata de una historia donde la protagonista es una joven violada por dos amigos, luego de que estos le dieran a tomar unas pastillas con las que ella pierde el conocimiento. Tras recobrar el sentido, la mujer comienza a experimentar episodios de demencia y desenfreno sexual mientras que los dos hombres huyen para engancharse como braceros hacia los Estados Unidos. El mensaje que transmite este relato es la “impunidad” que parece prevalecer en el mundo rural y la “locura” femenina como desenlace de aquellos actos.

En otro de los episodios titulado “El enano”, la historia transcurre en el ficticio pueblo de Tlacoyotepec, donde el dueño de la gran hacienda, Don Atenor, es la suprema autoridad que dispone a su antojo de la vida de los habitantes. La historia inicia cuando nace su tercer hijo, razón por la cual el hacendado ofrece una gran fiesta con comida y bebida, “veinte barricas de pulque y cerveza” para celebrar en grande. En esa fiesta varias mujeres con poca ropa tratan de seducirlo: “Por doquier salían bellas muchachas provincianas que iban a abrazar al feliz padre no sin cierto toque de coquetería, mientras que las manos del hacendado tocan los cuerpos de las mujeres seducidas por la sensualidad que genera el poder y el dinero”.¹⁰

Una historia que transmite muy bien los imaginarios sobre la vida en la hacienda es la edición que lleva por nombre “El violador”, que trata de la historia del rico hacendado Lorenzo Montaña. En la primera escena se ve él en la sala de su casa, vestido de charro y con un revolver en la mano recordando su infancia. Hijo de millonarios en San Martín el Alto, siempre tiene lo que desea. Este personaje recuerda que desde la infancia estrechó una afectuosa amistad con el hijo del presidente municipal, años en los cuales iban a buscar a Lupe, la hija de la lavandera, para “jugar” con ella. En la cañada besaban y manoseaban a la joven cuatro chicos, mientras ella decidía quién tenía el turno.

Según el relato, pasaron los años y se volvieron “calaveras”. Ellos iban a misa a buscar a quién seducir. “Arrasaban hasta con las esposas de los peones” al punto de tener relaciones sexuales a su antojo con las esposas

⁹ (1975). La loca. *Relatos del Jorobado*, núm. 35, p. 1.

¹⁰ (1975). El enano. *Relatos del jorobado*, núm. 57, p. 16.

de sus trabajadores. Lorenzo le dice a una de ellas: “No sé qué le viste al Pánfilo”; y ella le contesta: “No se haga patrón, si usted me acomodó con él”.¹¹ Afirmación que alude a la vieja usanza en la cual los patrones disponían de la vida de los trabajadores asignando y autorizando matrimonios (Ponce, 2010, pp. 78-110). Él le regala unos aretes y ella le dice que sólo conoce una forma de agradecerle: desnudarse y tener sexo con el patrón. Finalmente, en el relato se menciona que este se retira “dejando satisfecha a la joven campesina”.¹²

Figura 2

(1976). El violador. *Relatos del Jorobado*, núm. 21, p. 8.



Fuente: Colección privada

¹¹ (1976). El violador. *Relatos del jorobado*, núm. 41, p. 10.

¹² (1976). El violador. *Relatos del jorobado*, núm. 41, p. 18.

En el mismo tenor, el episodio titulado “El gordo” narra la historia de Juan Barriga, un millonario propietario de una productiva hacienda en Nauacalpanzingo, donde este hombre resulta ser famoso por las generosas fiestas de abundante comida, alcohol y sexo descontrolado que ofrece. Según el anónimo narrador, las parejas buscaban todos los rincones de la hacienda “para conjugar en todas sus formas el verbo «amar»”.¹³

En esta historieta todos los episodios tienen lugar en el mundo rural, donde la violencia se encuentra en armonía con las tradiciones. Los abusos del hacendado sobre sus subalternas y el pago de favores sexuales aparece como contexto de significación que se encarga de plasmar lo que Bourdieu (2000, pp. 49-59) llamó “violencia simbólica”, entendida como un tipo de violencia que se asume como cotidiana y “normal” ya que se ha incorporado en los códigos de conducta de la sociedad. Por consiguiente, estamos frente a un conjunto de representaciones sobre la violencia que, en lugar de irrumpir y transgredir la cotidianidad, se encarga de reproducir de manera natural la vida social de los sujetos al punto de ser considerada como necesaria para el sostenimiento de ciertas relaciones sociales.

