



**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN  
NICOLÁS DE HIDALGO**

**FACULTAD DE LETRAS**

**TESIS**

**EL ESTEROTIPO DE LA *FEMME FATALE*: ESTUDIO DEL  
PERSONAJE FEMENINO RUBÍ DE YOLANDA VARGAS DULCHÉ**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
MAESTRO EN ESTUDIOS DEL DISCURSO**

**PRESENTA:  
LUIS FERNANDO TAPIA CORRAL**

**DIRECTORA DE TESIS:  
MTRA. ELSIE MITCHELLE ORTEGA ÁVILA**

**MORELIA, MICHOACÁN, ABRIL 2019**



Quiero agradecer profundamente a mi directora de tesis  
por su apoyo, sus aportaciones y valiosos consejos  
a este proyecto de investigación;  
a mis profesores que en cada materia o coloquio de investigación  
participaron en la consolidación de mi objeto de estudio,  
en especial quiero reconocer la loable labor del Dr. Raúl Eduardo González Hernández  
que en cada momento estuvo pendiente de la evolución y desarrollo  
del proceso formativo dentro de la maestría;  
agradezco enormemente al Dr. Alejandro Higashi  
por su contribución durante mi estancia de investigación en la UAM Iztapalapa;  
también a Manelik de la Parra Vargas  
por su participación en el Apéndice de esta tesis;  
gracias a ti Cristian David por cada uno de los momentos que me ayudaste  
a revisar, releer y fortalecer cada capítulo;  
también a mis papás por estar presentes en cada etapa de mi vida;  
y por ultimo a todos los que me vieron transitar el proceso de titulación.

## RESUMEN

La presente investigación aborda documentación sobre la historieta en México, su evolución y desarrollo; también abordamos la historieta como un género independiente de otras creaciones con las que comparte rasgos afines. Cabe mencionar que tratamos especialmente de centrarnos en la etapa de producción de la autora Yolanda Vargas Dulché y la influencia que tuvo en la formación lectora de nuestro país y en la consagración de personajes de la cultura popular. En la historieta analizada observamos la influencia de la racionalidad patriarcal sobre el cuerpo femenino del personaje Rubí, lo anterior con la intención de visualizar sus acciones y personalidad en relación al estereotipo de *femme fatale*, categoría que desarrollamos bajo distintas perspectivas y corrientes: literarias y pictóricas.

Palabras clave: historieta mexicana, estudios de género, análisis de texto-imagen, elementos discursivos, racionalidad patriarcal.

## ABSTRACT

The present investigation deals with documentation on the comic strip in Mexico, its evolution and development; we also approach the comic as a genre independent of other creations with which it shares similar traits. It is worth mentioning that we especially tried to focus on the production stage of the author Yolanda Vargas Dulché and the influence she had on the reading formation of our country and on the consecration of popular culture characters. In the comic analyzed we observe the influence of patriarchal rationality on the female body of the Rubí character, with the intention of visualizing their actions and personality in relation to the stereotype of *femme fatale*, a category that we develop under different perspectives and currents: literary and pictorial.

Keywords: mexican comic, gender studies, text-picture analysis, discursive elements, patriarchal rationality.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO I. LA ÉPOCA DE ORO DE LA HISTORIETA EN MÉXICO: <i>RUBÍ</i> DE YOLANDA VARGAS DULCHÉ. ....	4
1.1 Breve historia de la historieta en México: desde su aparición como género hasta la creación de “Rubí” en la revista <i>Lágrimas, risas y amor</i> . ....	4
1.2 La historieta: Un género independiente.....	9
1.3 Creadores de la historieta <i>Rubí</i> : Argumentista, dibujante y portadista. ....	18
1.4 La historieta <i>Rubí</i> . ....	21
1.5 El antecedente de la historieta <i>Rubí</i> : <i>Violeta</i> . ....	26
1.6 Rubí: ¿mujer mala o <i>femme fatale</i> ? .....	28
CAPÍTULO II. LA RACIONALIDAD PATRIARCAL EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA <i>FEMME FATALE</i> .....	30
2.1 La racionalidad patriarcal: la <i>femme fatale</i> y el cuerpo femenino.....	30
2.2 Orígenes de la tradición.....	33
2.1.1 Antecedentes literarios .....	34
2.1.2 Antecedentes plásticos. ....	36
2.3 Aproximaciones a la figura de la <i>femme fatale</i> .....	37
2.4 La <i>femme fatale</i> : construcción del arquetipo.....	41
CAPÍTULO III. ANALISIS DE LOS ELEMENTOS DISCURSIVOS: VERBALES Y CORPORALES QUE CONFORMAN A RUBÍ COMO UNA <i>FEMME FATALE</i> . ....	48
3.1 Análisis de los elementos verbales en la construcción de Rubí como una <i>femme fatale</i> . ....	48

3.2 Análisis de los elementos corporales.....	75
3.2.1 La encarnación de la <i>belleza turbia y contaminada</i> . ....	76
3.2.2 La caracterización de la feminidad fatal: <i>cabellera larga y abundante (rojiza), piel blanca y ojos verdes</i> .....	80
3.2.3 La notable <i>voluptuosidad de su cuerpo</i> .....	83
3.3 Análisis mixto de los elementos discursivos: verbales y corporales en la construcción y representación de Rubí como una <i>femme fatale</i> .....	87
3.3.1 A partir del <i>erotismo y seducción</i> .....	88
3.3.2 La (púber) aprendiz de <i>femme fatale</i> a partir de sus características <i>físicas y psicológicas</i> . ....	97
3.3.3 Mujer <i>dañina para el hombre</i> . ....	98
3.3.4 La <i>adaptación del ideal masculino</i> . ....	107
CONCLUSIONES. ....	115
APÉNDICE. ....	117
BIBLIOGRAFÍA.....	132

## INTRODUCCIÓN

En la presente investigación planteamos el estudio y análisis del personaje femenino Rubí de la historieta homónima de la escritora mexicana Yolanda Vargas Dulché, en su reedición del año 2004 y publicado en tres tomos. Es importante resaltar que en esta tesis no intentamos demostrar si las acciones de Rubí son positivas o negativas a lo largo de la historieta, por el contrario, pretendemos analizar su comportamiento el cual asociamos al de la *femme fatale* y por ende, resaltar sus actos como una de las múltiples representaciones de “ser mujer”.

La metodología que empleamos en esta investigación abordará un enfoque multidisciplinario, apoyándonos en tres corrientes primordiales para acercarnos a nuestro objeto de estudio: los Estudios de Género y Feministas constituyen un insumo teórico central para esta investigación, ya que las aportaciones de estas son dejar en claro que las especificidades de género no se agotan en las divisiones de lo femenino y lo masculino, sino que aborda tanto las posibilidades de romper con el marcado determinismo sexual, como el camino para la diversidad, así como las múltiples formas de ser mujer; por otro lado, los Estudios del Cómic a lo largo de los últimos años, han ido ganando mayor relevancia, siendo varias y muy diversas las aportaciones realizadas desde esta área, tanto en la literatura como en la pedagogía, psicología y actualmente teoría de género, entre otras; y por último los Estudios Culturales nos sirven para examinar las relaciones de poder y el modo en que estas relaciones influyen y dan forma a las prácticas culturales situadas en un contexto determinado, y con ello poder comprender o simplemente evidenciar las estructuras de dominación en la sociedad. Cabe mencionar que en la aplicación teórica tomamos en consideración que en la presente investigación abordamos una historieta de 1963 que, aún con el paso del tiempo, sigue manteniendo cierta vigencia, lo anterior, a partir de un análisis cultural ampliando su mirada en distintas ramificaciones temporales y diversos espectros de sedimentación cultural arraigados en la vida de cada uno de los personajes.

Escogimos la historieta de Rubí porque atrae de inmediato la mirada del público al ser la única historia escrita por la autora en la que el personaje femenino es protagonista y antagonista a la vez; por ende, pretendemos analizar y demostrar que este formato gráfico-

visual es un gran transmisor de estereotipos femeninos y masculinos. Su popularidad viene sin duda de su capacidad para entretener mediante su atractivo visual y su lectura placentera, convirtiéndolo en un medio asequible para gran parte del público lector de la época. Además de ejercer una influencia importante en la socialización y reforzar o consolidar las estructuras sociales.

En resumen, los que proponemos en este trabajo de investigación es contextualizar una historia escrita hace poco más de cincuenta años en un ámbito urbano en México, así como la problemática de género que dentro de sus páginas está inmersa, y al mismo tiempo demostrar los elementos falogocéntricos o machistas que envuelven al personaje de Rubí y logran de algún modo ocultar, disfrazar y camuflar en ese personaje femenino cualidades opuestas a las que se han venido acuñando hasta nuestros días a la típica y canónica “feminidad”, convirtiendo gran parte de las acciones de Rubí como negativas, respecto al rol que debería desempeñar en la historia. En suma, ser mujer en una sociedad falogocéntrica<sup>1</sup> es inconscientemente la aceptación a la subordinación. El objetivo principal planteado para esta investigación es analizar cómo influye en la construcción discursiva: verbal y corporal de Rubí el estereotipo de *femme fatale* para los efectos de la racionalidad patriarcal.

Comenzamos esta investigación con el CAPÍTULO I. LA ÉPOCA DE ORO DE LA HISTORIETA EN MÉXICO: *RUBÍ* DE YOLANDA VARGAS DULCHÉ, entablaremos una breve documentación sobre la historieta en México, centrándonos especialmente en la etapa de producción de la autora Yolanda Vargas Dulché, así como varios de los elementos que influyeron en la creación de la historieta de *Rubí*, poniendo énfasis en esto último para tratar de incluir todos los elementos pertinentes como: dibujante, portadista e inclusive reediciones, adaptaciones y su antecedente *Violeta* que aparece en la revista *Pepín*. Posteriormente separaremos a la historieta de otras manifestaciones culturales con la intención de situarla dentro de la cultura de masas como un género independiente. Para terminar este apartado realizaremos un breve esbozo en relación a la figura de la *femme fatale*.

---

<sup>1</sup> Concepto que acuña Jaques Derrida para referirse a la unión de los términos logocentrismo (poder del conocimiento) y el falocentrismo (poder del hombre). Ambos se solidarizan estratégicamente para estructurar y garantizar el fundamento hegemónico de la razón patriarcal. Entonces, el falogocentrismo se ha impuesto como el único referente de conocimiento, especialmente en el campo político y cultural. (Peretti, 1989: 101-108).

En el CAPÍTULO II. LA RACIONALIDAD PATRIARCAL EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA *FEMME FATALE*. Plantearemos la influencia que ejerce la racionalidad patriarcal sobre el cuerpo femenino. También elaboraremos un breve recuento transitando por la literatura y la plástica en pro de esclarecer las peculiaridades que conforman la figura de la *femme fatale*. Por último, desarrollaremos un bestiario de criaturas asociadas al concepto de *femme fatale*; lo anterior nos servirá para abordar el arquetipo empleado en diversas épocas para designar una representación del ser y actuar femenino.

Así es como pasaremos al CAPÍTULO III. ANALISIS DE LOS ELEMENTOS DISCURSIVOS: VERBALES Y CORPORALES QUE CONFORMAN A RUBÍ COMO UNA *FEMME FATALE*; donde completaremos la investigación a partir de un análisis del personaje femenino de Rubí a partir de varias características localizadas en el capítulo anterior, el estudio gira en relación a la figura de la *femme fatale*. Los elementos estudiados se dividen en: verbales, corporales y mixtos.

Finalmente, haremos un recuento de la investigación para elaborar algunas conclusiones en torno al personaje femenino de Rubí a partir del estereotipo de *femme fatale*, tomando en cuenta que es una obra escrita y creada en la sociedad mexicana de la década de los sesenta, que tiene un trasfondo histórico y donde el cuerpo femenino se convierte en un constructo de lo políticamente incorrecto y por ende cómplice ideológico del orden masculino.

## CAPÍTULO I. LA ÉPOCA DE ORO DE LA HISTORIETA EN MÉXICO: RUBÍ DE YOLANDA VARGAS DULCHÉ.

En este apartado realizaremos un breve recorrido por la historia de la historieta en México con la intención de contextualizar nuestro objeto de estudio y ofrecer al lector un aporte teórico sobre las distintas posturas referentes a este medio gráfico-visual; posteriormente, haremos hincapié en la diferencia que existe entre los diversos medios escritos que comparten rasgos necesarios y suficientes para pertenecer a un determinado género y a partir de esto, separamos a la historieta de pertenecer a un subgénero del arte o la literatura; también haremos partícipe a los que colaboraron en la creación de la historieta de *Rubí*; por último trabajaremos nuestro objeto de estudio como parte de la narrativa transmediática, al desplegarse a través de múltiples medios y plataformas de comunicación.

### 1.1 Breve historia de la historieta en México: desde su aparición como género hasta la creación de “Rubí” en la revista *Lágrimas, risas y amor*.

Rastrear el origen de la historieta mexicana<sup>2</sup> podría aportar esfuerzos imprecisos al momento de citar obras, autores o corrientes artísticas para tratar de llegar a su génesis<sup>3</sup>; por tal motivo, abordamos el tema a partir de su aparición como revista impresa independiente<sup>4</sup>. Lo anterior debido a que situar un origen exacto de la historieta en México causaría severas complicaciones, puesto que hay ideas encontradas respecto a este tema, Scott McCloud afirma que el cómic (historieta) nace con los manuscritos ilustrados precolombinos o en los tapices medievales (2014: 10-15); también Rius nombra prehistorieta a las primeras manifestaciones de expresión gráfica (2010: 9); dichas aseveraciones son muy válidas, no obstante, aunque asemejan el lenguaje visual, no así la forma de reproducción y recepción. Hacemos referencia al término historieta a partir de que aparece en las publicaciones

---

<sup>2</sup> Para más información del tema, ver Herner (1979), Aurrecoechea y Bartra (1989).

<sup>3</sup> —La literatura popular ilustrada publicada por entregas en los periódicos, las revistas de sátira política ilustrada, la caricatura política de una sola viñeta, los «premios» dentro de una cajetilla de cerillos en forma de viñetas en serie que contaban una historia al estilo de las historietas, y los volantes ilustrados, los folletines de una sola hoja y los panfletos del célebre grabador José Guadalupe Posadas” (Hinds y Tatum, 2007: 19).

<sup>4</sup> Las tiras cómicas aparecían en “El Universal” como parte de —suplementos dominicales” (Rubenstein, 2004: 45). Las primeras revistas de historietas independientes se elaboraban en papel sepia, con tinta negra y —se publicaba en episodios diarios de cinco a siete páginas, casi todas divididas horizontalmente en dos paneles” (Rubenstein, 2004: 100). En cada volumen hasta completar la historia que podía durar incluso varios meses.

periódicas ilustradas apoyadas con la técnica de litografía, sin olvidar, claro, tal como menciona Irene Herner: –surge como expresión de la era industrial y forma parte de los medios de comunicación masiva” (1979: 2). Es importante también resaltar que el formato de libro funciona como instancia de consagración de las historietas<sup>5</sup>, los lectores de historietas, desde el cambio de siglo en adelante, son significativamente equilibrados en sus gustos, ya no sólo consumen historietas, sino también videojuegos, literatura o cine, entre otras inclinaciones culturales<sup>6</sup>.

En México, se utiliza en gran medida la litografía como parte del llamado periodismo belicoso<sup>7</sup>, donde nacen las primeras historias mudas (no historietas) como la sátira política ilustrada que utiliza cierta ironía que va de la mano con lo social en su afán de combatir y ridiculizar a imperialistas y conservadores de la época. Sin embargo, estos diarios militantes son frenados por los auspiciados por el gobierno, mismos que pretenden ser objetivos y neutrales, motivo por el cual se requiere una nueva gráfica periodística despolitizada, que sea exclusivamente de divertimento y evasión. Por otro lado, Juan Bautista Urrutia comenzó a trabajar como litógrafo en la imprenta de la cigarrera *El Buen Tono*, donde realiza en 1903 carteles cromolitográficos para los diseños de las cajetillas, e inicia una serie de historietas propagandísticas en donde plasma la vida cotidiana de la capital del país durante más de tres décadas. También a partir de 1923 publica en periódicos, y como ediciones autónomas: *Aventuras maravillosas de Ranilla*. En 1908, Rafael Lillo crea una historieta que va apareciendo de forma alternada con el nombre de *Las aventuras de Adonis* y *Las desventuras de Adonis*, que es publicada semanalmente en la tercera de forros de *El Mundo Ilustrado*. Un poco más tarde, Juan Arthenack lanza al

---

<sup>5</sup> Sin embargo, el formato de libro no es el único medio por el que han sido reproducidas: –Entre los siglos XVII y XVIII, las hojas volantes adornadas con dibujos se popularizaron por su simpleza” (Maza Pérez, 2013: 12).

<sup>6</sup> En la actualidad los *blogs* son una de las formas de llegar al público lector de historietas sin pasar por un filtro editorial o por el rechazo del campo literario: –En este sentido, las publicaciones en Internet pasan a ser referentes de los lectores y de los productores pues constituyen un *filtro* previo a la circulación del producto en material impreso [...] los blog de historietas se constituyen como espacios de transmisión del trabajo de los nuevos autores (Sin embargo) los *blogs* de historietas, de permitir el acceso de contenidos y mensajes a un público masivo, se trata de un público fragmentado, pues el uso de Internet impone barreras de accesibilidad: se deben contar con recursos económicos y culturales para la misma. La posibilidad de apropiación simbólica del bien cultural no depende ya de la compra, sino de la posesión de saberes específicos y del acceso económico a internet” (Fernández y Gago, 2012: 86-92).

<sup>7</sup> El término es utilizado por el autor Armando Bartra (2002), y aunque no lo menciona en su investigación, se podría definir como: un periodismo de crítica política que se caracteriza por su oposición al régimen de algún gobernante o figura de autoridad a través de la difusión de caricaturas.

mercado *Adelaido el conquistador*, que incluía entre sus páginas historietas nacionales y traducciones de los Estados Unidos:<sup>8</sup>

Es hasta la segunda década de este siglo que los diarios mexicanos comienzan a publicar sistemáticamente tiras cómicas y suplementos dominicales con sección de monitos. Al principio se trata de cómics extranjeros, pero al amainar la Revolución algunos cotidianos van sustituyendo los servicios de las agencias internacionales por trabajos de autores locales (Bartra, 2002: 135).

Como ya lo mencionábamos anteriormente, sobre la fecha de inicio de la historieta en México, existen varias posturas: para Genaro Zalpa (1996), su origen se sitúa en 1918, cuando algunos periódicos empiezan a publicar tiras cómicas con los personajes de *Chupamirto*, *Adelaido el conquistador* y *Mamerto y sus conocencias*; Hinds y Tatum, por su parte, señalan que la primera tira cómica considerada genuinamente mexicana, apareció en 1918 pero cuando el periódico *El Heraldo* le encargó una tira diaria a Salvador Pruneda, quien creó a *Don Catarino*, una tira cómica sobre un charro mexicano. Sin embargo, concuerdan en que la primera revista mexicana de historietas propiamente dicha apareció en 1934, con el nombre de *Paquín*<sup>9</sup>, que fue la primer revista en abrirse camino en el gusto del público, a diferencia de su antecesora; en 1935 surgió *Paquito*<sup>10</sup>; y un año más tarde (1936), *Chamaco*<sup>11</sup> y *Pepín*<sup>12</sup>; ésta última fue la más popular de entre todas las antes mencionadas, y fue donde justamente Yolanda Vargas Dulché comenzó a escribir sus historias. En adelante las revistas de historietas se multiplican y aparece: *Pinocho*, *Palomilla*, *Chapulín*, *Piocha*, *La Cruzada*, *Juan Dieguito*, *Aladino*, *Periquillo*, *Pequeñín*, *Chiquitín*, *Cartones*, *Figuras* y *Colorín*.

Para el año 1962 pocos imaginaron que la revista de historietas *Lágrimas, risas y amor*, lograría algún día y veintiséis años más tarde, compararse con el éxito comercial que durante dieciocho años de publicación continua obtuvo *Pepín*, sin embargo así fue:

---

<sup>8</sup> Tenemos que mencionar que la historieta tiene influencia estadounidense, sin embargo, para el siglo XIX ya se practicaba en México la narración con viñetas secuenciadas en donde la imagen era la única protagonista.

<sup>9</sup> Tanto *Paquín* como *Pepín* fueron creadas por José García Valseca y editadas por Editorial Juventud, luego Editorial Panamericana.

<sup>10</sup> Creada por Francisco Sayrols y editada en Editorial Sayrols.

<sup>11</sup> Creada por Ignacio Herrerías y editada en Publicaciones Herrerías.

<sup>12</sup> Posteriormente, el término “pepines” se empleará para designar a toda clase de publicación considerada por el Estado vulgar o reprochable, y que por ello debía ser censurada.

Vargas Dulché calcula que Lágrimas vendía, aproximadamente, 1.2 millones de copias por semana durante ésta época [...] Además, las entrevistas callejeras de los autores a vendedores y lectores [...] indicaban que Lágrimas era, al menos en ese tiempo, la historieta preferida por los lectores mexicanos (Hinds y Tatum, 2007: 100).

La revista *Lágrimas, risas y amor* para los años setenta se había convertido en un producto sumamente rentable para la Editorial Argumentos (EDAR)<sup>13</sup> que durante más de cuatro décadas conmovió a hombres y mujeres con sus veinte historias, de entre las cuales estuvo incluida *Rubí*.

Cabe mencionar que en México se llevó a cabo un proyecto de modernización que tuvo sus inicios a partir de la presidencia de Porfirio Díaz y que siguió afinándose con el nuevo gobierno:

Después de la Revolución se desarrolló [...] una nueva cultura nacional, [...] que comprendía dos discursos. Uno era el conjunto de ideas, argumentos, actitudes y metáforas relacionadas con la modernidad, el progreso, la industrialización y la urbanización. El otro era un discurso de tradición, conservadurismo, vida rural y catolicismo (Rubenstein, 2004: 84).

Ambos discursos aparecían entrelazados, por tanto, convivían y permanecían vigentes entre la sociedad de la época, de tal modo que se podían apreciar fácilmente no sólo en los actos discursivos (verbales), sino también en los elementos visuales y extralingüísticos; de tal forma que tanto la tradición<sup>14</sup> como la modernidad<sup>15</sup> en el México de los años sesenta que aparece reflejado en las páginas de las historietas de la época, representada en diversas formas, tanto textuales<sup>16</sup> como icónicas (elementos no verbales de la comunicación<sup>17</sup>) a

---

<sup>13</sup> Empresa creada por Yolanda Vargas Dulché, su esposo Guillermo de la Parra y liderada por el ingeniero Pedro Leté.

<sup>14</sup> La entendemos como: “una expresión de la permanencia en el tiempo de una comunidad; en este sentido es una de las formas que asume la memoria colectiva y una generadora de identidad” (Madrado Miranda, 2005: 116). En donde la tradición se impone, de tal modo que hay que seguir determinadas reglas casi inmóviles.

<sup>15</sup> Para fines de nuestra investigación la definimos como: “Un México [...] que se industrializaba a grandes pasos y que [...] apostaba al progreso industrial y a la higiene como herramientas de modernización” (Vivero Marín, 2011: 267).

<sup>16</sup> Cabe mencionar que en las historietas de Yolanda Vargas Dulché también se pueden apreciar algunos rasgos orales a partir de las distintas voces predominantes que en los discursos de la época se manifestaban y se ven plasmados en los argumentos dentro historietas como la de *Rubí*; al respecto, Elinor Ochs y Sally

partir de los factores del entorno<sup>18</sup> o los artefactos<sup>19</sup> empleados por cada uno de los personajes.

En México podemos observar las transformaciones producidas en los últimos cincuenta años en la elaboración de las historietas: podemos analizar también la mudanza de los formatos y los soportes de estos productos culturales, así como la evolución de los criterios, mecanismos y agentes de consagración del medio en relación con las instancias de legitimación de sus productores y sus productos, situación que puede entenderse a la luz de las presiones provenientes del campo económico o empresarial capitalista, y del campo del arte literario. Sin olvidar que ~~(El)~~ cómic o historieta, como disciplina particular de creación y conocimiento [...] se proyecta hacia nuevos contextos comunicativos, estéticos, ideológicos y tecnológicos paralelamente a los patrones temáticos y sistemáticos del alfabeto visual convencional, remodelando la cultura de la visión y de la imagen” (Ortega González, 2014: 1).

Cabe mencionar que, mientras la circulación de las historietas se ha restringido y ralentizado, ha existido, a la vez, un cambio en la valoración de estos productos; ahora las historietas son coleccionadas. Este fenómeno de apropiación, tanto material como simbólico, modifica el proceso de circulación y consumo mismo: ~~(La)~~ producción cultural

---

Jacoby argumenta que ~~+~~...] los textos no tienen una sola voz o un solo autor [...] e hipotéticamente dialogan con otros interlocutores” (1995: 173). Lo anterior lo sustentamos a partir de considerar tal como lo hace Ochs al mencionar que: ~~—~~los autores de las narraciones no son solamente aquellos que las presentan sino también los muchos lectores e interlocutores que influyen en la dirección (de la misma)” (271-272). Reconociendo que: ~~+~~...] hay además de los elementos lingüísticos, factores no lingüísticos que juegan un papel importante en la co-construcción de discursos durante la interacción” (1995: 178). Se debe tomar en cuenta también que los globos de diálogos aluden a las marcas de oralidad, ya que salen directamente de la boca de los personajes simulando las emisiones de voz tal como se empleaban en los códices precolombinos con esta misma función. Por último, cabe mencionar que los elementos no verbales de la comunicación resultan sustanciales en la dupla texto/imagen creadas por Vargas Dulché.

<sup>17</sup> La comunicación no verbal podemos definirla como todos aquellos signos y símbolos de naturaleza no lingüística o extralingüística que acompañan, enriquecen o sustituyen a la comunicación verbal. Hablamos de gestos, expresiones, movimientos corporales, contacto visual, etc. Reforzando lo anterior Fernando Poyatos lo define como: ~~—~~las emisiones de signos activos o pasivos, constituyan o no comportamiento, a través de los sistemas no léxicos somáticos, objetuales y ambientales contenidos en una cultura individualmente o en mutua coestructuración” (1994: 17). En pocas palabras, son un conjunto de señales extralingüísticas poco estudiadas pero que tienen mucha importancia en la relación entre las personas.

<sup>18</sup> Mark L. Knapp (1982) lo define como: aquellos elementos que se encuentran en el medio ambiente que pueden influir en la interacción entre dos personas.

<sup>19</sup> Flora Davis (1998) lo define como: poderosos significantes que actúan a primera vista. La forma en que alguien luce y los artefactos de los cuales se rodea generan expectativas y actitudes en los interlocutores. Todo esto influirá en la comunicación. Se consideran como artefactos todos aquellos elementos que utilizan las personas para modificar su cuerpo y que pueden actuar como estímulos no verbales: la ropa, el maquillaje, los postizos, las gafas y demás complementos.

que denominamos «arte por el arte» [...] Una obra con formato e impresión lujosa condiciona la circulación que se va a operar de ese bien cultural” (Fernández y Gago, 2012: 86). Actualmente son contadas las producciones impresas que comercializan esta lectura de masas; sin embargo, editoriales de nombre poco comercial han empezado a apostar por la venta de colecciones enfocadas a un público especializado, nostálgico y conocedor de este tipo de materiales.

Por último, destacaremos la importancia que tuvo la historieta en la formación de los mexicanos como lectores, gran parte de lo que se leyó durante el siglo XX fue gracias a éste medio tan accesible, que impulsó y alimentó parte del imaginario social, consagró ídolos y creó mitos durante décadas mediante su lenguaje e ilustraciones. En ninguna otra región de Latinoamérica se desarrolló la historieta como lo hizo en nuestro país. Era por tanto un medio de comunicación con el cual la cultura de masas se veía reflejada en sus páginas, una gran variedad de temas que se escuchaban en la calle era introducidos en las historietas de la época, lo anterior originó que rápidamente el público se identificara con estas narraciones, con sus personajes y por ende ese lenguaje era incluido en ellas. También era económicamente muy accesible y con temas que la gente quería ver, leer y disfrutar. Para los años cincuenta, considerados la época de oro de la historieta en México, tuvieron un tiraje impresionante<sup>20</sup>, ya que se le dio espacio al talento de los autores nuevos, haciendo que la industria editorial creciera<sup>21</sup>. Cabe mencionar, que en la actualidad por supuesto que existe la historieta mexicana, sobrevive en sus esfuerzos de novela gráfica<sup>22</sup>.

## 1.2 La historieta: Un género independiente.

La posibilidad de repensar la historieta fuera de una categoría o subcategoría acuñada generalmente a la literatura o a las artes plásticas por su lenguaje icónico-literario nace como una necesidad de reconocimiento, tal como afirma Patrick Charaudeau: “Los géneros constituyen una orientación necesaria para pensar y reconocer la obra, para distinguirla [...] entre un conjunto de producciones” (2012:21). Sabemos que nos encontramos frente a un

---

<sup>20</sup> Para revisar dichas cifras consultar a: Irene Herner (1979:120-132).

<sup>21</sup> Una persona a la semana en promedio leía seis revistas, haciendo que en México circularan millones de ellas a diario, convirtiéndolo así en el único país en el mundo en el cual se editaban publicaciones diarias. Incluso hubo historietas que en promedio tenían un tiraje de cerca de dos millones de ejemplares.

<sup>22</sup> Aunque son dos tipos distintos de cómic (la historieta y la novela gráfica), la forma que actualmente se comercializa es esta última, ya que la evolución del medio no es gradual, sino tipológica.

nuevo género<sup>23</sup> discursivo cuando convergen condiciones específicas como: “[...] su contenido (temático) y por su estilo verbal [...] por su composición o estructuración” (Bajtín, 2003: 248). Siendo nuestro principal objetivo al enfrentarnos a varios textos similares: “describir y explicar en qué se parecen y en qué son diferentes<sup>24</sup> [...] estableciendo conexiones explícitas entre características del discurso y variables críticas del contexto social y cultural en el cual el discurso se realiza” (Eggings y Martin, 2000: 336, 340). De otro modo, al no hacerlo “se llega a describir las características de un texto sin que se sepa si son las del género al cual pertenece o las propias” (Charaudeau, 2012:43). Por tanto creemos que para esta investigación “Es necesario poder identificar similitudes y diferencias con el fin de configurar el sentido, las similitudes y diferencias que culminan en el establecimiento de categorías que sirven de modelo o de contramodelo de producción y de lectura de los discursos” (Charaudeau, 2012: 22).

Podemos encontrar a la historieta en diversas vertientes pero siempre de manera impresa<sup>25</sup> y con la finalidad de ser distribuido como objeto de masas: “Lo identificamos con un objeto impreso. Un libro, un folleto, una revista, un cuadernillo o una sección de un periódico u otra publicación, pero producida para el consumo masivo” (García, 2010: 42). Siendo entonces de fácil consumo para el público en general y sobre todo en México caracterizado por ser accesible, aunque también hay que mencionar que el nombre no le ha venido ayudando para ser estudiado con fines teóricos o académicos: “Historieta es un diminutivo de historia que [...] puede involucrar connotaciones despectivas [...] como un «arte menor», no «académico»” (Vidaurre, 2003: 28). Sin embargo, aunque es importante aclarar el término<sup>26</sup>, de momento no es el tema central de nuestra investigación ubicarlo en escalas de valoración frente a otras expresiones como: cómic, historieta, Pepín, tebeo, tirillas, quadrinhos, muñequitos<sup>27</sup>, etc., pues cada uno depende del momento histórico y su

---

<sup>23</sup> La teoría de los géneros podemos entenderla mejor al: “incluir tanto los géneros cotidianos como los literarios, ya sea en el lenguaje oral o en el escrito [...] y en términos de su propósito social” (Eggings y Martin, 2000: 342).

<sup>24</sup> Sin embargo, somos conscientes al hacer tales afirmaciones puesto que: “la dificultad de una clasificación de los géneros se debe a que, en la mayoría de los casos, estos criterios se superponen e incluso se mezclan [...] un mismo género se compone de varios criterios y un mismo criterio puede encontrarse en diferentes géneros” (Charaudeau, 2012: 20,22).

<sup>25</sup> Sin embargo, no descartamos las nuevas posibilidades del formato digital que proponen los *web cómics*.

<sup>26</sup> Para más información del tema, ver Merino (2003).

<sup>27</sup> Dependiendo el lugar de producción ha recibido diferentes nombres, por ejemplo: cómic o funny strips en Estados Unidos; quadrinhos en Brasil o bande dessinée en Portugal (traducción del francés); historieta, pepín o

lugar de origen. Para fines de nuestra investigación, trabajamos con el término historieta para ubicar nuestro objeto de estudio y lo habremos de definir a partir de dos vertientes, la primera, a partir de sus características y en segunda, separándola de otras manifestaciones similares. Por el carácter icónico-literario de su lenguaje, la historieta aparece relacionada con la fotonovela, la tira cómica, la caricatura política, la novela gráfica, la novela ilustrada, el libro álbum y el libro de autor.

Las formas artísticas como la historieta eran fundamentalmente menospreciadas, negadas e indignas de un estudio serio, sin embargo, actualmente el auge de los estudios del cómic (historieta) ha tenido consecuencias ideológicas, como la bienintencionada postura de autores como Will Eisner (2003) o Róman Gubern (1972) al tratar de colocar este tipo de medios gráfico-visual en una sintonía equiparable a la literatura, a menudo este tipo de reflexiones no parten de espacios de investigación académica, sino de la vivencia de los creadores de historietas, que tienden a ignorar el conocimiento ya generado en otras áreas; por ende, se extendió la impresión de que los medios que incluyen cualquier tipo de texto escrito son literatura o al menos se derivan de ella, sin tomar en cuenta que podríamos estar frente a un género nuevo que por supuesto tiene rasgos que comparte con otros medios. Lo anterior ha facilitado que se le juzgue utilizando criterios propios de la literatura, en lugar de criterios específicos del cómic (historieta). Pues como ya lo mencionábamos, por sus características, nos encontramos frente a dos medios de expresión que se complementan, por tanto “Es una forma artística con entidad propia, y no un subgénero de la literatura” (García, 2010: 16). Y debe ser tratado con sus propios medios, ya que lamentablemente lo contrario ha provocado “[...] que se le juzgue utilizando criterios propios de la literatura, en lugar de criterios específicos del cómic” (García, 2010: 27). La historieta se lee, sí, pero es una experiencia de lectura completamente distinta de la experiencia de la lectura de la literatura, de la misma manera que vemos un cómic no tiene nada que ver con la forma en que vemos una película o la televisión y por tanto la historieta no puede ser evaluada (y a menudo es así) a partir de argumentos puramente literarios, cuando el criterio se concentra en cosas tales como el retrato de personajes, el tono y el estilo del lenguaje, la verosimilitud de las personalidades y los incidentes, el argumento, la resolución del conflicto, la unidad y

---

monitos en México; muñequitos en Cuba; tirillas en América Ibérica; tebeo en España; fumetti en Italia; bilgeschichte en Alemania; manga en Japón.

los temas. Aunque semejante análisis literario contribuye a un entendimiento de la historieta o el libro, utilizar este método exclusivamente ignora el carácter esencial del medio al pasar por alto sus elementos visuales. De forma similar, un análisis que se concentre únicamente en el aspecto gráfico (comentando la composición, el diseño, el estilo y demás) ignora el propósito al que sirven los aspectos visuales, la historia o el chiste que se está contando. La historieta emplea la técnica tanto de lo literario como de las artes gráficas, pero no es ni completamente verbal ni exclusivamente gráfico en sus funciones.

