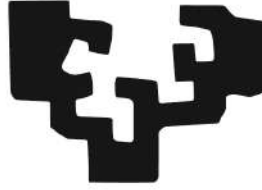


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

**DE LA ANTIGÜEDAD AL PRESENTE: LA CULTURA DE LA VIOLACIÓN EN
LA HISTORIA DEL ARTE Y SU IMPACTO EN LA SOCIEDAD**

Autora: Iruñe Sánchez Rotaetxe

Tutora: Beatriz Onandia Ruiz

Grado de Filología Hispánica
Departamento de Filología e Historia
Trabajo de Fin de Grado
Curso 2022-2023

Mayo de 2023

Índice

	Páginas
0. Resumen.....	1
1. Introducción	1
2. Cultura de la violación en el arte a lo largo de la historia	4
2.1. Representaciones de violaciones en el arte de la Antigua Grecia	6
2.2. Violaciones tras las ilustraciones en ciclos bíblicos	9
2.3. Violaciones en el arte en los siglos XVII y XVIII	11
3. La cultura de la violación en la actualidad	13
4. Arte como medio de promoción de la cultura de la violación: Japón, el Manga y el Anime	15
4.1. Cultura, sociedad y ley japonesa ante la violación	15
4.2. El manga y el anime como medio de promover la violencia sexual.....	17
4.3. <i>Berserk</i> y las violaciones	18
5. Conclusiones	22
6. Bibliografía	26

0. Resumen

La cultura de la violación ha acompañado al ser humano a lo largo de la historia, por lo que ha dejado tras de sí incontables representaciones artísticas que reflejan esta convivencia. El presente trabajo hace un recorrido cronológico por algunos periodos históricos para ejemplificar el modo en el que la cultura de la violación se relaciona con el arte y con la vida. En la Antigua Grecia, las violaciones eran ilustradas a través de raptos, mientras que en la Baja Edad Media, es la semiótica la que indica que se está representando una violación. Por su parte, en los siglos XVII y en pleno siglo de la iluminación los tópicos grecolatinos retornan, y en consecuencia, las representaciones de escenas con alto grado de violencia sexual también. El tratamiento del tema de la violación en la historia del arte saca a relucir la relación moral que hay en cada época con las agresiones sexuales, por lo que arte y sociedad quedan irremediablemente enlazados. En la actualidad, gracias a la evolución tecnológica, las oportunidades artísticas se han multiplicado, y con ellas, el alcance de su contenido. Esto ha derivado en una mayor propagación de mensajes y en una creciente posibilidad de normalización de determinados temas, entre los que se encuentra la cultura de la violación. En la percepción cultural, social y legal de un espacio geográfico determinado en torno a la violación se vislumbra la relación que se puede establecer entre las representaciones artísticas de la violencia sexual y el imaginario colectivo de dicho lugar. Esto puede ser comprobado observando la concordancia de algunos mangas y animes (medios artísticos populares de alta difusión) con el ideal que tiene la sociedad nipona sobre las violaciones. A través de un breve análisis de algunos pasajes con violencia sexual en *Berserk*, se termina de esclarecer el modo en el que arte y comportamiento social se moldean mutuamente. No obstante, la extensa aparición de la cultura de la violación en el arte permite una actitud reflexiva de autocuestionamiento, para lo cual es necesario concienciar, investigar y divulgar acerca de este tema.

1. Introducción

Una de las cosas que diferencia a los seres humanos de los animales es la capacidad de crear e imaginar, y uno de sus máximos exponentes es, precisamente, el arte. Por lo tanto, no es de extrañar que a lo largo de la historia de la humanidad, el ser humano haya dejado tras de sí incontables expresiones artísticas. En ellas se ve reflejado el propio comportamiento de las personas, así como su cultura, sus valores y el funcionamiento de sus sociedades. Por la incuestionable relación entre arte y vida, algo

tan presente en la historia de la civilización humana como la cultura de la violación está vigente en el arte de tal modo que ha sido una marca identitaria para la cultura occidental. Pero antes de nada, compete preguntarse: ¿Qué es el arte? ¿Qué es la cultura de la violación?

Si buscamos el significado de la palabra *arte*, el Diccionario de la Lengua Española indicará, entre otras muchas acepciones, que se le llama así a la «Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.» (Real Academia Española, s.f., definición 2). No obstante, a lo largo de la historia la consideración de lo que es arte ha ido fluctuando, cuestión que lleva a diferencias de opiniones cuando se habla de este concepto aún en la actualidad. Umberto Eco contempla en su obra *La definición de arte* los problemas que genera tratar de darle una definición general a este término. Particularmente, el autor cita el ensayo introductorio de Dino Formaggio llamado *La questione della «morte dell'arte» e la genesi della moderna idea di artisticità* insertado en la obra *L'idea di artisticità*¹. En esta obra queda señalado que la dificultad proviene, en parte, del cambio de sensibilidad que se dio respecto al valor estético del arte en las producciones contemporáneas, en las cuales se antepuso el valor cultural. Esta mudanza de perspectivas ha sido denominada «muerte del arte» y ha generado debates que cuestionan hasta qué punto se pueden aplicar las definiciones generales del arte que hasta ese momento ofrecían las estéticas (Eco, 1968: 128). Umberto Eco plasma de manera muy acertada la dificultad de darle a este concepto una definición en este fragmento:

si afirmo que el arte es «intuición» es porque he examinado las distintas experiencias artísticas que conozco y he creído poder sacar de ellas una experiencia común; y si afirmo que el arte es ejercicio de un «formar por formar» es porque, examinando un radio más amplio de experiencias artísticas, tratando de incluir en el campo examinado aspectos que escapaban de la definición anterior, he creído poder sacar de todas estas experiencias una característica común que distingue de otros órdenes de actividad y me permite definir con un solo concepto tanto *La Divina Comedia* como el martillo proyectado por el último *designer* danés.² (*ibid.*: 136)

¹ La edición que Umberto Eco cita en este capítulo de *La definición del arte* es la de FORMAGGIO, Dino (1962). *L'idea di artisticità*. Milano: Casa Editrice Ceschina.

² Asimismo, Umberto Eco profundiza señalando que ese tipo de ejercicio conceptual es lo que intenta definir como «discurso filosófico», ejercicio que en su opinión es más admisible que tratar de aportar una definición para el arte a partir de «ciertos principios primeros o de la fe en un mundo de esencias inmutables» que no analizan sus propias definiciones atendiendo a la experiencia individualizada y concreta.

Por lo tanto, en el presente trabajo, si bien no buscaremos una definición para el arte, nos centraremos en la descripción que aporta el DLE para establecer una relación entre arte, cultura de la violación y vida. En consecuencia, no sólo consideraremos medios más artísticamente tradicionales como la pintura, la escultura o la arquitectura, sino que también tendremos en cuenta a la literatura, los mangas, el anime, etc.