Por esta razón los abusos sexuales pueden ser considerados como una forma de violencia simbólica en la medida que ocurren entre personas conocidas –vecinos, parientes, amigos, subalternos, etc.– y en el marco de relaciones de poder donde el silencio se impone so pena del desprestigio social. Este mito o creencia del abusador sexual “rural” dista de su contraparte urbana, el cual se acerca al modelo del violador en serie que muchas veces es el mismo asesino múltiple, paradigma del monstruo moderno que sale a las calles en busca de mujeres con las cuales no suele tener un vínculo social o afectivo y por lo general son prostitutas a las que viola y mata (Ríos Molina, 2010, 19-53).

Por todo lo anterior, es comprensible que este cómic llevara las historias de abuso sexual al contexto rural en una etapa en que la migración del campo a la ciudad en México alcanzó cifras sin precedentes, al tiempo que se idealizaba la vida urbana en los medios de comunicación y el campo se convertía en sinónimo de atraso y barbarie.

Desplazamientos narrativos: del sufrimiento de la víctima al placer del victimario

Un aspecto central de esta historieta es la forma en que se describen las violaciones. Por consiguiente la pregunta que emerge es ¿qué hace que el lector, en lugar de cerrar la revista, continúe leyendo una historia de abuso

¹³ (1976). El gordo. *Relatos del Jorobado*, núm. 57, p. 10.

sexual? Hay dos aspectos que llaman la atención. Por un lado, el lenguaje y las imágenes no se encuentran dentro de lo que podría considerarse un género pornográfico, pues no hay genitalidad explícita ni lenguaje obsceno; en las narrativas de la historieta no se usan palabras altisonantes o soeces y más bien se mantiene en los límites de lo políticamente “correcto”. Y el segundo aspecto es la yuxtaposición entre sufrimiento de la víctima y placer del abusador que logra disfrazar la narrativa.

Con relación al primero, dado que este tipo de publicaciones debían obtener autorización de las secretarías de Educación Pública y de Gobernación para poder circular, los editores tendieron a cuidar el lenguaje utilizado, especialmente pensando en la preservación de la moral y las buenas costumbres.¹⁴ Así, en esta historieta los términos eróticos utilizados refieren descripciones corporales del cuerpo femenino: senos, caderas y piernas. Por ejemplo, en la historia sobre Alma Rosa, ella es descrita así: “la curvatura lechosa de sus grandes senos se estremecía, asomándose por el escotado borde de la blusa transparente”. Ella le ayudaba al sacerdote y “era un espectáculo ver aquella sinfonía de muslos y encajes cuando Alma Rosa trepaba por la escalera del campanario para llamar a misa”. El placer visual de Rosalío, el admirador, es así narrado: “Mientras ella lavaba junto al río, era inevitable ver los muslos que tenían toda la magia de una belleza erótica y sensual...extremidades que invitaban al beso y al mordisco”; y “aquellos pechos palpitantes que le subían y bajaban al compás de la respiración”.¹⁵

Respecto a las imágenes, los hombres siempre aparecen con ropa aun cuando están en pleno ejercicio de su sexualidad; mientras que los cuerpos femeninos son dibujados con extrema voluptuosidad, sin ofrecer imágenes explícitas. Seguramente, en aras de mantener los permisos y las licencias de las autoridades estatales, era necesario que estas publicaciones, a pesar de ser “para adultos”, mantuvieran el lenguaje y las imágenes dentro de los límites establecidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas.

En cuanto al segundo aspecto, el sufrimiento de las mujeres violadas es omitido o invisibilizado para dar prioridad al placer del violador

¹⁴ En este sentido, llama la atención que en la última página de cada historieta se incluía información “educativa”, que bien podían ser campañas de salud o información general sobre la geografía de algún estado de la República. Es probable que esta información se incluyera para que, durante el proceso de evaluación por parte de la Secretaría de Gobernación, hubiese una justificación educativa en esta publicación. Sobre la censura por parte del Estado mexicano a las historietas véase a Rubenstein (2004).

¹⁵ (1976). El manco. *Relatos del jorobado*, núm. 46, p. 12.

a través de un juego de palabras e imágenes. Es decir, la narración se encarga de que el lector no se centre en el drama de la mujer violentada, sino en el hombre que disfruta del esbelto, pasivo y aparentemente insaciable cuerpo femenino. Es probable que dicho imaginario esté basado en el mito que subyace en la sociedad patriarcal sobre “el deseo contenido de las mujeres de ser violadas”, el cual es facilitado por el acto del violador que las ayuda a liberarse. Esta idea, cuyos orígenes se remiten a la segunda mitad del siglo XIX, reforzó la noción clínica de histeria, patología que sólo podía evitarse mediante el desfogue de la sexualidad femenina en el matrimonio. De manera complementaria, el hombre suele aparecer como poseedor del “pene terapéutico” que se encarga de aminorar las manifestaciones de la locura femenina (Bourke, 2009, p. 45; López, 1998).