La literatura se define como fenómeno social y lingüístico, producto y factor de civilización por emplear la palabra como instrumento de comunicación; tenemos que etimológicamente, deriva del latín *Littera*, que significa “letra” o “lo escrito”; mientras que la RAE la define como el arte<sup>28</sup> de la expresión verbal; pero en ninguna de estas acepciones se toma en cuenta algún concepto equiparable para referirnos a una herencia gráfico/visual. Con la finalidad de acercarnos más a nuestro objeto de estudio, nos enfocaremos sólo a la denominada literatura de masas<sup>29</sup>, que son aquellas publicaciones que tienen ventas muy altas y se encuadran a menudo en el ámbito del consumo popular; al respecto Umberto Eco menciona:

La cultura de masas es la anticultura. Y puesto que ésta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la «cultura de masas» no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir, el signo de una caída irrecuperable [...] de cultura (2006:28).

El tiraje excedente de este tipo de publicaciones las convierte en un producto escrito dirigido a “las masas” que no distingue rango de edad o género para incorporarse al gusto del público lector, que puede aparecer en un solo volumen o como parte de las

---

<sup>28</sup> Hace referencia a la capacidad, habilidad o manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.

<sup>29</sup> “[...] tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas. Estas masas han impuesto a menudo un ethos propio [...] exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado pues proposiciones que emergen de abajo y paradójicamente no nacen de abajo, sino que tenemos una cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado consume modelos culturales burgueses creyéndolos una expresión autónoma propia” (Eco, 2006: 42).

denominadas «sagas literarias»<sup>30</sup>. Lo anterior ha ocasionado que erróneamente a la historieta se le encasille como parte de este tipo de publicaciones por contar con ciertos rasgos que las asocian.

Tampoco podemos afirmar que estamos en presencia de un medio totalmente pictórico que deviene de las artes plásticas porque estaríamos incurriendo en el mismo error, puesto que «[...] toda analogía con aquellas formas de expresión artesanales o semiartesanales es cualitativamente errónea» (Gubern, 1972: 13). Las historietas han heredado de la pintura un repertorio de técnicas como: la acuarela, el témpera, el pastel, el óleo, el carboncillo, el grabado, etc. No obstante, durante muchos años, la única técnica de expresión de los moneros<sup>31</sup> fue el dibujo a pluma y tinta china. Aunque fácilmente podemos caer en el error de confundirlo con una expresión meramente artística, pero lo cierto es que «[...] no se inserta fácilmente en la «institución arte» ni tampoco en la de literatura» (García, 2010: 12). Aunque no podemos negar que sus similitudes son muchas y es fácil creer que son lo mismo, tomemos en cuenta no sólo que tienen propósitos distintos, sino que una pieza artística pretende ser única, mientras que la historieta es reproducida millones de veces.

La fotonovela<sup>32</sup> por otro lado, comparte una serie de puntos en común con la historieta, pues son dos géneros estáticos dirigidos al consumo de masas y siempre de manera impresa; ambos captan la realidad de forma bidimensional con imágenes que se acompañan de texto que las narran y de «globos» que, tal como sucede en la historieta, sirven de receptáculo a los diálogos de los personajes; tienen una narrativa secuencial y utilizan unos signos convencionales y texto lingüístico de manera muy semejante en uno y otro medio: «La estructura narrativa del cómic y de la fotonovela está dada, en un caso por la sucesión de viñetas dibujadas y, en el otro, por la sucesión de imágenes fotografiadas. En

---

<sup>30</sup> Entendemos por saga al conjunto de obras que comparten personajes o el argumento principal. Estas obras, que aparecen a lo largo de los años, conforman un universo de ficción, donde hechos contados en una obra pueden remitir a otros narrados en libros precedentes.

<sup>31</sup> Nombre que se auto-asignaron los caricaturistas mexicanos por hacer «monitos».

<sup>32</sup> En el libro: *Literatura de la imagen*, Román Gubern nos dice que la fotonovela surge: «En Italia en 1947, a partir de la «fotonovela», es decir, del relato del argumento de un filme a través de una selección de fotos fijas del mismo, ordenadas y dispuestas para una lectura secuencial, y a las que se les habían superpuesto textos explicativos o de diálogos para facilitar la reconstrucción del relato [...] De este modo, Italia se convirtió en capital mundial del género [...] y luego otros países del área latina y católica» (1973: 19-20). Sin embargo: «Los moneros [...] a principios de los cuarenta inventaron el fotomontaje, adelantándose algunos años a los fumetti italianos que aparecen en 1947» (Aurrecoechea, 1993: 192-194).

ambos casos, normalmente, su lectura se realiza de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo” (Aparici, 1992: 13).

La tira cómica<sup>33</sup> tiene similitud con la historieta por la narrativa doble que ambas manejan, pero la primera suele aludir a las viñetas que aparecen de forma regular en un periódico o en una revista. Lo habitual es que cuente con personajes fijos, que protagonizan diferentes historias a lo largo de las tiras. Hay tiras cómicas que son diarias: es decir, se publican todos los días, otras, en cambio, aparecen una vez por semana. Por lo general, las tiras diarias se componen de unos pocos cuadros, mientras que las tiras semanales suelen ocupar una página entera. Es probable que el relato comience y finalice en la misma tira cómica. Sin embargo, en algunos casos, las historias se extienden en varias tiras cómicas, o al menos las tiras sucesivas están relacionadas entre sí. Por tanto, la extensión del relato, la forma o acomodo de las viñetas y la secuencia en la historia son lo que la separan de la historieta.

La caricatura política<sup>34</sup> es una representación gráfica en la cual se deforman exageradamente los rasgos o vicios característicos de una persona, institución, situación o idea, señalando una marcada intención humorística y crítica. En la gráfica satírica de la época se hace presente la combinación entre texto e imagen y se asimila en una doble lectura:

La caricatura política decimonónica no es un género puramente gráfico. Aunque la distancia nos lleva a valorar, sobre todo, sus aspectos plásticos y menos coyunturales, la intención satírica no se agota en el dibujo, está también en los textos que ilustra, y con frecuencia sólo se capta en una doble lectura (Aurrecoechea, 1988: 54).

---

<sup>33</sup> Dibujo que aparece generalmente en forma de línea horizontal, que cuenta con una serie corta de viñetas que narran una historia que pretende ser humorística.

<sup>34</sup> En México, la caricatura política se inserta en la herencia de una rica e importante tradición gráfica: “El nacimiento, generalización y esplendor de la prensa mexicana ilustrada, están directamente asociados a la introducción de la litografía. Esta técnica de grabado sobre piedra, facilita enormemente el trabajo y le da precisión y suavidad a la línea permitiendo que proliferen publicaciones ilustradas. La litografía mexicana [...] encuentra su expresión más poderosa y personal en la caricatura política de la prensa periodística” (Aurrecoechea, 1988: 52). Las imágenes pueden ser una poderosa arma política, puesto que, atacan a cualquier persona o institución sin distinción de clase o de ideología. Así sea impugnación o fuerza de reforma social, la caricatura encierra dentro de su lógica satírica un arma de doble filo, ya que puede ser utilizada políticamente tanto por tendencias progresistas como reaccionarias. No olvidemos que una imagen, que exagera o deforma los rasgos característicos de su víctima, provoca risa, burla y escarnio, haciendo mella en aquel o aquello que se ataca.

La integración de la caricatura mordaz con la ironía verbal se conjuga en un ejercicio agresivamente intelectual que fusiona hechos y valores, empujándonos a construir jerarquías alternativas para elegir entre ellas. Asimismo, nos obliga a mirar las locuras, rapacidades o ambiciones de los personajes políticos, bombardeándonos con juicios de valor que subrayan los errores de la administración porfiriana. “El texto aparece como pie de la caricatura y frecuentemente dentro de la propia viñeta se incluyen textos aclaratorios que identifican personajes” (Aurrecoechea, 1988: 54).

Mientras que la novela gráfica<sup>35</sup> es un término recientemente “nuevo”, “diferente” y que trata de corregir los malos nombres con los que se ha venido relacionando al cómic, también es cierto que recientemente son varios los autores que han acuñado este término que, en cierta manera, es un “[...] pomposo eufemismo para su venta en librerías especializadas” (García, 2010: 33-35). La novela gráfica tiene la finalidad de ser consumida exclusivamente por un público adulto; también busca que sus historias sean novedosas, maduras e inteligentes; tienen un tiraje muy reducido y su venta es casi exclusiva para librerías especializadas.

También la novela ilustrada tiene un parentesco narrativo con la historieta, por ser un híbrido entre narrativa e imagen pero no de manera yuxtapuesta, sino que pone por separados ambos elementos en distintos momentos narrativos sólo como un apoyo a lo literario, por tanto, la sinergia que existe entre ambos elementos se crea solamente cuando se logran identificar y conectar ambas partes; es un género que ha explorado tentativamente tanto en el mundo de los libros para niños como para adultos; su venta es exclusiva de librerías especializadas pero con un tiraje en sus ejemplares bastante amplio.

Por otro lado, el libro álbum es un género que ha venido cargando con una amplia presencia de ideas e influencias históricas tanto gráficas como literarias que convergen en sintonía, razón de su estética tan compleja:

---

<sup>35</sup> Durante los años ochenta se produce cierta popularización del término novela gráfica aplicado precisamente a productos de género de las grandes editoriales, de hecho, *Marvel Comics* publicó a partir de 1982 una colección de «novelas gráficas» protagonizadas por superhéroes de la casa. En realidad, eran sólo álbumes de venta en librerías especializadas. Es innegable que el cambio de nomenclatura denota un esfuerzo por diferenciarse de lo que evoca la palabra cómic: un producto desechable, barato e infantil.

<sup>36</sup> No obstante, con éste nombre aparecía la revista *Pepín* (*Pepín*: diario de novelas gráficas) durante su periodo de publicación (1936-1954).

Es un objeto diseñado, en su estructura formal y su contenido, para entablar todo tipo de relaciones y conversaciones, más allá de la comprensión de los signos y del sentido literal, pues su poder simbólico permite a sus lectores asumir el ejercicio de construir sentidos, enlazados siempre a universos de discurso en que los niños y el lenguaje del arte se encuentran (Raya Lemus, 2017: 17).

En el álbum, la cartela<sup>37</sup> y los bocadillos o globos<sup>38</sup> no son representativos de su estética, principalmente porque el álbum no persigue a priori una intención de simultaneidad o correspondencia siempre directa entre sus códigos; las relaciones imagen-texto en este caso no demandan una lectura necesariamente fáctica, sino que propende más bien a una lectura evocativa; la sinergia que existe en el álbum es de suma importancia para la continuidad de la obra puesto que cada lector podría crear un escenario distinto a partir de lo que las imágenes le transmitan; el tiraje es sumamente reducido, incluso podría ser el caso de haber ejemplares únicos.

En el libro de autor los artistas plásticos experimentaron tomando al libro como medio de expresión gráfica, beneficiándose de la apertura que la cultura de los textos impresos abrió respecto a la relación del texto-imagen. Entre las características sobresalientes que presenta el libro de autor, podemos encontrar una participación directa del artista en el diseño y la elaboración del ejemplar; en concordancia, Bibiana Crespo Martín, manifiesta que otra de las características fundamentales que este arte mantiene es la de generar piezas de edición limitada, en correspondencia con su acentuado propósito de ser obra de arte en sí misma, o en pocas palabras pieza única (1999: 49), en sintonía Rosalinda Raya Lemus señala la importancia fundamental que jugó en ello el editor en este tipo de obras, debido la perspicacia, talento y agudeza con la que logra amalgamar dichos procesos y a cuya iniciativa se debe la existencia de valiosas obras, desmarcándose de afanes comerciales, utilitarios o de reproducción industrial, donde sí puede ubicarse a otro tipo de producciones como la historieta, el libro álbum o la literatura de masas (2017: 22). Lo anterior se debe en gran medida a dos aspectos esenciales para entender al libro de

---

<sup>37</sup> Es aquello que dice el narrador y que apoya al desarrollo de la historia. Este texto va escrito en un recuadro rectangular en la parte superior de la viñeta. Aunque es bastante común referirse a ellos también como cuadros de texto.

<sup>38</sup> Es el espacio donde se escribe lo que piensan o dicen los personajes. Tiene dos partes: globo (donde se escribe lo que dice o piensa el personaje) y rabillo o delta (que señala al personaje que piensa o habla). Pueden tener diferentes formas.

autor; la primera, es básicamente la resistencia del medio artístico contra la producción masiva de libros, y la segunda, recae en el interés de los artistas por experimentar e innovar aspectos que libro (como objeto) no se atrevía a incursionar (1999: 39). Por lo tanto, los inicios del libro de artista se remontan a los procesos de colaboración entre las artes literarias y los artistas plásticos que incursionaron en la ilustración de obras y poemas (1999: 235); Lamentablemente, por ser un producto de bajo perfil y fundamentalmente alejado de cualquier tipo fin de comercial impide que el libro de autor, como objeto de expresión altamente personal se cotice en los mercados internacionales del arte.

El siguiente cuadro (1.2.1) resume lo anteriormente dicho en este apartado sobre los géneros que están relacionados con la historieta por su carácter gráfico-visual.

Género	Escritura	Dibujo	Fotografía	Público adulto	Público infantil	Tiraje reducido o ejemplar único	Tiraje excedente	continuidad	Sinergia		
									Alto	Medio	Bajo
Literatura de masas	*			*	*		*	*			
Artes plásticas		*	*	*		*					
Historieta	*	*		*	*		*	*			
Fotonovela	*		*	*			*	*			
Tira cómica	*	*		*	*		*				
Caricatura política		*		*			*				*
Novela gráfica	*	*		*		*		*			
Novela ilustrada	*	*		*	*		*			*	
Libro álbum	*	*		*	*		*		*		
Libro de autor	*	*	*	*	*	*					

**Cuadro 1.2.1 Rasgos compartidos entre diferentes géneros.** En el cuadro se pueden apreciar las producciones colindantes con la historieta que comparten un número de rasgos necesarios y suficientes. Mientras que cada uno de los géneros aquí representados cuenta con al menos un rasgo que lo diferencia de los demás, entre la caricatura política, la novela ilustrada y el libro álbum el rasgo que los diferencia entre sí es la sinergia que existe entre lo gráfico y lo visual de su contenido.

### 1.3 Creadores de la historieta *Rubí*: Argumentista, dibujante y portadista.

En este apartado se hablará de tres figuras importantes para la creación de la historieta de *Rubí*, estamos hablando de: Yolanda Vargas Dulché como creadora del argumento, Pedro Antonio Gutiérrez Salazar como el dibujante y Luis Rey Valderas como portadista.

En la década de 1940 una de las autoras de historietas más leídas en México fue Yolanda Vargas Dulché. A lo largo de muchos años sus argumentos se convirtieron en modelo, preceptiva o arquetipo del melodrama seriado en México.<sup>39</sup> Muchas otras publicaciones fracasaron al tratar de copiar el estilo de las historias de esta autora que logró un éxito comercial<sup>40</sup> sin precedentes.

La autora nació el 18 de julio de 1926 en la Ciudad de México. Su infancia y adolescencia fue muy precaria pues su familia sufría de problemas económicos; tras la separación de sus padres viajó con su madre y hermana a los Estados Unidos para probar suerte, sin embargo regresaron para vivir en una vecindad aún más pobre. Por tales motivos no tuvo la oportunidad de estudiar; dichas inclemencias hicieron que desde temprana edad buscara el sustento familiar en trabajos muy variados. Tiempo después, al lado de su hermana Elba, hicieron un dueto musical: *Rubia y Morena*, que logró cierto renombre, y salieron en transmisiones de radio y televisión. Actividad que dejó posteriormente para iniciarse en el periódico *El Universal Gráfico*, donde publicaba cuentos cortos y, aunado a ello realizaba también algunos reportajes en *Esto*. Pero no fue sino hasta 1944 que:

Quando tenía dieciocho años de edad, Vargas Dulché atendió la sugerencia de un amigo para que hiciera la prueba de escribir historietas. Empezó trabajando para la publicación *Chamaco chico*, que se caracterizaba por sus argumentos sencillos y de lenguaje directo. Al cabo de un año, los escritores de otras publicaciones más prestigiosas se fijaron en sus historias y pronto fue contratada [...] por los editores de *Pepín* (Hinds y Tatum, 2007:86).

---

<sup>39</sup> Al respecto, Rius menciona que: «El resto de la historieta mexicana -idiotizante, cursi y de pésimo gusto- es un insulto al llamado «octavo arte» mereciendo que la Secretaría de Educación Pública le echara mano, escoba, guillotina y paredón, para proteger la salud mental del pueblo mexicano» (2010: 101).

<sup>40</sup> «Vargas Dulché calcula que Lágrimas vendía, aproximadamente 1.2 millones de copias por semana durante esa época» (Hinds y Tatum, 2007: 100).

En 1948 Yolanda Vargas Dulché contrajo nupcias con el también historietista Guillermo de la Parra Loya; ambos –Escribíamos historietas, pero él y yo trabajábamos en editoriales distintas. Él para (Ignacio) Herrerías y yo para (José) García Valseca” (Vargas Dulché, 2002: s/n).

Tal enlace matrimonial provocó una constante rivalidad entre editoriales y en su afán de impedir que alguno de los dos se fuera a trabajar con la competencia les aumentaban constantemente el sueldo a ambos historietistas. Anne Rubenstein comenta que para la época –Había algunas chicas modernas [...] que iban a la oficina vestidas de traje sastre, competían con los varones y a veces hasta seguían trabajando después de casarse, Yolanda Vargas Dulché, era una de ellas” (2004: 93). Sin embargo, al final Ignacio Herrerías terminó por despedir a Guillermo de la Parra y, como era de esperar, Valseca le ofreció unirse a sus filas pero este se negó a irse a la misma editorial para trabajar al lado de su esposa; ante tal desaire, ambos resultaron despedidos<sup>41</sup>. Motivación extra para formar su propia editorial: –Vargas Dulché y su esposo, Guillermo de la Parra, se constituyeron en una sociedad en 1955, para formar Editorial Argumentos (EDAR)” (Hinds y Tatum, 2007: 86). Iniciaron la franquicia con la creación de la revista *Lágrimas, risas y amor*:

De las veinte aventuras de Lágrimas que aparecieron a finales de la década de los setenta, ella había escrito catorce. Su esposo Guillermo de la Parra, había escrito el resto. A Antonio Gutiérrez Salazar se le reconoce como el ilustrador de todos y cada uno de los números de la historieta (Hinds y Tatum, 2007: 85-86).

Los primeros años como editorial nueva e independiente fueron complicados y tuvieron que ajustarse en lo económico pero con gran esfuerzo y sacrificio logran colocar en el gusto del público algunas historietas que fueron generando ganancias poco a poco. No obstante, hasta principios de la década de los sesenta se valoró su trabajo como creadora de historias de renombre. En marzo de 1974, el periódico norteamericano *Los Ángeles Times* publicó un extenso artículo ocupándose de la historieta mexicana, y dentro de él la figura de Yolanda Vargas Dulché era comentada extensamente; con este repentino éxito logró por fin que los ingresos familiares fueran más holgados, y es también en esta etapa cuando se publicaron

---

<sup>41</sup> Después del cierre de la revista *Pepín*, Yolanda Vargas Dulché se apropió de las historias anteriormente escritas para esa revista, para publicarlas en la editorial fundada por ella y su esposo, Guillermo de la Parra.

más y más historietas con argumentos de la propia Vargas Dulché. No por nada es conocida como la “Reina de las historietas”<sup>42</sup>; con tal éxito y remuneración económica, en el año de 1968 se inauguró la Torre VID<sup>43</sup> (edificio de aproximadamente cien metros de altura). En su momento fue una de las editoriales más importantes de historietas en México<sup>44</sup>, por publicar historietas que luego se convertirían en íconos a nivel nacional e internacional.

El repentino fallecimiento de la escritora Yolanda Vargas Dulché el 8 de agosto de 1999 tras una súbita embolia pulmonar dejó conmocionados no sólo familiares y amigos cercanos, sino también a sus fervientes lectores, que seguían su trayectoria durante décadas; no obstante, se sigue recordando su legado, tan es así que el 24 de noviembre de 2012 se inauguró la Exposición “Yolanda Vargas Dulché: Contadora de historias”, que fue presentada en el Museo de Arte Popular (MAP), en colaboración con Editorial Vid y Televisa.

Una vez agotada la información sobre Vargas Dulché, es pertinente realizar la mención sobre Pedro Antonio Gutiérrez Salazar que, como ya hemos mencionado, es reconocido por ser el encargado de la creación de los elementos visuales en las historietas de la autora. Fue el creador y maestro de la técnica del medio tono con lápices a carboncillo, misma que le proporcionaría prestigio a lo largo de su trayectoria como dibujante por su singular estilo realista: “Maneja la perspectiva con maestría y sus personajes están cuidadosa y realistamente retratados” (Hinds y Tatum, 2007: 89). Dominó el cómic mexicano desde la década de 1940 y hasta mediados de los años ochenta. Nació el 4 de febrero de 1920 en el Barrio de San Miguelito, en la capital de San Luis Potosí. A los 17 años, después de publicar su primera historieta, “Kombo el hombre león”, en la revista *Macaco*, emigró a la Ciudad de México para probar suerte. Con un peso y veinticinco centavos en la bolsa, tomó un tren a la capital del país y juró no volver hasta ser un profesional de la ilustración. A partir de un anuncio en un periódico que ofrecía trabajo a dibujantes, llegó al estudio de Ramón Valdiosera, quien le ofreció el empleo de borrar los trazos a lápiz de los cartones ya entintados, por diez centavos diarios, que le permitieron

---

<sup>42</sup> En 2006, en honor a esta mítica escritora, se publicó el libro “La reina de las historietas de México”, escrito por David Ramón, a través de la Sociedad General de Escritores de México (Sogem).

<sup>43</sup> Mejor conocida como Editorial Vid, cabe mencionar que, de 1998 al 2005, fue la única editorial en México que publicaba historias importadas de *MARVEL*, *DC*, *Dark Horse*, *Image*, *Vertigo*, etc.; así como mangas japoneses.

<sup>44</sup> La gran decadencia que ha sufrido esta editorial en años recientes no es tema de estudio para nuestra tesis, pero se deja sobre el tintero para futuras investigaciones.

comprar comida e iniciar su labor como historietista. Al poco tiempo pudo independizarse y conocer a leyendas del cómic nacional, como: Arturo Casillas y Francisco Pancho Flores. Si bien al principio copiaba –El Príncipe Valiente”, de Harold Foster, eventualmente se hizo de un estilo propio, de trazos fuertes y dinámicos. En 1943 comenzó a trabajar para la revista *Pepín*, donde desarrolló su técnica de medio tono, combinación de lápiz, carbón y acuarela, que resultaba en imágenes de realismo casi fotográfico. Ahí conoció a la guionista Yolanda Vargas Dulché, cuyas historias marcaron toda una época. En 1951 abandonó la historieta para fundar *Canal Cinco* de televisión junto con Guillermo González Camarena. Fue director artístico, jefe de producción, y realizó cortinillas de dibujos animados, pero Vargas Dulché lo llamó en 1954 para integrarse a la Editorial Argumentos (Edar), posteriormente Grupo Editorial Vid, donde realizó sus trabajos más importantes.

El papel que juega una portada para el éxito comercial de una publicación es indiscutible, y el matrimonio De la Parra-Dulché sabía que cierto tipo de historieta no tiene ni la mitad de posibilidades de agradar al público si no hay una portada que impacte o llame la atención. Luis Rey Valderas, español de nacimiento y emigrado de La Habana, Cuba a la ciudad de México en 1961, fue la mina de oro que los dueños de Editorial EDAR y posteriormente Editorial Vid encontraron para hacer que su imperio de historietas *Lágrimas, risas y amor* brillara y vendiera por el atractivo visual de una simple portada<sup>45</sup>.

#### 1.4 La historieta *Rubí*.

Aparece como revista independiente en 1963 en el número trece de la entonces reciente publicación *Lágrimas, risas y amor* escrita por Yolanda Vargas Dulché y dibujada con la técnica del medio tono por Antonio Gutiérrez para la editorial EDAR. Años antes, en 1947:

[...] Yolanda Vargas [...] en *Don Proverbio* [...] inicia una fructífera asociación con Gutiérrez, que se prolonga por cerca de cuarenta años. En *Don Proverbio* aparecen las primeras versiones de *Vagabundo, María Isabel, Carne de Ébano, Geisha, Rubí, Zorina*

---

<sup>45</sup> Dentro de la industria del cómic (historieta) se prioriza la figura del guionista, mientras que la figura de los dibujantes, entintadores, asistentes o portadistas es relegada a un segundo plano; lo anterior ayuda a explicar por qué no existe demasiada información sobre estos otros personajes en comparación con Vargas Dulché.

[...], *Encrucijada* y de casi todas las historias que formarán la revista *Lágrimas, risas y amor* (Aurrecoechea y Bartra, 1995: 408).

Posteriormente se reedita *Lágrimas, risas y amor* con la historia de *Rubí* para editorial VID; parte de su éxito comercial se lo deben a las portadas realizadas por Luis Rey con las que atrajo a gran parte al público lector de la época, pues al ser una revista de reciente creación producía desconfianza adquirirla habiendo muchas otras en el mercado y con mayor prestigio. Cabe mencionar que fue la segunda historia con la que Vargas Dulché y De la Parra se aventuraron como empresa editorial independiente, con el apoyo de los dibujantes antes mencionados; y su éxito ha hecho que en cada reedición de la revista *Lágrimas, risas y amor* aparezca como uno de los pocos lanzamientos que la editorial apuesta como venta segura. Por lo anterior, rápidamente se convirtió en una de los títulos más populares, ya que, fue adaptado para ser transmitido en la pantalla chica en dos ocasiones, en el año de 1968 y 2004, manteniendo una audiencia y un rating constante<sup>46</sup>; también llevada a la pantalla grande por Carlos Enrique Taboada en 1968; en su versión de historieta también ha tenido varias reimpressiones, apareció como revista semanal con un total de veinte tomos<sup>47</sup> y en 2004 en un compilado de tres tomos, pero la última reedición fue en el año 2015. Es por ello que la historieta *Rubí* converge dentro de la denominada narrativa transmediática.

En particular, la historieta de *Rubí*, a pesar de romper con los esquemas protagonista-héroe, en donde “Vargas Dulché (casi siempre reservaba) maravillosas aventuras a sus extraordinarias villanas” (Rubenstein, 2004: 94), funcionó más como herramienta didáctica para reforzar los valores de la sociedad mexicana de los años sesenta a partir de representar visualizaciones gráficas idealizadas en relación con las expectativas de la época en que fue lanzada al mercado dicha publicación semanal. El público masculino y femenino asiduo lector de estos dramas sentimentales, en lugar de rechazar rotundamente las fórmulas estereotípicas de representación femenina dentro de la trama de la historieta, las consumía y adoptaba como un modelo de conducta.

Inconscientemente los lectores de historietas encontraron dentro de las “~~in~~ocentes” páginas en sepia de *Rubí* un mensaje cargado de control social y sexual, a pesar de ser en sí

---

<sup>46</sup> Su índice de audiencia (rating) se ubicaba entre 25 y 27 puntos y 33 en el final. (revista *Proceso*: “el «rating» para la telebasura”, 31 de octubre 2004).

<sup>47</sup> En EDAR apareció con un total de treinta tomos pues en los últimos capítulos justo a la mitad de la publicación se anexaba el inicio de la siguiente historia.

misma la historieta un producto de contracultura<sup>48</sup>. En el México de los años sesenta se censuraba el cuerpo y el libre ejercicio de la sexualidad, tanto así que la autora Yolanda Vargas Dulché manejaba una línea completamente conservadora al momento de caracterizar personajes femeninos como Rubí, pues “Las críticas de las historietas que surgieron durante la primera campaña de censura [...] era que contribuía a la corrupción de la nación por mostrar mujeres sexualmente activas así como romances que transgredían de diversas maneras los límites de la corrección” (Rubenstein, 2004: 131). Por ende, la historia de *Rubí* busca distanciar y contrastar la figura de “mujer recatada” frente a su opuesto que en este caso sería la *femme fatale*, en donde la libertad de su cuerpo y la expresión de voluptuosidad de esta última le genera un castigo como parte de esta censura a los modelos de feminidad no canónicos de la época.

Parte de los efectos de la comunicación de masas y la educación sentimental en nuestro país (misma que formó a muchísimos lectores), también creó prejuicios sobre las formas de ser mujer: “Las historietas mismas, mantenían valores y pautas de vida profundamente conservadores pese a todas las presiones de la urbanización, la migración y la industrialización” (Rubenstein, 2004: 133). La influencia de crear un personaje femenino como Rubí dentro de una sociedad conservadora que se opone a la abierta liberación sexual en los medios de comunicación rompe completamente con los paradigmas, pero, al mismo tiempo, genera rechazo a este tipo de feminidad por parte de los lectores, quienes compraban en parte la publicación por el morbo de conocer lo que una mujer con las proporciones y características físicas como las de Rubí podía lograr hacer a lo largo de las treintaidós páginas de los veinte ejemplares que comprenden la historia.

La historieta de Rubí se desarrolla en un ambiente urbano, en el cual su protagonista, que lleva por nombre el mismo que la publicación, tiene apenas quince años de edad. Rubí es dibujada a partir de una “belleza exótica e irresistible”; sus grandes ojos verdes, su piel muy clara y sus oscuros cabellos rizados, acompañados por un evidente lunar junto a esos labios carnosos, son una combinación tanto atractiva como poco común dentro de las páginas de la historieta. Tales motivos la hacen saberse admirada y envidiada

---

<sup>48</sup> Es preciso aclarar que el término *Contracultura* es una traducción literal que: “[...] no corresponde fielmente al fenómeno original, que es traducción fonética, más que meditada, del anglosajón «counterculture», que tiene más bien un sentido de crítica y alternativa a la cultura oficial, que de rechazo total” (Arenas, 1978 : 48).

por las mujeres, tanto como deseada y temida por los hombres. Rubí vive en una modesta vecindad con su madre y su hermana Cristina, quien paga sus estudios universitarios. Su mejor amiga se llama Maribel, es su compañera de estudios, quien tiene un defecto en su pierna derecha haber padecido poliomielitis cuando era pequeña; a diferencia de la protagonista; ella vive en una casa enorme con su padre, que es un hombre muy rico, motivo por el cual Rubí, quien es una mujer sumamente ambiciosa, odia su condición social y siente envidia hacia Maribel por su posición económica. Maribel tiene un novio por correspondencia, el licenciado César Valdés, quien viene a conocerla acompañado de su mejor amigo, el doctor Alejandro del Villar con quien estudió en el extranjero. Al ser presentada con el doctor Del Villar, Rubí se siente atraída por él, pero lo desprecia al descubrir su origen humilde. Mientras Maribel y César planifican su matrimonio, Rubí con su coquetería lentamente comienza a atraer a César, en quien ve su oportunidad perfecta para salir de la pobreza y obtener dinero y posición social. Este último se enamora perdidamente de ella. César se pone en contra de Alejandro, ya que Rubí le miente al afirmar que éste trató de abusar de ella. César, sin decir palabra alguna, abandona a Maribel y se distancia de su mejor amigo, pues le propone a Rubí que se vaya con él a Nueva York; ella acepta y ambos escapan.

Rubí y César se casan poco después en el extranjero, después de una luna de miel en la que disfrutaron de icónicas ciudades europeas. No obstante, desde el comienzo de su matrimonio, Rubí se muestra fría y comienza a despilfarrar la fortuna de su marido en los lujos que esta nueva vida de opulencia le ofrece. Después de un tiempo, y tras reponerse de la traición, Maribel visita a Alejandro en el hospital, donde le pide su opinión médica para rehabilitar su lesión en la pierna. Alejandro la opera, y poco después, mientras Maribel está en recuperación conoce al joven doctor Cuevas, un hombre honesto y gran médico pediatra, con quien termina por casarse y olvidar su infortunio en el amor, ocasionado por su mejor amiga y por su entonces prometido.

Paralelamente, César comienza a padecer una extraña enfermedad y queda postrado en una silla de ruedas, ante la indiferencia de Rubí. Sin dinero, la pareja decide volver a México en busca de Alejandro a quien César, a pesar de lo ocurrido, aún estima y espera con fervor recuperar su amistad, con el fin de poder restablecer la perdida vitalidad. Su amigo no guarda rencor y le aconseja primeramente fortalecerse anímicamente para realizar

una cirugía para corregir su enfermedad; mientras tanto, al ver su éxito y la riqueza conseguida en años posteriores como cirujano, Rubí comienza a seducir a Alejandro, pero él, que no ha olvidado el pasado, la desprecia.

Días después, al ir en busca de Alejandro, Rubí se reencuentra con su hermana Cristina que está casada con un banquero y tiene dos hijos pequeños y uno en brazos. Rubí ve en el esposo de Cristina la oportunidad de hacerse de dinero, y logra estafarlo. Al enterarse de tal acto, Cristina enfrenta a Rubí, la culpa de la muerte de su madre y le quita joyas y un abrigo para cobrarse el dinero que le robó a su marido, pidiéndole que nunca más los vuelva a buscar. Mientras César permanece internado, Rubí sigue con su plan de seducir a Alejandro, quien después de innumerables intentos finalmente cede a sus encantos; sin embargo, Rubí también termina enamorándose de Alejandro. Poco antes de la cirugía de su esposo, Rubí le pide a Alejandro dejar morir a César para ser felices los dos; sus palabras provocan que Alejandro recuerde la maldad de Rubí, y decide terminar la relación. Rubí, resignada, visita a César minutos antes de su intervención, y le promete que cuando se recupere lo hará feliz como en sus tiempos de salud.

Pero al marcharse Rubí, César se da cuenta del idilio entre su esposa y su amigo, y pierde los deseos de vivir. Alejandro se desconcentra en la operación al pensar en Rubí, pero vuelve en sí cuando falla el corazón de César; torpemente intenta reanimarlo, pero el paciente, sin fuerzas, se deja morir. Alejandro con culpa se entera por Eloísa, su enfermera, sobre la visita de Rubí, y lleno de coraje concluye que la culpa también es de Rubí.