Por otro lado, el término «violar» adquiere la connotación violenta y sexual por primera vez en el siglo XII, al que sigue, en el XVII, el sustantivo «violación» (Robert, 2015 *apud* Onandia, 2022: 327). *Cultura de la violación*³ vendría a entenderse como un sistema complejo «de creencias que alenta la violencia masculina contra la mujer» y como «una sociedad en la que la violencia es percibida como atractiva y la sexualidad como violenta» (Buchwald et al., 2005 *apud* Pesonen, 2020: 13). Por su parte, Nickie D. Phillips señala que el término ha sido usado por los académicos feministas para poner la atención en el modo en el que la conexión que se ha establecido socialmente entre la sexualidad y las agresiones violentas ha dado lugar a la normalización de la violencia contra la mujer (2017: 5).

El arte tiene su importancia en este asunto, en especial en los medios de masas que promocionan películas, libros, series, etc. A este respecto, la crítica de cine Ann Hornday señaló que las industrias de entretenimiento cargan con gran responsabilidad de haber creado una cultura de hombres que creen tener derecho a una mujer⁴ y declaró que la consumición de medios que representan la cosificación de la mujer circunscribe de manera radical el imaginario colectivo (Philips, 2017: 1-2). Philips, en *Beyond Blurred Lines: Rape Culture in Popular Media*, trata de demostrar no solo que la cultura de la violación está arraigada en el ya meniconado imaginario colectivo en Estados Unidos, sino que además crea un espacio en el que se ignora, consiente y alenta la violencia contra la mujer (*ibid.*: 2). Esto mismo podría ser extrapolado al resto de culturas; ya sea a través de las producciones cinematográficas *mainstream*, el manga o el anime, la pornografía o la literatura, las consecuencias de la exposición continua a medios que de manera más o menos directa hacen referencia a la cultura de la violación se perciben a lo largo de todo el globo. Por supuesto, el arte concebido en su modo más tradicional no es la excepción; se podría considerar que la presencia de la cultura de la

³ El término nació en la década de los 70 ante la radical evolución en el sistema judicial respecto a la concepción de la violencia sexual y el tratamiento a las víctimas (Phillips, 2017: 5).

⁴ «*entitled womanizers*», en palabras de Nickie D. Philips.

violación en el arte ha sido un *continuum* a lo largo de la historia y que ha tenido gran peso en su normalización en la sociedad.

Así pues, en el presente trabajo se hará un breve recorrido por representaciones de la cultura de la violación en la historia del arte en algunos periodos determinantes para la formación de la cultura occidental. Además, veremos cómo en el presente estas representaciones siguen moldeando el imaginario colectivo en la mayoría de culturas. Para ello, trataremos de poner en relación la percepción cultural y social de las violaciones en Japón y el consumo de arte popular a través del comentario de algunos episodios del célebre manga y anime *Berserk*. Así pues, en primer lugar haremos un breve recorrido —pues la extensión del trabajo no permite mayor profundización— por algunos casos claros en los que la cultura de la violación ha quedado retratada en el arte, más particularmente, en representaciones de la Antigua Grecia, de la Baja Edad Media y de los siglos XVII y XVIII. A continuación, veremos cómo la cultura de la violación sigue estando presente en la actualidad a pesar de los avances ideológicos y ahondaremos en el impacto que tienen las representaciones artísticas en la sociedad, del mismo modo que la sociedad tiene total relación con el tratamiento de la violencia sexual en el arte. Este último punto será ejemplificado a través de una conexión entre la sociedad y cultura nipona y uno de sus célebres mangas⁵: *Berserk*.

La finalidad última del presente trabajo es promover la concienciación en torno a la aparición de la cultura de la violación en los medios artísticos de la manera más divulgativa posible con el ánimo de impulsar la actitud crítica hacia el arte que nos rodea. Es por eso que el tema se abordará con un enfoque documental, comparativo y cualitativo. Recopilaremos y analizaremos varios artículos que describen la presencia de la cultura de la violación en determinados medios artísticos en distintos periodos y los compararemos para determinar qué cambia y qué se mantiene. De este modo, se permite una comprensión más profunda de la relación entre vida y arte. Asimismo, trataremos de documentar el estado de la cultura de la violación en la actualidad, en especial a través del análisis cualitativo de la relación entre Japón y este fenómeno.

2. Cultura de la violación en el arte a lo largo de la historia:

Según apunta la entrada «Art» en *Encyclopedia of Rape* (Donahue-Wallace, 2004: 15-16), los mitos de la Antigua Grecia están colmados de violencia sexual no

⁵ Que también tiene su adaptación a serie y a película, con lo cual, también puede ser considerado anime.

consentida. Este es el caso del mito de Ganimedes, que es violado por Zeus transformado en águila y retratado por pintores de renombre como Rembrandt o Rubens para captar los momentos previos a la violación. El periodo Romano no se queda atrás; uno de los episodios más significativos en cuanto al abuso sexual que queda representado en el arte es nada más y nada menos que la narración de la fundación de Roma⁶ según la cual los fundadores de la ciudad secuestran a las Sabinas para que lleven en sus vientres a los futuros ciudadanos de la naciente Roma. Mientras que los retratos de pasajes literarios grecolatinos tienden a proyectar una visión heroizante del violador —en una violación, por otro lado, encubierta—, otras representaciones como las surgidas del horror de las guerras tienden a enfocar las agresiones sexuales desde la simpatía hacia las víctimas. Con la aparición del feminismo en el panorama artístico y el consecuente cambio de percepción de las mujeres artistas respecto a las violaciones, esta materia concluye un largo recorrido: pasa de ejercer función de tópico como herramienta para destacar el virtuoso poder del héroe sobre su víctima, a ser un recurso de denuncia hoy en día⁷. Sin embargo, hay que recordar que este concepto está en constante cambio y que este enfoque no abarca todos los espacios geográficos.

No se puede negar que las representaciones artísticas que retratan momentos de violaciones colaboran, además, a posicionar socialmente al hombre y a la mujer y a dar forma a los sistemas cognitivos del ser humano. Esto es, en las representaciones queda necesariamente reflejada la construcción identitaria de género y el autorreconocimiento como seres sexuales intrínsecos a la violación (Higgins y Silver, 1991: 3). Socialmente, del mismo modo, se percibe que «[...] consciente o inconscientemente un mundo de valores masculinos justifica el hecho de la violación por «natural virilidad agresiva» del hombre y la «pasividad masoquista» de la mujer, todas ellas nociones que proceden de una fatalidad psicológica» (Vigarelo, 1999: 324). Es por esto que la ocultación de la violación a través de metáforas, símbolos o representaciones retóricas de otras emociones requieren una lectura crítica que permita reconocer la violación como tal, de manera literal (Higgins y Silver, 1991: 4).

⁶ Esta cuestión resulta de absoluta relevancia, puesto que se puede considerar que la base de la cultura de gran parte de Europa yace, entre otras cosas, en la identificación colectiva de haber sido parte del Imperio Romano. En otras palabras, la historia de la fundación del Imperio del que gran parte de Europa formó parte está basada en una serie de violaciones; ¿no nos convertiría eso en frutos de la violación?

⁷ Artistas que siguen la corriente del feminismo como Sue Coe con *Rape, Bedford* (1984), Käthe Kollwitz y Ana Mendieta se han valido de su trabajo para visibilizar e incluso apelar al público sobre los horrores de la violación (Smith, 2004: 16) no ya como tema artístico sino como realidad que debe ser denunciada.