El desarrollo de la disciplina psiquiátrica a lo largo del siglo XIX contribuyó a afianzar esas teorías a las creencias sobre el vínculo entre violencia y erotismo para aseverar que, dada la “enfermiza” constitución de las mujeres, el acto de posesión de un cuerpo femenino era permitido por la mujer ya que esto le producía placer. En esas condiciones “no era infrecuente que se desarrollaran delirios en los que se sentían perseguidas, los cuales provocaban que incluso mujeres respetables se imaginasen que eran víctimas de la pasión sexual del hombre” (Bourke, 2009, p. 52).

Desde ese ángulo ha operado la lógica del violador y de la violencia que ejerce, ya que para éste el consentimiento de una relación sexual no es necesario porque cree que si la víctima no expresa su “deseo” es debido a que intenta parecer “difícil” o “apetecible”; en otras palabras, un “no” significa “sí”. Ese imaginario permite minimizar la gravedad del acto con el argumento de que no tomó a la víctima por la fuerza, pues ella igualmente lo deseaba aunque no lo manifestara directamente. Asimismo, cuando se trata de una violación grupal se señala la cohabitación voluntaria y se pone en entredicho a la víctima exponiendo su pasado sexual y, con ello, su dudosa “reputación” (Bourke, 2009, pp. 68-70).

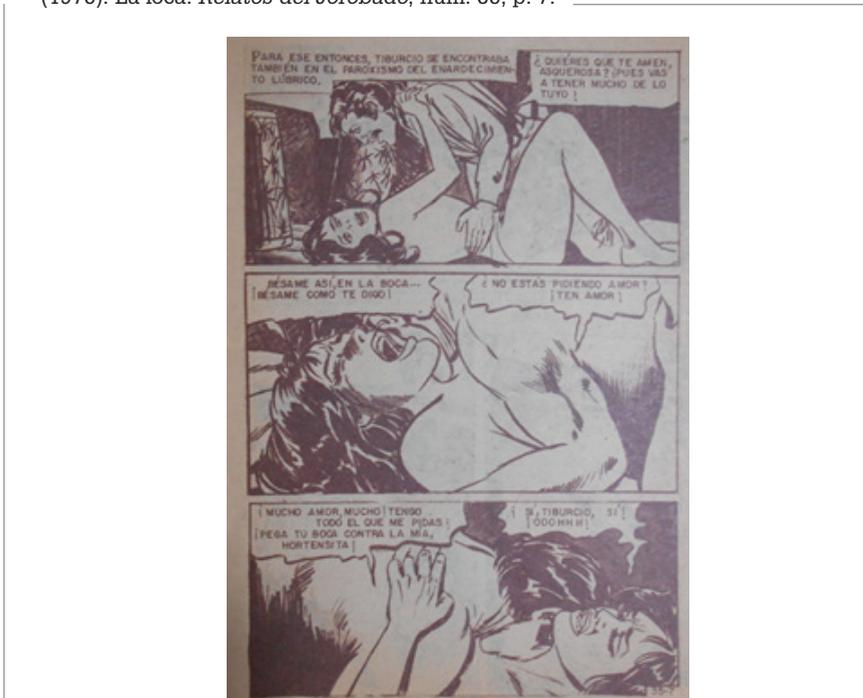
Estos imaginarios se reflejan claramente en los ejemplares de *Relatos del Jorobado*. Una muestra de ello es justamente en el episodio “La loca”, en donde Anastasio y Tiburcio le dan a Hortencia unas pastillas para que “no se niegue a nada”. Tiburcio le dice a su amigo que él supo de una mujer a la cual le dieron las mismas pastillas, pero quedó sufriendo ataques convulsivos; Anastasio le responde que seguramente se debió a que “le quedaron ganas”.¹⁶ Es decir, no haber tenido suficientes experiencias sexuales fue asumido como la causa de la locura.

¹⁶ | (1975). La loca. *Relatos del Jorobado*, núm. 35, p. 35.

La historia se relata como se muestra a continuación. Anastasio, quien se muestra temeroso, es invitado por su amigo a fantasear con la violación: “Nomás imagínate el gustazo que te vas a dar cuando la veas todita a tu disposición [...] desnudita, blanca, tersa, como un pétalo de rosa”. Después de que Hortencia bebe el refresco con las pastillas que sus amigos le ofrecieron, comenzó a desvestirse y gritar: “Necesito que me amen”. Ella se arranca la ropa, lo cual “constituía para los pillos, un espectáculo de lo más enervante”. Mientras Tiburcio la viola, “Hortencia ya estaba en el clímax de la desesperación y del ansia de saberse amada lloraba, reía, gritaba, gesticulaba”. Él también se encontraba en el “paroxismo del enardecimiento lúbrico” mientras le decía: “¿Quieres que te amen, asquerosa? ¡Pues vas a tener mucho de lo tuyo!”. Ella decía necesitar “sentirse amada” por muchos hombres, “¡pero hombres de verdad!”.¹⁷

Figura 3

(1975). La loca. *Relatos del Jorobado*, núm. 35, p. 7.