Alejandro decide expiar su culpa y matar a Rubí; va en su búsqueda, ambos discuten y Rubí admite que se encuentra enamorada de él, y para evitar que se ensucie las manos por ella, se arroja por la ventana, desfigurándose completamente la cara. Eloísa consigue llegar al lugar; logra llevarse a Alejandro entre el disturbio ocasionado por el aparente accidente de Rubí.

Confundido y asustado, Alejandro es encontrado en casa de Eloísa por un detective que lo lleva a la Cruz Roja a declarar y encarar a Rubí, que lo acusa de intentar matarla. Rubí, con el rostro completamente vendado y con graves lesiones internas, admite en su lecho de muerte que ella decidió suicidarse, y le pide con gran arrepentimiento perdón a Alejandro.

Los últimos cuadros terminan con una Rubí en una cama de hospital desprovista ya de su belleza, y muere después de que Alejandro la perdona por todo el mal que le hizo. Para terminar, Eloísa le confiesa su amor a Alejandro y ambos se alejan del lugar en busca de un futuro prometedor.

### 1.5 El antecedente de la historieta *Rubí: Violeta*.

El sábado 25 de diciembre de 1948 apareció *Violeta* en la revista *Pepín*, escrita por Yolanda Vargas Dulché; realizado por Miguel Gloria y Trinidad Romero; con la cooperación de Humberto Gloria, Arturo Dávila, Jorge Rodríguez y José Flores. Se distribuía diariamente en puestos de periódicos durante más de medio año, terminó de editarse el 13 de julio de 1949; su formato era de doce por quince centímetros, elaborada únicamente a dos viñetas, contaba con un mínimo de tres páginas y un máximo de seis en cada entrega a partir del número 3568 hasta el 3768; solamente el 21 y 22 de abril de 1949 no apareció la historia. La publicación contaba con un lomo, tapa blanda, y papel de baja calidad, todo esto a una sola tinta; unida normalmente con dos grapas y en forma de cuaderno; realizada con la técnica de fotomontaje que explotaba la fotografía únicamente en los rostros y extremidades, pero el vestuario y ambientación o fondo eran dibujos elaborados con tinta:

En el fotomontaje [...] se trata de sustituir los dibujos por fotografías, manteniendo el lenguaje del cómic, lo que significa sobreponer globos y apoyaturas, trazar líneas de fuerza, dibujar onomatopeyas y, si es necesario, retocar y montar diferentes fotografías, retocarlas y, frecuentemente, incorporar con pincel los elementos faltantes (Aurrecoechea, 1993:194).

El público lector del *Pepín* era muy variado, pero según Anne Rubenstein las mujeres conformaban gran parte de esos ávidos y fervientes seguidores de los melodramas seriados que se volvieron tan populares en la época: «Esas narraciones románticas de las historietas podían entenderse como una valoración de independencia económica de las mujeres» (2004:131).

Entre las diferencias apreciables (omitiendo las cuestiones técnicas) entre esta primera publicación con el nombre de *Violeta*<sup>49</sup> y su sucesora son algunos de los nombres de los personajes (Ver cuadro 1.5.1).

<b>Nombres de los personajes</b>		
<b>Papel dentro de la historieta</b>	<b>Historieta de Violeta (1948).</b>	<b>Historieta de Rubí (1963).</b>
Protagonista	Violeta	Rubí
Hermana de la protagonista	Cristina	Cristina
Mejor amiga de la protagonista	Irma	Maribel
El abogado	César Valdez	César Valdés
El doctor	Alejandro del Villar	Alejandro del Villar
Enfermera	Martha	Eloísa

**1.5.1 Cuadro comparativo del nombre de los personajes.** En el cuadro se puede apreciar el cambio que hubo entre la historieta producida en 1948 y la de 1963 en el nombre de los personajes femeninos y el de una sola letra del apellido de un personaje masculino.

El final de la historia es otro, pues es asesinada por el doctor Alejandro con un arma de fuego. No obstante, aparecen algunos elementos que se conservaron intactos, tal es el caso de algunos de los diálogos de los personajes o escenas completas (Ver imagen 1.5.2).

---

<sup>49</sup> Consideramos que una de las posibles razones para que su autora Yolanda Vargas Dulché decidiera cambiar el nombre a la publicación, se debió a los derechos que ella cedió tácitamente a la editorial del general José García Valseca, pues en ese momento las grandes editoriales eran dueñas de las publicaciones.



**1.5.2 Diálogos entre los personajes.** En la historieta *Violeta* (izquierda) podemos apreciar la técnica de fotomontaje y la similitud entre la conversación que mantienen los personajes, al menos en los últimos dos cuadros de *Rubí* (derecha).

### 1.6 Rubí: ¿mujer mala o *femme fatale*?

Desde la época en que fue escrita la historia hasta nuestros días, se siguen manteniendo vigentes algunas actitudes que se construyen como parte del imaginario social que sólo han servido para reafirmar, consolidar y perpetuar la construcción identitaria de género, al manejar estereotipos<sup>50</sup> de comportamiento, a través de imágenes y diálogos que incitan a las mujeres a aceptar su subordinación y papel sumiso; la misma autora de la historieta —Vargas Dulché rebasó también los límites de lo que se consideraba correcto en

<sup>50</sup> Los estudios de género y feministas de los últimos años han utilizado y manipulado el término para utilizarlo en sus estudios, pues contiene una carga peyorativa ya que puede provocar una visión deformada del otro al generalizar y simplificar excesivamente sus caracteres: —Se trata de representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad del entorno [...] estas imágenes de nuestra mente son ficticias, no porque sean mentirosas, sino porque expresan un imaginario social” (Amossy, 2010:32).

una mujer: [...] Por lo general las heroínas de sus relatos –buenas esposas y madres–” (Rubenstein, 2004: 94). Convirtiendo a Rubí por tanto en una trasgresora, insubordinada, rebelde, e inclusive para la revista *Comikaze* es considerada como la *femme fatale*<sup>51</sup> de la historieta mexicana, en fin, en pocas palabras: –la mala<sup>52</sup>”. Lo anterior, hace que la sociedad vaya acuñando ciertas cualidades como propios del –deber ser de la mujer”. Sin embargo, nuestro objetivo no es demostrar si las acciones de Rubí son buenas o malas, de hacerlo así, estaríamos obligados a generar un esquema de valores sobre las acciones del personaje; por el contrario, pretendemos a partir de los presupuestos asociados al –deber ser femenino” atribuidos al –ángel de la casa”, que cumplen otros personajes de Vargas Dulché, Rubí rompe el paradigma al presentar una nueva posibilidad: la *femme fatale* y es este último elemento en el que nos enfocaremos para realizar nuestro análisis. Pero antes, debemos entender que Rubí no es inherentemente mala por ser una mujer fatal, puesto que ambos términos no implican sinonimia. Por último, es importante señalar que, Rubí es una mujer que en ningún momento renuncia a su propia personalidad, que actúa según su iniciativa y tiene una historia que contar como protagonista y no como antagonista dentro de la trama<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> —La imagen de la mujer angélica, frágil, de piel blanca, con una mirada triste y melancólica, se contrapone a una concepción de mujer que surge en la segunda mitad del siglo XIX y que hoy reconocemos como la mujer fatal” (Skowron, 2011: 10).

<sup>52</sup> Al modo de ver del autor de ésta tesis, el término: mala, hace referencia a la mujer cuerpo (de belleza voluptuosa, sexuada) al ponerlo en oposición con varios de los enunciados lingüísticos empleados en la vida cotidiana en los que se hace evidente la manera en que la mujer es percibida y representada por el hombre, con una especie de belleza angelical y dulzura –ángel de la casa” (espacio doméstico), la mujer ideal es una criatura pasiva, dócil y sobre todo sin personalidad (Toril, 2006: 68).

<sup>53</sup> Dentro del universo de historias creado por Yolanda Vargas Dulché podemos encontrar a varias mujeres como protagonistas, pero ninguna otra como Rubí, quien cumple con una doble función, la de protagonista y villana.

## **CAPÍTULO II. LA RACIONALIDAD PATRIARCAL EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA FEMME FATALE.**

En este apartado la figura de la *femme fatale* y sus diversas vertientes en el campo del arte y la literatura, así como sus múltiples representaciones en los medios antes mencionados, mismos que ayudaron a consolidar esta imagen de la mujer hace más de un siglo; también observaremos las trasformaciones que la vieron pasar de un tipo de feminidad asociado a los seres o figuras mitológicas con un grado de bestialidad para emigrar al arquetipo que hoy reconocemos por feminidad fatal.

### 2.1 La racionalidad patriarcal: la *femme fatale* y el cuerpo femenino.

La feminidad no es una cualidad innata o una característica propia del ser, depende en gran medida de cada cultura, zona geográfica y época, ya que estos valores asignados al género pueden variar debido a que “No hay una única imagen pública de la mujer [...] sino que hay una pluralidad de imágenes sociales que responden a las diversas necesidades sectoriales [...] en las industrias culturales las decisiones y sus productos los conciben, diseñan o producen los hombres o algunas mujeres colonizadas o asimiladas al punto de vista masculino” (Gubern, 1984: 33). Por tanto, la feminidad es una elaboración artificial creada a la voluntad y bajo la mirada del hombre, mismo que “[...] desconocía la estructura y proporciones del cuerpo femenino y su «imagen del cuerpo» estaba regida por una autoconciencia masculina” (Gubern, 1984: 33). Esto implica que en las creaciones a partir de la perspectiva del varón no necesariamente coinciden con la realidad o incluso se llega a distorsionar la silueta de la mujer para empaparla del vehemente anhelo de una figura femenina utópica. Tomando en cuenta también que:

Las reglas del comportamiento femenino, por el contrario, se refieren esencialmente a las esferas corporal y familiar de la mujer, a las que se agregan explícitas connotaciones morales en cuanto se refiere a su capacidad o incapacidad para responder a la imagen ideal de lo que de ella se espera: una buena hija y una buena madre, que debe constituirse, hasta sus últimas consecuencias, en objeto sexual, siempre y cuando se mantenga dentro de los límites de esta objetivación y sexualización, que corresponden a las exigencias de la

presunta subjetivación masculina, sin dejar traslucir iniciativas o exigencias personales que —automáticamente— se convertirían en «obscenas» y condenables. (Basaglia, 1985:32).

Lo anterior nos permite observar las limitadas posibilidades que ese molde que engloba —el deber ser— de la mujer, ya que por un lado se restringe y por el otro se sanciona. Sin embargo, cabe mencionar que, a partir —[...] de reivindicaciones feministas han erosionado o devaluado ciertas representaciones femeninas tradicionales en la cultura de masas y han contribuido a la oferta de personajes y arquetipos con estilos menos irreales e idealizados— (Gubern, 1984: 36). Tomando en consideración que estos arquetipos creados y anclados en la cultura de masas no necesariamente deben ser examinados bajo juicios de valor (negativo/positivo) sino como parte de las múltiples representaciones de la feminidad.

En una sociedad patriarcal generalmente se considera que la mujer carece de relevancia y de valía, puesto que: —Las mujeres fueron cuerpo, ya fuera para la maternidad, para el pecado y/o opción al deseo en tanto encarnación del mal— (Sáenz Valadez, 2013: 70). En comparación con el hombre, quien ayudado por su fuerza física realizaba tareas que implicaban salir fuera del hogar y en pro del sustento, beneficio y provecho mutuo; asociado a lo anterior, ese orden jerárquico también se ha perpetuado a partir de una ideología que pone énfasis en la diferencia natural y los factores culturales que asignan determinadas funciones y conductas a cada uno de los sexos, al respecto, Simone de Beauvoir decía que la feminidad es un factor cultural, en el que no se nace mujer, sino que se llega a serlo, siendo la opresión machista la que impone determinados modelos sociales de feminidad (2013). La mujer ha figurado como objeto receptor del culto masculino, como pasiva representación de una sexualidad que ha tenido en el deseo del hombre su centro, principio y final; siendo: —[...] las construcciones ideológicas del cuerpo y los mecanismos de poder que han establecido formas de lo correcto, lo incorrecto, lo sano y lo enfermo, digamos prototipos del deber ser a partir de las marcas sexuales de los cuerpos— (Saenz Valadez, 2013: 69). En el caso específico de la *femme fatale*, son mujeres que deben conformarse con las imágenes creadas por los hombres, como las que encontraremos en los apartados subsiguientes, pues a ellas se les niega el derecho de crear sus propias imágenes de feminidad, puesto que: —La mujer como cuerpo se pensó con dos acepciones, como capacidad de procreación y como objeto de atracción [...] Así el poder lo tenía el dueño del

deseo” (Saénz Valadez, 2013: 75). Restringir al otro la posibilidad de crear una personalidad a partir de sus propias formas de ver el mundo, facilita en gran medida el control de las acciones, mismas que se van moldeando y:

Construyendo su identidad en función de esta relación de servidumbre, sometimiento y dominio históricamente dados. La prohibición de ser para sí, se constituye a partir del surgimiento del patriarcado en un tabú cultural, cuya transgresión es socialmente peligrosa y se vive con vergüenza y culpa, lo cual ejerce una función de control y coerción introyectados bajo la modalidad de «mala conciencia» (Martínez Herrera, 2007: 90).

El libre ejercicio del cuerpo femenino también se ve reducido a un fin único que es: la maternidad, ya que de lo contrario “Las mujeres que aspiran a la emancipación y a la igualdad son aquellas que no admiten su diferencia, léase: que no admiten la inferioridad de su sexo que según la teoría solo se puede compensar por una maternidad activa y gozosa” (Errázuriz, 2009: 155). La idea anterior nos lleva a plantear una actitud sumamente reduccionista que delimita el cuerpo de la mujer a un solo propósito en específico.

Por otro lado, la mujer fatal es imaginada y creada por los hombres para satisfacer sus pasiones carnales y después culparlas de ello, pero debemos tener en cuenta que la mujer fatal no podría llevar a cabo sus planes sin la complicidad masculina. Ella se mueve en un mundo dominado por el hombre, con las reglas impuestas por ellos. Si quisiera transgredir sin lograr sus favores, sería condenada de inmediato; solamente adaptándose, dominando, es que puede actuar libremente y lograr su objetivo, dicho lo anterior: “[...] la *femme fatale* aspira a que el hombre la proteja frente a las transgresiones que efectúa contra los pactos y controles impuestos en la sociedad patriarcal legalista” (Sepúlveda, 2007: 177). Algo digno de destacar es que, la mujer, como ya hemos dicho, casi siempre está subordinada al hombre, pero cuando ellas ponen en duda su desigualdad, cuestionan ese sistema de relaciones de poder y pretenden salir de esa zona de censura al convertirse en una amenaza para los hombres, emerge el estereotipo de mujer fatal como recurso para condenar ese comportamiento: “La mujer se construyó desde el cuerpo, con diferentes acepciones, como cuerpo para engendrar vida, fuente de alimento, mujer virginal y en ello «etérea» y como aroma y posibilidad del mal” (Saénz Valadez, 2013: 76).

Este tipo de caracterizaciones son una forma de mantener el orden sociocultural establecido frente al intento de este tipo de mujeres en reubicarse en dicho orden y formar parte del orden masculino.

## 2.2 Orígenes de la tradición.

Establecer una línea del tiempo que indique en cuál obra pictórica o literaria aparece por primera vez la mujer fatal puede llegar a convertirse en una complicada labor, debido a los múltiples textos e imágenes en las cuales ha aparecido, sin embargo, se toma el concepto de *femme fatale*, designado en la literatura por el escritor irlandés George Bernard Shaw quien empezó a usar esta denominación francesa en la última década del siglo XIX.

Del hecho de que en los países de habla inglesa se recurra a la forma francesa de esta expresión, no se puede deducir que haya sido los franceses los inventores de la misma, pero sí pone de manifiesto la profunda convicción anglosajona de que las mujeres eróticas y peligrosas eran generalmente de aquel país (Bornay, 1995: 114).

Lo anterior deja entrever que los escritores europeos fueron los encargados de la proliferación de la imagen de la mujer fatal; la cual estaba cargada de feminidad, que se nutría de su propia vanidad y por supuesto de la vitalidad de los hombres; no obstante, con el paso del tiempo, poco a poco se ha difuminado y construido un modelo respecto a dicho término:

La denominación *femme fatale*, con la que actualmente se designa a un tipo específico de mujer, fue [...] un término surgido a posteriori de la concepción del mismo en la segunda mitad del siglo XIX [...] definición aplicada a un concepto [...] tiempo después de que la imagen hubiera sido creada, en la esfera literaria y, posteriormente [...] en las artes plásticas (Bornay, 1995: 113).

Algo que sí podemos asegurar es que, este “tipo de mujer” ha sido representado desde el inicio de la historia del hombre a través de la literatura y la plástica.

### 2.1.1 Antecedentes literarios

La mujer como personaje representado en la literatura ha tenido diversas expresiones, una de ellas es el de la *femme fatale*, y tal como Mario Praz afirma: “siempre ha habido mujeres fatales en el mito y la literatura, porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de feminidad prepotente y cruel” (1999: 207). Pero, aunque la aparición de este detallado y muy específico tipo de mujer y su ascenso al estereotipo se sitúa a finales del siglo XIX, momento clave y cúspide en el cual se hace notoria la concreción y sedimentación de esta figura concebido por el escritor de la época:

[...] de la lectura de muchas novelas del periodo, se infiere que pocos autores rechazaron [...] una serie de fórmulas estereotipadas, conformando una imagen que respondía, tanto a las demandas de la moda, como [...] a la de la Mujer Moderna. Asimismo en la mayoría de esta novelística se produce una inversión de los papeles tradicionalmente asignados a uno y otro sexo (Bornay, 1995: 124-125).

En la literatura, los orígenes de la figura de la *femme fatale* se encuentran ya visibles en ese primer romanticismo europeo, entre los precursores de esta imagen en la narrativa de este periodo se encuentran: Jacques Cazotte, quien nos muestra a Biondetta<sup>54</sup> en *El diablo enamorado* (1772); Goethe, quien proporciona un esbozo detallado de esta figura femenina en la condesa Adelaida<sup>55</sup> en la obra teatral *Götz von Berlichingen* (1773); Mathew Gregory Lewis, con su protagonista femenina de nombre Matilde<sup>56</sup> en *El monje* (1796); Chateaubriand, por su parte confirma el modelo utilizado con Velléda<sup>57</sup> en su obra *Los mártires* (1804); John Keats, por su parte crea a La belle dame<sup>58</sup>, quien protagoniza la balada homónima *La belle dame sans Merci* (1820); Théophile Gautier, utiliza la imagen de

---

<sup>54</sup> —La ambigüedad sexual del personaje [...] termina por convertirse en un personaje mujer, y sus estrategias de seducción corresponden al modelo femenino” (Praz, 1999: 45-46).

<sup>55</sup> —[...] mujer impulsada por una gran ambición, utilizará para sus fines a los hombres de su alrededor, quienes, sucumbirán a su belleza, provocarán desgracias, traiciones y muertes” (Bornay, 1995: 118).

<sup>56</sup> —[...] mujer letalmente seductora que busca los más lujuriosos placeres y las más abyectas pasiones” (Bornay, 1995: 19).

<sup>57</sup> —Es una hermosa sacerdotisa cuya ambición es excitar a guerreros bárbaros para que se liberen del dominio romano” (Praz, 1999: 127).

<sup>58</sup> —Es reyes, nobles y guerreros, víctimas de un hechizo de la *Belle Dame*, avisan horrorizados al caballero del poema del peligro que corre” (Bornay, 1995: 119).

Cleopatra<sup>59</sup> como protagonista en *Une nuit de Cleopatre* (1845); Algernon Charles Swinburne, con la emperatriz Faustina<sup>60</sup> en *La reina madre* (1860); Gustave Flaubert, con su heroína ficticia e hija de Almícar Barca<sup>61</sup> en *Salambó* (1862); Edmond Huot de Goncourt, con la joven Manette<sup>62</sup> en *Manette Salomon* (1867); Barbey d'Aurevilly, con sus mujeres protagonistas<sup>63</sup> fija cierto modelo de mujer fatal en *Las diabólicas* (1873); Leopold von Sacher-Masoch, cuenta la historia de la sádica Wanda von Dunajew<sup>64</sup> en *La venus de las pieles* (1881); D'Annunzio, crea la figura de Hipólita Sanzio<sup>65</sup> en *El triunfo de la muerte* (1894); Frank Wedekind, concibe una mujer fatal de nombre Lulú<sup>66</sup> y que la convierte en protagonista de dos de sus dramas teatrales *El espíritu de la tierra* (1895) y *La caja de Pandora* (1902); Ramón del Valle-Inclán, en varios de sus sonatas como *Sonata de primavera* o *Sonata de estío* escritas en el periodo de 1895 a 1910, personifica un tipo de mujer cargada de erotismo, exotismo y maldad (Skowron, 2011); Pierrie Louys, con la perversa Conchita Pérez<sup>67</sup> en la obra *La femme et le paintin* (1898); Prudenci Bertrana, logra encarnar esa feminidad fatal con Fineta<sup>68</sup> en *Josafat* (1906); Oscar Wilde, por su parte reproduce la figura mítica de Salomé en su obra homónima escrita en 1891<sup>69</sup>. Cabe mencionar que en muchas de estas novelas se crea un efecto de alteración en los papeles tradicionalmente asignados a cada uno de los sexos, es decir, la mujer domina y el hombre se somete, mucho de esto trae consigo la idea de: —La New Woman posiblemente la moderna Lilith [...] también trata de emanciparse del control del varón y de ella se dice que rechaza la maternidad [...] Lilith será sinónimo, junto a otras figuras de la mitología, la

<sup>59</sup> Personaje que —[...] hace asesinar por la mañana los amantes que han pasado la noche con ella” (Bornay, 1995: 119).

<sup>60</sup> —Ella amaba los juegos que los hombres jugaban con la muerte, donde la muerte debe vencer; como si la sangre y el aliento de los hombres asesinados reanimasen a Faustina” (Praz, 1999: 243).

<sup>61</sup> Salambó es la protagonista de la novela, en donde —l**o**belleza de la mujer suele tener en general un valor de destrucción” (Bornay, 1995: 119-120).

<sup>62</sup> —[...] joven judía, modelo y amante [...] (quien) seduce y acaba tiranizando (al hombre) y destruirá” (Bornay, 1995: 121).

<sup>63</sup> —[...] son mujeres que a su perversidad innata unen una insana voluptuosidad” (Bornay, 1995: 121).

<sup>64</sup> —[...] amante «hermoso demonio» que acostumbra a dar órdenes, tendida en un diván” (Bornay, 1995: 121).

<sup>65</sup> —[...] retrato discursivo de la mujer fatal y cruel” (Bornay, 1995: 123).

<sup>66</sup> —(personaje femenino representado como) [...] Símbolo sexual, que sigue su destino y se torna indiferente a la ruina de los demás” (Bornay, 1995: 123).

<sup>67</sup> Personaje femenino con una indómita libertad e independencia, así como una indómita voluntad de huir de todo sometimiento, convirtiéndola en depositaria de una sexualidad mortífera (Praz, 1999).

<sup>68</sup> —(maligna e impura) [...] mujer fatal que causa su perdición convirtiendo al hombre en asesino” (Bornay, 1995: 123).

<sup>69</sup> Hubo otras Salomé, las de Flaubert, Laforgue, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire, sin embargo, la de Wilde, fue la más popular.

literatura y la pintura, de la femme fatal” (Bornay, 1995: 132). Tomando en cuenta por supuesto que este tipo de feminidad es visto como indigna, condenable y sancionable, por tanto, utilizada por los escritores de la época con fines moralizantes para evitar su proliferación.

### 2.1.2 Antecedentes plásticos.

Tal como sucede en la literatura, durante el siglo XIX, entre la presión de la moral victoriana y el decadentismo de fin de siglo, la imagen de la mujer como instigadora del pecado renace con fuerza y ocupa la mayor parte del imaginario social en los hombres del arte. La asociación de pintores, poetas y críticos ingleses, conocida como la hermandad Prerrafaelista, fue la responsable de evaluar la imagen de la mujer como seductora y perversa; las principales características de una *femme fatale* en las artes plásticas serán la mirada ausente, la actitud laxa, levemente provocativa, y en cuanto a lo físico, el cabello abundante, suelto, en ocasiones rizado u ondulado, habitualmente rojo, y los ojos verdes, fríos, penetrantes (Bornay, 1995; Eetessam, 2009). En la plástica, la representación de imágenes de la *femme fatale* aparece a partir del renacimiento<sup>70</sup>, sin embargo, como ya mencionábamos, fueron los prerrafaelistas quienes “[...] van a definir los rasgos esenciales de la mujer fatal” (Bornay, 1995:140). Entre los precursores de la iconografía de este periodo se encuentran: Dante Gabriel Rossetti, quien encarna a una *Lady Lilith*<sup>71</sup> (1868); Edward Burne-Jones, representó a *Laus Veneris*<sup>72</sup> (1873-1878); Jean-Auguste-Dominique Ingres, personifica a *Edipo y la esfinge*<sup>73</sup> (1808); Gustave Moreau, por su parte retoma la idea su antecesor Ingres con *Edipo y la esfinge*<sup>74</sup> (1864); Jean Delville, personifica la

---

<sup>70</sup> “Henry Fuseli realizó [...] un punto de referencia a manera de génesis de la iconografía de la femme fatale en sus obras como: *Titania acariciando a Botton* (1780-1790), donde llama la atención la imagen de una joven de mirada malévolamente que conduce a un viejo atado con una cadena, como si de un animal doméstico se tratara; mientras que en *Escenas de dormitorio* (c. 1820), aparecen tres mujeres que violentan sexualmente a un varón que parece sumido en la impotencia” (Bornay, 1995:127).

<sup>71</sup> “[...] creó su Lilith como una mujer subrepticamente amenazadora e inquietante [...] de poderoso y ancho cuello, labios curvados y abundante cabellera, comunica una impresión de morbosa voluptuosidad” (Bornay, 1995:129, 135).

<sup>72</sup> Representa una “Venus, con aspecto enfermizo y ausente (mujer fatídica) [...] languidece con aquella belleza de la inercia, en una atmósfera sutilmente mórbida y sensual” (Bornay, 1995: 134, 135).

<sup>73</sup> En la obra aparece Edipo de frente al “[...] rostro airado de la Esfinge, el gesto agresivo de su pata, que duda en atacar” (Bornay, 1995: 136).

<sup>74</sup> La obra es totalmente distinta a la de su antecesor, en ella, “[...] quien domina la es la Esfinge, que se diría intenta subyugar con la mirada a un Edipo [...] que retrocede ligeramente ante la actitud provocativa de la belleza y enojada ogresa, que lo empuja y retiene con sus zarpas” (Bornay, 1995: 136).

feminidad fatal en su pintura *El ídolo de la perversidad*<sup>75</sup> (1891); Franz von Stuck, por su parte define ciertos rasgos femeninos en su obra *Sensualidad*<sup>76</sup> (1891). Esta representación femenina tan intrigante y misteriosa rompió con las obras elaboradas hasta ese momento, en donde podemos apreciar el deseo masculino, encarnado generalmente en el desnudo de una bella mujer que parece un pasivo ente sólo para el exclusivo placer visual del varón.

### 2.3 Aproximaciones a la figura de la femme fatale.

La *femme fatale* se desarrolla a lo largo del siglo XIX, es un tipo de mujer activa, fuerte y carnal, fascinante y dañina para el hombre, tiene la capacidad de maquinando intrigas y urdir conspiraciones, atributos que se ven reflejados en la feminidad fatal frente a otro modelo femenino más pasivo, abnegado y sometido por lo general al varón.

Para poder empezar a describir a una mujer fatal es importante dejar en claro que ella tiene como principal víctima (aunque no la única) al hombre<sup>77</sup>, con ello logra cierto poder en la sociedad patriarcal a la cual se atreve a cuestionar y desafiar, a la par que logra su propio consentimiento. Patricia Aristizabal Montes define a la mujer fatal como “peligrosamente atractiva y generalmente se describe como una belleza contaminada, perversa, de cabellera larga y abundante; encarna todos los vicios, todas las seducciones y todas las voluptuosidades” (2007: 122). Aristizabal identifica también tres colores de cabello: rubio, negro y rojo<sup>78</sup>. El color rubio es considerado como el representante ideal de la belleza, gracia y belleza femenina; el cabello negro es el preferido para las mujeres fatales porque es considerado un tono exótico y erótico; mientras que el rojo, a diferencia de los anteriores, se relaciona con la belleza demoniaca y la atracción, la sensualidad descontrolada, animal y provocadora. La cabellera suelta da a la mujer una imagen de

---

<sup>75</sup> Obra que habla sobre “[...] la atracción por lo esotérico y lo demoniaco [...] mujer convertida en ídolo inaccesible, de pétrea mirada, exhibe, como una joya más entre las que adornan su fatídica belleza, la ondulante y sinuosa silueta de su compañera la serpiente cuya cabeza corona su frente” (Bornay, 1995: 304).

<sup>76</sup> El artista “[...] reduce a la imagen de una mujer enroscada y aprisionada, como en un abrazo por una enorme serpiente” (Bornay, 1995: 299).

<sup>77</sup> La femme fatale, en la búsqueda de saciar su belleza es capaz de destruir a cualquiera que se interponga en su camino (ya sea hombre o mujer).

<sup>78</sup> La clasificación corresponde con la que describe Rafael Márquez, creador de *El libro vaquero*, en donde por lo general las chicas buenas eran rubias y de cabello lacio, mientras que las villanas podían ser pelirrojas o morenas y de cabello ondulado (Holtz, Déborah; Mena, Juan Carlos, 2012).

peligrosidad, fascinación y al mismo tiempo, genera horror en quien la mira. La mujer fatal suele llevar el cabello suelto (2007). En síntesis la figura de la *femme fatale* se podría describir:

[...] como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde [...] en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones (Bornay, 1995:114-115).

Podemos inferir que la *belleza turbia y contaminada* hace referencia al tipo de belleza que se sexualiza y exhibe por parte de su portador, mismo que se contrapone a un modelo similar en belleza, pero que por el contrario, es más “recatado, pudoroso y modesto”; por ende, dentro de sus fines, la *femme fatale* busca adaptarse al imaginario de belleza dominante (a la par del ideal masculino), sin importarle que bajo ciertos prejuicios sociales dicha manifestación del cuerpo pueda ser sancionada.

Todas estas características reunidas ya desde la antigüedad se habían identificado con las figuras femeninas, sin embargo, se le fueron agregando otros rasgos como: las pulsiones agrestes, silvestres y salvajes; esta afinidad y relación de la mujer con la bestia se atribuyen a los rasgos animales visibles en la fisionomía y actuar de la mujer criminal y despiadada.

A continuación se elabora una breve descripción de diversas figuras animalizadas con las cuales se han asociados las diversas imágenes de feminidad que por sus características y víctimas, también concuerda con las de una *femme fatale*.

De manera concreta podemos hablar del tipo de mujer denominado como felina o tigresa, ha sido un arquetipo a través de la historia, mientras que en la literatura ciertos rasgos considerados como felinos se traspasan con frecuencia a las mujeres debido a su afinidad entre las ellas y los gatos, entre los rasgos más destacados tenemos: la independencia, lubricidad, hermetismo y capacidad de traicionar. Además, gata/mujer son cazadoras nocturnas que provocan a su presa, y exhiben su belleza para atraer a los varones; por último, se consideran traicioneras, su físico y su lenguaje corporal se hipersexualizan al máximo. (Schiesari, 2010).

*La Gorgona* es un terrible y despiadado monstruo femenino alado, con serpientes en lugar de cabellos, su mirada penetrante que convertía a los hombres en piedra, inclusive, después de haberle cortado la cabeza (Bornay, 1995).

*Las Harpías* son descritas por Ludovico Ariosto en su libro de *Orlando furioso* (1532) como hermosas jóvenes que tenían cabeza y pecho de mujer y el resto del cuerpo de ave, además de una cola de serpiente: anterior a este autor, tanto la sirena como la harpía se confundían al ser representadas; sin embargo, ese último aspecto físico fue decisivo para su diferenciación con las otras. A estas criaturas también se les conoce por ser emisarias de Hades, habitar en los infiernos y ser raptoras de almas (generalmente de varones).

*La Esfinge* es un monstruo de cuerpo de león, pecho y rostro de mujer y alas de ave; donde en un principio fue una figura masculina, heredada por Egipto y adoptada por Grecia, en las cerámicas de este país, se puede apreciar que fue genio funerario y ogresa “violadora y asesina de jóvenes varones” (Pedraza, 1985), pero nunca de mujeres, lo anterior por la inexistencia de evidencia que sugiera lo contrario. Posteriormente, “En la pintura simbolista la Esfinge será, pues, a menudo, identificada con la femme fatale” (Bornay, 1995: 258).

Por otro lado, en *La Mujer araña* podemos identificar y comparar su beso con el de una picadura. Esta picadura es la forma de “envenenar” a su presa y entonces demostrar que ha sido “víctima” del atractivo y encanto de este tipo de mujer que posee la capacidad de maquinar intrigas y tejer conspiraciones a modo de araña. No obstante, también hace referencia a un varón “afeminado” con pretensiones de *femme fatale* que atrae al hombre dominante, pero por su condición sentimental, puede llegar a ceder a los intereses de su “superior”. Por tanto, se repiten los roles heterosexuales y tradicionales de individuo “débil” que atrae al “fuerte” por sus encantos y artimañas; mientras que el “dominante”, en su “superioridad” y “buen juicio”, busca solamente el bienestar de su pareja.

*Las sirenas*, según Ovidio en *Las metamorfosis*, eran hermosas jóvenes que tenían cabeza y pecho de mujer y el resto del cuerpo de ave; estas doncellas atraían y fascinaban a los marineros con su maravillosa voz de la cual estaban dotadas, inevitablemente, estos dirigían sus navíos directo a las rocas de la costa con las cuales se estrellaban.

La figura de *La Vampiresa* explota a los hombres, sexual y económicamente, hasta convertirlos en una sombra de sí mismos. Utiliza su sexualidad para lograr sus objetivos,

que normalmente tienen que ver con el poder y el dinero. Alejada de los recurrentes roles femeninos, la mujer fatale, es núcleo de la intriga. La caracteriza la fatalidad, la desdicha, la desventura que transmite al varón. Es una mujer cargada de sexualidad y erotismo acentuado por un rostro impasible, una mirada penetrante, una larga melena, unas curvas sinuosas y sus andares felinos. Es consciente de su poder y hacen todo lo posible por atrapar a quienes sientan el deseo de alcanzarlas. El sexo se trivializa y se emplea para saciar las ansias de riqueza, de estar rodeada de lujo. Para lograr ascenso social está dispuesta a entrar en el mundo del crimen y es capaz de eliminar a quien pueda ser obstáculo para sus ambiciones. Su maldad no tiene límites; encarna el pecado y la depravación más absoluta. Las mujeres vampiro se convierten en seres lánguidos, voluptuosos, sexualmente exigentes y eróticamente atractivos. (Bornay, 1995).