2.1. Representaciones de violaciones en el arte de la Antigua Grecia

La era que comprende aproximadamente desde el 1200 A.C. hasta el año 323 D.C., marcado por la muerte de Alejandro Magno, se considera el periodo de duración de la civilización de la Antigua Grecia. Esta etapa histórica se caracteriza por haber influido sin precedentes en la civilización occidental en el ámbito filosófico, político, científico y artístico (Hornblower, 2023).

En el arte de la antigüedad destacan por numerosas las representaciones de secuestros mediante carruajes que han pasado a la historia plasmados en ánforas, en mosaicos y en relieves, entre otros. Pero, ¿qué se esconde tras estas representaciones? Ada Cohen trata de responder a esta pregunta analizando varias imágenes de secuestros en el arte griego. Como la autora misma indica, junto con las representaciones de escenas bélicas y de caza, el tema del secuestro ha servido para perfilar al personaje masculino. Asimismo, estos tres temas han constituido un *topos* donde impera la dominancia y el control (Cohen, 1996:117).

Para comprender estas escenas de raptos, es necesario tener presente que en la tradición pictórica de la Antigua Grecia se han usado recursos de elisión como la escenificación de raptos de personajes mitológicos perpetrados por figuras violentas —a menudo, mediante carros y sin ser episodios sexualmente explícitos— para omitir las violaciones que se esconden tras las representaciones (*id.*). En esta línea, Cohen critica la cantidad de análisis que ponen su atención en las metáforas tras los raptos y obvian el núcleo de la historias que narran las obras: la violación. Dicho de otro modo y en conexión con lo que Higgins y Silver venían señalando,

[...] the result of bypassing the exploration of rape images for what they say about rape has been a displacement of literal meaning and a reluctance to articulate the leaps in logic that allow for this displacement (and indeed allowed for it in antiquity and clothed rape with decorum). Rape tends to disappear, and so does the woman's experience of it. (ibid.: 118-119)

Nuevamente, Cohen recalca que el patrón repetido de secuestro garantiza cierto grado de supresión o borrado dado que más que explicitar la violación sexual, la insinúa. Siguiendo el mismo hilo, en la Antigua Grecia no había una palabra específica para designar a la violación, por lo que el término *secuestro* englobaba tanto el forzamiento sexual como situaciones en las que no se daba este tipo de violencia. Sin embargo, a pesar de este enmascaramiento —tanto verbal como artístico—, los artistas usaban determinadas herramientas para indicar que una violación estaba teniendo lugar.

Por ejemplo, en las representaciones se insistía en la violencia y el carácter abrupto de la abducción. Tal como se ilustra en la siguiente imagen, y según indica Cohen, en esta pintura de mediados del siglo IV a.C. se ve a un hombre, Hades, que sustrae a una joven Perséfone agarrándola de manera firme. Tanto el lenguaje corporal huidizo de la mujer como su vestimenta descolocada como fruto del intercambio violento, indican la naturaleza inequívoca del rapto. Además, Hades no solo dispone de medios tecnológicos —el carro, en este caso— para ejecutar su rapto, sino que es manifiestamente más fuerte que Perséfone. Por si fuera poco, en la pintura también han sido ilustradas otras figuras masculinas —así como Hermes— cómplices del secuestrador que muestran disposición para perpetrar el rapto de una mujer con imposibilidad de oponerse. A través de este ejemplo se puede dibujar el esquema típico de las escenas de raptos, en las que los componentes masculinos colaboran y las mujeres son «forzadas a la fragmentación y a la separación»⁸ (*ibid.*: 119-120).



Rapto de Perséfone por Hades (mediados del siglo IV a.C) [Fresco]. Gran Túmulo de Vergina, Grecia.

Por otra parte, es necesario recordar que las culturas son un reflejo de los valores que se ostentan en cada momento (Berlin, 2008: 50). Por lo tanto, cabe traer a colación la percepción del control sexual en la sociedad de la Antigua Grecia. Para ello, nos podemos seguir sirviendo del artículo de Ada Cohen, quien a su vez cita a K. J. Dover para señalar que debido a la importancia se le atribuía al autocontrol y a la fortaleza física del hombre, el control sexual también era loable por ser muestra de resistencia y fuerza masculina. Es decir, la actitud del héroe que secuestra, lejos de ser cuestionada o mancillada, podría haber sido un realzamiento de la masculinidad del héroe (Dover,

⁸ Esta cita está traducida por mí desde el inglés. La cita original dice así: «[...] *the female figures are forced onto fragmentation and separation*»

1973 *apud*. Cohen, 1996: 119). Además, el artículo de la autora plantea, a modo de pregunta abierta una cuestión muy interesante: «*Could it be that, by construing rape in representation as a question of power rather than sex, artists promoted the flattering view of man as master over woman and self at the same time? This kind of representation could not tarnish heroic masculinity; it may even have enhanced it*» (1996: 119).

El análisis de esta cuestión nos lleva a un punto de inflexión: la literatura clásica y la cultura Homérica. Muchas de las representaciones de raptos —y violaciones, por tanto— de la Antigua Grecia retratan mitos e historias existentes ya en la tradición oral que fueron posteriormente llevadas a la escritura. Esta tradición siguió un cierto *continuum* hasta la cultura romana, donde nos topamos a autores como Ovidio. Las *Metamorfosis* conforman una colección de historias y leyendas de la mitología en las que las transformaciones juegan un papel importante, normalmente como respuesta a obediencia o desobediencia hacia los dioses (Kenney: 2023). Esta obra ilustra, según Curran, un panorama congruente de la violación. Al igual que Cohen, Curran reprocha la tendencia sistemática por parte de la escuela a obviar las violaciones y preferir eufemismos que encubren la realidad en los análisis de la obra de Ovidio. Es más, el autor de «Rape and rape victims in the Metamorphoses» se aventura a decir que bajo estas ambigüedades verbales subyacen hábitos y prejuicios de la sociedad, dado que no se tiende a incriminar de violación entre hombres, ni siquiera a varones que forman parte de una mitología contada en el siglo primero después de Cristo. Desde el inicio se dilucida que uno de los temas principales en las *Metamorfosis* va a ser la violación; desde Io hasta Dafne y Siringa, en el primer libro se ilustra de manera clara la dominante presencia de los abusos en toda la obra. Por otra parte, se percibe una diferencia de tratamiento entre las violaciones llevadas a cabo por mujeres y las perpetradas por hombres: los abusos hechos por mujeres no presentan la violencia característica de los retratos de violación protagonizadas por personajes masculinos. Incluso cuando la víctima de las *Metamorfosis* es un hombre, como es el caso excepcional de la violación homosexual de Júpiter a Ganimedes, sí se percibe una presencia clara de agresión (Curran, 1978: 214-216).

2.2. Violaciones tras las ilustraciones en ciclos bíblicos



Asalto sexual a la mujer del Levita; El Levita encontrando el cuerpo de su mujer (siglo XIII) [Manuscrito Iluminado]. The Morgan Library & Museum, Nueva York.