Fuente: Colección privada

¹⁷ | (1975). La loca. *Relatos del Jorobado*, núm. 35, pp. 10-12.

En esta escena, aparece la protagonista en una agitación violenta e incontrolada que sugiere al lector el supuesto orgasmo que está experimentando. En este punto del relato, vemos el uso de figuras alegóricas para suavizar los efectos de una escena brutal como parte de la funcionalidad de los *Rape Myths*: por ejemplo, se habla de “amor” en vez de “violación” y se sustituye el sufrimiento de la víctima por el “placer”, ya que ella deseaba ser “amada”; con lo cual se enmascara la gravedad de un acto ejecutado mediante el engaño o la fuerza y por el supuesto deseo de la víctima de ser poseída por un hombre. Al mismo tiempo, la frase “hombres de verdad” ratifica la noción de masculinidad de los agresores en el ejercicio de la violencia sexual.

En este sentido, otra de las ediciones denominada “El padrastro”, narra la forma en que un hombre ebrio llega a su hogar y ve a su hijastra salir desnuda de la ducha, insinuando al lector que ella está tratando de seducirlo. La joven aparece envuelta en una pequeña toalla que sugiere el contorno de su cuerpo y deja al descubierto sus extremidades. Él decide golpearla hasta privarla del sentido para “dejar expuesto su bonito cuerpo a la lubricidad del atacante”. “La violó toda la noche y cada vez que lo hacía la golpeaba de nuevo para dejarla inconsciente y así “disfrutaba su infinita belleza”.¹⁸ Dicho acto es descrito de la siguiente forma: “Besó su cuello y llenó sus manos de la ternura de la piel femenina gozando cada instante, deleitándose de la fineza de las partes que tocaba” (véase figura 4). De esta forma, la narración desplaza el sufrimiento de la víctima al placer del victimario.

Parece claro que el uso de figuras retóricas al describir la atrocidad de una violación planteaba, por un lado, el desplazamiento del acto como un hecho cruel y reprobado a una forma “natural” de la sexualidad masculina que tendía a reforzar la noción de virilidad basada en la violencia; y por el otro, menoscaba el sufrimiento de la víctima bajo la idea de que ésta goza de ser violada mientras que el agresor la está “amando”. De ahí que la gravedad del hecho sea minimizada, en tanto el violador las libera de esa opresión y aunque las mujeres se resisten al acto sexual, en el fondo su negativa es asumida como un claro “sí”.

La virgen y el monstruo

Los protagonistas de esta historieta, la víctima y su victimario, son contruidos a partir de dos extremos: ella es una mujer buena, inocente, joven, virgen y, además, dueña de un cuerpo exultante de sensualidad;

¹⁸ | (1976). El padrastro. *Relatos del Jorobado*, núm. 7, p. 24.

Figura 4

(1976). El padrastro. *Relatos del Jorobado*, núm. 7, p. 24.



Fuente: Colección privada

mientras que él es descrito, en la mayoría de los episodios, como un verdadero monstruo deforme física y mentalmente. Una muestra de ello es la ya mencionada historia de “El violador”, donde dos hombres adinerados, Lorenzo Montaña y Julián Huerta, uno hacendado y el otro hijo del presidente municipal, se reúnen para conversar sobre cuál había tenido más éxito con las mujeres a lo largo de su vida. Al final de la charla, deciden apostar quién puede conseguir una mujer en el menor tiempo posible. Las condiciones de dicha apuesta consisten en “que sea una chamaquita sin experiencia, una virgen pues. Segundo, tenemos que obtenerla por la fuerza y tercero, debe ser en un solo día, sortearemos a ver quién es el primero que lo intenta”. Al día siguiente Lorenzo con la cara cubierta de tiene en el camino a una familia de campesinos que vivía a las afueras del

pueblo y rapta a la hija más joven para luego abusar de ella. Sin embargo, se da cuenta de que no era virgen y le dice: “quien lo hubiera adivinado, con tu carita de inocente tienes más experiencia que una casada”, acto seguido la golpea al punto de dejarla desmayada ya que se siente ofendido al no encontrar la anhelada virginidad.¹⁹