El siguiente cuadro (2.2.1) resume lo anteriormente dicho en este apartado sobre cierta imagen de feminidad y su relación con la bestia:

**Animalización de la figura femenina: bestiario.**

<b>Figura:</b>	<b>Características:</b>	<b>Seducciones:</b>	<b>Ejemplo:</b>
Gorgona	Terrible y despiadada.	La mirada.	P. P. Rubens (1618) <i>Medusa</i> .
Harpía	Asesinas y emisarias.	Torso femenino.	Edvard Munch. (1900) <i>La harpía</i> .
Esfinge	Violadora y asesina de jóvenes varones.	Torso femenino.	Gustave Mureau (1864) <i>Edipo y la esfinge</i> ; Fran Von stuck (1895) <i>El beso de la esfinge</i> .
Felina o tigresa	Independencia, lubricidad, hermetismo, traición y cazadoras nocturnas.	Físico y lenguaje corporal hipersexualizados.	Lope de Vega (2002) <i>La gatomaquia</i> ; William Shakespeare (2006) <i>La fierecilla domada</i> .
Araña	Capacidad de maquinar intrigas y tejer conspiraciones.	Encantos y artimañas.	Manuel Puig (1976) <i>El beso de la mujer araña</i>
Sirena	Hermosas y voluptuosas jóvenes.	Atraían y fascinaban a los marmeros con su maravillosa voz.	Arnold Boklin (1873) <i>Las sirenas</i> .
Vampiresa o demonio	La fatalidad, la desdicha y la desventura que transmite al varón.	Seres voluptuosos, sexualmente exigentes y eróticamente atractivos.	John Collier (1892) <i>Lilith</i> .

**Cuadro 2.2.1 Animalización de los personajes femeninos: bestiario.** En el cuadro se pueden apreciar algunas de las animalizaciones que se encuentran ligadas a la figura de la *femme fatale*, pasando por la mitología griega y egipcia, hasta figuras que a partir de

movimientos artísticos posteriores tuvieron notoriedad al ser tomados como fuente de inspiración en diversos medios gráfico/visuales y corrientes o disciplinas del arte.

A la par de la creación, difusión y concepción de la imagen de *femme fatale*, cabe mencionar que, para algunos artistas resultó trascendente representar con cierta peculiaridad a un tipo muy específico de joven-niña o púber, que se desarrolló a partir de la admiración por la inocencia y pureza de la infancia, pero que tal como sostiene Erika Bornay: “La inocente niña-virgen, después de convertirse en ambigua *nymphet*, acaba siendo lolita, es decir, una aprendiz de mujer fatal” (Bornay, 1995: 156). Debido a una supuesta y morbosa contaminación erótica que existió en los que se procuraban menores para satisfacer sus deseos sexuales. La popularidad de este tipo de figuras de niña-virgen se convirtió rápidamente dentro de las artes plásticas en unos de los tópicos recurrentes para finales del siglo XIX, en donde: “[...] la frontera entre la estricta admiración por una niña, como ser puro, aún no corrompido por la sociedad, y una turbia y escurridiza atracción sexual, aparece como una linde incierta [...] implícita de la doble moral” (Bornay, 1995: 144). Apareciendo recurrentemente tanto en la literatura como en la plástica y mezclándose con la figura de la *femme fatale* por sus rasgos poco matizados en ambos casos.

#### 2.4 La *femme fatale*: construcción del arquetipo.

En este apartado comenzaremos por revisar las representaciones que dieron origen a la construcción del estereotipo de la *femme fatale* como hoy la conocemos y que con el tiempo pasaron a concentrarse en figuras o modelos que dieron origen al arquetipo. Como punto de partida, tomaremos sus antecedentes que parecen en textos literarios y su posterior inclusión en obras multimodal<sup>79</sup>. Los textos literarios con presencias como el de la *femme fatale* son muy numerosos, sin embargo, observamos cómo existe una coincidencia general en señalar como el origen principal a una sola mujer de la cual surgen el resto (Bornay, 1995; Praz, 1999; Eetessam, 2009; Coba Gutiérrez, 1996). Así como un conjunto de

---

<sup>79</sup> “[...] una narración puede estar compuesta [...] por una multiplicidad de modalidades [...] (que) entretejen imágenes con el texto lingüístico y así invitan a los lectores a seguir una línea narrativa a través de estas dos modalidades” (Ochs, 2000: 273).

personajes representativos en diferentes épocas y tradiciones que configuran el estereotipo de mujer fatal.

El origen de la que podríamos considerar la primer *femme fatale* de la humanidad es Lilith, quien según la tradición judía fue la primera esposa de Adán (anterior a Eva). A diferencia de esta última, Lilith abandonó el Edén por voluntad propia, instalándose en un lugar cercano al Mar Rojo con Samael, el ángel de la muerte en el judaísmo, de quién se convierte en amante. Posteriormente será un demonio que raptará a los bebés de sus cunas y se unirá a los hombres como súcubo -un demonio que toma la forma de una mujer atractiva-, utilizando el semen que derraman en las poluciones nocturnas para engendrar hijos. Cuando Lilith escapó del Edén, tres ángeles la siguieron hasta el Mar Rojo y le pidieron en vano su vuelta. Al ver que no lo consiguieron la amenazaron con la muerte de miles de sus hijos cada día. En respuesta a la amenaza, y a causa también de un terrible deseo de venganza contra Eva (su sustituta en el Edén), Lilith vuelve al mundo de los humanos, descendientes de Adán y Eva, con el objetivo de practicar el mal (Graves y Patai, 2015; Walker, 2016). Actualmente, esta figura ha sido presentada como un ser rebelde, en relación con el derecho a la libertad y el placer, y a la igualdad con el hombre, motivo por el que será reivindicada continuamente por movimientos feministas. Se suele representar a Lilith como a una *femme fatale* que aspira al poder y a la supremacía sobre el hombre (Brunel, 1992: 721).

La primera mujer de la mitología clásica es Pandora, enviada por Zeus para vengarse de los mortales y traerles ruina e infortunios, desde el momento en que la bella joven es dominada por su curiosidad y decide abrir una caja cerrada otorgada por los dioses se desatan los males de la humanidad.

En la literatura encontramos a Helena, quien es la causante de la guerra en Troya, cuyo poder reside en su belleza, se percata que ha sido la causante de la batalla entre Menelao y Paris, motivo por el cual es nombrada: “[...] destructora de navíos, destructora de hombres, destructora de ciudades” (Esquilo, verso 689). Ella observa mientras la ciudad arde en llamas por la lucha entre griegos y troyanos.

Otro ejemplo perteneciente al texto literario es Ulises, quien en su camino de regreso a Ítaca, hace una escala en la isla Eea, lugar habitado por la hermosa hechicera

Circe, quien seduce al héroe y lo obliga a permanecer un año en esa tierra. Entre los atributos de la hechicera estaba el de envilecer a los hombres provocando en ellos sus instintos más bestiales, convirtiéndoles incluso en cerdos, leones o perros.

Cleopatra podría ser considerada la *femme fatale*<sup>80</sup> romana: “[...]” her exoticism appropriately reflects the passionate energy” (Hedgecock, 2008:6). Logró de esa manera enamorar a Julio César y posteriormente a Marco Antonio, inclusive, ocasionó que este último fuera considerado traidor de la república por dejarse seducir por una reina extranjera la cual controlaba no sólo sus pasiones sino también sus decisiones.

En los textos literarios, el tema de la perdición de un hombre a manos de una mujer se ha repetido en innumerables ocasiones, pero sin duda, Dalila al engañar a Sansón, un hombre con extraordinaria fuerza, es razón suficiente para ser una historia singular. El joven y confiado quien es objeto de deseo de las perversiones de Dalila, según la tradición, reposa sobre el regazo de la joven, lejos de sospechar los engaños y la traición de esta, quien está dispuesta a cortar su cabello (fuente de su poder) para que los filisteos que se encontraban acechando para abalanzarse sobre de él y sacarle los ojos.

Por otro lado, en la literatura tenemos a Lolita, una niña que por su definición legal no es una adulta, por tanto, tiene prohibida la actividad sexual. Es una nínfula<sup>81</sup> de alrededor de 12 años que basa sus poderes de seducción para manipular las cosas a su favor, enamorando eróticamente a su padrastro, a quien transporta en una aventura en la que lo trastorna hasta el límite. Cabe destacar que la chica que apenas entra la pubertad, ni siquiera llega virgen a los brazos del tan atormentado y erotizado hombre. Podemos apreciar en este personaje la dualidad entre inocencia y maldad.

La historieta mexicana cuenta con Rubí, quien no es la típica protagonista o heroína que lucha por superar sus dificultades, tampoco es una mujer orillada por las circunstancias a tomar decisiones extremas; por el contrario, es alguien que usa premeditadamente su apariencia para engañar, obtener atención, bienes materiales de parte de los hombres. Su objetivo no es causar dolor y sufrimiento a los demás, sino obtener lo que ella quiere, sin importar que alguien más deba sufrir por ello. Accidentalmente, Rubí es un ejemplo de mujer liberada, segura de sí misma y decidida, quien también de manera involuntaria

---

<sup>80</sup> Cfr. Praz 1999.

<sup>81</sup> —Es cierto es que la nínfula es un caso atípico de mujer fatal, no sólo porque no comparte los rasgos físicos de una mujer sino porque casi siempre es ignorante de su fantástico poder” (Torrent Lozano, 1997: 119).

provoca en el lector cierta tentación por lo prohibido. Las mujeres desean ser tan bellas como Rubí y tener el éxito que ella tuvo; los hombres quisieran conquistar a una mujer como ella, aun sabiendo los riesgos que conlleva. Rubí es la adolescente que se convierte en la mujer que desea ser; la que llega a la vida de otros como una prueba del destino y, de no ser superada la prueba, causa dolor e incluso muerte. Ella es, por definición, la *femme fatale* de la historieta mexicana.

Otra caso en la historieta mexicana es Rarotonga, una mujer “mestiza” que manipulando el pavor supersticioso de los nativos de su aldea, gobierna una pequeña isla de Oceanía como una caprichosa y lasciva diosa del amor y la muerte. A la isla llega el doctor Alejandro Rivera, médico ejemplar, candidato al premio Nobel, inteligente, entregado, generoso, solidario, desinteresado, casado felizmente y padre de dos bellas hijas que le adoran tanto como su esposa. La familia le espera en su ciudad de origen (que podría ser México, aunque no se menciona expresamente), mientras el doctor se sume en la batalla contra la enfermedad que está exterminando a hombres y animales por igual en aquellas perdidas latitudes del sur. Por supuesto, el choque entre el emisario blanco de la razón y sinónimo de civilización con la representante de la divinidad, la lujuria y el deseo no tardará en producirse. La sacerdotisa también es poseedora de un gran atractivo sexual, quien debía usar sus favores para defender a su pueblo de cualquier amenaza extranjera.

En la historieta mexicana tenemos además a Rita, quien es la protagonista de *Ambición fatal* (1952-1953), quien es una hermosa joven castigada por tener grandes ambiciones y debe resignarse a cumplir el papel de la mujer tradicional que consagra su vida a su esposo. Rita es la mujer más hermosa de un pueblo de provincia; tiene varios pretendientes pero no hace caso a ninguno pues no quiere algo que la ancle en el pueblo. Viaja a la ciudad y se integra a una compañía de baile y teatro, donde pronto se hace amiga de Antonio y Florissa, la pareja estrella. Florissa fallece en un accidente cuando espera un hijo. Pese al cariño que le tiene a su novio Manuel, Rita deja que Antonio la seduzca ya que piensa que puede impulsarla al estrellato, pero una vez que tiene relaciones sexuales con ella el actor deja de apoyarla. Rita, desilusionada por esta y otras experiencias negativas, regresa derrotada a su pueblo, donde inicia una relación con José Medina, un rancharo que pierde las manos en un pleito con tal de defenderla. José cree que su defecto físico hará Rita

deje de quererlo y le ofrece la oportunidad de buscar una vida mejor, pero ella se queda con él.

Luisa es la protagonista de la historieta mexicana *Amor prohibido* (1952), padre e hijo de nombre Alberto, se disputan los favores de Luisa, la mujer fatal de la historia, y ambos pelean por ella. Luisa, aunque sabe que ambos están perdidamente enamorados juega con padre e hijo, asegurando a cada uno que él es a quien quiere. Al final, cuando Luisa se suicida, los dos Albertos se perdonan entre sí por haber creído en los embustes de una mujer cruel, lasciva y falsa.

Un dibujo animado como el de Betty Boop, quizá valiéndose de la aparente inocuidad de su formato, contribuyó a difundir el modelo de una representación femenina acorde con los tiempos, la chica flapper<sup>82</sup>, que encarna una nueva propuesta de relación de las mujeres con el mundo social. De esta manera mostraban una nueva posibilidad de ser mujer en el mundo urbano contemporáneo de la cual hacía parte convertirse en una “compañera” para el hombre, con igualdad de derechos, habilidades y cualidades. Para la época, este personaje fue identificado como una representación subvertida del orden tradicional de la presencia de la mujer en público. Conjugaba la coquetería femenina con la apariencia de una mujer *flapper* y las limitaciones que eran evidentes en el mundo social material para una mujer que deseaba su independencia: debía trabajar, defender sus derechos, administrar su dinero, lidiar con sus sentimientos y estar gran parte de su tiempo sin la protección de un hombre a su lado en la condición de novio o esposo.

Jessica Rabbit apareció originalmente en la novela *¿Quién censuró a Roger Rabbit?*, también en varios cómics junto a su marido y poco después en la película *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, donde es un completo símbolo sexual y una seductora nata, quien tiene un amante al cual solamente utiliza para obtener ciertos beneficios; portando un simple vestido rojo que deja poco a la imaginación, nadie tiene una oportunidad con la protagonista de tal belleza y pelirroja cabellera en el bar donde monta un número musical simplemente cargado de erotismo. Aparentemente no es un personaje confiable, sin embargo, Jessica prueba que haría cualquier cosa para proteger a su esposo Roger Rabbit.

---

<sup>82</sup> Las chicas *flapper*, con su vestimenta, rompieron el estilo clásico de los años treinta, usaban faldas cortas, corte de cabello “bob” y excesivo maquillaje; también escuchar jazz, beber y fumar en público, conducir automóviles, llevaron a distanciar a las chicas *flapper* de las normas sociales que determinaban el comportamiento femenino socialmente aceptado hasta ese momento.

En el cómic estadounidense aparece Gatúbela, personaje femenino alias de Selina Kyle, una ladrona de joyas y diamantes, moralmente reformada, con una relación romántica intermitente con Batman. Ella se muestra como una mujer muy decidida e independiente, aunado a su aspecto de supermodelo y su personalidad que es maliciosa, puede hacer que cualquier persona, incluso Batman, le brinde lo que quiere con tan sólo una mirada coqueta y fugaz.

Otro personaje femenino del cómic americano es Pamela Isley, quien bajo el seudónimo de Hiedra venenosa es una bioquímica botánica y ferviente ecoterrorista que desea salvar las plantas del mundo utilizando cualquier medio necesario. A menudo se encuentra en desacuerdo con Batman, aunque en ocasiones han peleado del mismo lado. Ella es reconocible aparte de esto por su abundante cabellera roja y su característico atuendo verde. Usa sus poderes y una serie de feromonas junto con su apariencia física para doblegar a cualquiera que no desee cumplir sus órdenes. Nadie está a salvo cuando se trata de los encantos de esta mujer.

El siguiente cuadro (2.3.1) resume lo anteriormente dicho en este apartado sobre la construcción de un arquetipo de *femme fatale*:

#### Arquetipos a lo largo de la historia

Personaje:	Medio:	País:	Creador:
Lilith	Texto literario	Mesopotamia	-
Pandora	Texto literario	Grecia	-
Helena	Texto literario	Grecia	Homero
Circe	Texto literario	Grecia	Homero
Cleopatra	Histórico/pictórico/literario	Egipto	-
Dalila	Texto literario	Israel	-
Lolita	Literatura	Rusia	Vladimir Nabokov
Rubí	Historieta	México	Yolanda Vargas Dulché
Rarotonga	Historieta	México	Guillermo de la Parra
Rita	Historieta	México	Alfredo Hernández
Luisa	Historieta	México	Guillermo Marín
Betty Boop	Dibujo animado	E.U.A.	Max Fleischer
Jessica Rabbit	Cinematográfico	E.U.A.	Gary K. Wolf
Gatubela	Cómic	E.U.A.	Bill Finger y Bob Kane
Hiedra venenosa	Cómic	E.U.A.	Robert Kanigher y Sheldon Moldoff

**Cuadro 2.3.1 Arquetipos a lo largo de la historia.** En el cuadro se pueden apreciar algunas de los arquetipos representativos de cada una de las categorías seleccionadas para este estudio, siendo la figura de la *femme fatale* una fuente de inspiración en diversos medios gráfico/visuales y corrientes o disciplinas del arte.

El arquetipo de la *femme fatale* ha sido representado en distintos ámbitos y en muy diversas épocas: “La figura de la mujer fatal encarnada sucesivamente en todos los tiempos y en todos los países, un arquetipo que reúne en sí todas las seducciones, todos los vicios y todas las voluptuosidades” (Praz, 1999: 392). No obstante, ha logrado transmitir el miedo que representa para el hombre al verse devorado por una mujer: “el deseo hace patente la vulnerabilidad del varón deseante, el cual odia la causa de su flaqueza. Es lo que da como resultado un arquetipo masculinista” (Gubern, 2002: 61). De hecho, una de las principales perspectivas desde la que se ha analizado a la *femme fatale* (por su capacidad de dominio, incitación al mal, fuerte sexualidad y ser consciente de su belleza e inteligencia para conseguir lo que quiere) son los estudios de género, vista como encarnación del androcentrismo y de la misoginia.

### **CAPÍTULO III. ANALISIS DE LOS ELEMENTOS DISCURSIVOS: VERBALES Y CORPORALES QUE CONFORMAN A RUBÍ COMO UNA *FEMME FATALE*.**

En este capítulo analizaremos exclusivamente las acciones del personaje femenino de Rubí que la conforman como una *femme fatale* a partir de los elementos gráfico-visuales divididos en: discurso verbal (texto), discurso icónico (corporal) y discurso mixto (texto-imagen). Las imágenes utilizadas en esta investigación fueron tomadas deliberadamente y revisadas por viñeta y no por secuencialidad; también analizadas a partir de distintos planos<sup>83</sup> con la intención de poder personificar puntualmente las características de una feminidad fatal encarnada en Rubí.

#### 3.1 Análisis de los elementos verbales en la construcción de Rubí como una *femme fatale*.

En este apartado realizamos un análisis texto-imagen en donde los elementos verbales tienen prioridad para conformar el trabajo y a partir de ello puntualizar que tiene una mayor fortaleza en el lenguaje utilizado. Dichos elementos discursivos que analizamos en este apartado son únicamente los emitidos por el personaje femenino de Rubí que la caracterizan como una *femme fatale* a partir de los elementos de *perversidad* y *peligrosidad*, *rechazo a la maternidad*, y *ambición*; lo anterior visto como cualidades atribuidas a este tipo de feminidad.

##### 3.1.1 Las marcas de *peligrosidad* y *perversidad*.

La perversidad constante y activa de un individuo y la cantidad del mal previsto es proporcional al que se debe temer por parte del mismo; en ese mismo sentido, se entiende que una persona será considerada peligrosa cuando se cree que puede causar un daño o que puede cometer un acto delictivo y en resumen, dicha peligrosidad [f...] es entendida como la potencialidad de realizar un acto que no es tolerado socialmente, sea por su inmoralidad

---

<sup>83</sup> Plano general «encuadre que sitúa a la figura humana completa en un contexto», plano entero «se aprecia la figura humana de cuerpo completo», plano medio «recorta el espacio a la altura de la cintura de la figura humana», primer plano «recorta el espacio a la altura de los hombros de la figura humana», primerísimo plano «recorta el espacio entorno a una parte de la figura humana o de un objeto en particular» (Eisner, 2002).

o por su cercanía con la ilegalidad” (Hoyos y Aguiluz, 2017: 46). En este apartado las marcas de *peligrosidad* y *perversidad* están ligadas a las acciones cometidas por el personaje femenino de Rubí en contra de otros personajes tanto masculinos como femeninos, pues con una consciente malicia tanto en su discurso como sus acciones hieren u ofenden a los destinatarios.

En la siguiente imagen tratamos de enmarcar un acto violento efectuado por el personaje femenino de Rubí en contra de su hermana Cristina, y por complicado que pueda parecer medir el grado de perversidad en un personaje, para fines de esta investigación podemos considerar perversa la acción de arruinar o estropear de manera consiente y premeditada algún bien material ajeno:



Imagen 3.1.1.1 Rubí se disculpa después de haber derramado intencionalmente el contenido de la cafetera sobre el traje nuevo de su hermana Cristina (Vargas Dulché, 2004a: 7).

En un ángulo de visión medio y en primer plano, se encuentra Cristina dando la espalda al lector, pues rápidamente se ha levantado para evitar quemarse con el líquido derramado en su falda, mientras que en segundo plano, sentada y sin inmutarse (tomando en cuenta que ella asegura que el recipiente estaba caliente y el contenido se ha vertido sobre las piernas de su hermana) se encuentra Rubí quién por celos hacia el atuendo nuevo de Cristina ha

derramado el contenido de la cafetera sobre él; pasando a segundo término la disculpa pues la acción está hecha y la ropa que pensaba lucir en la oficina se ha arruinado.

A continuación en la imagen en la que el personaje femenino de Rubí utiliza un discurso dotado de perversidad revisaremos el proceder del discurso en contra de su amiga Maribel:



Imagen 3.1.1.2 Rubí hace consciente a su amiga Maribel sobre el desencanto que puede llegar a tener su enamorado por correspondencia al conocerla en persona y saber de la grave enfermedad que padece en la pierna (Vargas Dulché, 2004a: 17).

En un primerísimo plano, se nos muestra a Rubí con la mirada contemplativa, reflexiva y juiciosa para con las acciones de Maribel, pues esta última ha escondido su padecimiento por temor a parecerle poco atractiva físicamente al enamorado que por meses le ha escrito mediante románticas misivas. Lo anterior parece no importarle a Rubí ya que, sin importar el daño que puedan generar sus palabras, y consciente de los intentos de su amiga por evitar el tema de su condición médica le hace dudar del amor que entre el par de enamorados florece aún sin conocerse físicamente.

Con la siguiente imagen analizaremos el actuar del personaje femenino de Rubí pero ahora con un tinte de peligrosidad, ya que tomando en cuenta que ella no mata directamente a algún personaje (a pesar de haber empleado actos idóneos para hacerlo y de haberlos empleado con el fin determinado de dar muerte), sí es responsable de homicidio en grado de tentativa, debido que ofrece alternativas al doctor Alejandro para deshacerse de su aún esposo:



Imagen 3.1.1.3 Rubí le menciona al doctor Alejandro (mismo que se encargará de llevar a cabo la cirugía para corregir el mal que aqueja al esposo de la bella mujer) las posibilidades que puede llegar a tener su clandestina relación en caso de fallar en el procedimiento quirúrgico (Vargas Dulché, 2004c: 123-124).

En plano entero se nos muestra al centro de la escena a la pareja, siendo Rubí la que ofrece la posibilidad de deshacerse de su marido, ella trata de convencer con su discurso al receptor de la información colocando ambos brazos a la altura del pecho del individuo en señal de complicidad y confianza, mientras que el doctor Alejandro es representado visualmente con los brazos inmóviles, el rostro inexpresivo y el cuerpo apartado del

contacto con el otro; siendo los signos de admiración, un refuerzo adicional para representar el repudio y sorpresa con el discurso de su interlocutor.

### 3.1.2 El Firme *Rechazo hacia la maternidad.*

En muchas de las representaciones artístico-visuales<sup>84</sup> las mujeres suelen aparecer como figuras para ser vistas, adoradas y deseadas, mientras que los hombres son representados como los que miran esas imágenes y las poseen (Bernad Monferrer, 2010; Carrillo Durán, 2010; López Lita, 2007). Por ende, la mujer se convierte en el objeto de la mirada, tanto del personaje masculino como del espectador, pasando a ser efigie, modelo e ideal de belleza. La mujer se convierte en un ente que se considera a sí misma un objeto de contemplación en donde las pretensiones familiares y maternas no tienen lugar, ya que de hacerlo perderían el atractivo, encanto y fascinación contemplativa como mujeres seductoras.

La maternidad es un fenómeno compuesto por distintos discursos y prácticas sociales (feminista, legal, religioso), organizada por normas que se desprenden de las necesidades de un grupo social específico y de una época definida que conforman un imaginario social complejo en donde “[...] el instinto materno y el amor maternal [...] y cualquier fenómeno que parezca contradecir la existencia de los elementos mencionados, es silenciado o calificado como «anormal», «desviado» o «enfermo»” (Palomar Vereá, 2005: 36). Cabe mencionar que indistintamente ha pasado de ser un acto consciente y libre para convertirse en un acto político en donde algunas medidas anticonceptivas o el aborto son reprimidos y condenados, por considerar la maternidad como un instinto innato y proveniente de una supuesta “naturaleza femenina”, al respecto Elisabeth Badinter (1981) contradice la creencia de que la maternidad y el amor que la acompaña están inscritas desde siempre en la naturaleza femenina, así como que las mujeres estén hechas para ser madres o incluso, “buenas” madres.

En la siguiente imagen abordaremos cómo el personaje femenino de Rubí hace mención de su rotundo rechazo a las cualidades que ella asocia a la maternidad tradicional:

---

<sup>84</sup> Hacemos referencia a la sexualización de las modelos femeninas en el mundo de la moda y la publicidad en revistas como: *Vogue*, *Maxim*, *GQ*, *Men's Health*, *Play boy*, *Sports Illustrated*, *Harper's Bazaar*, *Love W Magazine*, *Rolling Stones* o *Vanity Fair* son claro ejemplo de poses femeninas con un alto contenido erótico, explícito y mucha provocación (Chacón Gordillo, 2007).



Imagen 3.1.2.1 Rubí interpela a su hermana Cristina cuando esta última la cuestiona sobre los atributos que ella considera tiene una madre cuando se preocupa por sus hijos (Vargas Dulché, 2004b: 28).

En un primer plano, podemos apreciar el rostro altivo de Rubí confrontando a su hermana, la primera al describir como “alarmista y ridícula” a su progenitora, manifiesta su negativa a convertirse en madre en un futuro para evitar esas cualidades; mientras la segunda al escuchar dicha aseveración acalla el comentario de Rubí por considerarlo un ultraje a su propia “naturaleza femenina”.

La idea de la “buena madre” aparece por primera vez en la *Ilustración* en donde: “[...] (la mujer está) siempre sumisa al padre, pero valorizada por la crianza de los hijos” (Palomar Vereá, 2005: 41). A partir del planteamiento anterior se hace evidente que la devoción a los hijos se va perfilando como código de buena conducta.

La siguiente imagen ilustra abiertamente la postura del personaje femenino de Rubí al respecto de la maternidad con su esposo, el cual comenta la posibilidad de formar una familia con hijos:



Imagen 3.1.2.2 Rubí interrumpe a César, su marido, y tajantemente le expone los motivos por los cuales no tendrá un hijo con él (Vargas Dulché, 2004b: 63).

En un primer plano, aparece el hermoso rostro de Rubí manifestando con sus facciones el desdén hacia el comentario que su esposo recién acaba de emitir, ella contesta con una negativa rotunda a la propuesta debido al cambio físico que conlleva el embarazo, aunado a los cambios que generaría en su forma de vida el tener un hijo.

A continuación con la siguiente imagen el personaje femenino de Rubí enlaza el estatus de la maternidad como un acto inscrito en el cuerpo de las mujeres, por tanto libre de decidir sobre él y por ende puede repudiarlo al decidir o no el convertirse ella en madre, dicho argumento ocasiona una disputa con su marido:



Imagen 3.1.2.3 Rubí ante la insistencia de César, su marido, le aclara nuevamente la razón por la cual ella no desea ser madre (Vargas Dulché, 2004b: 64).

En plano entero, distinguimos a la pareja discutiendo, del lado izquierdo se encuentra el licenciado César Valdés quien se aprecia disgustado, lo asumimos a partir de sus rasgos faciales como: el ceño fruncido o su actitud corporal como la mano empuñada en señal de descontento; mientras que del otro lado de la escena tenemos a Rubí quien con tremenda soltura, simplicidad y franqueza que se distingue en su actitud relajada, le replica al asegurarle que su decisión es definitiva respecto a la nula posibilidad de convertirse en madre, y es que «La mujer se debate así entre dos representaciones sociales disociadas entre sí, la maternidad a ella asignada y el erotismo que remite a la mujer a una condición primigeniamente sexual/genital» (Martínez Herrera, 2007: 89). Al parecer, esta dualidad indisoluble impide al personaje femenino optar por una sola de las opciones y negar la otra alternativa sin ser condenada socialmente.

Con la siguiente imagen pretendemos analizar el discurso empleado por el personaje femenino de Rubí al censurar el cambio físico que ha sufrido su hermana Cristina tras la maternidad:



Imagen 3.1.2.4 Rubí al reencontrarse con su hermana Cristina después de varios años, confirma su propia teoría acerca de la maternidad y el descuido que conlleva (Vargas Dulché, 2004c: 28).

En plano entero, podemos apreciar a Rubí del lado izquierdo con un traje sastre a la medida y haciendo mención de la apariencia de su hermana; mientras que del lado derecho se encuentra Cristina con un cuerpo voluminoso, portando un vestido de una sola pieza y cargando un bebé en brazos mientras los otros dos pequeños la rodean. Recordemos que la hermana de Rubí antes de convertirse en madre era un chica moderna que trabajaba en oficina, al mismo tiempo que mantenía los gastos familiares y la educación de Rubí; sin embargo, al contraer matrimonio y embarazarse en tres ocasiones pierde la posibilidad de incorporarse en las filas de lo laboral: «[...] este regreso a casa estuvo asociado con el nacimiento de los suburbios y la consolidación de la familia nuclear [...] La presión social sobre las mujeres se vio incrementada considerablemente al convertir al hijo en el parámetro de su desempeño como «buena madre»» (Palomar Vereá, 2005: 48). Considerando que para la época en que fue escrita la historieta, en la mayoría de los casos había apertura en la inserción de la mujer en el ámbito laboral pero solamente mientras estaba soltera.

La siguiente imagen está ligada a la anterior y revisaremos el discurso emitido por el personaje femenino de Rubí al advertir lo adherida que está su hermana al hogar ahora que tiene tres hijos que criar:



Imagen 3.1.2.5 Después del reencuentro entre Cristina y Rubí, esta última emplea un lenguaje metafórico para recapitular en su mente el aspecto con el que contempló la apariencia de su hermana (Vargas Dulché, 2004c: 35).

Utilizando un plano medio, aparece Rubí manejando su automóvil mientras recapitula lo sucedido en casa de su hermana, la reflexión va dirigida en cierta medida por la apariencia y condición en que describe a Cristina, de igual modo estaría Rubí proyectando su propia visión de la maternidad al vislumbrarse un futuro similar al de su hermana lejos de una vida de lujos y placeres como los que ella acostumbra, sin olvidar que perdería parte de sus encantos físicos a cambio de ser madre.

### 3.1.3 El atributo de *ambición*.

La ambición puede ser definida como el deseo de ser mejor, pero entre sus varias interpretaciones sociales, hay una donde se considera que la ambición “mal utilizada” puede llevar a un individuo por el camino del deseo ardiente de poseer riquezas, fama, poder, honores y ansiar sobresalir del resto de las personas, todo lo anterior, puede

ocasionarle en su afán de conseguir dicho propósito un daño a sí mismo o a los que lo rodean.

En la literatura o trabajos académicos no es fácil encontrar artículos que hablen de “la ambición”. Esto se podría explicar porque llegar a una definición satisfactoria de ella no es tarea fácil, ya que ciertas percepciones del concepto lo acuñan como inherente a la “naturaleza humana” y le otorgan además connotaciones benéficas en la medida que alguna dosis de ambición sería vital para el bienestar económico de la sociedad (Muriel, 2013). En otras direcciones, también la ambición ha sido relacionada con conductas anti-éticas o inmorales en la medida que evidencia a través de estas conductas cómo convierte al ser humano en miserable y tal mezquindad puede ser perjudicial a la sociedad que lo rodea y por ende, es probable que llegue a hacer daño a los demás para conseguir lo que anhela.

La palabra “ambición” y las mujeres no siempre han combinado bien. El término a priori no parece una palabra negativa según el resultado obtenido de la RAE. Todo lo contrario, a grandes rasgos: es el deseo de llegar más allá, de descubrir nuevos territorios, de explorar vías para conseguir mejorar nuestra vida. Sin embargo, nuestra sociedad está estructurada según las distintas funciones atribuidas a uno y otro sexo: las del hombre, basadas en la fuerza, la virilidad, el poder y la ambición; y las de la mujer, centradas en aspectos que no llevan ni al éxito ni al poder y que son socialmente consideradas inferiores a las masculinas. Este reparto de funciones nos conduce a una sociedad patriarcal, donde el hombre disfruta de todas las esferas de la vida, tanto de la pública como de la privada, mientras que la mujer se ve limitada al ámbito privado y doméstico.

En este apartado abordaremos el término ambición a partir de un análisis del personaje femenino de Rubí y su vínculo con dicha expresión, demostrando que su comportamiento se ajusta a un ejercicio de poder que el patriarcado permite al género femenino debido a que los actos de esta índole se asocian directamente con los de la *femme fatale*.

En la siguiente imagen trataremos de demostrar que el personaje femenino de Rubí a pesar de su corta edad, también es una mujer que ambiciona entre muchas cosas, la independencia familiar que en primera instancia es el núcleo donde el individuo se desarrolla y del cual forja su personalidad y autoconciencia:



Imagen 3.1.3.1 Después de ser interrumpida por su madre, Rubí quien contemplaba su reflejo frente al espejo, reflexiona acerca de la idea de independencia fuera de las reglas que en su casa se imponen (Vargas Dulché, 2004a: 4).

En primer plano podemos apreciar las facciones de la joven que entrecerrando los ojos piensa en la anhelada libertad del entorno familiar así como sus reglas e ideas. Socialmente se ha estipulado que para una joven de quince años como Rubí es importante implementar normas para coexistir dentro de una sociedad, sin embargo, se imponen dichos preceptos disparmente a hombres y mujeres: “~~Y~~ es difícil hacer entender que lo que la mujer busca es existir y colmar un vacío que ha durado incluso demasiado y que ahora tiene prisa de ocupar” (Basaglia, 1985:28). Ese vacío podríamos interpretarlo como una “~~identidad~~ femenina” que por mucho tiempo ha tenido que depender del género, roles o estatutos sociales y pocas veces se fundamenta en la razón.