En la Edad Media, periodo que abarca del siglo V hasta el XV, estas representaciones continúan una trayectoria que será retomada en el Renacimiento y en el Barroco. Dejando de lado el imaginario respecto a las violaciones que se ha visto mayoritariamente representado en el arte hasta el momento —con su correspondiente víctima y héroe—, en la Edad Media se ven plasmadas actitudes que distan: comportamientos críticos respecto al asaltante, gestos de simpatía hacia la asaltada... Muestra de este enfoque podría ser uno de los ciclos de iluminaciones del Antiguo Testamento en el que se narra la historia de la mujer de un Levita. Encontramos en las representaciones de «*the Morgan Old Testament and Picture Bible*» (Wolfthal, 1993: 40) a mujeres que son visiblemente agredidas en contra de su voluntad, tal y como señalan sus expresiones y su lenguaje corporal. La legislación del siglo XIV respecto a las violaciones no hace sino mostrar la realidad que se esconde tras las ilustraciones, puesto que para demostrar una violación, acorde a las leyes bíblicas, era obligatorio llorar durante la agresión; emitir un «*hue and cry*» que respaldase que la mujer violada no estaba participando voluntariamente en el intercambio sexual. Sin embargo, el llanto que se les exigía a las mujeres durante el abuso no tendía a quedar reflejado en el arte a través de las propias lágrimas sino mediante una serie de gestos por parte de los personajes. Estos ademanes podían variar desde la postura de los brazos hasta el estado

de su pelo⁹ y de sus vestimentas, aunque las propias expresiones faciales, muchas veces, también eran reveladoras. En cualquier caso, las representaciones con relaciones sexuales forzosas se tornan visiblemente más explícitas (*ibid.*: 40-46).

Otra de las diferencias entre la tradición de en la Antigua Grecia y en la Edad Media es que, a diferencia de la acogida heroica que tenían los perpetradores de las agresiones en las reproducciones mitológicas, los violadores del Medievo recibían duros castigos —reflejo de los tratados de leyes, que en la práctica, se trataba más de una idealización de la ley que de lo que ocurría en las salas de los juzgados—, por ejemplo, mostrando decapitaciones, muertes sangrientas en batalla en las representaciones artísticas (*ibid.*: 46-47). En contraposición, los gestos delicados, junto con el paisaje primaveral, la vestimenta refinada y las expresiones faciales comedidas están al servicio del embellecimiento de la violación (*ibid.*: 39), estableciendo, de este modo, una similitud en el encubrimiento de las representaciones de la Antigüedad y de la Edad Media.

A lo largo del siglo XV y los inicios del siglo XVI, sin embargo, vuelve a darse un giro respecto al tratamiento que reciben las violaciones en el espacio artístico: una vez más, el enfoque se torna contra la víctima. Algunos autores¹⁰ señalan que la vida de las mujeres estaba más limitada en el Renacimiento que en el periodo histórico anterior, al contrario de lo que podría haber pasado con los hombres. Esto podría ser, pues, una explicación del aparente atraso que se ve retratado en cuanto a la visión hacia las agresiones sexuales. En algunos casos, esto queda plasmado en las representaciones artísticas a través de la omisión de todo detalle que en las representaciones artísticas de la Edad Media podrían señalar que se estaba llevando a cabo un encuentro forzoso: el brazo del asaltante rodeando la cintura de la mujer, las ropas de la víctima desgarradas, el cabello despeinado, el brazo en un gesto de repulsión, etc. En otros casos, se muestran comportamientos generales de rechazo de la mujer que entran en conflicto con algún otro ademán que podría interpretarse como muestra de cierta colaboración, e incluso en ciertas ocasiones, queda ilustrada una aparente complicidad de la propia víctima durante la violación. Por tanto, se podría interpretar, en algunas ocasiones, tal y como apunta Wolfthal, que la mujer está claramente siendo culpada de incitar su violación. Esto va acorde con los cambios que ocurren en el arte del Norte de Europa,

⁹ El cabello despeinado solía considerarse, tanto en el arte como en las cortes medievales, una prueba física de acto sexual forzado, al igual que los ropajes rasgados (Wolfthal, 1993, 44).

¹⁰ El seminario de Joan Kelly «Did Women Have a Renaissance?» en *Women, History and Theory: The Essay of Joan Kelly* de 1984 profundiza en este tema.

donde las mujeres son percibidas de manera creciente como figuras seductoras y tentadoras. Esto se debe a la idea que recorría el siglo XV y los inicios del XVI del poder sexual de la mujer sobre el hombre y su consecuente capacidad de hacerles caer a la tentación y llevarles a la ruina. Es así como se subvierte el tratamiento que reciben las violaciones en el arte de la Edad Media (*ibid.*: 57-64).

2.3. Violaciones en el arte en los siglos XVII y XVIII

«La violencia siempre ha sido un tema constante en la historia del arte a través de los episodios religiosos o mitológicos [...]», apunta Suárez (2016: 528), afirmación que ya hemos visto demostrada hasta el momento en el presente trabajo. Al hilo de la conexión entre el arte y la realidad que ya se viene apreciando a través de los casos que hemos visto, las representaciones en este periodo no dejaban de ser un reflejo de la realidad social y de los valores que encarnaban, hecho que permitía —al igual que lo sigue posibilitando ahora— la extracción de enseñanzas y valores aplicables a su sociedad a pesar de la lejanía temporal con respecto a las historias clásicas que se narran en los cuadros (*ibid.*: 528-531). Un ejemplo de ello es el ya nombrado caso de Ganimedes, específicamente en la representación pictórica de este mito hecha por Pedro Pablo Rubens. En este cuadro, el elemento clave es el carcaj que porta el protagonista, dispuesto en una posición que, junto con su forma fálica, da la idea de una violación de manera bastante explícita. A ello contribuye, una vez más, su expresión facial. Esta pieza formaba parte de un conjunto de pinturas que tenían como objetivo decorar La Torre de la Parada, un espacio para uso de Felipe IV (*ibid.*: 532). Rubens, en la serie de obras que se destinaron a decorar La Torre de la Parada sobre 1700, ilustró «[...] las pasiones y los vicios de los dioses clásicos [...] a través de sus historias narradas», entre cuyas fuentes se hallaban las *Metamorfosis* de



RUBENS, Pedro Pablo (1612): *El rapto de Ganimedes* [Pintura al óleo sobre tela].
Museo del Prado, Madrid, España.

Ovidio previamente mencionadas que Rubens conocía extensamente (Suárez, 2016: 533). En este contexto, hay que tener muy presente que las obras del Barroco contaban con un componente didáctico que tanto los coleccionistas como los espectadores eran capaces de dilucidar¹¹ (*ibid.*: 528). En este período, por norma general, la perspectiva que se tiene sobre las violaciones deposita la atención en el carácter protagónico que adquiere el hombre y en las repercusiones morales y sociales que conlleva caer en el poder sexual de la mujer. Por tanto, ya no es en el sufrimiento de la mujer sino en el error moral y social en el que caen los hombres que cometen violaciones donde se pone el foco de las representaciones (*ibid.*: 533-538).