De la misma forma en “El gordo” encontramos la historia de Juan Barriaga, un millonario hacendado que un buen día se encapricha con una joven “inocente y virgen” a la cual asedia día y noche hasta que finalmente “la subió a su caballo por la fuerza, la raptó, la llevó a una alejada cabaña donde la golpeó al punto del desmayo y finalmente la violó. Satisfecho su bestial instinto de macho, el gordo permitió que la joven regresara al pueblo”.²⁰ En estas historias encontramos tres elementos: 1) la violación se podía considerar como tal en tanto la víctima fuese una mujer virgen, es decir, sin experiencia sexual; 2) el rapto aparece como una práctica común y “naturalizada” en el mundo rural, donde los hombres solían tomar por la fuerza a las mujeres para obtener favores sexuales; y 3) nuevamente encontramos la debilidad de la mujer como factor erotizante de los hombres, “una chamaquita”. Estas ideas no están alejadas de lo que ocurría en el escenario rural de Europa durante el siglo XIX pues, según Vigarello (1999, p. 146), la víctima solía representarse por lo general como una joven soltera y sin protección masculina; además, se pensaba que sólo una mujer físicamente débil podía ser violada, ya que las mujeres trabajadoras y obreras tenían la fuerza para poner resistencia y evitar el acto (Bourke, 2009, p. 52).

¿Cómo se representa al violador? Los autores que han abordado la violación en una perspectiva histórica señalan que a finales del siglo XIX aparecieron las primeras descripciones de los violadores en el contexto jurídico definido por la frenología, pseudociencia que tendió a considerar que la personalidad y las características “espirituales” del sujeto dejaban huella en los rasgos físicos de los individuos (Vigarello, 1999; 178). El médico Franz Joseph Gall atribuía un estigma idéntico a todos los condenados por actos sexuales: un desarrollo excesivo del cerebelo, el órgano de la energía generativa y la existencia de un cuello desmesuradamente amplio que alojaba la excrecencia a veces monstruosa de ese principio físico y nervioso de la “amatividad” (instinto del amor sexual).

Un ejemplo de ello es el caso de un hombre que en 1836 fue llevado al tribunal penal de Isère (Francia) acusado de violación y quien fue descrito así: “el rostro repugnante con una frente chata”, “con las partes inferio-

¹⁹ (1976). El violador. *Relatos del jorobado*, núm. 5, p. 22.

²⁰ (1976). El gordo. *Relatos del jorobado*, núm. 57, p. 29.

res de la cara completamente desarrolladas y salidas”, además tenía “el doble tipo del tigre y el mono” y su aspecto era totalmente “andrajoso” (Vigarello, 1999, pp. 180-181). Jacques Lantier, otro hombre acusado de violación, además de tener una vida marcada por la miseria y el alcohol, tenía “mandíbulas demasiado marcadas”, su cabello era “demasiado tupido”, sus indicios de desorden escondidos debajo de un “rostro redondo y regular”, atravesado por el “instinto del rapto” como también por la sed hereditaria de homicidio (Vigarello, 1999, pp. 180-182). Desde este ángulo, la representación de los violadores consistía en un conjunto de características que lo acercaban a lo monstruoso, eran considerados seres cuya naturaleza anormal generaba una sexualidad desbordada e incontrolable.

Michael Foucault (2000) en su libro *Los anormales* menciona que las sociedades europeas decimonónicas crearon un conjunto de monstruos que no sólo involucraban al sujeto deforme física sino también moralmente, los cuales generaban un temor mórbido entre la población (pp. 61-82). Esas construcciones también tenían un tono aleccionador, el cual radicaba en que dicho monstruo había llegado a serlo por vicios de los padres o abuelos, es decir, por herencia, pero también por alcoholismo, onanismo, homosexualidad, etc. En suma, estos *freaks* son sujetos que, como chivos expiatorios, sintetizan los miedos de una sociedad.

En *Relatos del Jorobado* encontramos un conjunto de sujetos que son descritos a modo de “monstruo” físico como el enano, el manco, el gordo; o estereotipos anti-morales como el padrastro, el padrino, el bracero, etc.; todos ellos, portadores de estigmas que los convierten en perversos por naturaleza. Por ejemplo, en el ejemplar “El enano”, Apolo era “un enano grotesco y deforme, vergüenza y dolor del rico ganadero” llamado por su padre “engendro del demonio”. Este hombre no se cansaba de reprocharle a la madre por haber parido un “horrible demonio, cabezón y con las patas zambas”, según él, como producto de supuestos amoríos incestuosos con el padre y los hermanos. La tendencia a la lujuria se evidenció desde la infancia: “Por su condición de anormal se había creado en Apolo una mentalidad lasciva y erótica” que lo llevaba a espiar a la hermana desnuda o a los padres teniendo relaciones sexuales. Siempre fue considerado por la familia como un “enano maldito” que se portaba cual “bestia sexual”.²¹

De acuerdo con estas consideraciones, el cómic se enmarca en los referentes que han definido los mitos occidentales sobre el violador y su víctima: él como un ser monstruoso y ella como una joven virgen y débil. Ideas que funcionaron, según Vigarello (1999), como dispositivos discursivos

²¹ | El enano. (1975). *Relatos del jorobado*, n. 7, pp. 27-38.

sivos para desestimar o poner en tela de juicio las acusaciones por violación a hombres “honorables” por parte de mujeres casadas o por aquellas de condición humilde, desprovistas de protección masculina.