A continuación a partir de la siguiente imagen retomaremos cómo el personaje femenino de Rubí no sólo anhela obtener cierta libertad familiar, sino que también es una joven con gran ambición económica que sin importar lo que tenga que hacer planea conseguir todo lo que se propone:



Imagen 3.1.3.2 Después de un altercado con la nana Toña, Rubí muy molesta medita en su mente todo lo que desea tener en un futuro (Vargas Dulché, 2004a: 75).

Usando un plano general y un ángulo de visión en picado, aparece Rubí en primer plano vistiendo su uniforme de colegiala mientras camina y medita sobre sus propósitos, sin embargo, este tipo de pensamiento la sacan del molde creado socialmente a cerca de la feminidad tradicional, en donde: "[...] las reglas de comportamiento es más evidente en el caso de la mujer que en el del hombre. Se trata la mayoría de las veces de reglas basadas en convenciones o prejuicios de orden moral, o de estereotipos" (Basaglia, 1985:31). No obstante estas convenciones o reglas de comportamiento perjudican directamente la imagen de Rubí ya que el espectador puede llegar a asignar la ambición de este personaje como una cualidad negativa para su género y no como una capacidad humana de permanencia en la búsqueda de superar obstáculos o de ascenso en la escala social.

Con la siguiente imagen pretendemos demostrar como la ambición del personaje femenino de Rubí en su afán por obtener joyas, pieles y cualquier otro bien material que haya deseado lo obtendrá a partir de un prospecto masculino que esté dispuesto a otorgárselo:



Imagen 3.1.3.3 Rubí confronta al doctor Alejandro del Villar acerca de su fortuna después de que él hace mención de su reciente ingreso al país después de haber perfeccionado sus estudios en el extranjero (Vargas Dulché, 2004a: 62).

Usando un plano general y un ángulo de visión medio, aparecen en primer plano Rubí y el doctor Alejandro del Villar caminando en los jardines de la casa de Maribel; ella inicia la conversación de forma directa y sin titubeos lo confronta sobre su posición social, mientras que el otro contesta tajantemente con una negativa acompañada de una excusa debido al poco tacto y cuidado que tuvo la joven al manejar sus palabras y es que: «Esta mujer, que se discute a sí misma, al hombre y al mundo para llegar a entender quién es, no resulta para el macho una compañera ideal. No acepta su papel, ha decidido existir y no renunciar a sí misma, y ha aprendido a decir no. Palabra excluida de su vocabulario que ahora abre las puertas a su individualidad y a su presencia real» (Basaglia, 1985:21). Una mujer como Rubí que expresa abiertamente sus ambiciones, que coquetea con la idea de utilizar al varón por su posición económica es relegada y puesta en el papel de villana, sin embargo, este tipo de actitud es lo más cercano a una «feminidad» libre de culpa y prejuicios, donde

crearte a partir de un ~~no~~” a las normas y convenciones sociales estaría más cerca de ese ~~ser mujer~~” auténtico y autónomo.

A continuación retomaremos a partir de la sucesiva imagen la idea anterior, con el propósito de reforzar la autonomía del personaje femenino de Rubí el cual al saber que el doctor Alejandro del Villar no es capaz de saciar su ambición económica decide rechazarlo:



Imagen 3.1.3.4 Rubí quien sabe del poco capital con el que cuenta el doctor Alejandro, le deja muy claro que no podría pagar la suma necesaria de dinero para separarla del amor que le profiere a César (Vargas Dulché, 2004b: 6).

En primer plano podemos observar el rostro de Rubí, exponiendo una elegante sonrisa y sosteniendo su cigarrillo con una de sus manos mientras contesta socarronamente a las acusaciones del doctor Alejandro del Villar quien ofrece una cantidad monetaria para que salga de en medio de la relación sentimental entre su amigo César Valdés y Maribel. Para Rubí parece natural enfrentar y encarar al hombre, sin importar que socialmente: ~~—A la mujer le cuesta un gran esfuerzo romper el cuadro ideal de las expectativas de las que es prisionera: culturalmente no le es «natural», y su no deviene más agresivo y pesado porque es defensivo, no sólo en lo que concierne a su relación con el hombre sino también en su relación consigo misma”~~ (Basaglia, 1985:21). Sin embargo, las actitudes que el personaje femenino adquiere a lo largo de la historia son interpretadas por el lector como negativas ya que se atreve a contradecir al varón, se niega a sus deseos y por tanto rompe con el molde

idealizado socialmente de la feminidad preconcebida, dando como resultado que las acciones de Rubí deban ser erradicadas.

La siguiente imagen aporta a nuestro análisis el fundamento para corroborar que la ambición del personaje femenino de Rubí ha resultado benéfico, ya que finalmente ha logrado que el licenciado César Valdés le pida matrimonio y la lleve al extranjero para tener lo que siempre había deseado, no obstante debe primero salirse de su casa a hurtadillas pues la relación no es aceptada por su familia:



Imagen 3.1.3.5 Rubí le explica y reclama a su hermana Cristina los motivos por los cuales ha decidido huir a media noche de su casa sin avisarle a nadie (Vargas Dulché, 2004b: 32).

En primer plano aparece Cristina de espaldas al lector; en segundo plano, está Rubí quien viste un abrigo y una pañoleta que cubre su cabello, esta última le explica a su hermana el motivo de su partida a medianoche. Sin embargo, Rubí también debe renunciar socialmente a su autonomía en pro de su ambición, debido a que: [⋯] si la mujer ha sido definida como retraída, débil, incapaz por naturaleza, era automático deducir que su felicidad consistía en responder a las necesidades del hombre que amaba y no importaba si esto era pagado con la renuncia a un «yo» que no debía ser afirmado, porque se había establecido

que no existía” (Basaglia, 1985:23). No obstante, la capacidad de Rubí por conseguir lo que quiere hará que rompa el molde del esquema de “matrimonio tradicional” y lo demostrará en los diversos episodios de su vida conyugal.

Por último, en la siguiente imagen tratamos de resumir lo que el término ambición implica para el personaje femenino de Rubí, ya que es una mujer que no se detiene en ningún momento hasta adquirir lo que desea:



Imagen 3.1.3.6 Rubí medita sobre lo que ella es capaz de hacer cuando se propone un objetivo (Vargas Dulché, 2004b: 178).

En primerísimo plano aparece Rubí con la mirada reflexiva en relación a las acciones que ella hará por conseguir lo que quiere. Ella al ser una mujer que ha dejado de lado varias convenciones sociales y ha obtenido resultados con ello debido a la ruptura con los patrones que su género le oprime difícilmente volverá a estar: “dispuesta a fingir ser lo que se quiere que sea. Rechaza todas las imágenes que de ella, a través de los siglos, se han inventado. Está pronta a comprender, a confrontarse con el mundo, a pagar el peaje que cuesta devenir también ella una persona, a correr los riesgos que esto comporta” (Basaglia, 1985:24). La ambición que Rubí posee es la que cualquier ser humano tiene ante la adversidad y refleja

que no por el hecho de ser mujer debe serle negado, no obstante, hay que dejar en claro que: «Era natural y obvio que así fuera, desde el momento en que el hombre y la cultura que el hombre ha producido han establecido a priori que por naturaleza la mujer renuncia a sí misma, a aquel «yo quiero», «yo soy»» (Basaglia, 1985:22). Pero personajes como Rubí que rompen con el papel sumiso de la mujer son importantes siempre y cuando sean manejados con un enfoque diferente al que es planteado negativamente dentro de las páginas de la historieta pues su participación activa al lado del varón abren una brecha distinta en la manera de ser mujer.

#### 3.1.4 Uso de la (des)cortesía lingüística en oposición con los otros personajes femeninos en la historieta.

Podemos definir la cortesía lingüística como un conjunto de normas sociales, establecidas en un momento preciso por una determinada sociedad y que sirven para regular el comportamiento adecuado de sus miembros, prohibiendo algunas formas de conducta y favoreciendo otras, de este modo, lo que se ajusta a las normas se considera cortés, y lo que no, es sancionado como descortés; reforzando lo anterior Victoria Escandell menciona que «puesto que se trata de normas externas, es esperable que lo que puede ser cortés en una sociedad, sea descortés en otra [...] las normas de cortesía forman parte del aprendizaje no sólo de una determinada lengua, sino una determinada cultura» (1999: 136). Las estrategias de cortesía son utilizadas con diferentes propósitos, no sólo para evitar posibles conflictos, proteger y reparar la imagen de los participantes en una conversación, sino también para agradecer, felicitar, complacer, etcétera; lo anterior con el fin de reforzar los lazos de simpatía. Motivo por el cual, en el presente apartado analizaremos el uso de la cortesía lingüística de los años 60 en México, reflejada en el personaje protagónico femenino, de la historieta *Rubí* de Yolanda Vargas Dulché, contrastando con el discurso de los otros personajes femeninos. El objetivo principal es estudiar la (des)cortesía usada por Rubí frente al discurso de los otros personajes femeninos; con lo anterior intentaremos reconocer cómo es utilizada la cortesía lingüística por Rubí en oposición al discurso de los otros personajes femeninos de la historieta.

Puesto que constituye un insumo teórico central para este apartado y para fines de nuestra investigación utilizaremos las expresiones que propone Antonio Carrasco (1999) de cortesía valorizante<sup>85</sup> y cortesía mitigadora<sup>86</sup> para caracterizar la noción de imagen positiva y negativa que hacen referencia al modelo de Penélope Brown y Stephen C. Levinson en la cual mencionan estas dos entidades: la imagen positiva y la imagen negativa:

Negative face: the want of every component «adult member» that his actions be unimpeded by others. Positive face: the want of every member that his wants be desirable to at least some others<sup>87</sup> (1987:13).

Las acciones o enunciados realizados por el personaje de Rubí a lo largo de la historieta son interpretados como ofensivos o carentes de cortesía. Estos actos podemos dividirlos en dos fases: la primera estaría delimitada por su etapa como estudiante en la cual depende social, cultural y económicamente de su madre y su hermana Cristina (quien trabaja en una oficina y con los ingresos que percibe mantiene a su madre en el sustento de la casa y a Rubí en sus estudios), motivo por el cual se ve obligada a mantener un comportamiento “adecuado” frente a los demás, porque: “[...] aprender a comportarse de acuerdo con las normas que marca nuestra sociedad (ello no significa seguirlas: incluso para romper las reglas es necesario conocerlas de antemano) es uno de los objetivos del aprendizaje de la socialización” (Escandell, 1999: 136). La segunda fase podemos distinguirla a partir de que se convierte en esposa de César Valdés y su asenso económico, en donde su independencia social y financiera aparenta ser mayor.

#### 3.1.4.1 Actos de cortesía valorizante.

---

<sup>85</sup> —Supone la realización de actos corteses de acuerdo con las normas de comportamiento mejor valoradas socialmente en la relación con los demás, para lograr que esta sea armoniosa y que nuestra imagen personal se vea reconocida” (Carrasco, 1999: 22).

<sup>86</sup> —Evitar que seamos tachados como descorteses por el hecho de realizar un acto verbal que amenace el territorio o la imagen positiva de nuestro interlocutor, adoptando para ello un comportamiento verbal preferido en nuestra sociedad, el de producir subactos que atenúen los efectos del acto potencialmente amenazante, o el de modificar la forma o el contenido del enunciado de manera que la potencial amenaza del acto se vea atenuada «actos indirectos»” (Carrasco, 1999: 22).

<sup>87</sup> [Imagen negativa: el deseo «sujeto adulto» de que sus acciones no sean impedidas por otros. Imagen positiva: el deseo de que los actos sean aprobados al menos por algunos otros.]

La cortesía valorizante se manifiesta a través de una serie de actos de habla que refuerzan la imagen positiva del interlocutor, entre las acciones que establece Geoffrey Leech (1997) que apoyan la cortesía se encuentran: el saludo, los cumplidos, la disculpa, etc.

a) El saludo se ha convertido en una de las principales formas en las que puede manifestarse la cortesía, el no hacerlo es un indicio de falta de educación o desinterés, para Henk Haverkate: “el saludo es un acto expresivo universal, utilizado con el fin de abrir el canal comunicativo, evitar la tensión en situaciones donde el silencio es incómodo, establecer y revelar la relación entre los interlocutores” (1994: 84-85). Es importante mencionar que en la historieta los otros personajes femeninos y Rubí conocen los modales y protocolos que se manejan en la época y sociedad en la que se desenvuelven, y utilizan perfectamente las formas lingüísticas como las de tratamiento (tú y usted<sup>88</sup>) y los honoríficos<sup>89</sup>. Sin embargo, Rubí es la única que tiende a omitir el saludo a otros personajes por considerarlos inferiores en una relación de jerarquía, puesto que: “la ausencia de marcas de cortesía es un indicador de poder, mientras que su presencia es un indicador de subordinación” (Calsamiglia y Tusón, 2001: 162). Al mismo tiempo que rompe todo tipo de lazos de solidaridad y cordialidad:

---

<sup>88</sup> —El deixis social [...], en la variante estándar de la Península Ibérica se expresa con Tú (indicador de confianza, conocimiento, proximidad) y Usted (indicador de respeto, desconocimiento, respeto)” (Calsamiglia y Tusón, 2001: 141).

<sup>89</sup> Formas lingüísticas con las que nos dirigimos a nuestro interlocutor y que pueden aparecer en: “forma nominal de tercera persona (señor, señora) [...] o que presuponen un rango social jerárquico (puestos o cargos políticos, títulos nobiliarios, ciertas ocupaciones, etc.)” (Serrano, 2001: 407).



Imagen 3.1.4.1.1 Maribel presenta a su nana Toña con Rubí (Vargas Dulché, 2004a: 25).



Imagen 3.1.4.1.2 Rubí en la recepción del hospital buscando al Dr. Alejandro del Villar (Vargas Dulché, 2004b: 175).

En la imagen 3.1.4.1.1 ubicando a Rubí en esa primera etapa como estudiante podemos observar la falta de interés comunicativo respecto a su interlocutor al no contestar con algún tipo de fórmula convencional de saludo, aunado a ello, la mirada contemplativa prestando mayor atención a su arreglo personal refuerza la idea de desinterés. Mientras que en la

imagen 3.1.4.1.2 que estaría dentro de la segunda etapa de Rubí pero ahora como esposa de César, de forma directa y con una postura de autoridad, le responde a la enfermera que la recibe con una fórmula habitual de saludo. En ambos casos se presenta una tensión y rompe toda relación entre los interlocutores.

b) El cumplido: “tiene por fin expresar solidaridad y aprecio, así como establecer un contexto interaccional que facilite la colaboración entre los interlocutores” (Haverkate, 1994: 88). Con esta definición queda claro que su propósito es lograr la armonía en las relaciones sociales y exaltar las cualidades físicas o las actitudes y aptitudes del interlocutor.

A lo largo de la historieta Rubí tiene poca atención, cuidado o esmero en esta parte, puesto que en los pocos momentos en que lo hace son para elogiar solamente los bienes materiales de sus interlocutores femeninos; en cierto momento, para tratar de animar a su amiga Maribel por la condición médica que la aflige le comenta: “¡Oh, déjame ver tu anillo! ¡Qué maravilla!” (Vargas Dulché, 2004a: 18). Posteriormente, al conocer la casa de su amiga también opina: “¡Qué cortinas más lindas!.. ¡Aquí todo es precioso, comfortable!” (Vargas Dulché, 2004a: 20). Todo esto, al menos en esa primera etapa como estudiante que ya hemos mencionado, puesto que en la segunda hace uso de la (des)cortesía al menospreciar la casa de su hermana al reencontrarla después de varios años:



Imagen 3.1.4.1.3 Rubí entrando a la casa de su hermana (Vargas Dulché, 2004c: 28).

En la imagen 3.1.4.1.3 al recorrer Rubí con la mirada el departamento en el que habita su hermana con su esposo y sus tres hijos, se advierte no sólo el desconcierto de la primera sino también el desagrado por lo austero de su entorno y podemos apreciar la altivez con la que se dirige para hacer uso de la palabra de manera directa con una clara voluntad de agresión.

Caso contrario al discurso empleado por los otros personajes femeninos, quienes constantemente están haciendo algún cumplido de manera directa para exaltar las cualidades físicas o morales (aspecto, porte, apariencia o conducta) tanto a los personajes masculinos como a la misma Rubí en repetidas ocasiones: —¡Ahora vienes muy guapa! Te queda bien ese peinado... ayer, en el salón, comentábamos lo bonita que eres. Todas estuvimos de acuerdo en que no hay en la escuela otra chica como tú” (Vargas Dulché, 2004a: 12). Le hace notar una de sus compañeras del colegio con la clara intención de ganar afecto, simpatía o aprecio por parte de Rubí, esto mientras ambas van de camino a la escuela. En otro momento Maribel le presta uno de sus vestidos a Rubí y comenta: —Te queda muy bien ese traje, amiga. Te ves guapísima” (Vargas Dulché, 2004a: 54). Pues trata

en todo momento de hacer sentir cómoda a su amiga y sobre todo reforzar los lazos de fraternidad.

c) La disculpa es un acto de habla comunicativo cuyo principal objetivo es “dar a conocer a nuestro interlocutor que hemos violado cierta norma social. Por esta razón, con la disculpa el hablante pone en peligro su imagen, en beneficio de la del oyente, que se ve reforzada” (Haverkate, 1994: 97). Por tanto, está dirigido principalmente a mantener buenas relaciones entre los interlocutores. En el transcurso de la historieta rubí es reprimida e incluso censurada por los otros personajes en repetidas ocasiones, motivo por el cual se convierte en asunto de suma importancia (en la primera etapa como estudiante) tratar de reparar sus actos discursivos frente a los demás:



Imagen 3.1.4.1.4 Rubí disculpándose con su madre (Vargas Dulché, 2004a: 11).

En la imagen 3.1.4.1.4 Podemos apreciar a Rubí en donde: “La postura simbólica recibe una amplificación verbal y visual. El diálogo [...] y la expresión facial transmiten emociones muy concretas” (Eisner, 2002: 17). La actitud de arrepentimiento mediante la cabeza inclinada y los ojos entornados refuerzan la respuesta que ofrece a su madre por haber manchado de manera intencionada el vestido nuevo de su hermana Cristina e intenta remediar una ofensa de la cual ella se hace responsable y con ello pretende reestablecer tanto el equilibrio como su imagen. En otro momento, Rubí se disculpa por mencionar y

señalar con la mirada la pierna enferma de su amiga Maribel cuando esta última le cuenta que mediante cartas ha estado platicado con un joven abogado de nombre César Valdés: –No llores, por favor... ¡creo que no debí haberte recordado que estás enferma!” (Vargas Dulché, 2004a: 17). Aquí la disculpa se genera a partir de tratar de desvanecer, rectificar o suprimir lo antes mencionado como una forma de recapitular la conversación antes de la ofensa. Posteriormente Rubí se vuelve a disculpar con su madre por hablar de forma despectiva de su amiga Maribel y menospreciar el aprecio que esta última le tiene:



Imagen3.1.4.1.5 Rubí disculpándose con su madre por segunda ocasión (Vargas Dulché, 2004a: 126)

Tanto en la imagen 3.1.4.1.4 como 3.1.4.1.5 podemos apreciar algunas semejanzas respecto a la postura simbólica visual y que sólo aparece en el acto reparador<sup>90</sup> que realiza en ambos casos frente a la figura de su madre y que se debe a que: –Cada cual debe tratar al otro de acuerdo con las posiciones relativas que ambos ocupen dentro de la escala social” (Escandell, 1999: 138). En este caso la madre de Rubí tiene un grado mayor de jerarquía, puesto que estos actos de la cortesía están ineludiblemente ligados a escalas verticales de poder.

<sup>90</sup> –Esta «descortesía» suele conllevar una reparación y una justificación [...] Un acto reparador [...] trata, por una parte, de preservar la estima del ofensor y, por otra, de respetar al posible ofendido” (Alba, 1994: 417).

### 3.1.4.2 Actos de cortesía mitigadora.

La atenuación es una estrategia utilizada por los hablantes con el propósito de moderar un mensaje que pueda resultar ofensivo, en pocas palabras, disminuir el efecto negativo de lo que se ha dicho, así como evitar cualquier responsabilidad sobre algo o hacer borrosa la propia opinión. De esta manera se logra proteger y/o reparar las imágenes de los interlocutores y crear una comunicación más asertiva. La atenuación como estrategia está relacionada con el principio de cortesía que se inclina por: “mantener un equilibrio social y unas relaciones amistosas que nos permitan presuponer que nuestros interlocutores están siendo cooperativos” (Leech, 1997: 143). De igual manera, mantiene una relación estrecha con la regla de cortesía *sea cortés* que implica las siguientes posibilidades: “no se imponga, ofrezca opciones y refuerce los lazos de camaradería” (Lakoff, 1973 citado por Escandell, 1996: 142). También se puede recurrir a ciertas estrategias que nos permitan adecuar nuestros enunciados a la situación comunicativa y a las características del interlocutor, tratando de evitar algunos actos de habla que puedan resultar fuertes o agresivos.

a) La atenuación de una orden<sup>91</sup> se expresa con la finalidad de evitar que nuestros actos de habla puedan sonar violentos o agresivos para nuestro interlocutor y en su lugar preferimos emplear recursos que lo sustituyan: “Así, el imperativo, como señal de orden y de imposición, puede sustituirse por construcciones, fraseología, giros y selección de pronombres que resultan mucho menos agresivos e impositivos que el uso de formas directas de mandato” (Calsamiglia y Tusón, 2001: 159). El personaje de Rubí en ambas etapas anteriormente señaladas, se inclina por emplear enunciados directos, sin el mínimo ahínco por atenuar sus actos discursivos y, por ende, mantener un nivel de cortesía con su interlocutor. En cierto momento de la narración, Rubí al conocer en persona a César le menciona lo poco sinceras que le parecían sus intenciones para con su amiga Maribel, puesto que desde hacía un año solamente se mandaban cartas: “Amí siempre me parecieron risibles las relaciones entre ustedes” (Vargas Dulché, 2004a: 60). Esta expresión pudo

---

<sup>91</sup> No podemos tomar estas reglas como fijas y universales, sino todo lo contrario, son variables e intercambiables dependiendo la situación: “[...] estas caracterizaciones no constituyen categorías cerradas, sino [...] que se colocan, de acuerdo con las circunstancias” (Escandell, 1999: 141).

haberse mitigado utilizando una impersonalización del *-yo*<sup>92</sup> que aminorara el acto de descortesía. En otro momento, al platicar por primera vez con el doctor Alejandro del Villar, le menciona: “Lo que significa que también usted es rico” (Vargas Dulché, 2004a: 62). Pudo haber optado por emplear un minimizador<sup>93</sup> que aminorara el acto directo empleado por el personaje hacia su interlocutor.

Por otro lado, el discurso empleado por los otros personajes femeninos es indirecto y utilizan procedimientos sustitutivos para atenuar cualquier acto amenazador. En las páginas de la historieta, Maribel procura ser amable, cordial y cortés con Rubí: “¿No prefieres venir a merendar conmigo?” (Vargas Dulché, 2004a: 20). Así, usando un procedimiento sustitutivo, el imperativo, como señal de imposición y orden fue sustituido en este caso mediante una expresión de cortesía exhortativa, resultando mucho menos agresivo que el uso de formas directas de mandato. De igual forma la nana Toña, al acompañar a Rubí hacia la puerta principal le comenta: “¡Ah, espere! Perdone que la moleste, pero creo que se olvidó usted de traer la ropa que mi niña le prestó anoche” (Vargas Dulché, 2004a: 74). El personaje utiliza como preámbulo para su discurso una reparación<sup>94</sup> a través de la excusa y posteriormente un modalizador<sup>95</sup>, ambos actúan como mecanismos para atenuar cualquier posible acto amenazador; de no haberse empleado de esa manera, lo mencionado por la nana Toña puede haber sido interpretado por su interlocutor como agresivo o descortés, ya que deja entredicho que Rubí pretendía quedarse con la ropa prestada.

b) Atenuación mediante la oración subordinada condicional<sup>96</sup> y concesiva<sup>97</sup> funcionan como elementos para atenuar una sugerencia, para mitigar un desacuerdo o simplemente le

---

<sup>92</sup> Se minimiza el papel del *yo* con lo cual el hablante se distancia de lo que enuncia para evitar responsabilidades sobre lo que dice o para salvaguardar su imagen respecto al interlocutor, mediante distintos recursos o tácticas verbales como, por ejemplo: la forma *se*; el indefinido: *uno, una*; el *tú* impersonalizado.

<sup>93</sup> —*bs* minimizadores son elementos léxicos que pretenden reducir la fuerza de la amenaza” (Calsamiglia y Tusón, 2001: 161).

<sup>94</sup> —*bs* reparaciones se pueden expresar a través de: la excusa y la justificación” (Calsamiglia y Tusón, 2001: 161).

<sup>95</sup> —*bs* modalizadores son elementos que atenúan la fuerza de las aserciones, con lo que adquieren un aire menos perentorio” (Calsamiglia y Tusón, 2001: 161).

<sup>96</sup> —Expresan la condición que se ha de cumplir para que se realice lo expresado en la oración principal. Los nexos condicionales son: *si, como, a condición de (que), con la condición de (que), con que, con tal de (que), en el caso de (que), en el supuesto de (que), siempre que, cuando, etc.*” (Gutiérrez Araus, 2013: 252).

conceden libertad de acción al interlocutor quien no ve en la petición una amenaza. Los personajes femeninos de la historieta utilizan con frecuencia esta estrategia para evitar cualquier acto de descortesía. La maestra de Rubí emplea la oración subordinada concesiva para atenuar una recomendación: “Eres bella; pero también debes cuidar de la belleza de tu alma” (Vargas Dulché, 2004a: 46). Dicha oración funciona como estrategia de cortesía que fortalece la imagen del interlocutor ya que se trata de un cumplido usado para mitigar un comentario negativo o una crítica posterior. Por otro lado, la mamá de Rubí utiliza la oración subordinada condicional al mencionarle a Maribel que no puede dejar ir a su hija a su fiesta de compromiso puesto que no tiene ropa para la ocasión: “Agradezco que usted quiera tanto a mi hija, Maribel; pero ella no tiene ropa presentable” (Vargas Dulché, 2004a: 88). Dicho acto discursivo es empleado para ofrecer autonomía a las acciones del interlocutor quien no podrá advertir una amenaza en la petición, que indirectamente está solicitando le preste o le compre alguna prenda que pueda usar para así poder acompañarla.

### 3.2 Análisis de los elementos corporales.

Los elementos corporales que analizamos en este apartado son los emitidos por el personaje femenino de Rubí, los que aluden a su belleza en voz de otros personajes y los representados visualmente por el dibujante o mencionados en el cartucho<sup>98</sup> por parte de la guionista y que la caracterizan como una *femme fatale* a partir de los elementos de: belleza turbia y contaminada; cabellera larga y abundante (rojiza), piel blanca y ojos verdes; cuerpo voluptuoso, lo anterior visto como cualidades atribuidas a este tipo de feminidad.

Caracterizar un personaje femenino como Rubí en una historieta mexicana de los años sesenta y lograr que cumpla con un cierto estereotipo de fatalidad femenina debió significar una ardua tarea tanto para la guionista (Yolanda Vargas Dulché) como para el dibujante (Antonio Gutiérrez) puesto que, encarnar en un sólo personaje un compendio de

---

<sup>97</sup> “Son oraciones subordinadas que oponen una dificultad pero sin impedir el cumplimiento de la oración principal. Vienen introducidas por los nexos como: aunque, por más que, a pesar de que, pese a que” (Gutiérrez Araus, 2013: 251).

<sup>98</sup> Elemento de la historieta que se coloca generalmente en la parte superior dentro de la viñeta, suele tener forma rectangular, en ella se explica algo que no está dentro del diálogo y que puede ser la voz del narrador para explicar lo que ocurre en la escena (Muro Munilla, 2004).

atributos físicos (consciente o inconscientemente) y cualidades psíquicas que al mismo tiempo se relacionen íntimamente con las características de una *femme fatale* (véase apartado 2.3).

### 3.2.1 La encarnación de la *belleza turbia y contaminada*.

Una belleza voluptuosa como la que posee Rubí debe ser escondida bajo cualquier prenda de vestir que niegue su existencia o en dado caso reservar esas cualidades físicas para el ámbito privado, mientras que en el ámbito público sólo la belleza del alma debe ser exhibida a través de los actos de bondad. Sin embargo este personaje femenino rompe y trasgrede esas normas implícitas, motivo por el cual es reprendido y censurado por otros personajes femeninos (véase apartado 2.3).

En la siguiente imagen analizaremos cómo se trata de censurar el cuerpo del personaje femenino de Rubí frente a la búsqueda de bondad emocional:



Imagen 3.2.1.1 La madre de Rubí le reitera a su hija que la belleza que posee no debe segarla para cometer actos perversos (Vargas Dulché, 2004a: 11).

En un plano medio aparece la madre de Rubí sosteniendo con una sola mano el rostro de su hija para que esta última la mire directo a los ojos y le transmite un consejo con total dulzura perceptible tanto en sus palabras como en la comisura de sus labios y el entrecerrado de sus ojos, pues ella está convencida que la altivez de la figura física que posee su hija debe ser usada con modestia y no con fines perversos como mostrarlo frente a otras féminas que carecen de lo que ella posee.

Con la siguiente imagen nuevamente revisaremos cómo el personaje femenino de Rubí es exhortado por su profesora del colegio, pero en esta ocasión ella como oportuna educadora de la joven la adiestra en su formación futura:



Imagen 3.2.1.2 La maestra del colegio donde estudia Rubí le aconseja nutrir no sólo su aspecto exterior sino también el interior (Vargas Dulché, 2004a: 46).

Utilizando un plano medio para representar visualmente la escena, la profesora guía la mirada de la joven hacia la suya con un ligero toque de su mano en la barbilla de la muchacha y prosigue con el discurso doctrinante en el que aconseja fortalecer sus

cualidades éticas, morales e intelectuales para que las corporales pasen a segundo término y por ende no destaquen en su persona.

En la siguiente imagen pretendemos estudiar cómo al personaje femenino de Rubí se le cuestiona por gozar de una belleza expuesta, misma que se distancia notablemente por la que la enfermera Eloísa posee:

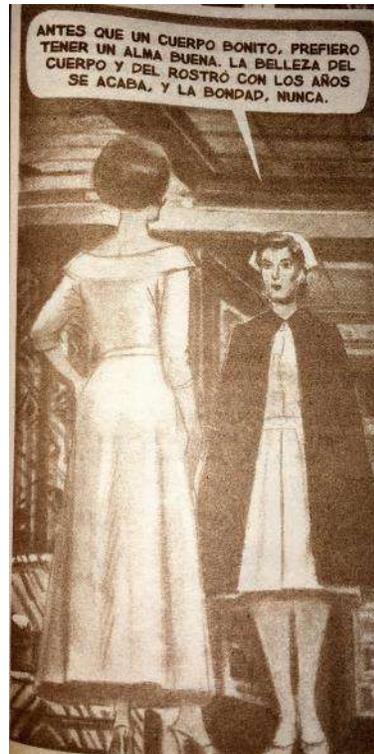


Imagen 3.2.1.3 La enfermera Eloísa confronta a Rubí al exteriorizar la diferencia que las separa a ambas (Vargas Dulché, 2004c: 95).

En un plano entero y usando un ángulo de visión en contrapicado dos mujeres aparecen en la escena, por un lado Rubí en un primer plano portando un vestido entallado con espalda descubierta, mientras que en un segundo plano está Eloísa cubierta de las rodillas al cuello con un uniforme de enfermera, esta última explicita con tranquilidad y ligereza su opinión en relación al contraste entre ambas, centrando la discusión entre lo interior/exterior, sentimientos/cuerpo, bondad y alma/turbio-contaminado, características que hacen de Rubí una *femme fatale* por gozar y poseer autonomía sobre su cuerpo y vestimenta.

A continuación con la siguiente imagen intentamos colocar al personaje femenino de Rubí como una mujer que viaja en contra corriente al trasgredir determinadas normas

implícitas del comportamiento social y el “uso adecuado del cuerpo” en una mujer de la época, colocándola como una *femme fatale* por ese hecho:



Imagen 3.2.1.4 Rubí explica a su hermana la importancia de la belleza exterior y como ésta puede cautivar a cualquier hombre (Vargas Dulché, 2004c: 29).

Dibujada en un primerísimo plano, Rubí contradice la ideología que tanto su hermana como las féminas en imágenes anteriores compartían, dejando en claro que la belleza voluptuosa es para ser observada y disfrutada como objeto de deseo del hombre, ya que “El seductor [...] se ve a sí mismo como sujeto, y al otro como víctima de su estrategia (sin embargo) toda la iniciativa, toda la fuerza están del otro lado, del lado del objeto” (Baudrillard, 2000: 130). En donde ella lleva el control al saberse deseada por otro que hará lo que ella disponga a sabiendas que la separará cada vez más de la feminidad tradicional que se plantea en la historieta y la acerca al estereotipo de *femme fatal*.

Con la siguiente imagen a modo de síntesis revisaremos los rasgos físicos que definen la dupla antagónica del relato a lo largo de la primera mitad de la historieta:



Imagen 3.2.1.5 Contraste de personalidades y cualidades físicas entre Maribel y Rubí (Vargas Dulché, 2004a: 54).

En un primerísimo plano podemos apreciar en ambas imágenes el trazo del dibujante, por un lado, la belleza turbia y contaminada que representa Rubí, con un rostro altivo, cargado de maquillaje y seductor; mientras que Maribel aparece en oposición a la descripción anterior al mostrar candidez y docilidad en cada una de sus facciones, mismas que son más finas, naturales y serenas.

### 3.2.2 La caracterización de la feminidad fatal: *cabellera larga y abundante (rojiza), piel blanca y ojos verdes.*

Las peculiaridades fisionómicas con las que fue dotado el personaje femenino Rubí destacan por estar exaltados sus rasgos faciales con detalles excepcionales (proporción de los ojos, lunares, carnosidad de los labios, pómulos altos y definidos, etc.) ligados a un solo individuo, convirtiéndola desde las primeras páginas de la historieta en una figura que se distingue y deja en claro el tipo de belleza con la que fue concebida.

En la siguiente imagen analizaremos los atributos físicos con los que dotaron al personaje femenino de Rubí, mismos que se distinguen por la blancura de su faz y ese par de grandes ojos verdes que posee tan característicos en la configuración de una *femme fatale*:



Imagen 3.2.2.1 El rostro de Rubí, dejando al descubierto sus delineadas facciones.