Cosa parecida ocurre en pleno siglo de las luces, donde la negativa de la mujer era a menudo interpretada como una afirmación camuflada debido a cuestiones relacionadas con la modestia, el pudor y la conservación de honor que se esperaba del género femenino. Por este mismo motivo, la mujer, considerada hipócrita en su modo contradictorio de actuar, podía ser considerada responsable en caso de suceder una agresión sexual (Onandia, 2022: 328-329). Como indica Beatriz Onandia,

Ese descrédito generalizado de la figura de la mujer termina convirtiéndose, por lo tanto, en una realidad de la época provocando esa normalización del acto mismo de la violación y haciendo que podamos llegar a hablar de la cultura de la violación como algo sistematizado y comúnmente aceptado por la sociedad [...]. (*id.*)

Como es de esperar, el arte no se queda atrás en la representación de esta realidad tan normalizada. Ese es el caso que se puede apreciar en la pintura «El cerrojo» (1777), de Jean-Honoré Fragonard; denominado, en ocasiones, «Fragonard amoureux». Hoy en día se puede llegar a interpretar que el lenguaje corporal de los protagonistas de la pintura, lejos de indicar que son una pareja de amantes que se hallan danzando en un encuentro furtivo, en realidad apunta a una obvia imposición de fuerza del hombre a la mujer, quien «anticipa la violencia sexual» (*ibid.*: 331-332). En especial el gesto de la mujer, quien interpone el brazo derecho entre la cara del hombre y la suya y que aleja de él el semblante lo máximo posible, indica el visible rechazo hacia el intercambio. Esta imagen se refuerza si se pone la atención en su otro brazo, que, aparentemente, trata de evitar el inminente encierro en el dormitorio con un hombre más robusto. Según indica Onandia, el cerrojo, elemento clave de esta composición pictórica, pondera la indefensión de la mujer frente a la actitud de superioridad del hombre (*ibid.*: 333) y

¹¹ Es más, tras el Concilio de Trento de 1563 se intensificó el control sobre las imágenes y sobre los cánones que tenían que ser representados dada la sabida influencia de las imágenes sobre el pueblo.

simboliza también la privación de la libertad de la protagonista (Tauroni, 2020 *apud id.*). Del mismo modo, la cama deshecha contribuye a hacer pensar que el encuentro sexual forzoso ha comenzado antes de la inmortalización de la escena (*id.*).



FRAGONARD, Jean-Honoré (1777): *El Cerrojo* [Pintura al óleo sobre tela]. Museo del Louvre, París, Francia.

3. La cultura de la violación en la actualidad

En el siglo XX, tanto en los medios de comunicación y como en la mente colectiva, la consideración del abuso sexual quedaba opacado por la violencia física. Sin embargo, dados varios sucesos importantes en el ámbito de las violaciones, en la edad contemporánea se dan una serie de cambios entre los que Georges Vigarello destaca una renovación de la jerarquía en cuanto a las violencias, la incrementada atención que recibían las denuncias hechas por mujeres adultas y el desarrollo de una seguridad y un interés en relación al trauma de las víctimas (1999: 317). No obstante, las guerras —que indiscutiblemente tiñen los sucesos históricos del siglo XX en Europa— siempre han supuesto un retraso en este aspecto, como es el caso de la mera existencia de «las mujeres de desahogo» en Japón o de las mujeres reclutadas de manera forzada en Corea para estar al servicio de los soldados de su país durante la Segunda Guerra Mundial

(*ibid.*: 353). Se ha conseguido llegar, en algunos lugares, a una concienciación de lo que supone para la víctima una violación: una «muerte psíquica», trauma, efectos psicológicos a largo plazo... «ya no importa la depravación, sino la ruptura de identidad, irremediadamente herida a la que la víctima parece condenada», apunta Vigarello (*ibid.*: 389). Naturalmente, sería una gran generalización y un error asumir que esto ocurre así en todos los lugares o en todos los ámbitos. Sin ir más lejos, en el ámbito del arte, y en mayor medida cuando es presentado como producto de consumo, se tiende a fallar en mostrar fielmente¹² el impacto psicológico que tienen las violaciones en las víctimas aún en sociedades relativamente avanzadas en cuanto a la concienciación del efecto de las agresiones sexuales.

Ejemplo de ello es el desacuerdo que recorre entre los expertos sobre el modo de interpretar ciertas piezas artísticas. Este es el caso de las visibles diferencias entre el Museo del Prado de Madrid y la National Art Gallery de Londres en cuanto las cartelas explicativas de seis cuadros¹³ de Tiziano que reproducen sendos mitos clásicos. Mientras que la galería londinense aportó abundante contexto histórico e información sobre las fuentes, el célebre museo de la capital de España ofrecía visiones más subjetivas, que, en suma, ponían la atención en el aspecto erótico y sensual de los cuadros. Podría considerarse, pues, que esto constituye un embellecimiento —u ocultamiento, incluso— de la cultura de la violación que denotan los cuadros de la colección de Tiziano. Desde el título mismo que el Museo del Prado decidió darle a la exposición, «Pasiones mitológicas», se eliden las agresiones sexuales que rodean a los mitos que el artista italiano reflejó en sus cuadros. Lo mismo ocurre con las traducciones de los títulos de los cuadros: en el museo de Madrid decidieron titular a uno de los cuadros «*El rapto de Europa*», mientras que la pinacoteca de Londres nombró a la misma pintura «*La violación de Europa*» (Riaño, 2021). En este aspecto, se debe tener en cuenta que, por ejemplo, en Francia ya en los últimos años del siglo XVIII se sustituyó el término «rapto» por «violación» en el ámbito jurídico. Este cambio se efectuó en consonancia con la priorización de las consecuencias sobre la propia víctima (Vigarello, 1999: 386). Por lo tanto, usar el término *rapto* en lugar de *violación* podría estar constituyendo un caso de cierto punto de negación —o, nuevamente, ocultación—

¹² Esto no quiere decir, sin embargo, que sea el caso de todas las representaciones. Ya ha sido mencionado el creciente movimiento de sensibilidad hacia las violaciones en el arte según iba aumentando la presencia del movimiento feminista.

¹³ *Danae* (1560), *La violación/El rapto de Europa* (1559-1562), *Diana y Calisto* (1556-1559), *Venus y Adonis* (1554), *Diana y Acetón* (1556-1559) y *Perseo y Andrómeda* (1554 y 1556).

de lo que narran los cuadros. Sin embargo, El Museo del Prado alegó que su mirada a los cuadros se enfocaba más en lo poético que en lo político (haciendo referencia a la perspectiva de género aplicado al análisis de las pinturas) y que hacer un análisis de género a las obras se trataría de un anacronismo. Por el contrario, especialistas de otros museos han manifestado que la violencia no deja de ser violencia y que es necesario hablar tanto de ello como del contexto en el que se sitúan las obras. Del mismo modo, denuncian el error historiográfico que supone tachar de anacronismo a los análisis de género (Riaño, 2021).