Figura 5

(1975). El enano. *Relatos del jorobado*, núm. 7, p. 4.



Fuente: Colección privada.

El melodrama, desenlace trágico y la moraleja

En el marco de la industria cultural de los cómics y las fotonovelas, los estudios desde la historia, la sociología, la antropología y los estudios culturales, han señalado que el melodrama es una especie de matriz de significado que se encarga de estructurar a los personajes y el curso de las historias en un marco normativo donde se apela más a las emociones que a la razón (Herlinghaus, 2002; Curiel, 1978; Buttler, 1980; Martín-Barbero, 1992). Como referente central, Peter Brooks (1976) señaló que el melodrama, en tanto teatralidad moderna, supone una estructurante base epistemológica a saber, el crecimiento de las nuevas metrópolis permitió la emergencia de un maniqueísmo moral basado en un “estrato mitológico” donde el melodrama evidenció la “moral oculta” en un entorno signado por la irrupción de la modernidad. Por lo tanto, las narraciones melodramáticas posicionaron al amor en el marco de problemáticas

sociales. En este mismo tenor, Julia Tuñón (1998), a partir de sus investigaciones sobre el cine mexicano, afirma que el melodrama es una especie de “aroma” que se respira en el cine, en las telenovelas, en la radio, en la literatura, en las fotonovelas y hasta en la nota roja. Esta categoría ha sido utilizada para clasificar las narraciones de circulación masiva que apelan a las emociones más que a la razón, cuyos argumentos suelen ser predecibles y recurrentes, donde los personajes están polarizados entre buenos y malos, sin tonos grises. Además, son historias donde el destino se impone sobre las acciones de los sujetos; de manera particular, las mujeres suelen ser pasivas y sólo esperan que los hombres les brinden la felicidad basada en el matrimonio y el valor fundamental femenino está sustentado en la belleza e inocencia, lo cual hace que sean narraciones profundamente sexistas y machistas. La característica del melodrama que nos interesa destacar aquí es el tono moralista y pedagógico que se evidencia al final de cada historia cuando el desenlace trágico de los personajes antagonicos resulta aleccionador para el lector.

Relatos del Jorobado no está fuera del gran marco de acción del melodrama, ya que todas las historias tienen un fatídico desenlace, donde se hacen evidentes los efectos perversos de una violación, veamos varios ejemplos al respecto. En “El enano”, Apolo, quien ha sido víctima de violencia por parte de su padre desde que nació, se convirtió en un “monstruo lujurioso” que termina por raptar a la hermana y violarla una y otra vez en una noche. Al final, ella logra liberarse, toma un cuchillo y se suicida. Apolo la entierra y sale enloquecido a buscar otras mujeres para violarlas y matarlas. Sin embargo, antes de asesinar a tres jóvenes que tenía amarradas, recibe un balazo por la espalda y cae a un abismo.

De la misma forma, cuando la madre de Hortencia, la protagonista de “La loca”, se entera que su hija ha quedado embarazada mientras estaba en prisión, se lanza al río amarrada de una piedra. Esa misma noche, la joven mata a uno de sus violadores y a la hora de clavarle un zapapico al segundo, es baleada por la espalda. En “El violador”, el hacendado le pide a su mayordomo que rapte a una joven virgen para él “deleitarse”. Cuando entra a la cabaña, ve a una joven amarrada a la cama con la cara cubierta y piensa: “Está desmayada, es mejor así”. Le arranca la ropa mientras susurra: “esto va a ser un banquete”. “Como un chacal hambriento Lorenzo se batía sobre el cuerpo de la jovencita”.²² Después de violarla varias veces y golpearla para que no grite, lo sorprende la madrugada y la luz del sol le muestra que era su hija, razón por la cual inmediatamente se suicida.

²² | (1976). El violador. *Relatos del jorobado*, núm. 5, p. 8.

En la historia de “El padrastro”, Elvira, la hija mayor, regresa a casa cuando Ramón está ebrio, quien la golpea hasta privarla del sentido. La viola toda la noche y cada vez que lo hace la golpea para dejarla inconsciente de nuevo. Al siguiente día, Ramón trata de violarla una vez más, pero ella se defiende clavándole unas tijeras, por lo cual termina en la cárcel. Allí se da cuenta de que está embarazada y en un acto de desesperación se suicida.