En un primerísimo plano logramos apreciar los rasgos faciales de la joven, mismos que previamente hemos mencionado. Comenzaremos con el verde de sus ojos, entre las múltiples acepciones (Lamas Crego, 1993; Trujillo del Real, 2005) que puede tener esta tonalidad del iris, Jean Chevalier distingue: “El verde posee pues un poder maléfico [...] se convirtió durante la edad media en el símbolo de la sinrazón y en el blasón de los locos. Esta ambivalencia es la de todo símbolo ctónico” (1986: 1060). Por lo anterior, no es casualidad que sea justo este pigmento el sugerido para representar este tipo de feminidad que se relaciona con algunos mitos que hacen referencia a “los ojos cautivadores” (medusa, esfinge) que como monstruos femeninos ctónicos se presentan como mujeres hermosas a la par que terroríficas (Martos García, 2014).

En la siguiente imagen revisaremos la extensión y coloración del cabello del personaje femenino de Rubí, siendo este otro tópico que ha caracterizado a la *femme fatale* y aunque ella posee cabello corto y oscuro, en varios momentos dentro de la historieta aparece representada en los sueños de personajes masculinos con cabellera larga y rojiza:

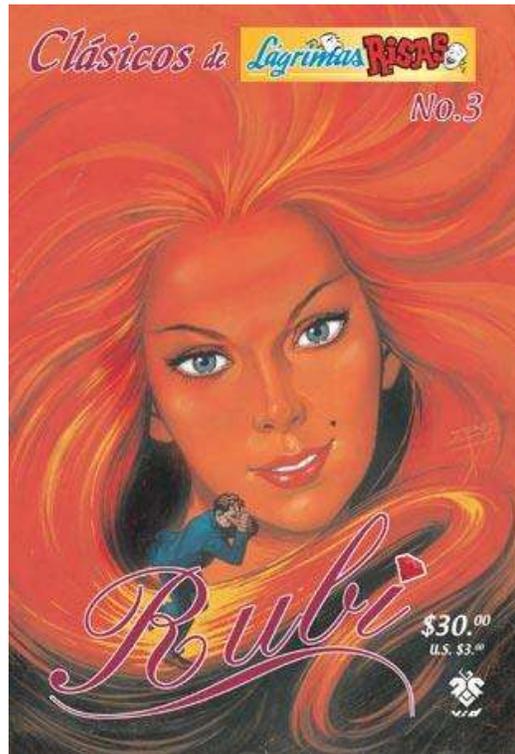


Imagen 3.2.2.2 Portada del Tomo no. 3 de la historieta, donde aparece Rubí dominando la escena con su abundante y rojiza cabellera.

La fatalidad de la escena plasmada completamente a color en un plano general es dominada en su mayoría por la pigmentación carmesí del cabello femenino para enfatizar la turbulencia y caos que conlleva para el personaje masculino la presencia arrebatadora de Rubí en su vida y el camino por el cual lentamente lo ha guiado la dicotómica relación pasión/odio que siente por la fémina en cuestión. Profundizando en lo anterior, podemos apreciar en un primer plano la desesperación del personaje masculino por la posición de sus brazos y la forma en que cubre su rostro con ambas manos; también por el movimiento de sus piernas intuimos que se encuentra en movimiento, posiblemente tratando de huir pero el camino que guía al individuo son los cabellos de Rubí que se curvan en distintas direcciones pero lo mantienen lo suficientemente cerca mientras ella al fondo de la escena

observa con los penetrantes ojos verdes directamente a la figura reducida del varón al cual ha fascinado y seducido con sus rasgos de *femme fatale* (véase apartado 2.3).

### 3.2.3 La notable *voluptuosidad de su cuerpo*.

La *femme fatale* es sexual, ambiciosa, femenina hasta el extremo o ambiguamente viril, ávida de dinero y poder en ocasiones, ansiosa por disfrutar de su cuerpo, libre hasta la amoralidad casi siempre, es una mujer que cautiva a hombres porque lleva la perdición (la del hombre o la suya propia) en el carácter, porque rompe los tabúes e infunde un temor que culmina en la seducción del varón.

Desde muy temprana edad, se va configurando un canon de belleza femenina que tiene menos que ver con las propias percepciones que se tienen sobre el cuerpo y más con la visión de los hombres:

El cuerpo de la mujer es sin lugar a dudas, uno de los recursos más utilizado por los Medios y de los que la publicidad se sirve para anunciar todo tipo de productos y servicios. Este discurso no es pensable al margen de la objetualización que se hace del cuerpo femenino y de los roles de subordinación y dependencia de la iniciativa y la acción masculinas, que se le atribuyen. Dicho discurso se convierte en un espacio simbólico en el que la mujer está obligada a reconocerse como sujeto social y, a la vez, constituye una instancia de mediación de la relación consigo misma y con el mundo, que la limita en la medida en que presenta visiones estereotipadas (Cáceres, 2008: 195).

La explicación está muy relacionada con la creencia de que la historia la cuentan quienes tienen el poder, al respecto Marta Sanz menciona: "Es fruto de una mirada cultural fundamentalmente masculina" (2009: 9). En la figura de la *femme fatale*, los hombres reflejan sus miedos frente a lo femenino, que a ellos les resultan fascinantes y misteriosos. Cabe mencionar que la *femme fatale* no tiene por qué tener una belleza perfecta o una maldad genética. "Pueden no ser responsables de su maldad, (puede ser) causada por la presión social, porque viven en un mundo claustrofóbico [...] algunas ni siquiera pretenden hacer daño" (Sanz, 2009: 10-11). Ya que su erotismo puede venir de su hiperfeminidad o

de su ambigua virilidad. Para destroz ar vidas, es tan buen arma un carácter ambicioso y fuerte como una fragilidad límite.

En la siguiente imagen analizaremos la voluptuosidad con que es representado el personaje femenino de Rubí a partir de la primera página donde se muestra en un entallado vestido su erótica figura:



Imagen 3.2.3.1 Rubí de cuerpo completo portando un vestido largo y entallado con escote de corazón y espalda baja (Vargas Dulché, 2004a: 1).

En un plano entero y en posición frontal para el espectador, podemos apreciar a Rubí quien deja que el vestido que porta se adecue perfectamente a su silueta, enmarcando completamente sus atributos naturales, haciendo ver que anatómicamente tiene proporciones hiperfeminizadas pues pecho y cadera a comparación con la cintura estrecha son muy desproporcionadas para semejar se a la realidad, sin embargo, funcionan visualmente para enmarcar un estereotipo de feminidad como el que ella representa.

La belleza voluptuosa y fatal, como la que presenta Rubí, poco a poco se convierte en un estereotipo en donde las exigencias se le imponen no sólo a la protagonista, sino a todos los

otros personajes femeninos de la historieta, y por ende, deben adquirir cuerpos perfectos, bellos y saludables<sup>99</sup>; este comportamiento se extrapola de la realidad a la ficción, debido a que se han adoptado y reproducido una gama distinta de modelo de belleza femenina a lo largo del tiempo, en los que se desconoce o se excluye cualquier tipo de diferencia y por tanto “[...] quienes no cumplen con las características de belleza que se le atribuyen a la piel blanca, los ojos claros, la nariz «respingada», la estatura y la delgadez extrema [...] (tratan entonces) de conseguir labios voluminosos, una apariencia voluptuosa y sexy” (Muñiz, 2014: 6). Quienes no cumplen con dichas características son rechazados y al mismo tiempo absorbidos para formar parte del embalaje conocido como “industria de la belleza”.

A continuación con la siguiente imagen deseamos estudiar los rasgos físicos del personaje femenino de Rubí que la colocan como una joven de temprana edad con pretensiones de *femme fatale*:



Imagen 3.2.3.2 Rubí vestida con el uniforme escolar (Vargas Dulché, 2004a: 3).

---

<sup>99</sup> Los cuerpos perfectos y saludables son un requisito: Maribel es curada de su padecimiento en la pierna (Vargas Dulché, 2004b: 69), Cristina justifica su aumento de peso debido a la maternidad (Vargas Dulché, 2004c: 28).

En plano entero y de perfil, se nos presenta a Rubí con su uniforme del colegio al cual agregó unas zapatillas de tacón alto para estilizar su talle, no obstante, sabiendo que es una jovencita de quince años, podemos apreciar bajo la lisa tela oscura una silueta prominente que acentúa la idea de un prematuro desarrollo que se verá realzado con la madurez.

Para alcanzar los patrones de belleza y transformar los cuerpos en "cuerpos perfectos" es necesario hacer sacrificios, adaptarse a ciertos estándares y cultivar la idea del rechazo a la maternidad para conservar una figura envidiable. Los márgenes de normalidad son tan estrechos que frente a la imagen corporal creada, aceptada y promovida desde los diversos discursos artístico-visuales en donde figuras anómalas aumentan debido a los juicios de valor que se hacen sobre el cuerpo. Una feminidad fatal debe luchar contra la obesidad y la gordura; también debe mantener la piel firme, el rostro terso y sin arrugas; el cabello sin canas; las formas bien definidas; en fin, hay que corregir lo que no se encuentre acorde con el modelo, mismo que se venera y repudia en diversos sectores (artístico/social). Sin embargo, la sociedad prepara y alienta a los individuos para procurarse un cuerpo que ostente juventud, delgadez y sensualidad; en tanto que debemos rechazar el cuerpo decadente, envejecido o discapacitado.

Con la siguiente imagen estudiaremos nuevamente al personaje femenino de Rubí que es plasmada como una *femme fatale* dotada de un cuerpo que luce definido bajo cualquier prenda entallada:



Imagen 3.2.3.3 Rubí observando su figura frente al espejo mientras admira el vestido corto y entallado con espalda descubierta en forma de v (Vargas Dulché, 2004c: 184).

En plano entero y dando la espalda al lector, podemos vislumbrar la figura de Rubí quien en pose seductora se observa en un espejo el cual le proyecta la erótica y sugerente pose que revela su voluptuosa figura rematada con una diminuta cintura.

### 3.3 Análisis mixto de los elementos discursivos: verbales y corporales en la construcción y representación de Rubí como una *femme fatale*.

Nombramos mixto al análisis binario entre los elementos discursivos: verbales y corporales que aparecen en una sola viñeta y que son emitidos únicamente por el personaje femenino de Rubí y que la caracterizan como una *femme fatale* a partir de los elementos de: erotismo y seducción, aprendiz de *femme fatale*, adaptación del ideal masculino; lo anterior visto como cualidades atribuidas a este tipo de feminidad.

### 3.3.1 A partir del *erotismo y seducción*.

La seducción es un artificioso mecanismo asociado a un conjunto de miradas, palabras y gestos a partir de los cuales el seductor atraerá lentamente la atención de su víctima con la clara intención de desbordar todas las propiedades del deseo. El personaje femenino de Rubí logra encarnar gran parte de las seducciones con la finalidad de atraer a partir de los tres elementos antes mencionados al pasivo objetivo de su deseo, sin embargo: “Un destino indeleble recae sobre la seducción. Para la religión fue la estrategia del diablo, ya fuese bruja o amante. La seducción es siempre la del mal” (Baudrillard, 2011: 9). Puesto que en el juego de la seducción la mujer aparentemente es quien debe ser el pasivo objeto del deseo y no a la inversa

En la siguiente imagen analizaremos la conducta seductora del personaje femenino de Rubí en torno al licenciado César Valdés:

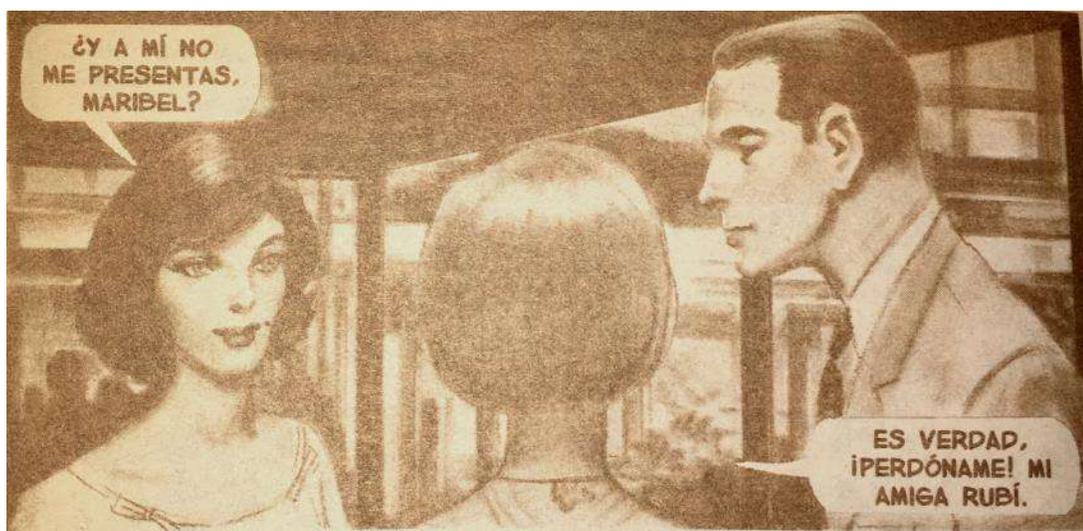


Imagen 3.3.1.1 Rubí se hace presente ante la pareja de enamorados que han perdido cualquier noción de formalidad y Maribel ha olvidado presentar a su amiga ante su pretendiente (Vargas Dulché, 2004a: 58).

En un ángulo de visión medio y en primer plano podemos observar de espaldas al lector a Maribel, en segundo plano está el licenciado César Valdés quien observa fijamente a Rubí pues esta última los ha interrumpido para hacerse presente ante la pareja de enamorados con la consiente intención de acaparar la mirada del joven con una simple pregunta que ha

ocasionado que ambos volteen no sólo para contestar a la interrogante que ha entablado la hermosa mujer, sino también por la seductora apariencia que proyecta su rostro. La mirada de Rubí que aparenta ser la más inocente es, realmente, la de una seductora, pues tiene una intención provocativa, perversa y que conlleva un deseo que penetra directamente en la mente del otro; también sus palabras están dedicadas para los oídos más atentos, incluso aquellas, que en realidad no tienen significados especiales o que simplemente no se pronuncian abiertamente ya que –El seducido mira de una forma especial al seductor, éste último es un sujeto deseante [...] (inclusive) el seducido recuerda siempre objetos que el seductor portó.” (Pérez González, 2005: 3-4). El silencio, los gestos o la vestimenta pueden formar parte de los mecanismos que el seductor puede emplear para ser recordado y dejar huella en la memoria del otro.

Con la siguiente imagen intentamos estudiar las acciones seductores del personaje femenino de Rubí al acercarse discretamente al prometido de su amiga Maribel con el firme propósito de hacerse notar mediante cualquier estrategia cautivante:



Imagen 3.3.1.2 Rubí se presenta ante el licenciado César Valdés al solicitarle un saludo como es debido (Vargas Dulché, 2004a: 83).

En un ángulo de visión medio, en primer plano y de perfil se encuentra el licenciado César Valdés, en segundo plano apreciamos completamente el rostro de Rubí quien con sus pupilas busca una víctima donde posar esos ojos verdes que serán inolvidables para el aludido; mientras que César como ente receptivo, propenso a la excitación, le sostiene la mirada y se vuelve cómplice<sup>100</sup> de su discurso seductor de actos expresivos y signos ocultos en donde “La imagen cautiva, seduce, ofrece sensaciones que difícilmente se pueden expresar verbalmente, provocadoras al pensamiento. Por tal, la seducción es un elemento más del proceso comunicativo” (Serrano, Salmerón, et al, 2011:70). La mirada al ser parte de la comunicación, proporciona también conocimiento del otro y en este caso particular las palabras son sólo un accesorio para ese anhelado acercamiento visual que requiere el seductor para ser visible ante su objetivo.

La siguiente imagen complementa lo anteriormente expresado sobre el actuar del personaje femenino de Rubí y analizaremos cómo emplea numerosas estrategias para acercarse al licenciado César Valdés, aun cuando su mejor amiga y prometida está presente:

---

<sup>100</sup> Para entrar al juego de la seducción es necesario el mutuo entendimiento entre los participantes, también requieren de un lenguaje bilateral compuesto de señales, gestos, palabras en doble sentido e incluso miradas expresivas con significado para ellos.



Imagen 3.3.1.3 Rubí después de terminar su arreglo personal menciona su interés por conversar a solas con el enamorado de su amiga (Vargas Dulché, 2004a: 91).

En un plano entero, localizamos en primer plano a la nana Toña totalmente extrañada por la petición de Rubí al retirarse para estar a solas con el prometido de Maribel; en segundo plano, la seductora muchacha tomando del hombro a su amiga en total complicidad, camaradería y afecto, mientras pide su autorización para acompañar al licenciado César Valdés, cabe mencionar que las palabras de la joven se revisten bajo un discurso de inocencia y candidez donde las dobles intenciones harían pasar por suspicaz a quien las advierta e intuya. Lo anterior sucede inadvertido al menos por Maribel ya que, en el terreno de la seducción, la discreción y el sigilo son la clave exacta para disimular las verdaderas intenciones, en donde ~~Incluso~~ el amor y el acto carnal son un adorno seductor, el más refinado, el más sutil de cuantos maquina la mujer para seducir al hombre [...] Todo es ornamento en ese sentido, es decir, talento de apariencias” (Baudrillard, 2011: 83-84). Las apariencias, al menos frente a su amiga, deben permanecer en un perfil bajo para no causar sospechas acerca de su propósito.

Con la siguiente imagen lograremos analizar la conducta seductora del personaje femenino de Rubí quien aprovecha un tiempo a solas en la oficina del licenciado César Valdés para proponerle ser ella quien lo acompañe a conseguir toda la indumentaria requerida para la boda entre su él y su amiga:



Imagen 3.3.1.4 Rubí se ofrece como modelo para usar el vestido de novia que va a portar su amiga en la boda (Vargas Dulché, 2004a: 131).

Utilizando un plano entero, podemos observar en primer plano a Rubí inclinando su torso y ladeando la cadera mientras una de sus manos se sostiene sobre ella y la otra cae con ligereza justo al lado contrario, mientras con el rabllo del ojo observa los movimientos de su interlocutor; en segundo plano se encuentra César Valdés quien en posición completamente recta observa el contoneo de la joven. Rubí logra con sus palabras marcar la notoria diferencia entre el cuerpo de su prometida y el de ella, mientras que el varón –Para dejarse seducir, hay que llenar de significados esas palabras que se conceden o se crean, un código secreto que el resto no advierte a comprender” (Pérez González, 2005: 5). Puesto que ella trata discretamente de hacer notar lo delgada y bien proporcionada que es su silueta en comparación con la de su amiga, sin embargo, al matizar su locución con ese –easi

tenemos el mismo cuerpo” continúa en la línea de la seducción, ya que de haber explicitado abiertamente que ella es simplemente más bonita que Maribel habría roto con el juego de miradas y enunciados encubiertos.

En la siguiente imagen analizamos el lenguaje corporal del personaje femenino de Rubí al reaparecer después de varios años en el consultorio del doctor Alejandro del Villar con la intención de convencerlo de curar de un grave padecimiento a su marido:



Imagen 3.3.1.5 Rubí en el consultorio del doctor Alejandro del Villar sentada sobre el escritorio y con la pierna cruzada (Vargas Dulché, 2004b: 73).

En plano entero, podemos apreciar en primer plano y de espaldas al lector al doctor Alejandro del Villar quien observa la silueta femenina que está frente a él; en segundo plano está Rubí sentada con la pierna cruzada sobre el escritorio del consultorio, ella lo espera con pose seductora pues se ha despojado de su abrigo, mismo que sujeta con una mano mientras con la otra sostiene un cigarrillo, lo anterior con la intención de hacerse visible frente al otro y recordarle lo deseable que puede llegar a ser, sin embargo ella se arriesga a ser víctima de su propia estrategia, ya que —En la seducción la mujer no tiene cuerpo propio, ni deseo propio [...] Sin cuerpo propio, se vuelve apariencia pura, construcción artificial donde se adhiere el deseo del otro. Toda seducción consiste en dejar creer al otro que es y sigue siendo el sujeto del deseo, sin caer ella misma en la trampa” (Baudrillard, 2011: 84). Puesto que en apariencia ella solamente se presenta como un

cuerpo hermoso para ser apreciado en espera del deseo y la mirada del sujeto que decida caer en la trampa de la seducción.

En la siguiente imagen estudiaremos la apariencia cautivadora del personaje femenino de Rubí, ella se presenta en el consultorio del doctor Alejandro del Villar portando un ajustado vestido con el garbo y altives que la caracteriza:

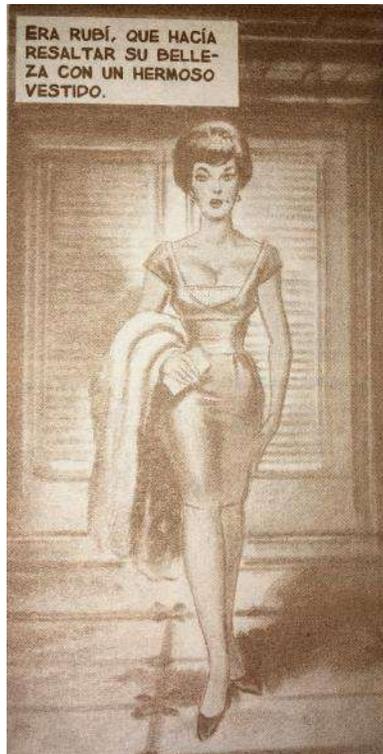


Imagen 3.3.1.6 Rubí llega al consultorio del doctor Alejandro del Villar portando un despanpanante atuendo (Vargas Dulché, 2004b: 93).

La escena es dibujada en plano entero, en ella podemos apreciar a Rubí en primer y único plano, el personaje femenino entra al consultorio del doctor Alejandro del Villar portando un vestido con escote cuadrado y un largo por encima de las rodillas; el lector también logra distinguir que mientras con una mano sostiene su bolso y abrigo con la otra alisa su atuendo; todo lo anterior permite que el conjunto de sus facciones y su presencia misma deleiten al que observa la escena, de tal manera que logra percatarse no sólo de la elegancia que transmite el personaje, sino también del tipo de seducción que implementa y que evidentemente consiste en captar la mirada del otro (espectador-personaje/público lector); sin embargo, cabe mencionar que –Para la seducción el deseo no es el fin, es un elemento

hipotético que está en juego” (Baudrillard, 2011: 84). Puesto que como hemos visto a lo largo de este apartado, al momento de seducir se puede acceder por varios canales (auditivo/visual) en donde la pasión por el personaje femenino cumple una de las varias funciones que entran en juego; no obstante, el esmero de Rubí en su arreglo personal tiene la finalidad de posar la mirada del otro en su anatomía.

Retomando lo anterior, la siguiente imagen nos permite analizar los actos provocativos del personaje femenino de Rubí al despedirse con la mirada cuando abandona lentamente la oficina del doctor del Villar:



Imagen 3.3.1.7 Rubí se aleja lentamente dejando una sonrisa de complicidad a su paso (Vargas Dulché, 2004a: 17).

Empleando un plano entero, aparece en primer plano la espalda y parte del brazo del doctor Alejandro del Villar mientras despide a la mujer que se aleja de su consultorio; en segundo plano está Rubí, portando un vestido entallado, con cuello barco y un largo por encima de las rodillas, ella se aleja de la escena volteando la mirada para cerciorarse que su interlocutor aún permanezca apreciando su anatomía; con lo anterior, Rubí procura cautivar

por un instante al caballero que ha dejado inmóvil, en donde: “[...] lo que se pone en juego es la provocación y la decepción del deseo, cuya única verdad es centellear y ser decepcionado – el deseo se engaña acerca de su poder, que sólo le es dado para serle retirado –” (Baudrillard, 2011: 84). Puesto que el que observa no puede poseer más que en la memoria la apariencia momentánea de su objeto del deseo que ve como lentamente se leja, cayendo en la trampa al suponer que por ese leve instante es él quien tiene el poder.

En la siguiente imagen analizaremos la delgada línea por la que transita el personaje femenino de Rubí en el cortejo de la seducción al revelar sus intenciones al doctor Alejandro del Villar:



Imagen 3.3.1.8 Rubí se acerca lentamente y susurra al oído del doctor Alejandro del Villar su deseo de besarlo por primera vez (Vargas Dulché, 2004b: 191).

En primerísimo plano aparece únicamente el rostro de Rubí, ella exterioriza indirectamente su ferviente deseo de estar con el doctor Alejandro del Villar, el discurso de la joven aunque rebuscado y novelesco es auténtico, sin embargo: “En el juego de la seductora también hay una especie de crueldad mental hacia sí misma. Cualquier psicología afectiva

es debilidad frente a esta exigencia ritual” (Baudrillard, 2011: 84). En el ritual que ambos son partícipes, el que se enamora deja de ser el seductor para convertirse en seducido y Rubí al confesar abiertamente sus intenciones pierde control de la situación, no obstante, ella “[...] hace funcionar el deseo mismo como cebo” (Baudrillard, 2011: 83). Ya que es inevitable no otorgar al menos un indicio de interés para continuar la relación entre ambos.

### 3.3.2 La (púber) aprendiz de *femme fatale* a partir de sus características físicas y psicológicas.

La personificación de la imagen de mujer-niña para encarnar a la joven aprendiz de *femme fatale* es un tópico que desde la época victoriana se ha representado con una doble moral entre la admiración y el deseo en donde “[...] la frontera entre la estricta admiración por una niña, como ser puro, aún no corrompido por la sociedad, y una turbia y escurridiza atracción sexual, aparece como una linde incierta” (Bornay, 1995: 144). Tales preceptos son utilizados para resaltar la inocencia infantil al contrastarlos con la turbulencia que sugiere la feminidad fatal y el punto medio en el cual se encuentra ésta púber en camino a convertirse en *femme fatale*.

Con la siguiente imagen analizaremos como el personaje femenino de Rubí, quien se encuentra en pleno proceso de madurez entre la niñez y la adolescencia, es representada visualmente a pesar de su corta edad como un ser cargado de sexualidad y erotismo, lo anterior no sólo aludiendo a sus actitudes, temperamento y conducta, sino por su aspecto físico que simula, aparenta e imita el de una mujer madura:



Imagen 3.3.2.1 Aparece una Rubí de figura delgada portando el uniforme escolar.

En la escena dibujada en un plano general podemos reconocer la esbelta y apenas formada figura de Rubí, quien viste un traje de colegiala, calcetas y zapatillas de tacón bajo para resaltar la candidez de su atuendo, el cual contrasta radicalmente con el cargado maquillaje que porta y el autoreconocimiento de su propia belleza física al entallar un poco más el uniforme escolar e insinuar su figura para todo espectador que la observe, la colocan en esa delgada línea entre niña/mujer, niña-*virgen*, *lolita* y aprendiz de *femme fatale*.

### 3.3.3 Mujer *dañina para el hombre*.

En una época que busca la reivindicación de la mujer en igualdad de derechos, el arte y la literatura se ocuparon de construir una representación de la mujer fálica, malvada, asesina y amenazante; frente al aumento de las representaciones de autonomía y poder de las mujeres parece que creyeron necesario contarle al mundo acerca de su maldad, con representaciones como: Lilith, Salomé, Medusa, etc. Su figura se extenderá como símbolo de la *femme fatale* sedienta del triunfo sobre los varones, siendo por ende mujeres que traicionan a los

hombres: la mujer araña, la mujer vampiro, la mujer felina, en pocas palabras, las devoradoras de hombres (Véase apartado 2.3).

En este apartado abordaremos las diversas figuras animalizadas con las cuales se ha identificado a la feminidad y a partir de un análisis del personaje femenino de Rubí trataremos de equiparar las acciones que son dañinas para el hombre y que por considerarse como actos amenazantes para el varón también se vinculan directamente con los de la *femme fatale*.

Con la siguiente imagen pretendemos comparar el comportamiento provocador y violento de Rubí con el de la mítica figura de la Esfinge; donde ella junto con su amiga Maribel platican a cerca de un hombre casado, pero la primera rebasa los lineamientos de la moral al exteriorizar sus intenciones atroces con dicho individuo:



Imagen 3.3.3.1 Rubí y Maribel platican a cerca de un hombre casado pero con mucho dinero (Vargas Dulché, 2004a: 82).

En primer plano aparece Rubí vistiendo su uniforme de colegiala mientras con una mirada contemplativa considera los desalentadores comentarios de Maribel, ella que se encuentra

en segundo plano, porta también el uniforme escolar y observa fijamente la reacción de su amiga. El hombre aludido en la conversación es acaudalado, por tal motivo a Rubí le parece una opción viable para seducir sin importarle cual es el estado civil del individuo, superando cualquier código social que prohíbe una relación extramarital. Sin embargo, como perfecta seductora actuará sin pedir permiso, tomando en cuenta que la única regla es que el sujeto deseado acepte la propuesta fatal, en donde el símil con la Esfinge radica en que: [⋈...] en el fondo, se trata de las dos caras de la moneda de la feminidad temida y deseada, cuyo enigma angustia y oprime al varón” (Pedraza, 1991: 32). Debido a que en gran medida dependerá de la aprobación o apertura que él autorice para llevar a cabo el cometido de esta mujer atroz que lo puede condenar a la perdición, sin olvidar que al igual que la criatura mítica lo absorberá con sus encantos para luego devorarlo.

En la siguiente imagen continuaremos comparando la figura de la Esfinge con los actos que Rubí efectúa, pero en esta ocasión a partir del acoso constante que le genera al personaje del doctor Alejandro del Villar a quién en varias ocasiones lo persigue para atormentarlo con su presencia de mujer letal:



Imagen 3.3.3.2 Rubí de forma coqueta y retadora interpela al doctor Alejandro del Villar (Vargas Dulché, 2004b: 133).

En primer plano aparece el doctor Alejandro del Villar quien porta un smoking, con una mano sostiene un cigarrillo con actitud desenfadada; de repente se escucha la voz de Rubí que aparece en segundo plano con una sonrisa provocativa y retadora. Al igual que una Esfinge que acorrala a su adversario (“Edipo y la Esfinge” véase apartado 2.3) con la consciente intención de atacar, ella ha rastreado las huellas del doctor y al encontrarlo solo: “[...] se abalanza sobre él, lo angustia con preguntas ininteligibles, lo acaricia, lo golpea, y pueden llegar a matarlo, como un amante muy celoso, como una madre perversa” (Pedraza, 1991: 25). La mujer espera a que el varón se encuentre aislado para comenzar la intriga, destroza su autonomía y lentamente lo deja sin instrumentos para que pueda defenderse del embate fatal que se le ha asignado.

A continuación analizaremos los actos del personaje femenino de Rubí a partir de su afinidad con la Harpía, monstruo alado que cautiva y conquista a su presa para luego lentamente consumirlo, de igual suerte Rubí se ha apoderado de la mente y voluntad del licenciado César Valdés, quien lentamente a sucumbido a sus deseos y apetito:



Imagen 3.3.3.3 Rubí condiciona al licenciado César Valdés para que pueda empezar una relación entre ellos (Vargas Dulché, 2004a: 148).

En un plano general podemos observar a la pareja que se encuentra dialogando dentro de un automóvil varado en medio de la penumbra, en donde Rubí localizada del lado derecho de la escena es quien interrumpe el idílico momento para apremiar sus intenciones de

matrimonio con el joven enamorado; tal como lo haría una Harpía, ella ha invertido tiempo para embelesar poco a poco al varón, puesto que ambas: “[...] son mujeres fatales, meretrices simbólicas que atraen a los hombres a la perdición por medio de artimañas y seducciones, mostrándoles lo que tienen de bello y atacándoles después” (Pedraza, 1991: 150). La estrategia que Rubí empleó depende en gran medida de su atractivo físico, dicho ardid culminará en la ruptura de la relación sentimental entre él y su prometida Maribel, lograr que suceda dicho plan será el embate necesario para que ella pueda adquirir la posición de esposa y por ende su maniobra de consumir la mente y cuerpo del hombre habrá concluido.

La imagen que utilizaremos enseguida plantea la posibilidad de analizar y vincular las acciones del personaje femenino de Rubí con los de la Pantera, criatura nocturna y tenebrosa que busca la destrucción de su presa, análogo comportamiento se presenta en la escena en la cual el diálogo de Rubí permite revelar una pretensión de aniquilar al doctor Alejandro del Villar:



Imagen 3.3.3.4 Rubí se expresa de forma negativa del doctor Alejandro del Villar (Vargas Dulché, 2004a: 176).

En primer plano encontramos a Rubí con su uniforme escolar observando la partida del automóvil en el cual momentos antes se encontraba viajando en compañía del doctor Alejandro del Villar, al bajar del automóvil poco después de un altercado con el joven, ella decide cavilar, en medio de la oscura avenida, en relación a lo que desearía realizar con el susodicho, dichas pretensiones se aproximan al comportamiento de la Pantera, quien paciente buscará el momento oportuno para atacar, en donde: “[...] el objeto de la contemplación pasa a ser sujeto activo –recupera su ferocidad enmascarada- y devora sin miramientos al contemplador” (Pedraza, 1991: 240). La joven esperará apaciblemente el momento adecuado para contraatacar a su presa y mientras ese momento llegue ella seguirá en su papel dócil que la mantiene en vigía por cada movimiento de su caza.

En la siguiente imagen analizaremos la conducta afín de Rubí con el de la Sirena, criatura mítica que fascina con su canto a los hombres, del mismo modo que la anterior, ella manipula y cautiva al licenciado César Valdés por medio de su discurso al lograr ponerlo en contra de su mejor amigo:



Imagen 3.3.3.5 Rubí provoca una pelea entre los dos amigos al inventar que fue víctima de la pasión desbordada que el doctor Alejandro del Villar siente por ella (Vargas Dulché, 2004b: 9).

En primer plano aparece Rubí prendada al pecho del licenciado César Valdés, ella muestra un hombro caído en su vestir y cierta turbación en su rostro mientras narra el altercado de la que recién fue víctima; por otro lado, César, quién recién se incorpora a la escena, inmóvil contempla con rabia contenida los acontecimientos narrados; por último, al fondo logramos apreciar la figura del doctor Alejandro del Villar quien también permanece inmóvil escuchando el relato de la joven pero éste parece sorprendido por las calumnias que se dicen de su persona, es cierto que intentó forcejear con la fémica pero jamás con intenciones románticas sino para alejarla de la presencia de su amigo. Tal como lo haría una Sirena en busca de una víctima de la cual alimentarse, también Rubí ha encontrado: “[...] a un muchacho que, cegado por la pasión generosa de la juventud, está dejándose aniquilar por la hermosa” (Pedraza, 1991: 155). Dado que el joven se encuentra cegado por la belleza de la dama, no presta atención al peligro inminente que lo envuelve, rodea y acecha con cada movimiento que lo acerca al destino que este tipo de mujer le tiene preparado; tanto el canto de la Sirena como las palabras de Rubí sirven para someter no sólo la voluntad del hombre a ser víctima de su encanto, sino también a creer que en el cautivador sonido de su voz se encierra una verdad inherente.