4. Arte como medio de promoción de la cultura de la violación: Japón, el manga y el anime

«*Stories have a remarkable power to influence and transform a viewer's real world beliefs while immersing them in a fictional context. From stories, we pick up ideas and ideals about the world and our place within it; through stories, we spread these ideas and ideals into the world.*» (Cheng, 2016: 78). ¿Qué son las representaciones artísticas, si no maneras alternas de contar historias? Del mismo modo en el que una escultura y un cuadro tiende a inmortalizar el momento de mayor tensión de una historia, o de la misma manera en la que, a través de breves versos, Ovidio deja traslucir una narración que permanece viva en la mente colectiva, los medios de transmisión de la cultura popular en formato cinematográfico o impreso, cuentan historias que tienen el poder de dar forma a las creencias de los receptores. Del mismo modo, las historias que contamos —las que decidimos contar, particularmente— son un medio para dar a conocer *ideas e ideales*.

4.1. Cultura, sociedad y ley japonesa ante la violación

Por la inequívoca relación que ya ha sido establecida entre arte y cultura, es necesario dibujar la actitud de la sociedad nipona frente a los sucesos sexuales violentos. A este respecto, se han realizado estudios sobre los mitos entorno a la violación¹⁴ en Japón en ámbitos que recorren desde la pornografía hasta el cine contemporáneo, aspecto de interés para el presente trabajo. En dichos estudios se pone de manifiesto que los mitos sobre la violación delatan tanto actitudes de humillación y silenciamiento frente a las

¹⁴ Los «rape myths» son mitos han sido definidos como «prejudicial, stereotyped, or false beliefs about rape, rape victims, and rapists» (Burt, 1989 *apud* Yamawaki, 2009: 164). Además de la aceptación de los mitos sobre las violaciones, la creencia en que *violación* es una simple palabra —y la consecuyente incredulidad hacia el hecho de la violación y actitud negativa hacia las dificultades enfrentadas por las víctimas— promueve la culpabilización de la víctima (Yamawaki, 2009: 165).

violaciones como de «romantización de la violencia doméstica»¹⁵ (Pesonen, 2020: 15). Principalmente por estos motivos, las víctimas de violación en Japón no tienden a denunciar el incidente (Buckley, 1997; Burns, 2005; Kaino, 2005; Sawada, 2010 *apud* Cheng, 2016: 79). Asimismo, las investigaciones coinciden en que las agresiones sexuales son un problema tanto social como cultural que tiene mucho de relación con un sistema de valores predominantemente masculino (Ōbuchi, 1991 *apud* Pesonen, 2020: 15). Acorde con Yamawaki, la gran aceptación de los mitos sobre la violación en Japón está conectada con unos roles de género estereotípicos reforzados por la cultura y sociedad nipona. En relación a esto, señala que cuanto más tradicionales son los estereotipos de género, mayormente aceptados son los mitos y más propensos son los individuos a culpar a la víctima (Burt, 1980 *apud* 2009: 165). Por su parte, Cheng señala tres factores por los cuales sigue habiendo un silencio generalizado en lo que se refiere a las violaciones aunque estén tanto socialmente como legalmente mal vistas: en primer lugar, el hecho de que la satisfacción de la sexualidad masculina se perciba como una necesidad biológica natural¹⁶; en segundo lugar, que dentro de la oposición del paradigma privado frente al público, las relaciones sexuales, y en consecuencia, las violaciones, son consideradas privadas —y por lo tanto, fuera de la jurisdicción— y, finalmente, que la jerarquía patriarcal de Japón impide que se trate a las mujeres como algo más que madres y esposas; como algo más que propiedades de sus maridos ((McLelland, 2005; Burns, 2005; Tsunoda, 1995 *apud* 2016: 79-80). Respecto a esto último, Burns aporta unas declaraciones muy esclarecedoras sobre la percepción de la ley japonesa en cuanto a las violaciones: «*an injury against the property rights of husbands or fathers and, thus, the patriarchal order*» (Burns, 2005 *apud* Cheng, 2016: 80). Hay que mencionar, no obstante, que grupos de mujeres y el propio Gobierno de Japón están promoviendo la concienciación de la existencia de servicios de ayuda para las víctimas. Del mismo modo, están alentando a las mujeres a denunciar las agresiones sexuales ante instituciones oficiales. Sin embargo, las personas afectadas tienden a ser reticentes por la ya mencionada cultura del silenciamiento y de culpabilización de la víctima (Buckley, 1997; Burns, 2005; Kaino, 2005; Sawada, 2010 *apud* Cheng, 2016: 79) y muy posiblemente, por la actitud del sistema legal japonés frente a determinado tipo de violaciones.

¹⁵ En el texto original: «*romanticisation of domestic violence*».

¹⁶ Respecto a esto, Cheng reproduce las palabras de Takako Konishi: «*because rape is still generally accepted as an extension of normal sexual activity, the violence of rape is made invisible*» (Konishi, 2009 *apud* Cheng, 2016: 79).

4.2. El manga y el anime como medio de promover la violencia sexual

A pesar de los avances legales para que se implementen normas que protejan a las mujeres de la violencia sexual, en la cultura popular están muy presentes las agresiones sexuales y las violaciones. Sin duda, el consumo de pornografía que retrata las violaciones como algo consentido, como es el caso de las «*pinku eiga*»¹⁷ (Cheng, 2016: 80-81), podría tener mucho que ver con las ideas ya mencionadas sobre las violaciones en Japón. Esto mismo queda retratado en la cultura del fetichismo que se tiene sobre las violaciones y sobre las colegialas. Si bien el porno ha podido haber moldeado significativamente el ideal social japonés en lo que se refiere a las violaciones, hay otro producto de consumo popular que juega un papel importante por su amplia difusión por todo el mundo y, en especial, en Japón: el anime. Por extensión, también hay que tener en consideración el manga. El anime, por su parte, es un estilo de animación particular que se ve en muchas películas y series niponas (Encyclopaedia Britannica, 2023), mientras que *manga* se usa para denominar a los cómics japoneses que son característicos, al igual que el anime, por su estilo extravagante y sugerente. En definitiva, la diferencia principal entre el anime y el manga reside en el formato en el que son presentados al público; mientras que el anime narra historias animadas en series, películas o cortos, el manga hace lo propio en formato impreso. En ocasiones, los manga pueden ser adaptados cinematográficamente en animes; tanto en producciones filmicas, como es el caso del célebre filme *Akira*, de 1988, como en muchas series célebres que continúan siendo retransmitidas en la actualidad: *One Piece*, *Ataque a los titanes*, *Naruto*, etc. Asimismo, el manga es el reflejo del recorrido del arte pictórico cómico de notable influencia americana, y es de interés para el presente trabajo por contener, en numerosas ocasiones, «*much sex and violence often shading into the pornographic*» (Kunzle, 2023) —descripción que definitivamente se puede extrapolar al anime—. Teniendo en cuenta que ha sido demostrado que los contenidos que absorbemos de los medios de comunicación pueden tener impacto en el comportamiento del receptor (Potter, 2011 *apud* Reysen et al., 2017: 286), procede poner la atención en estos medios de difusión artísticos tan importantes que suponen el manga y el anime.