Según los ejemplos señalados, todas son historias que concluyen con un final trágico, característica intrínseca al melodrama, donde el destino se encarga de castigar a quien ha obrado mal. En ninguno de los casos encontramos que sea capturado por la policía o que las autoridades correspondientes juzguen al violador; más bien, la “justicia” es aplicada por el destino, lo cual acerca esta narrativa a una lógica cristiana en la cual es el poder divino y “trascendental” el encargado de sancionar la maldad. Así, al final de la historietita, el lector que se erotizó durante la narración de la violación presencia el castigo que funciona como expiación del pecado cometido o redención del sufrimiento de las víctimas. Es la misma lógica que encontramos en la nota roja, donde el lector se asoma con un interés voyerista a las monstruosidades cometidas por un criminal y, al término de la historia, atestigua la manera en que “las fuerzas del destino” hacen justicia. Observar el crimen hace cómplice al lector, pero presenciar el castigo le permite optar por el lado del bien. Así, el lector pasa del placer perverso que le genera una violación al autocomplaciente sentimiento de superioridad moral sintetizado en la muerte del villano.

Reflexiones finales

¿Cómo analizar los contenidos que circularon a través de las industrias culturales en casos donde tenemos muy poca información sobre la recepción? Ese es, justamente, el problema que se plantea en el análisis del cómic en cuestión. No existe información sobre los lectores y sus percepciones; sin embargo, esto no impide que nos aproximemos al objeto en tanto constructo cultural que sintetizó elementos propios de un *ethos* cultural. Los diez ejemplares aquí analizados nos permitieron reconocer la riqueza cualitativa del cómic como fuente para la historia de la violencia contra las mujeres y su vínculo con los medios masivos de comunicación en la década de 1970.

Esta historietita circuló en un escenario signado por una aparente contradicción: pese a que los cambios culturales posibilitaron la apertura a una nueva forma de concebir la sexualidad y los roles de género, los medios de comunicación masivos asumieron una postura conservadora

al enarbolar el machismo y el sexismo en sus historias. Desde ese ángulo podemos comprender la emergencia de este cómic, el cual pudo entrar en circulación debido a que el contexto posibilitó la presencia de temas relacionados con la sexualidad en publicaciones de amplia circulación que constituyeron, además, un éxito mercantil sin precedentes; sin embargo, el contenido fue machista, sexista y de tono moralista, al punto de presentar como naturales a numerosas manifestaciones de violencia dirigidas contra las mujeres, entre ellas la violación sexual.

En cuanto al contenido, consideramos que esta historieta es una pequeña ventana a través de la cual podemos observar las ideas que formaron parte de lo que se ha llamado “cultura de la violación”, la cual busca disminuir la gravedad del acto y justificar el comportamiento de los violadores. Para el análisis de las historias que se plasmaron en el cómic en cuestión, estimamos que el concepto de *Rape Myths* es de gran utilidad ya que permite ver tales narraciones como elementos que han poblado las fantasías sexuales de lectores masculinos a partir de una violación sexual. Por consiguiente, proponemos que los productos mediáticos son una ruta analítica para abordar la dimensión cultural de la violencia contra las mujeres, ya que allí se reprodujeron los mitos en torno al erotismo, el placer y el abuso sexual de los hombres hacia las mujeres.

Ahora bien, ¿qué elementos de estas narraciones permiten erotizar al lector con una violación? El análisis de esta historieta nos lleva a sugerir cuatro aspectos: 1) la violencia contra las mujeres ha sido construida como un aspecto que erotiza en tanto que permite recrear los imaginarios sobre la supuesta superioridad masculina basada en la fuerza física y en la pasividad y vulnerabilidad femenina; 2) la narración de la violación se encarga de centrar la atención del lector en el placer que siente el agresor y, a su vez, en ocultar el sufrimiento de la víctima reforzando la fantasía masculina en la cual el placer de los hombres está fincado en el abuso y agresión hacia las mujeres; 3) estas historias se desarrollan en contextos muy ajenos al lector urbano: tienen lugar en escenarios rurales, donde los violadores son hombres que muestran caracteres cercanos a los “monstruos” (física o moralmente), y las víctimas son mujeres jóvenes y vírgenes cuya imagen de un cuerpo voluptuoso se encarga de despertar el deseo del abusador; 4) finalmente, la estructura melodramática, entendida como “un sistema ficcional que da sentido a la experiencia”, siguiendo a Herlinghaus (2002), basado en las emociones y su consecuente final trágico, hace que cada historia se despida del lector con una moraleja, ya que el violador y/o su víctima suelen terminar muertos; de manera que el melodrama permite que a lo largo de la historia se le muestre al lector un acto “placentero”, pero al final el moralismo se imponga. Así, nuestra propuesta es acercarnos a

la cultura popular y a sus múltiples manifestaciones para comprender la forma en que se naturalizó la violencia contra las mujeres al punto de llegar a considerar como seductor y deseable el abuso sexual.