A continuación la imagen en la que el personaje femenino de Rubí aparece identificamos particularidades que se asocian con la mítica figura de la Gorgona, monstruo mítico que con una mirada paraliza a los varones que se atreven a desafiarla; Por otro lado tenemos a Rubí que busca a su cuñado en el banco donde trabaja, al localizarlo y posar su mirada sobre su víctima le muestra arrepentimiento, también suplica el perdón en nombre de su hermana y por último pide le cambie un cheque que no ha podido cobrar:



Imagen 3.3.3.6 Rubí defraudó al esposo de su hermana al entregarle un cheque sin fondos (Vargas Dulché, 2004c: 48).

En plano medio podemos apreciar a Cristina y su esposo, este último con total remordimiento confiesa lo confiado que fue al creer en las palabras de Rubí y aceptar un cheque sin fondos. Tal como las víctimas de la Gorgona quienes se atrevían a incitar y confiar en sus habilidades en combate para exterminar a la bestia, del mismo modo el esposo de Cristina se permitió fiarse de su juicio al dudar de lo que su esposa le confió sobre su nula relación con su hermana Rubí, él sin embargo no creyó que existieran mujeres perversas ya que: «[...] la fealdad de los monstruos caduca con el tiempo, aburre, cansa se vuelve insignificante. Comienza entonces a surgir la belleza malvada, con su cortejo de seducciones ambiguas, y el espanto recupera su fundamento perdido» (Pedraza, 1991: 161). Así como muchos retadores que encararon a la Gorgona y sucumbieron en combate al creer que un monstruo femenino sería incapaz de poseer belleza y poder, también el cuñado de Rubí palideció al verse timado por unos ojos centellantes, una abundante cabellera y una voluptuosa figura que sin duda obtuvieron dañar al varón al endeudarlo con dicha cantidad monetaria que entregó a cambio de un cheque sin fondos.

Por último, en la siguiente imagen de este apartado relacionamos al personaje femenino de Rubí con el de la vampiresa, que como monstruo succionador de sangre, semen y juventud especialmente a varones que caían en sus garras al seducir con su voluptuosa figura al aludido; Rubí se aparece en los sueños del doctor Alejandro del Villar para trastornar su tranquilidad y entrar lentamente a su subconsciente para obligarlo a sucumbir ante sus deseos:

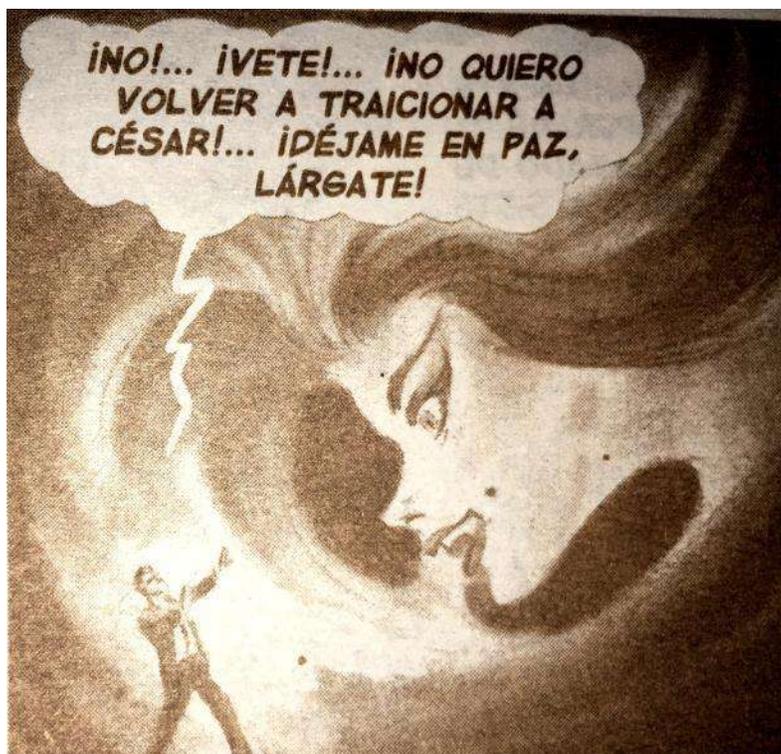


Imagen 3.3.3.7 Rubí aparece en los sueños del doctor Alejandro del Villar (Vargas Dulché, 2004c: 81).

En plano general podemos apreciar acaparando la escena un rostro que asemeja el de Rubí, con facciones exageradas (ojos rasgados, boca que asemeja más un hocico, los caninos exagerados y abundante cabellera); mientras que el doctor Alejandro del Villar parece consumido por la figura central de la imagen y trata de no colapsar ante los embustes que Rubí ha dejado marcados en su memoria; la Vampiresa al igual que esta mujer: «[...] saciaba los deseos de los jóvenes hermosos para comer su carne, porque no hay nada mejor que la sangre de los enamorados para esta clase de fantasmas» (Pedraza, 1991: 153). Rubí

ha enamorado poco a poco al doctor Alejandro y no es de extrañar que su silueta se aparezca en sueños como recordatorio de lo que ha llegado a hacer en nombre de la mujer que tanto desea y anhela, sin embargo sabe también que lo llevará tarde o temprano por un camino de perdición.

### 3.3.4 La adaptación del ideal masculino.

La heteronormatividad otorga a la mujer un juicio de lo que supone debe ser «la feminidad», posteriormente sublima una parte de ésta y la impone como completa, esto sucede debido a que:

La historia oficial es escrita por el hombre que asume la representación universal de la humanidad; otra muy diferente es la historia de las mujeres. Lo masculino y lo femenino constituyen producciones sociales en un momento dado [...] (Sin embargo), imponen normas, patrones y pautas diferenciales a hombres y mujeres, que ubican a estas últimas en una condición histórica de desventaja y postración (Martínez Herrera, 2007: 88).

Son estas visualizaciones las que tienden a asociar a la mujer con la naturaleza, con la inmanencia, con criaturas etéreas y bellezas entregadas al deseo masculino en donde sólo son amables y amadas las mujeres que se postran y entregan sumisas, subordinadas al amor y al varón. En cambio, una mujer como Rubí que se adapta al ideal masculino de belleza es percibida como un objeto de lujo, anhelo y de adorno, el cual los hombres desean por su seductora apariencia y desprecian por su expuesta sexualidad. Ambos discursos de censura dejan claro que cada vez es más fácil ser femenina y cada vez más complicado ser mujer (véase apartado 2.1).

En la siguiente imagen analizaremos la indiferencia<sup>101</sup> que aplica el personaje femenino Rubí al caminar por la ciudad con altivez y gallardía sin prestar atención a un transeúnte que se detiene para admirar y lanzar un piropo<sup>102</sup>:

---

<sup>101</sup> El personaje femenino de Rubí al saberse percibida como mujer-objeto de las miradas de los varones no puede darse el lujo de detenerse a confrontar a cada individuo que intenta seducirla. Al ella conocerse físicamente está consciente del poder que ejerce sobre ellos; por tanto, la estrategia seductora la reserva para conseguir sus propias ambiciones y con los hombres apropiados para ello.

<sup>102</sup> «El «Piropo», percibido empíricamente como un elogio que se construye para alguien que puede parecer atractivo [...] refleja lo que la sociedad va representando estereotípicamente de alguna imagen (en este caso

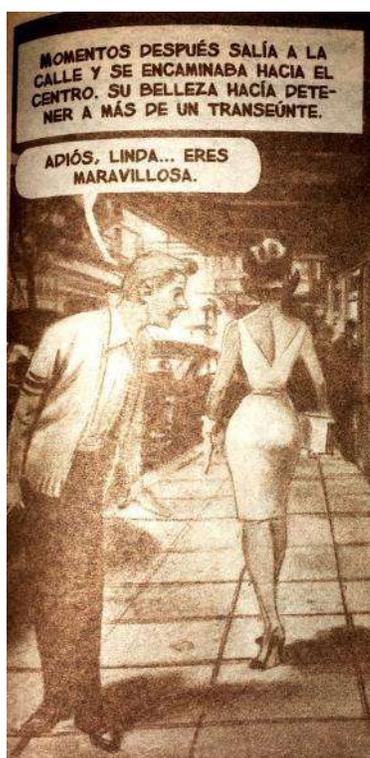


Imagen 3.3.4.1 Rubí camina por las calles de la ciudad y detiene a un peatón que voltea para admirarla (Vargas Dulché, 2004a: 127).

Aplicando un plano entero de la escena, podemos apreciar en primer plano a un joven que se detiene para observar a la fémina que se aleja mientras él emite un piropo para hacerse notar como el seductor que aprecia su belleza; en segundo plano aparece Rubí caminando despreocupadamente con elegancia. La imagen nos presenta a dos personajes que juegan el papel de seductor y objeto del deseo, en donde: «El seductor [...] se ve a sí mismo como sujeto, y al otro como víctima de su estrategia (sin embargo) toda la iniciativa, toda la fuerza están del otro lado, del lado del objeto» (Baudrillard, 2000: 130). Esto debido a que el que controla la situación y domina la libido es el objeto del deseo y no al contrario, ya que el seductor al mostrar sus intenciones ha caído en su propia trampa al otorgar el mando al otro.

---

de la femenina) [...] (sin embargo, por la forma de ser enunciados pueden llegar a convertirse) en una fuente de violencia simbólica de los hombres hacia las mujeres» (Ramírez Morales, 2017: 4-5).

Con la siguiente imagen retomamos la idea anterior al estudiar el comportamiento del personaje femenino de Rubí al ser contemplada por un individuo mientras ella camina por las calles de la ciudad:



Imagen 3.3.4.2 Rubí es interpelada por un caballero que admira sus grandes ojos (Vargas Dulché, 2004a: 183).

En primer plano aparece Rubí de frente, muestra su rostro enmarcado por sus grandes ojos, labios carnosos junto a su característico lunar; en segundo plano un joven se detiene tras haber observado dichas facciones y hace un piropo a los elementos faciales de Rubí antes mencionados. La actitud despreocupada que presenta Rubí ante tales situaciones deja en claro que ella: "[...] no está en posición de deseo, está en la posición, muy superior, de objeto de deseo" (Baudrillard, 2000: 133). Lo anterior debido a que el deseo sería únicamente la intención del seductor, mientras que al pasar a ser objeto adquiere nuevamente capacidad de decisión, control y dominio sobre el otro.

Nuevamente con la siguiente imagen reforzaremos como el personaje femenino de Rubí se adapta al ideal masculino de belleza al ser observada por dos varones que de inmediato son partícipes del elogio que uno de ellos ha impuesto a la dama que se aleja:

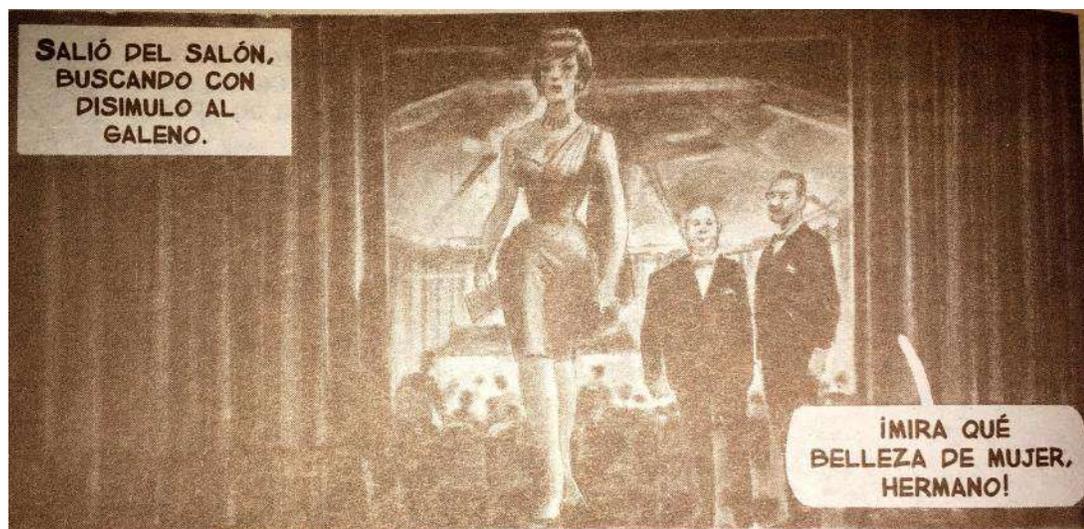


Imagen 3.3.4.3 Rubí es admirada por dos hombres que se encontraban en el mismo salón de juegos que ella (Vargas Dulché, 2004b: 132).

En plano entero, aparece Rubí en primer plano dirigiéndose a la salida del lugar ataviada con un vestido de escote asimétrico con capa y con un largo a las rodillas, una gargantilla, bolso de mano y zapatillas de tacón alto; en segundo plano dos hombres vistiendo smoking con moño observan la partida de la joven del recinto a la cual no demoran en compartir entre ellos la opinión sobre la dama. Rubí sabiéndose deseada por el género masculino, intuye que será blanco de muchas miradas y que inevitablemente estará propensa a la seducción del sexo opuesto y es que –Esta es la parte de provocación fatal que hay en cada objeto, siempre dispuesto a proseguir el juego cruel de la seducción” (Baudrillard, 2000: 131). Como mujer-objeto el personaje femenino puede jactarse de seguir este sutil juego de apariencias en el que ella controla la situación al saberse observada.

En la siguiente imagen estudiaremos acciones que logra el personaje femenino de Rubí para adaptarse al anhelo de feminidad que busca su esposo el licenciado César Valdés:



Imagen 3.3.4.4 Rubí es tomada entre los brazos de su esposo el licenciado César Valdés (Vargas Dulché, 2004b: 36).

Empleando un plano entero para presentar la escena, aparecen en primer plano Rubí portando un camisón cortó de noche y zapatillas de tacón alto, ella se encuentra entrelazada al cuello del licenciado César Valdés que viste un conjunto de bata y pantalones de noche, el por su parte también la tiene sujeta con ambos brazos pero por la cintura; ellos se miran fijamente. En la escena también podemos apreciar al varón ciñendo contra su cuerpo a la mujer, mientras que su discurso corrobora y afirma dicha acción, creyendo que es dueño y posee con dicho enunciado el cuerpo de la dama, ya que «El seductor cree rodearlo todo con su estrategia, pero está atrapado en la trampa de esta estrategia banal, y es el objeto el que le rodea con su estrategia fatal» (Baudrillard, 2000: 130). No obstante, el aparente «seductor» lentamente ha caído en un embuste empleado por Rubí mediante el dominio del placer del hombre, dejando como precedente que no siempre quien seduce tiene el control de la situación.

Con la siguiente imagen analizaremos las herramientas y atributos físicos con los que dispone el personaje femenino de Rubí para hacerse notar ante la mirada del hombre mediante mecanismos que se adaptan al ideal de perfección femenina:



Imagen 3.3.4.5 Rubí sentada sobre el escritorio del consultorio del doctor Alejandro del Villar le hace notar que su mirada está puesta en sus piernas y no en su mirada (Vargas Dulché, 2004b: 181).

Explotando el plano entero como ángulo de visión, aparece en primer plano y de espaldas al lector el doctor Alejandro del Villar quien se sorprende al encontrar encima de su escritorio a Rubí quien en segundo plano aparece sentada; cruzada de piernas; cargando con una mano su abrigo y con la otra el cigarrillo; ella también porta un vestido con escote tipo barco de manga larga, con un largo por encima de las rodillas y hace notar que su interlocutor tiene la mirada puesta en sus piernas desde que entró a la oficina. Cabe mencionar que, tanto Rubí como muchas otras féminas –El único método fiable que la mujer tenía para avanzar, era potenciar sus facultades supuestamente femeninas, dentro de la concepción idealista que el hombre tiene acerca de la feminidad” (Luengo, 2002: 361).

Es por ello que en esta escena ella enfatiza las curvas de su cuerpo, mismas que pueden llegar a funcionar como capital simbólico, en tanto objeto de apropiación, del deseo y al mismo tiempo como receptor erótico para el otro. Sin duda, la maniobra de seducción dará resultado siempre y cuando al encarnar una idealización masculina se logre captar la atención del aludido.

A continuación con la siguiente imagen analizaremos la aprobación y aceptación del orden masculino que emplea el personaje femenino de Rubí para obtener de los hombres que la rodean algún beneficio:



Imagen 3.3.4.6 Rubí exalta la virilidad del doctor Alejandro del Villar (Vargas Dulché, 2004b: 182).

En primer plano podemos apreciar al doctor Alejandro del Villar de espaldas al lector atento a las palabras de Rubí quien con una mirada provocativa alude los atributos que una mujer admira en un hombre. Al verse acorralada por la falta de interés del doctor, opta por hacer hincapié en las cualidades que él como varón posee y le son atractivas ya que «La feminidad ha sido una heterodesignación conveniente y necesaria para mantener la hegemonía» (Errázuriz, 2009: 158). Lamentablemente este tipo de discurso posibilita a la

mujer a simular frente al varón la anhelada aceptación que a su género se le ha asignado socialmente; pero al mismo tiempo, entorpece una objetividad sexual femenina autónoma y libre de la determinación del tutelaje masculino; sin embargo, logra que indiscutiblemente el varón considere que su valía aumenta frente al sexo opuesto y ella con sagacidad obtenga la aprobación necesaria para comenzar el juego de la seducción.

## CONCLUSIONES.

Después del estudio, descripción y análisis de la historieta de *Rubí* a partir de las condiciones que permitieron su existencia y éxito en la sociedad mexicana de los años sesenta podemos desglosar algunas conclusiones que permiten apreciar la importancia de este tipo de publicaciones, así como fomentar el análisis de obras de la cultura escrita en nuestro país.

En el primer capítulo queda constancia de que la historieta es un vehículo eficaz de ideas y representaciones pasadas y actuales. Para llegar a esa aseveración pasamos por el desarrollo histórico de la historieta en México, vimos en qué consiste la dinámica y el lenguaje en el que se basan los cómics, así como las posibilidades comunicativas del mismo. Además de vincular y disociar las creaciones de la cultura popular alrededor de fenómenos sociales gráfico-visuales con nuestro objeto de estudio. De esta manera es como llegamos a la conclusión de que la historieta es un género independiente que no obedece a creaciones exclusivamente pictóricas y únicamente literarias.

El segundo capítulo nos permite hacer afirmaciones que podemos vincular gracias a los diversos acercamientos que realizamos en torno a la figura de la *femme fatale*. En primer lugar, podemos afirmar que en distintas épocas y medios, se ha creado, desarrollado y mantenido un estereotipo de feminidad fatal; lo que nos habla de poco más de un siglo de influir en la cultura y el arte, cabe mencionar que, también posibilitaron el influjo y arraigo de este tipo de personajes que comparten características con nuestro objeto de estudio y se anclan dentro de la sociedad mexicana. Dichos discursos quedaron impregnados en la mente de los lectores de estas historietas que indistintamente mitificaron, exaltaron o rechazaron las acciones de Rubí.

Ahora bien, en el tercer capítulo se lleva a cabo la mayor parte del propósito principal de esta tesis. Primeramente, obtuvimos como resultado de este trabajo de investigación que las acciones del personaje femenino de Rubí se asocian directamente con los de una *femme fatale*, a partir de contrastar las características encontradas en diversas corrientes y ámbitos con los analizados en la historieta, con lo anterior, podemos deducir que este tipo de mujer parece estar personificando una de las múltiples representaciones del “ser mujer” y aunque la historia gire en torno a la oposición ideológica de los positivo y

negativo en el deber ser de lo femenino, tenemos que aclarar que dichas valoraciones pueden variar en el tiempo y espacios geográficos, dejando claro que las cualidades humanas no son inamovibles y exclusivas de un género. Por último, consideramos que dentro de la historieta, el personaje femenino de Rubí al apropiarse del manejo de su cuerpo y de sus actuar, rompe con los esquemas sociales de la época.

## APÉNDICE.

La siguiente entrevista fue realizada el día 11 de octubre del 2018 a Manelik de la Parra Vargas, hijo de Guillermo de la Parra Loya y Yolanda Vargas Dulché, mismo que por varios años estuvo a cargo de la editorial Vid.

La importancia que tiene este documento recae en la necesidad de aportar un material inédito a partir de la mirada personal de su hijo sobre la vida de la autora Yolanda Vargas Dulché y la empresa editorial que sus padres construyeron; también consideramos relevante contribuir a estudios posteriores con información que difícilmente se encuentra en documentos académicos y especializados o que por falta de información se recurre a comparaciones con otras editoriales de la época para llenar los vacíos en la documentación.

Tiempo: 43:34 min.

Marcas de la transcripción:

[Entrevistador].

-inaudible-

[Para comenzar esta entrevista quisiera conocer un poco más de Manelik de la Parra Vargas. ¿Cómo fue la infancia de Manelik de la Parra Vargas al ser hijo de Guillermo de la Parra Loya y Yolanda Vargas Dulché y estar inmerso en un mundo de cultura y arte?]. Bueno, obviamente que como todos los niños, desde que nace hasta que se vuelve un poquito adulto el noventa y cinco por ciento de lo que piensa es imaginación, no piensa en nada en la realidad, piensa en la imaginación, entonces imagínate que todos los niños que estábamos en mi casa, que éramos cinco hijos, teníamos ese noventa y cinco por ciento de imaginación pero además incrementado de una manera impresionante por las historias de mis padres, entonces por ejemplo: lo que se hablaba en la mesa todos los días después de comer -inaudible- era qué le había pasado a Memín Pinguín o qué le había pasado a Yesenia o qué le había pasado a Rarotonga o que le había pasado a tantos personajes, y ahí nos platicaban nuestros papás sobre cómo iban las historias, nosotros sabíamos mucho de las historias porque estuvimos al tanto de lo que estaban escribiendo y claro, también lo leíamos cuando salía pero ya no nos interesaba tanto cuando salía porque ya lo sabíamos, ya sabíamos que iba a pasar, entonces todos nosotros fuimos creciendo con esa brutal

cantidad de imagen y de imaginación de tan fuerte que imagínate. Yo me acuerdo haber entrado a la oficina de mi mamá un día en la noche y me la encuentro sollozante, dije: ¿quién se murió? ¿Qué tendría? No sé, unos nueve años, diez y: ¿Qué paso mamá? ¿Por qué lloras?:

—No hijito no, no, no es que... -inaudible- lo que pasa es que se murió Tripón.

¿Te acuerdas de Tripón? ¿Cómo? ¿Se murió?:

—Si hombre.

Ella lloraba junto con Memín. En otra ocasión también, entré y me encontré a mi mamá casi cayéndose de las carcajadas de las cosas que le habían ocurrido a Memín, entonces eso era material de todos los días. Entonces por un lado, todos nosotros vivíamos en ese mundo, y por otro lado se les ocurrió a mis papás hacernos a nosotros personajes. Entonces hicieron una revista que se llamaba *El charrito de oro* en donde yo era el charrito de oro, un niño de nueve años vestido de charro y tenía un ayudante que era un indito que era mi hermano Tonatiuh y luego, pusieron a una asesora mía, una mujer más sensata, más racional que se llamaba Alma y que -inaudible- y luego pusieron a mi hermana Cristal, más chiquita, como la simpática de la revista, entonces tú te imaginarás que yo me sentía el charrito de oro, porque estaba en segundo de primaria, yo era el charrito de oro y todos mis compañeros sabían que era charrito de oro, pero claro, charrito de oro daba patadas voladoras. Y mataba o no mataba, lograba, desarmar a hombres que medían uno ochenta y pesaban diez veces más que yo, entonces había una especie de fantasía, y claro cuando uno va a la realidad como que no checa; muchos de mis amigos me veían del mismo tamaño de ellos y me decían:

— ¿Oye y de verdad tu das patadas voladoras?

—Pues sí, sí doy patadas voladoras.

Para eso los de sexto eso no se lo creían, los de sexto veían a charrito de oro que estaba en segundo de primaria, cómo va a dar patadas voladoras si -inaudible- loquito. Entonces pues eran unas circunstancias muy difíciles porque venían y me desafiaban los grandes, a ver tú, qué tan bueno eres para los cates. ¿Cómo pues? y tenía que defenderme y obviamente tuve que dar patadas voladoras muchas veces, casi siempre me golpearon, porque se imponía la realidad a la ficción y bueno, así crecimos todos, pero por ejemplo: está el caso de mi hermano Idar que no estuvo, no sé por qué razón no apareció, y el niño

estaba pues muy chico tenía seis años, estaba desesperado, éste se portaba mal, mal en la escuela, hacía mil cosas en la escuela y era un niño inasible y muy complejo, entonces de plano mis papás dijeron:

—Pues hay que llevar a este niño a un psicólogo que en aquel momento era así como pecado mortal; Porque ir a un psicólogo era porque estaba loco y no estaba loco, simplemente no sabían que tenía. Entonces ya se entrevistó el niño con el doctor, mis papás esperaron afuera y ya rato regresaron y al niño lo mandaron a jugar, y entonces le dice el doctor:

—A ver explíqueme ¿por qué este niño no está en la historieta donde están sus hermanos?

—Pues porque no se nos había ocurrido pero entonces no dio el personaje, entonces tuvimos que agarrar este y lo otro entonces este no, uhm...

—Bueno, ¿y no puede meterlo?

—Pus sí pero no se va a ver bien.

—Bueno, ¿ustedes quieren que su hijo se componga?

—Sí.

—Bueno háganle una revista donde él sea el héroe ¿sí, sí se puede?

—Sí claro.

Entonces mis papás tenían una revista que se llamaba, no me acuerdo cómo se llamaba pero era de lucha libre, en donde, se llama: *Neutrón* de hecho, la revista se llama *Neutrón* y ahí era un auténtico luchador, la vida de él y cómo vivía etcétera, y claro de repente en la página veintidós de uno de los próximos resulta que le traen un niño que dicen que es su hijo y como se parecen mucho pues es su hijo, entonces, le ponen Neutronicito, entonces, ya mi hermano empezó a funcionar y empezó a tomar el camino de la buena educación diremos, y ya se sintió más tranquilo porque estaba incluido, porque estábamos todos incluidos en la –inaudible- él estaba fuera entonces mis papas tuvieron que hacerle una historia para él, para que obviamente él pudiera sentir lo mismo que hacía sentirnos estar medio locos.

[Conozco un poco de su trayectoria y sé que usted también escribe, y por supuesto, su libro más conocido son *Los vuelos del deseo*]. Así es [Pero, ¿ha intentado escribir historietas?]. Sí, ya escribí varias, escribí en la editorial pero hay una que gustó bastante,

chiquita, no me acuerdo como de veinte semanas, veinte números o treinta que estaba dentro de otra revista y se llamaba *Anahí*. Escribí, yo estaba muy metido en eso, de hecho de alguna manera yo hice una. Yo estudié literatura también y una de mis tesinas fue precisamente lo que tú estás haciendo, que era uno de los mejores medios de educación y de alfabetización que era la historieta.

[¿Usted cuando era pequeño leía historietas o cómics americanos?]. Poco pero sí, leía yo a *Archie*, leía yo *Lulú*, *El llanero solitario*, muchos hay en esa época, estaban publicados por la editorial Navarro, pero sobretodo leía lo de la casa.

[¿Y de los de Yolanda Vargas Dulché?]. Todos, inclusive fue un súper negocio yo desde muy chico empecé a hacer negocios con las revistas porque llegaban a la casa las revistas que iban a salir la semana próxima ya impresas para que mis papás las leyeran, las vieran si estaban bien y llegaban varios paquetes del mismo número entonces se iban acumulando en el closet y a veces se adelantaba mucho la producción, hasta un mes y llegaban las pacas con las revistas nuevas a la casa; yo tendría unos seis años, entonces yo dije:

—Pues yo voy a vender revistas también, entonces agarre mi carrito de ese que se jala, puse revistas y me fui al parque de “Los venados”, vivía yo muy cerca de ahí, me ayudaron a cruzar la calle, la muchacha que me acompañaba me dejó, era muy común ir al parque. Yo puse mis revistas en el piso como yo había visto y claro apenas pasaron unos y vieron que había *Lágrimas y risas* y *Memín Pingüín* y la *Doctora corazón*, y todas las revistas que se vendían, pero números adelantados y claro decían ahí: un peso, y yo las vendía en cincuenta centavos, eran buen negocio y claro me las arrebatan, entonces - inaudible-, en una hora vendí todo y llevaba veinte o treinta revistas, entonces me dice otro:

— ¿No tienes más?

—Sí, sí tengo más.

Fui con mi carrito y me regresé y así estuve cada que tenía tiempo, iba y salía yo de la escuela, agarraba mi carrito e iba a vender revistas, pero a veces mis papás veía que yo salía con mi carrito y:

— ¿Qué vendes?

— Pues revistas papá.

—Ah está bien hijito.

Pero nunca pensaron que eran las nuevas. Nunca hasta que de repente pues les llega a mis papás noticias de la “Unión de voceadores” diciendo que había alguien que estaba robándose la revista seguramente en el taller porque estaban prohibidos -inaudible- entonces pusieron un detective para que se metiera al taller y viera noche y día, y se puso de barrendero y pues no encontró nada y seguía vendiéndose la revista de una manera milagrosa una, dos, tres o cuatro semanas anticipadas y nadie sabía cómo hasta que empezó a haber algunos pitazos de voceadores de la zona que se dieron cuenta de que había un niño que estaba vendiendo la revista anticipadamente y así fueron a dar conmigo, hasta que llegaron con mi papá:

—Ya sabemos quién es.

— ¿Quién es, quién es el ladrón?

—Su hijo Manelik.

— ¿Cómo, mi hijo?, ¿A qué hora?

—Pues agarra su carrito, se cruza la calle y vende todo ahí el parque de “Los venados”, ya tiene a su clientela.

Entonces te imaginas si no estaba yo metido en éste negocio, mamá de este negocio, comí de este negocio, viví de este negocio.

[De las historias de la casa ¿Cuáles es su favorita?]. ¿De las historias de mi mamá y mi papá? Bueno, hay muchísimas muy buenas, creo que *Rubí* es una de las más interesantes, porque precisamente por el antagonismo que tiene el protagonista, es antagónico y se convertirá al final en protagonista, pero empieza al revés, normalmente es el protagonista que es el que trata de luchar contra los designios de los dioses hacia la tragedia y, o no los vence o los vence y ese es el drama o el trauma, lo que sea, pero aquí es al revés, aquí es un antagónico que está en contra, que es la persona mala a quien vas a seguir sus pasos y vas a ver cómo va ir destruyendo la vida de los buenos hasta que algo la destruya a ella de manera fundamental y entonces se convierta en buena. Esa es de las pocas historias que están al revés, porque siempre van al revés con un protagonista y es la que gana y aquí es al revés, entonces me gusta mucho esa historia pero hay muchas muy buenas, está inclusive de mi papá: *Rarotonga* es excelente y hay una que también me encanta de él, que sabes de hecho es más intelectual, más compleja que se llama, se me fue ahorita el nombre, que tiene dos nombres y en fin, luego te digo cómo se llama, acá lo

tengo en la memoria. María Isabel, Memín Pinguín lo leímos desde chiquitos y las historias también de mi mamá, una cosa que es muy bonita que es *El hijo de Emoe*. Es muy padre, es la historia de una esclava, muy padre esa historia, en fin hay muchísimas.

[¿Cuántas horas al día le dedicaba a la escritura Yolanda Vargas Dulché]. Mi mamá era un mujer polifacética e hiperactiva, porque además de tener cinco hijos y entre el más chico y el más grande son seis años o seis y medio entonces todos nacimos al mismo tiempo, todos eran de una mamila a la otra, entonces además de que era mamá y fue una muy buena mamá, también escribía, entonces entre llevar a los niños a la escuela o mandarlos a la escuela, recogerlos, darles de comer, checar las tareas, y educarlos, medio educarlos, ir a dormir. Mi mamá empezaba hacia las once y media, doce de la noche, que es cuando se iba a escribir ella, y se pasaba de las once a las dos, tres de la mañana escribiendo, todos los días y luego ya dormía, y claro a las siete de la mañana ya estaba levantándonos a todos; nos mandaba a la escuela y se regresaba un ratito a descansar, poquito, una media hora, y luego ya córrele porque además de eso tenía muchas actividades de apoyo a escuelas, conferencias; tenía un grupo de amigas, muy interesante que hacían muchas cosas por las comunidades, además era pintora, además, mi mamá cantaba, cantamos todos, en fin, hacia mil cosas, era polifacética y nunca, nunca hemos entendido cómo hizo tantas cosas.

[¿Ella trabajaba en casa o en oficina?]. En casa, siempre en casa, ella siempre trabajó en casa y mi papá sí tenía que ir a la oficina porque obviamente tenía a sus secretarias y la producción y en fin, todo, y pues tenía que ir a la oficina, mi mamá sí tenía su oficina allí y pues iba muchas veces allá con mi papá a su oficina y cada quien en su oficina pero realmente para escribir, escribía en su casa.

[En el día a día, ¿cómo era su mamá, una mujer apasionada y aguerrida como sus personajes femeninos o esa parte la dejaba exclusivamente a sus heroínas?]. No, todas las heroínas eran mi mamá. Todas, ella era una mujer muy fuerte, una mujer muy inteligente y además que no se le podía decir que no, porque todo era claro que sí, vamos a buscar una manera, entonces siempre estaba buscando una manera de vencer el no, entonces era una mujer muy valiente, muy inteligente, muy intuitiva, ella con una sola mirada sabía si te creía o no te creía y entonces era una mujer muy atractiva en el sentido de su conversación, era impactante lo que te platicaba, te convencía, te metía inmediatamente en su rollo, era un

centro gravitacional, no de mi familia nada más, sino de muchas otras familias, muchos amigos, todos tenían que ver con mi mamá porque era la que amalgamaba, la que ayudaba o la que de repente regañaba y cuando regañaba, regañaba bien, entonces era una mujer de, mucha fuerza, entre Rubí y María Isabel. Ahí te pongo el parámetro.

[¿Era difícil como hijo tratar de mentirle a una mujer tan intuitiva como lo era su madre?]. Bueno, teníamos el recurso de que era imaginación lo que hacíamos, entonces yo por ejemplo, durante -inaudible- nadie me dijo nada, en mi casa nunca me dijeron nada, hasta después que pasó el tiempo que me acordé durante una época yo andaba en motocicleta inventada. Yo arrancaba en mi motocicleta y me echaba yo a andar por toda la casa y nadie me dijo que no existía la motocicleta, yo estaba seguro que funcionaba la motocicleta e inclusive yo estaba seguro que estaba fallando la motocicleta. Porque tenía que darle varias veces para que arrancara. Entonces que mentiras le pude yo decir a mi mamá más que síguete tú con tu motocicleta, y así estaba mi hermana Emoe que también estaba chiquitilla y estaba hable y hable sola, hablaba mucho sola, y de repente mi mamá entra a la cocina la ve sentada y ella quien sabe que estaba diciéndole a alguien, pero no había nadie, entonces mi mamá se voltea y efectivamente no había nadie, entonces mi mamá entra y aquella echa un grito:

—Por favor mamá no, no, no.