El consumo de animes y mangas en los que aparecen representadas —y a menudo, normalizadas— escenas de carácter violento y sexual puede estar muy

¹⁷ «Películas rosas»; se trata de películas en las que mujeres que son violadas se enamoran del perpetrador de la agresión y acaban «pidiendo más» (Cheng, 2016: 81).

relacionado con las actitudes de la sociedad Japonesa respecto a las violaciones, puesto que contenidos determinados se relacionan con actitudes particulares de manera consistente (Reysen et al., 2017: 287).

4.3. *Berserk* y las violaciones

Berserk es un manga iniciado en 1988 que fue estrenado también en su formato de anime a través de tres adaptaciones animadas: dos series, una de finales de siglo y otra que data de 2016-2017 y una trilogía de películas¹⁸ estrenadas entre los años 2012 y 2013 (Villa, 2019: 133). Tras el *boom* del manga en 1992 (*id.*), la creación de Kentarō Miura ha rebosado por partes iguales tanto de fama como de crítica. Uno de los aspectos más castigados de *Berserk* son, sin duda, las escenas sexuales violentas. Desde el segundo tomo, se adelanta el alto grado de violencia sexual que van a contener el manga y sus adaptaciones. Muy pronto se nos presenta a un Guts que es acogido de bebé por un grupo de mercenarios que le entrenan para ser uno más de ellos. En una escena en la que se desarrolla el día posterior a una batalla, se muestra cómo el cuerpo del pequeño Guts es vendido durante una noche entera a un mercenario.



MIURA, Kentarō (2017). *Guts siendo violado cuando era niño* [Impresión en papel]. En *Berserk*. 2.

¹⁸ *Berserk: La Edad de Oro - El huevo del Rey Conquistador*, *Berserk: La Edad de Oro II: La batalla de Doldrey* y *Berserk: La Edad de Oro III: El Advenimiento* (Villa, 2019: 133).



MIURA, Kentarō (2017). *Guts siendo violado cuando era niño* [Impresión en papel]. En *Berserk*. 5.

La propia complexión física del soldado corpulento, musculoso y absolutamente desproporcionado en comparación con el tamaño de Guts, pone en evidencia la brutalidad del acto que las ilustraciones muestran en las viñetas siguientes. El niño no tiene manera de zafarse del agarre del mercenario, lo que lleva a una inevitable y bestial violación que deja Guts en el suelo, con la mirada vacía y el cuerpo magullado. En esta ocasión y en varias más, se emplea la violación como recurso que moldea la personalidad de los personajes o como herramienta para la evolución interna de algunos personajes. ¿Es la violación, entonces, un simple recurso narrativo? Habiendo visto cuál es el alcance de la cultura de la violación en japon, podría afirmarse que este uso de la violencia sexual como recurso literario y artístico no hace más que delatar el arraigo y la normalización de su sociedad y cultura frente a la violación. Es más, hay numerosos eventos a lo largo del manga que se desarrollan debido a las violaciones, que podrían haber sucedido sin ellas. Por otra parte, lo explícito de las escenas en las que suceden las violaciones podría estar poniendo en relieve que con las violaciones, en realidad, se busca atraer a un público predominantemente masculino y no tanto incidir en la crudeza del universo de *Berserk* como reflejo de nuestro propio entorno.



MIURA, Kentarō (2017). *Guts tras la violación cuando era niño* [Impresión en papel]. En *Berserk*. 2.

Una de las violaciones más importantes en el argumento, además de la ya mencionada agresión sexual que sufre el protagonista de niño y que moldea en gran parte su personalidad, es la violación de Kasca, una de las pocas mujeres que adquieren protagonismo en *Berserk*. De su violación, además de lo duradera y cruel que es, se puede destacar otro aspecto muy importante: la agresión parece tratarse más de un alarde de poder que ostenta violador (Femto) no sobre la víctima sino sobre la pareja romántica de Kasca (Guts), quien está presenciando la violación como castigo. Retomando lo anteriormente dicho por Burns en el artículo de Cheng (2016), la violación parece ser una afrenta hacia los derechos de propiedad de, en este caso, el protagonista, ya que Femto lleva a cabo la agresión como resultado de un bagaje de envidia y resentimiento hacia Guts y no por deseo hacia la víctima. Esto queda claramente retratado mediante las imágenes cuando Femto, sin mostrar ningún tipo de sentimiento, mira a los ojos a Guts mientras la violación tiene lugar. Las consecuencias internas de este suceso son terribles para Kasca, quien sufre, según señala la *Guía oficial de Berserk*, una «regresión psicológica» tras la violación (Miura, 2019: 20). La trama, a partir del momento de la violación de Kasca, se centra en batallas y en intentos del protagonista de recuperar la integridad mental de quien había sido su amada. Sin embargo, el mismo Guts, a punto de sucumbir a la «Bestia de las Tinieblas»¹⁹, agrede e intenta violar a Kasca después del trastorno mental que ella sufre como consecuencia del trauma de la violación anterior. La altísima presencia de episodios sexuales violentos y forzados no hacen más que mostrar lo presente que están las violaciones en

¹⁹ Este es el nombre que recibe la exteriorización de la parte de la personalidad más oscura de Guts, aquella que está sedienta de violencia y venganza y que, en ocasiones, toma control sobre Guts.

el imaginario cultural de Japón, así como la ligereza con la que se tiende a tratar este tema.



MIURA, Kentarō (2018). *Kasca siendo violada por Femto* [Impresión en papel]. En *Berserk*. 7.

Además de las dos violaciones explícitas mencionadas, aparecen muchos episodios de agresiones sexuales más: una serie de trols que violan a las mujeres de una aldea para complacerse sexualmente y dejarlas embarazadas —episodio que nos puede recordar a la narración de los primeros habitantes de Roma, hijos de las Sabinas violadas—; el intento de violación de un Rey a su hija menor; la casi violación de un caballo poseído por un espíritu a otro personaje, etc. *Berserk* estira los límites morales de la violencia sexual hasta puntos absolutamente polémicos. Incluso cuando las relaciones sexuales son consentidas, sigue habiendo incidentes violentos. Este es el caso que se observa cuando Kasca y Guts yacen por primera vez: nublado por la violación que sufrió de niño, el protagonista trata de estrangular a Kasca porque ve en ella el reflejo de sí mismo cuando fue agredido.



MIURA, Kentarō (2018). *Kasca siendo estrangulada por Guts* [Impresión en papel]. En *Berserk*. 5.