Hemerografía

Relatos del Jorobado (1975-1976). Colección Personal Andrés Ríos Molina.

Bibliografía

Amaya García, M. (2011)

Análisis discursivo de la construcción identitaria femenina y masculina en fotonovelas de Corín Tellado. *Revista Sociedad y Equidad* (2), 103-122.

Aurrecoechea, J. y Bartra, A. (1988)

Puros cuentos: historia de la historieta en México. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo.

Bartra, A. (2001)

Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (3). *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, 1 (4), 225-236.

Bourdieu, P. (2000)

La dominación masculina. Barcelona: Anagrama.

Bourke, J. (2009)

Los violadores. Historia del estupro de 1860 hasta nuestros días. Barcelona: Crítica.

Brooks, P. (1976)

The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of Excess. New haven and London: Yale University Press.

Butler, C. (1984)

Roasting Donald Duck: Alternative Comics and Photonovels in Latin America. *Journal of Popular Culture*, 1 (18), 163-183.

Butler, C. (1980)

Women in Latin American fotonovelas: From Cinderella to Mata Hari. *Women's Studies International Quarterly*, 3 (1), 95-104.

Cosse, I. (2010)

Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Curiel, F. (1978)

Fotonovela Rosa, fotonovela roja. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Edwards, K. (2011)

Rape Myths: History, Individual and Institutional-Level Presence, and Implications for Change. *Sex Roles* (65), 761-773.

- Felliti, K. (2018)
De la “mujer moderna” a la “mujer liberada”. Un análisis de la revista Claudia de México (1965-1977). *Historia Mexicana*, LXVII, 3 (267), 1345-1394.
- Foucault, M. (2000)
Los anormales. México: Fondo de Cultura Económica.
- Herlinghaus, H. (Ed). (2002)
Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Herner, I. (1979)
Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Imagen.
- Hobsbawm, E. (1998)
Historia del siglo xx. Argentina: Crítica.
- Lau, A. (2011)
Emergencia y trascendencia del Neofeminismo. En Espinosa, G. y Lau, A. (coords.), *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010*. (pp. 151-182). México: Universidad Autónoma Metropolitana, ITACA, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, ECOSUR.
- López, O. (1998)
Enfermas, Mentirosas y Temperamentales: La concepción médica del cuerpo femenino durante la segunda mitad del siglo XIX en México. México: Plaza y Valdés.
- Martín-Barbero, J. (1992)
Televisión y melodrama. Bogotá: Tercer Mundo.
- Martín-Barbero, J. (1987)
De los medios a las mediaciones: Comunicación, Cultura y Hegemonía. México D.F.: Ediciones G. Gili.
- Marwick, A. (1998)
The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958-c.1974. New York: Oxford University Press.
- Monsiváis, C. (1995)
Del cinturón de castidad al condón. De usos amorosos y hábitos sexuales. En J. Blanco (coord.), *Cuidado con el corazón: los usos amorosos en el México moderno* (pp. 163-188). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Ponce, M. E. (2010)
El Habitus del hacendado. *Historia y Grafía* (35), 51-91.
- Ríos Molina, A. (2010)
Memorias de un loco anormal. El caso de Goyo Cárdenas. México: Editorial Debate.

- Ríos Molina, A. (2017)
Relatos pedagógicos, melodramáticos y eróticos: la locura en fotonovelas y cómics, 1963-1979. En A. Ríos Molina (coord.), *La psiquiatría más allá de sus fronteras. Instituciones y representaciones en el México contemporáneo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas.
- Rubenstein, A. (2004)
Del Pepín a los Agachados. Cómics y censura en el México posrevolucionario. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ryan, K. (2011)
The Relationship between Rape Myths and Sexual Scripts: The Social Construction of Rape. *Sex Roles* (65), 774-782.
- Scheuzger, S. (2018)
La historia contemporánea de México y la Historia Global: Reflexiones acerca de los “sesenta globales”. *Historia mexicana*, LXVIII 1 (269), 313-358.
- Thornhill, R. y Palmer, C. (2000)
Una historia natural de la violación. Los fundamentos biológicos de la coerción sexual. México: Océano.
- Tuñón, J. (1998)
Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952. México: El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer.
- Vigarello, G. (1999)
Historia de la violación. Desde el siglo XVI hasta nuestros días. Uruguay: Ediciones Trilce.
- Villoro, L. (1960)
La cultura mexicana de 1910 a 1960. *Historia Mexicana*, x 2 (38), 196-219.
- Zolov, E. (1999)
Refried Elvis. The Rise of the Mexican Counterculture. Los Angeles: University of California Press.

Página electrónica

- Tebeosfera (2018)
www.tebeosfera.com/publicaciones/relatos_del_jorobado_1973_joma.html Consultado el 4 de agosto de 2018.