— ¿Qué pasa?

—No vayas a apachurrar a mis alumnos.

No había ningún alumno frente a ella, entonces te imaginarás que pus si éramos los mayores como están los otros. Entonces, no es que fuera difícil o no mentirle a mi mamá, simplemente estábamos hablando el mismo idioma de la imaginación. Ahora, no fue dura de exigencia pero te la marcaba clarita, eso sí, te la marcaba clarita, podía estar de acuerdo o no, pero te la decía como venía, entonces en ese sentido era muy honesta y a veces le pegaba muy duro a uno en las partes que te dolían pero ni modo, otras veces pues no le atinaba tanto, pues es lógico. Pero sí fue una experiencia maravillosa haber sido su hijo. Claro, todo el mundo habla de su mamá lo mejor, pero con un personaje como lo fue mi mamá porque yo lo viví como mamá, como escritora, como pintora, como cantante, como alguien que toca instrumentos: el acordeón, la guitarra y la vi en tantas cosas que se volvió un personaje, -inaudible- dejé de verla como mamá para verla como un personaje; y ahora

qué va a hacer el personaje, ahora va a revisar, ahora una obra de teatro, ahora voy a hacer no sé qué cosa, y así fue.

[¿Qué piensa usted al respecto de saber que en el mercado de las historietas al menos hablando de la época en la que se publicaba *Chamaco*, *Pepín*, *Paquito*, un mercado predominado específicamente por varones y que su mamá siendo mujer logro convertirse en todo un icono de la historieta en México?]. Bueno pues fue muy difícil, fue muy difícil aparentemente, fue muy difícil para ella, pero ella dice que no, que nunca le costó trabajo más que ser -inaudible-:

—Si están acostumbrados a que fueran hombres, bueno pues ahora que se acostumbren de que hay una mujer.

Efectivamente hubo pocas mujeres en esa época que empezaron siendo escritoras y mi mamá tuvo una éxito brutal, perfectamente era un núcleo, como todos los núcleos desde entonces están totalmente dominados por los hombres, había pocas mujeres que trabajaban, entonces pues sí, sí fue un elemento interesante.

[Cuando inician esa etapa editorial como independiente, que su mamá y su papá comienzan a hacer el negocio familiar y crean editorial Argumentos, ¿fue difícil insertarse en el gusto del público, siendo una revista tan nueva, tan poco conocida?]. Bueno no, lo que pasa es esto, mi mamá empieza a trabajar en el *Pepín* y le empieza a ir bien, y mi papá que no sabía escribir, o bueno si sabía escribir, pero no sabía hacer historieta, entonces mi mamá le empezó a enseñar cómo se hacía y entonces empezó a trabajar en ello mi papá y hasta que mi mamá le fue diciendo cómo y mi papá tenía muchísima imaginación, entonces se arrancó y no iba a pedir trabajo con *Pepín*. Se fue a ver a la competencia y así empezaron los dos pero entonces mi papá se fue a *Chamaco*, allí se pasó mi papá y entre los dos empezaron a tener mucho éxito dentro de lo que cabía, acuérdate que estas revistas no sé si has visto alguna. Una revista tenía un par de páginas. Cada quien tenía muchas historias en un tiempo y así empezaron los dos pero cómo pudieron haber encontrado el gusto en la gente pues precisamente en esos ensayos al trabajar en *Pepín* y para *Chamaco* se dieron cuenta que era lo que gustaba y lo que no gustaba y así empezaron ellos a hacer su editorial que se llamaba Editorial Argumentos.

[¿Por qué le cambiaron el nombre a Editorial Vid?]. Bueno, se llamaba Argumentos porque pusieron un letrero en la casa porque no tenían una oficina cuando empezaron y

pusieron un letrero que decía: –se compran argumentos”. Porque ellos podían estar escribiendo una o dos historias. Mi papá una, mi mamá otra, -inaudible- y ellos querían hacer más y entonces empezaron a llamar escritores de todo tipo que llegaran,

—Yo tengo unas ideas así se escribe.

Entonces ellos enseñaban cómo se escribía la historieta y ya al rato venía el escritor que ya había agarrado cierta práctica y entonces empezaban a escribir y entonces mis papás hacían la revista, no solamente la de ellos, sino de otros muchos escritores. Entonces de allí vino Editorial Argumentos pero conforme el tiempo pasó y creció la empresa mucho, llegó otras empresas también de la familia y entonces mi papá decidió que para no poner Grupo de la Parra. Hizo Grupo Vid que es lo mismo que De la Parra. La vid de la parra, entonces a partir de allí todas las empresas tenían de alguna manera una connotación de Vid, entonces Editorial Vid era uno, hotelera Vid era otro y así nos íbamos.

[¿Recuerda usted cada cuándo se publicaba la revista *Lágrimas, risas y amor*?]. Todas las semanas [¿Era semanal?]. Siempre [Desde su inicio]. Desde su inicio.

[¿Cree que su mamá dejara un poco de sus vivencias en cada una de sus historias o era completamente extraído de su imaginación?]. Mira, muchas cosas eran de su imaginación, pero también muchas cosas retomaba ella de vivencias de ella o de otras cosas que veía, por ejemplo: *Memín Pinguín* sale porque ella se va cantando con su hermana cuando tenía dieciséis, diecisiete años a Cuba haciendo un dueto que se llamaba –Rubia y morena”. Y fueron por una semana o dos y total que se quedaron seis meses porque les gustó tanto allá que se quedaron y les renovaron el contrato y entonces pues se quedaron seis meses, para en aquellos momentos obviamente Cuba si es un país con una presencia afroamericana mucho más importante que la mexicana, este porque nosotros tenemos nuestros negritos mexicanos pero ellos tienen muchísimos negritos cubanos, entonces para mi mamá fue realmente un primer contacto que hubo así constante con los negros cubanos y claro que mi mamá cayó fascinada con la belleza de los niños negros cubanos, entonces los veía porque decía:

—Siempre son bonitos, son preciosos.

Le encantaban y entonces cuando ya regresa a México, pasa cierto tiempo y mi mamá era novia de mi papá y le habla por teléfono y le dice:

—Oye, ¿cómo te decían cuando eras chico?

—Memín, Pinguín, por pingo.

—Oye, ¿me prestas el nombre?

—Sí, ¿para qué lo quieres?

—Ah para un personaje que estoy escribiendo.

—Está bien.

Y mi mamá se lanzó a hacer a Memín Pinguín en *Pepín*, y claro cuando mi papá ve que ya salió el *Pepín* y el *Memín*:

— ¡Ay ese, ese soy yo!

—No, no eres tú.

—Te presté, pero cómo sí yo mido uno ochenta y nueve, tengo los ojos verdes, soy güero... y me hiciste negrito.

—Pues sí, ni modo.

—Ah qué simpático.

Y así empezó, entonces allí por ejemplo: ¿qué es lo que hizo mi mamá? Retomó ese sentimiento de este un niño negrito y lo puso en la Ciudad de México que lo conocía muy bien porque era el lado donde ella vivió en las zonas bastante pobres de la Ciudad de México y entonces lo puso en un barrio y allí nació Memín, ¿Qué disparó el *Memín*? Su ida a cuba.

[¿Y qué cree usted que inspiraría a Yolanda a escribir todas estas mujeres que tienen este carácter fuerte y que hasta cierto punto intentan salir del espacio privado para insertarse en el espacio público, porque son mujeres que trabajan o se van de su pueblo para otro?]. Es simplemente mi mamá, está hablando de ella misma, como está platicando también de su tía abuela, de su tía la hermana de su mamá que fue una gran escritora, popularísima, mucho más popular que mi mamá pero en radio y treinta años antes que se llamaba Catalina D'Erzel en lugar de Dulché era D'Erzel. Y que también fue una mujer – inaudible- fue la primera realmente escritora que habló sobre los derechos de la mujer en ambientes populares, no quiero decir que Sor Juana Inés de la Cruz no lo dijo, pero a nivel popular en las radionovelas de ella siempre fue mi tía Catalina que no conocí por supuesto, pero había que seguir adelante y luchar, entonces mi mamá pues a final de cuentas es todos sus personajes, mi mamá también era muy pobre, estaba muy amolada, mi abuelo era periodista pero no le iba muy bien, entonces no podía mantener a las dos hijas y a la

exesposa porque ya se habían divorciado, en fin, vivió pues como todos aquellos pero en un ambiente muy bonito a pesar de la pobreza.

[¿Usted recuerda qué leía Yolanda Vargas Dulché en su tiempo libre?]. Bueno, leía por supuesto muchas novelas, novelas de todo mundo, tanto novelistas de aquella época como Luis Spota,, había muchísimas novelas traducidas de los grandes escritores Hemmenway, en fin, ella sí era una mujer muy letrada para aquellos tiempos, no te estoy diciendo que tenía la mejor biblioteca del mundo pero sí la leía; pero quien leía más era mi papá, mi papá sí hizo una biblioteca impresionante. Y obviamente mi papá era así como un filtro muy importante:

—Léete esto –inaudible-

Le iba diciendo por donde y así se iban retroalimentando los dos.

[De la gama de personajes femeninos que realizó Yolanda Vargas ¿cuál creé que era su favorito o cuál mencionaba más?]. María Isabel. Sin duda, María Isabel porque es el más original mexicano, es la indita que viene sin nada a la ciudad y se abre camino y logra lo que quiere y eso es lo que hizo mi mamá de alguna manera, era su vida y María Isabel fue siempre su referente.

[Usted sabe ¿por qué cambió los nombres de los personajes cuando dejó de escribir para la revista *Pepín* y se las trajo a la editorial familiar?] No, lo que pasa es que no tuvo que cambiar mucho los nombres por ninguna razón, simplemente se le ocurrió uno mejor y ponerle Rubí en vez de Violeta [¿Cómo actualizarlos? No era por cuestiones derechos editoriales?]. No, nada, todos son de ella. [¿Desde el momento en que los escribió eran de ella ya?]. Sí, siempre fueron de ella [¿Podía utilizarlos cómo?]. Siempre fueron de ella, pudo haberles cambiado el nombre cuantas veces hubiera querido, son de ella y siguen siendo de ella y no hubo ninguna razón, simplemente que le gustaba cambiar los nombres, por ejemplo Casandra. Es una historia conocida y después cuando lo hace telenovela le pone Alondra y es la misma historia. Así de fácil.

[¿A qué atribuye el éxito de las historietas de Yolanda Vargas Dulché en la época en que las publicaba?]. Bueno, sin duda porque era, primero que nada era muy amena, o sea como te pasó a ti con *Memín* que tanto te insistieron en leerlo que te enganchas y luego no puedes dejar de saber, porque tiene esa habilidad de platicarte con mucho encanto y te sabe manejar muy bien los tiempos, te va a manejar muy bien el qué va a pasar, entonces eso era

la amenidad y eso lo tenía de una manera natural, inclusive su vida, en su manera de hablar, lo tenía; segundo, que el medio que optaron ellos era muy barato, no era un libro. Y tenían el apoyo de las imágenes y de los globitos, entonces para un pueblo que estábamos analfabetas en los sesentas y los setentas. Que estaban saliendo del analfabetismo hacia alfabetizarlos pues era un instrumento natural, por eso es que tenía tanto éxito, porque el niño que acababa de leer pues ya te sabe poquito el abecedario, ya podía leer dos que tres palabritas y pues quería ver que le estaba pasando al Memín y se sentaba el hermanito y le iba diciendo. Entonces allí va aprendiendo. Porque le interesaba qué le estaba pasando a Memín o la señora del campo que tampoco sabe leer pero que los hijos ya saben leer, que le enseñan a la mamá pues no van a leer a *Don quijote de la Mancha*. Más bien una cosa sencilla que va a estar apoyada por globitos y por un texto sencillo. Y además su primer librito que hizo se llamaba *El alma de las cosas*, donde un crítico en el prólogo presentando a mi mamá que en ese momento tenía dieciséis, diecisiete años, le dijo:

—Yolanda escribe con la difícil sencillez.

Porque es muy difícil escribir sencillo y ella tiene esa virtud, de escribir de una manera sencilla y claro las palabras que ponía eran las palabras que todos usaban, que toda su gente usaba. No pretendía más allá que dar una buena historia y dar un buen ejemplo, también una cosa muy padre, que todas sus historias a final de cuentas por trágicas que fueran su –inaudible- y cosas ese es el chiste.

[Me comenta hace un momento que la señora Yolanda también pintaba, entonces ¿por qué recurría a dibujantes?]. Es otra cosa, la técnica del dibujo, o sea el *Memín Pinguín* y la caricaturita de Memín Pinguín la hizo mi mamá, porque era muy buena para dibujar allí se lo dio a un gran dibujante que no conocí que se llamaba Cabrera, que fue el que hizo realmente al personaje y después lo hizo Sixto Valencia copiando lo que había hecho Cabrera, pero ella fue la que hizo el dibujito, la que hizo el Memín, allí tengo todavía sus bocetos. La historieta no se puede dibujar, solo, sí tú ves a los grandes de la historieta mexicana como por ejemplo, sobre todo toda la historieta política, por ejemplo *Los agachados* de Rius, tenía la ventaja de que el hacía el argumento y además dibujaba, tenía ayudantes, pero el dibujaba, pues se tardaba en hacer uno se tardaba tres meses. Aquí para hacer dibujos de una historieta que son treinta y dos páginas, todas en blanco y negro, carbón o en tinta necesitabas a un trazador, un dibujador, uno que hacía los fondos; otro que

hacia las mesas y la decoración del cuarto, que ponía el coche, que ponía la placa, había otro que ponían unos letreritos que era el letrerista, un equipo de cinco seis, ocho personas para poder hacer una historieta y si no había cinco, seis personas no podría salir una historieta a la semana. Entonces es una técnica especial muy particular entre de ellas fue la que inventó don Antonio Gutiérrez que fue el gran dibujante de *Lágrimas y risas*.

[Si usted tuviera que asociar con una profesión a su mamá qué nombre le pondría a Yolanda Vargas Dulché: caricaturista, historietista, escritora, guionista]. Todas, imaginaria. Una persona imaginaria.

[¿Alguno de sus padres fue parte de la Sociedad Mexicana de Caricaturistas o de la Asociación Mexicana de Historietistas?]. Claro que sí fueron, mi papá era presidente de la Cámara de la industria editorial y sí no fue presidente por lo menos fue fundador de la Cámara de la industria editorial y de la Asociación de historietistas lo eran, lo era a manera honoraria porque eso fue posterior, fue muy posterior a partir de que Cervantes Bassoco que fue uno de los que empezaron a hacer estas cosas y claro mi mamá, pues todo mundo sabe quién es ella. Ella no era dibujante de historieta, allí si no, pero ayudaba a una Asociación que se llamaba –Euatlicue”.

[¿Qué me pude decir acerca del futuro de la editorial Vid actualmente?]. Al cambiar la metodología de la comunicación, todo lo que es papel pasó a quinto término, ya no existe el papel, hasta por razones ecologistas, porque para hacer un libro tienes que echarle treinta árboles, entonces eso ha pasado en todas partes del mundo, se ha digitalizado todo, entonces por ejemplo la Editorial Savia que producía, imprimía y hacía todas estas cosas se vio asediada por las nuevas técnicas; el teléfono celular, el internet, en fin, las cosas venían de otra manera, entonces el esquema del negocio que se tenía que era obviamente un negocio como eran todas los editoriales del mundo pues se vio francamente cada vez amenazado más, eso por un lado; por otro, se colapsa el sistema de distribución porque los voceadores dejan de vender revista ya no hay quien la vaya y la compre, porque la ven en su televisión o lo que sea. Entonces hay un cambio de técnica de infraestructura de comunicación que obviamente literal no tenía como continuar porque nosotros además de lo nuestro, comprábamos muchos derechos internacionales de muchas revistas; llegó un momento dado en que no nos convenía comprarlos cuando ellos lo podían hacer y ellos los podían vender acá en papel o en internet, entonces para qué nos necesitaban a nosotros,

entonces eso fue obviamente lo que yo afortunadamente vi que esto no iba durar. Entonces tuvimos que hacernos chiquititos y casi, casi desaparecimos, pero no la historia de la editorial, ya que desde 1952 tenemos digitalizado todo el material hasta 1990.

[Hace apenas unos años, quizá 2016 o 2017 volvieron a lanzar *Memín Pinguín*, *el Pecado de Oyuki*, etc]. Sí, hicimos un intento para ver si funcionaba y si funcionaban como venta, lo que no funcionaba es el sistema distributivo. Los voceadores ya no estaban, los hijos de los voceadores ya no estaban, los viejitos voceadores sí querían pero pues ya tenían refrescos, chicles, revistas de otro tipo y pornografía. Era otra cosa y sí tú vas a otro puesto de periódicos comparado hace veinte años o hace diez años no tiene nada que ver. Antes estaban tapizados, todo era Mundo Vid o las otras revistas importantes, ahorita no hay ni una o quizá esté *Proceso* y ya no creo que esté *Kena*, o sea hay diez de arquitectura o de decoración. Ellos también cambiaron, desaparecieron [Claro, porque al menos yo he venido a Ciudad de México y veía el número uno, dos y tres de *Rubí*, también veía una gama impresionante de revista]. Claro [Y en mi ciudad no están] No, pues no, de estar sólo en reventa, segundos mercados decían, nosotros ya no los vendemos, los mismos que compraron se quedaron con ello y está bien.

[¿Ha pensado en incursionar en algún tipo de compilación conmemorativa de los materiales de editorial Vid ya sea de manera física o digital?]. Mira, me acaban de traer dos discos duros de no sé cuántos *terabytes* en donde tengo toda la información de la editorial, todas las historietas que se hicieron, todas las portadas que se hicieron, todas las revistas que se hicieron las tengo digitalizadas. Todavía nos falta como un cinco por ciento, pero ya estamos en el final, nos ha costado muchísimo dinero y muchísimo entusiasmo y muchísimo tiempo, llevamos diez años haciéndolo, entonces sí existe y es oro molido la verdad. Y habrá que hacerle algún momento una retrospectiva a eso para que vean lo que fue. Y estamos –inaudible- pero lo que es importante es que volvamos a que la gente sepa quiénes fueron los creadores, qué fue lo que hicieron y si no lo saben, pues tu papá sí lo sabe, tu mamá sí lo sabe pero ustedes no [Le comento porque han estado saliendo en los últimos cuatro, cinco años volúmenes muy costosos pero conmemorativos de *Kalimán*, de *Los supersabios*, recopilando quizá no toda la trayectoria pero sí algunos de los momentos más importantes]. Mira, yo estoy más que de acuerdo, pero el problema es este, vamos a suponer que hagamos un libro de los mejores los mejores diez números de *Memín Pinguín*,

los imprimimos, les ponemos una pasta bonita y ¿a quién se los vendemos? Si queremos vendérselos a Ghandi nos cobra el sesenta por ciento del precio de portada. Entonces para que yo pueda venderlo a Ghandi además quieren nada más quinientos no cinco mil ejemplares. Entonces como en mi tirada mínimo son diez mil para que pudiera salir esto más o menos sensato; tiene que ser sesenta por ciento, entonces, tu costo más tu utilidad en lugar de salir vamos a suponer que sí valía un *Memín* en diez pesos por diez serían cien pesos y allí ya le gané veinte por ciento y está bien, pero ahora yo a cien pesos se lo vendo allá, no, se lo tengo que vender a ciento setenta. Y ellos le van a poner el precio que quieran. Entonces, la cosita que valía cien pesos ahora vale doscientos cincuenta, por eso sale caro. Entonces ya me salí del mercado ¿por qué? Porque *Memín* pues no lo va a comprar una señora emperifollada; lo van a comprar quien quieren comprarlo y esos deberían estar en los puestos de periódicos donde a mí me cobraba el treinta por ciento el voceador. Entonces ellos le ponían el treinta por ciento y yo ponía mi partecita y se hacía mucho.

[¿Cree que la historieta mexicana tiene futuro en esta época?]. Sí, yo creo que hay futuro, lo que pasa es que no es tanto la historieta per se, porque la historieta ya no existe; los argumentos, las historias son las que son fantásticas. Y no solamente las nuestras sino de muchos –inaudible- *Kalimán*. Tantas otras son extraordinarias que hay que renovarlas y ponerlas pues en el gusto de las personas de ahora, pero nosotros tenemos un acervo de por lo menos setenta y cinco mil historias diferentes. Tenemos de terror, religiosas, de aventuras, ciencia ficción. Simplemente, antes salía una revista que se llamaban *Minis* que eran revistitas chiquitas. Entonces eran mini historias, mini aventuras, mini terror, mini ficción, mini no sé cuánto, eran como siete y cada semana era una historia, eran como de sesenta y cuatro o ciento veinte páginas, era una historia. Entonces de cada una de esas teníamos siete y duraron veinte años, multiplica veinte por cincuenta y dos más por veinte son esa cantidad de historias, nada más en esa parte editorial. En fin, hay muchísimo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alba de Diego, Vidal. (1994). –“La cortesía en las peticiones” en Sánchez Lobato, Jesús y Santos Gargallo, Isabel (coord.), *Problemas y métodos en la enseñanza del español como lengua extranjera: actas del IV Congreso Internacional de ASELE*. Madrid: Actas de la ASELE, pp.413-426.
- Amossy, Ruth y Pierrot, Anne H. (2010). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- Arena, Miguel Ángel. (1978). –“Contracultura y cómic underground” en *El viejo Topo*. España: no. 20, pp. 48-53.
- Ariosto, Ludovico. 1532 (2016). *Orlando furioso*, Barcelona: Espasa.
- Aristizábal Montes, Patricia. (2007). –“Eros y la cabellera femenina” en *El Hombre y la Máquina*, Universidad Autónoma de Occidente Cali, Colombia, núm. 28, enero-junio, pp. 116-129.
- Aurrecoechea, Juan Manuel, Bartra, Armando. (1988). *Puros cuentos La historia de la historieta en México 1874-1934*, México: Grijalbo-CONACULTA.
- . (1993). *Puros cuentos La historia de la historieta en México 1834-1950*, México: Grijalbo-CONACULTA.
- . (1995). *Puros cuentos III La historia de la historieta en México 1934-1950*, México: Grijalbo-CONACULTA.
- Badinter, Elisabeth. (1981). *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*, Barcelona: Paidós.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich. (2003). –“El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barbieri, Daniele. (1998). *Los lenguajes del Cómic*. Barcelona: Paidós.
- Basaglia, Franca. (1985). *Mujer, locura y sociedad*. México: Universidad Autónoma de Puebla.
- Bartra, Armando. (2002). –“Piel de papel: Los «pepines» en la educación sentimental del mexicano” en Acevedo, Esther (coordinadora): *Hacia otra historia del arte en México: La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México: CONACULTA, pp. 127-154.

- Baudrillard, Jean. (2000). –Elogio del objeto sexual” en *Las estrategias fatales*, Barcelona: Anagrama, pp 130-139.
- (2011). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Beauvoir, Simone. (2013). *El segundo sexo*, México: Booket.
- Bernad Monferrer, E. (2010). –Hicitud de las representaciones degradantes y humillantes del cuerpo femenino en la publicidad. Especial referencia a la anorexia”. *ICONO14*. Madrid. Año 8, pp. 170 - 191.
- Bravo, Diana. (2002). –Actividades de cortesía, imagen social y contextos socioculturales: una introducción” en Bravo, Diana (ed.), *Primer Coloquio del Programa EDICE: La perspectiva no etnocentrista de la cortesía: identidad sociocultural de las comunidades hispanohablantes*. Estocolmo: Programa EDICE, pp. 98-108.
- Briz Gómez, Antonio. (1998). *El español coloquial en la conversación*. Barcelona: Ariel.
- Bornay, Erika. (1995). *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra.
- Brown, Penelope y Levinson, Stephen C. (1987). *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brunel, Pierre. (2016). *Companion to literary myths, heroes and archetypes*. Londres: Routledge.
- Cáceres, María Dolores. (2008). –El cuerpo deseado y el cuerpo vivido. La apropiación de los discursos mediáticos y la identidad de género” en *Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, vol. 13, pp. 195-212.
- Calsamiglia, Helena; Tusón, Amparo. (2001). –Las relaciones interpersonales, la cortesía y la modalización” en *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel, pp. 147-182.
- Carrasco Santana, Antonio. (1999). –Revisión y evaluación del modelo de cortesía de Brown y Levinson” en *Pragmalingüística*. No. 7, pp. 1- 44.
- Carrillo Durán, M.V.; Sánchez Hernández, M.; Jiménez Morales, M. (2010). –El recuerdo espontáneo de la publicidad de –Culto al Cuerpo” en población joven” en *ICONO 14*. Madrid. Año 8.
- Chacón Gordillo, Pedro David. (2007). –La mujer como objeto sexual en la publicidad” en *Revista Científica de Educomunicación*. Granada: Comunicar, nº 31, v. XVI. pp. 403-409.

- Charaudeau, Patrick (2012). “Los géneros: una perspectiva sociocomunicativa” en Shiro, Martha, Charaudeau, Patrick, Granato, Luisa (editores): *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Iberoamericana Vervuert: Madrid/ Frankfurt am Main.
- Chevalier, Jean. (1986). “verde” en *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- Coba Gutiérrez, Patricia. (1996). *De María Magdalena y las otras: la mujer fatal en Vargas Vila*, Santafé de Bogotá: Fondo Mixto de Cultura del Tolima.
- Crego Lamas, Santiago. (1993). “La fatal fascinación femenina” en *Salud Mental y cultura*, Vol. XIII. No. 44, España: Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Crespo Martín, Bibiana (1999). *El libro-arte: Concepto y proceso de una creación contemporánea*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes.
- Davis, Flora. (1998). *La comunicación no verbal*, Madrid: Alianza.
- Eco, Umberto. (2006). *Apocalípticos e integrados*, México: Tusquets.
- Eggins, Suzanne /Martin, J.R. (2000). “Géneros y registros del discurso” en Van Dijk, Teun (comp.): *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- Eisner, Will. (2002). *El cómic y el arte secuencial. Teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo*. Barcelona: Norma editorial.
- . (2003). *La narración gráfica*. Barcelona: Norma editorial.
- Eetessam Párraga, Golrokh. (2009). “Lilith en el arte decimonónico: estudio del mito de la *femme fatale*” en *Revista Signa*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, núm. 18, pp. 229-249.
- Errázuriz, Pilar. (2009). “La sujeción de la mujer: feminidad ideal” en *El sometimiento de las mujeres*. Chile: Universidad de Chile, pp. 150-160.
- Escandell, M. Victoria. (1999). “El estudio de la cortesía” en *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel, pp. 135-154.
- Esquilo. 458 a.C. (2012). “Agamenón” en *Las siete tragedias*, México: Porrúa.
- Fernández, Laura Cristina; Gago, Sebastian Horacio. (2012). “Nuevos soportes y formatos: los cambios editoriales en el campo de la historieta argentina” en *Estudios Culturales de la Universidad de Jaume I*. Córdoba: Vol. X, pp. 83-96.
- García, Santiago. (2010). *La novela gráfica*, Bilbao: Astiberri.

- Graves, Robert; Patai, Raphael. (2015). "Compañeras de Adán" en *Los Mitos hebreos*, Madrid: Alianza, pp. 272-278.
- Gubern, Roman. (1972) *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Ediciones Península.
- . (1973). "Sociología de las literaturas de la imagen" en *Literatura de la imagen*. Barcelona: Salvat, pp 17-46.
- . (1984). "Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea" en *Análisis: cuadernos de comunicación y cultura*, núm. 9, pp. 33-40.
- . (2002). *Máscaras de la ficción*, Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez Araus, Ma. Luz; Enriquez, Ana Jimena, et al. (2013). "La subordinación adverbial" en *Introducción a la lengua española*. Madrid: Editorial Universitaria Roman Arces, pp. 243-256.
- Haverkate, Henk. (1994). "El análisis de la cortesía verbal" en *La cortesía verbal: Estudio pragmalingüístico*. Madrid: Gredos, pp. 11-49.
- Hedgecock, Jennifer. (2008). *The femme fatale in victorian literature: the danger and the sexual threat*, New York: Cambria.
- Herner, Irene. (1979). *Mitos y monitos*, México: UNAM-Nueva Imagen.
- Hinds Jr., Harold E., Tatum Charles M. (2007). *La historieta mexicana en los años sesenta y setenta*, México: Instituto cultural de Aguascalientes.
- Holtz, Déborah; Mena, Juan Carlos (productores). (2012). *Sensacional* [Serie documental], México: Instituto Politécnico Nacional.
- Hoyos González Pablo; Aguiluz Ibarguen Maya, et al. (2017). *La penalidad femenina*. México: UNAM.
- Jacoby, Sally, Ochs, Elinor. (1995). "Co-construcción: An introduction" en *Research on Language and social interaction*. Los Angeles: Universidad de California.
- Jung, Carl Gustav. (1934). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Knapp, Mark L. (1980) *La comunicación no verbal: El cuerpo y el entorno*, Barcelona: Paidós.
- Leech, Geoffrey. (1997). *Principios de Pragmática*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Lope de Vega. (2002). "La Gatomaquia" en *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos y La Gatomaquia*, Salamanca: Almar.

- López Lita, R.; Bernad Monferrer, E. (2007) –Publicidad, medios de comunicación y segregación ocupacional de la mujer: perpetuación y superación de los estereotipos de género y sus consecuencias en el mercado de mano de obra”. *Revista del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales*. 67, pp. 213 - 226.
- Luengo, Jordi. (2002) –La interpretación de la imagen visual de la –feminidad” en la prensa española de principios del s. XX” en Amador Carretero, María Pilar; Ruiz Franco, María Rosario (eds.) *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres*, Madrid: AEIHM-Instituto de Cultura y Tecnología Miguel de Unamuno, pp. 355-376.
- Madrazo Miranda, María. (2005). –Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición” en *Contribuciones desde Coatepec. Revista de humanidades*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, núm. 9, pp. 115-132.
- Martínez Herrera, Manuel. (2007). –La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto del deseo” en *Actualidad en psicología*. San José, no 21, pp. 79-95.
- Martos García, Alberto; Martos García, Eloy. (2014). *Ojos verdes: Imaginarios femeninos y narrativas transtextuales*, Badajoz: Universidad de Extremadura.
- Merino, Ana. (2003). *El cómic hispánico*, Madrid: Cátedra.
- Muñiz, Elsa. (2014). –Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista” en *SciELO*, Brasilia, vol.29, no.2.
- Muriel, José Manuel. (2013). *El gestor eficaz*. Madrid: ESIC.
- Muro Munilla, Miguel Ángel. (2004). *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, España: Universidad de la Rioja.
- Ochs, Elinor. (2000). “Narrativa” en Teun van Dijk (compilador) *El discurso como estructura y proceso*”, Barcelona: Editorial Gedisa, pp. 271-299.
- Ortega González, Silvia. (2014). –Estética del cómic” en *Factótum*. España: No. 11, pp. 1-30.
- Ovidio Nasón, Publio. (2010). *Las metamorfosis*, México: Porrúa.
- Palomar Vereza, Cristina. (2005). –Maternidad: historia y cultura” en *La ventana*, Núm. 22, pp. 36-67.

- Pérez González, Beatriz. (2005). “La seducción a tres: miradas, palabras y gestos” en *Aposta. Revista de ciencias sociales*. Cádiz: Universidad de Cádiz, no. 21, Pp. 1-9.
- Poyatos, Fernando. (1994). *La comunicación no verbal*, Madrid: Istmo.
- Praz, Mario. (1999). “La belle dame sans Merci” en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: Acantilado.
- Puig, Manuel. 1976 (2002). *El beso de la mujer araña*, Barcelona: Seix Barral.
- Ramírez Morales, Estrella de los Ángeles. (2017). *El piropo como construcción de la imagen femenina y su corporalidad*. México: Universidad Autónoma del Estado de México. (Tesis).
- Raya Lemus, Rosalinda. (2017). *El discurso simbólico en el libro-álbum narrativo: Un estudio de caso en Los Especiales de A La Orilla del Viento*, Tesis de maestría, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Rubenstein, Anne. (2004). *Del Pepín a los agachados: cómic y censura en el México posrevolucionario*. México: FCE.
- Sáenz Valadez, Adriana. (2013). “Poética del cuerpo: prototipos del deseo” en Saenz, Adriana; Vicero, Elizabeth; Gutiérrez, Rosa Ma. *Prototipos, cuerpo, género y escritura*, México: UMSNH, pp. 67-91.
- Sanz, Marta. (2009). *Libro de la mujer fatal*, Madrid: 451 editores.
- Schiesari, Juliana. (2010). *Beasts and beauties: animals, gender, and domestication in the italian renaissance*, Toronto: University of Toronto press.
- Serrano Barquín, Carolina; Salmerón Sánchez, Francisco; et al. (2011) “De la mirada y la seducción” en *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*. México: Universidad Autónoma del Estado de México. Volumen 6, N° 24, pp. 69-82.
- Serrano Montesinos, María José. (2001). “Hacia una caracterización lingüística de los honoríficos como unidades de cortesía verbal” en *Revista española de lingüística aplicada*. Vol. 14, pp. 401-412.
- Shakespeare, William. (2006). “La fierecilla domada” en *Otelo: La fierecilla domada; A vuestro gusto; El rey Lear*, México: Porrúa.
- Skowron, Izabela. (2011). “La mujer angélica y la mujer fatal en la literatura del siglo XIX” en *Romanica.doc*, 1 (2), pp. 1-10.

- Toril, Moi. (2006). –Literatura de mujeres y mujeres en la literatura” en *Teoría literaria feminista*. Barcelona: Cátedra, Crítica y estudios literarios 4ª edición, pp. 61-79.
- Torrent Lozano, Meritxell. (1997). –De Lolita y otros males” *Revista de dones i textualitat*, 3, pp. 118-124.
- Trujillo del Real, Carlos J. (2005). *Cuarón lee «Grandes Esperanzas» de Dickens, con los “Ojos Verdes” de Bécquer*. España: Comunicación nº 3, pp. 67 – 82.
- Vargas Dulché, Yolanda. (2004a). *Rubí*. Tomo I, México: Vid.
- . (2004b). *Rubí*. Tomo II, México: Vid.
- . (2004c). *Rubí*. Tomo III, México: Vid.
- Vidaurre, Carmen V. (2003). *Seres de papel: aproximaciones a la historieta*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth. (2011). –De la modernidad a la transmodernidad: narradoras mexicanas a principios del siglo XXI” en Sáenz, Adriana y Vivero Marín, Elizabeth. *Reflexiones en torno a la escritura femenina*. México: UMSNH/U de G, Centro de Estudios de Género, pp. 261-282.
- Webb, Peter. (1975). *The Erotic Arts*. London: Secker & Warburg.
- Walker G, Barbara. (2016). *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, New York: Harper & row.
- Zalpa Ramírez, Genaro. (1996). *The imaginary world of Mexican comics*, New York: Universidad de York. (Tesis).