En cualquier caso, *Berserk* minimiza y falla en retratar los impactos y la seriedad de las violaciones, ya que, muchas veces, se centra más la atención en las consecuencias psicológicas de la violación en otros personajes que en la víctima. Se podría considerar, también, que se muestran nociones poco realistas o incoherentes en torno a las violaciones, lo que podría llevar a promover mitos sobre la violación. Ejemplo de ello es la superación casi inmediata del trauma infantil de Guts en cuanto mantiene relaciones sexuales consentidas con Kasca. Tras el ya mencionado intento de estrangularla por acordarse de la violación que sufrió de niño, los coprotagonistas mantienen una conversación y el trauma de Guts, a partir de este momento, parece superado. El alto grado de difusión del manga y anime en sus distintos formatos y la propia fama de *Berserk* delata el éxito que tiene este tipo de argumentos, donde se roza los límites de lo socialmente aceptado. Hay que tener muy presente que el área de difusión de la obra de Kentarō Miura no se reduce a Japón; *Berserk* ha alcanzado gran fama internacionalmente y tanto el manga como el anime (subtitulado) han sido traducidos a varios idiomas. Esto indica que la normalización de las violaciones en *Berserk* puede tener mayor impacto que la de medios artísticos más tradicionales, que, por su parte, suelen estar dirigidos a público cognitivamente más desarrollado y son de acceso más limitado.

A pesar de haber depositado la atención en la cultura de la violación en Japón para este trabajo, no hay que descuidar los casos de violencia sexual que ocurren en otros países, acorde a lo que la Profesora Meenaski Gigi Durham reivindicó a raíz de la cobertura mediática que recibió la violación ocurrida en Nueva Delhi en 2013²⁰ (Phillips, 2017: 38). Es necesario recordar, pues, que en la actualidad en España también ocurren sucesos que están estrechamente relacionados con la cultura de la violación y que su implacable aparición que se perpetúa en los museos que visitamos, en las obras que leemos, en los dibujos animados que consumen los más pequeños de la casa y en la educación social que recibimos.

5. Conclusiones

Del presente recorrido se pueden extraer una serie de conclusiones y hechos significativos. En primer lugar, llama la atención que hay un porcentaje muy bajo de

²⁰ En Diciembre de 2012 la joven Jyoti Singh y su acompañante fueron atacados en Nueva Delhi. Singh fue agredida brutalmente y violada en grupo en un asalto que horas después le quitó la vida. El revuelo provocado por este suceso dio lugar a numerosas protestas y a la petición de leyes más duras contra las violaciones (Phillips, 2017: 37).

obras, artículos e investigaciones disponibles en español en lo que se refiere a este tema, lo que descubre una gran carencia en este ámbito de investigación de la historia del arte tanto en España como en los países hispanohablantes de América Latina. Esta falta de interés en las incontables apariencias de la cultura de la violación en la historia del arte y en el impacto que tienen en la sociedad podría estar señalando a un problema de concienciación sobre la cultura de la violación. En consecuencia, esto podría estar poniendo en relieve la normalización de violencia sexual en el arte sin que sea cuestionado por muchos en el ámbito hispanohablante. Como ya se ha visto, algunos museos e investigaciones contribuyen a separar *violación de objetivo artístico*. Así pues, no es arriesgado afirmar que hoy en día seguimos estando condicionados por la normalización que supone estar frecuentemente expuestos a medios artísticos que se fundamentan, y del mismo modo, alentan, la cultura de la violación que lleva acompañando al ser humano desde hace siglos. Asimismo, el caso del Museo del Prado, junto con lo reivindicado por Wolfthal y por Cohen, esbozan una clara imagen de la ocultación que aún hoy en día se hace en las representaciones que muestran escenas de violaciones. Siguiendo el mismo hilo, calificar una violación como *elemento poético o recurso artístico* no parece ser más que un encubrimiento del verdadero suceso de la obra de arte. Considero, pues, que la violación debe ser nombrada como tal, acompañada siempre de una explicación sobre el contexto histórico y los valores sociales en rigor en el momento de producción de cada obra. Es necesario recalcar la importancia que tiene la información y la concienciación social en la sensibilidad del ser humano hacia determinados temas, por lo que divulgar el conocimiento sobre la extensa presencia de la cultura de la violación en la historia del arte y su relación con el imaginario social es imprescindible. Por tanto, este trabajo tiene como objetivo ser lo más claro y accesible posible para que pueda llegar al alcance de una mayor cantidad de lectores con la esperanza de suscitar una actitud crítica hacia lo que ocultan las representaciones de las que nos rodeamos, bien en los museos, en los libros o en la televisión. Por la misma naturaleza del trabajo, y debido a las limitaciones que entraña, se ha hecho un recorrido breve por algunos momentos históricos para ver el modo en el que la cultura de la violación ha ido quedando retratada de distintas maneras en el arte. Por este mismo motivo —y teniendo muy presente el objetivo último de este trabajo de ilustrar la relación entre representaciones y sociedad—, he creído más favorable hacer un recorrido general acompañado de ejemplos sobre centrarme en un solo periodo o una única forma artística. Asimismo, este trabajo podría ser el trampolín para futuras

investigaciones que deseen incidir en mayor profundidad en las ideas, épocas artísticas o medios artísticos en los que por extensión, no ha habido oportunidad de trabajar ampliamente en este trabajo.

Por otra parte, es necesario no olvidar que la cultura de la violación está presente a lo largo de todo el globo, aunque es más fácil tomar distancia y juzgarla si se analiza en un país culturalmente tan distante de la realidad de muchos hispanohablantes como lo es Japón. Mientras que *Berserk* muestra violaciones de manera casi sistemática como probable reflejo de las creencias de la cuna de Kentarō Miura, también expande dichos ideales hacia otros países. Sabida la fuerza de influencia que tiene la exposición continua a cualquier noción, en especial si no se tiende a analizar críticamente el contenido que consumimos y caemos en ser partícipes de la normalización de las ideas que se nos transmiten, es importante fomentar la actitud analítica y promover cambios en el modo de ver las cosas. De ese modo, las representaciones artísticas que retratan la cultura de la violación, incluso si oscilan entre arte y producto de consumo, ofrecen una oportunidad para reflexionar sobre qué nos cuentan esas violaciones sobre nuestra propia realidad. Tal y como Cheng indica muy acertadamente refiriéndose a su deseo de actitud crítica de los japoneses frente a representaciones de las violaciones en su cine, «*I hope that engaging with such representations can help to facilitate [...] broader discussion on popular culture and its role in motivating social change*» (2016: 78). Esto mismo se puede extrapolar, definitivamente, a todo medio artístico con dichas representaciones. Sean obras anteriores a la Antigua Grecia o una fotografía contemporánea, tengan su propio lugar en el museo o estén en nuestras estanterías o pantallas, la cultura de la violación recorre la historia del arte y tiene que ser detectada como tal. Por supuesto, esta detección y la posterior transformación de la realidad social está estrechamente unida a la percepción de los roles de género. Como ya apuntaba Yamawaki, cuanto más arraigados están los estereotipos de género en la sociedad y en la cultura, más se aceptan los mitos sobre la cultura de la violación, por lo que la percepción de la cultura de la violación está necesariamente unida a una concienciación de la existencia de roles de género en nuestra sociedad. Además, no es arriesgado decir que cuanto más enraizados están los mitos, más propensas son las violaciones a ocurrir, puesto que, en lugar de poner el peso sobre los agresores, se pone sobre la víctima. Se lleva así a una normalización que la historia del arte termina de perpetrar. De ahí que sea de tal importancia reelaborar los análisis de las obras artísticas que se exponen en

los museos e incentivar a los individuos a analizar, del mismo modo, los medios artísticos que llegan a sus manos sin un cuadro explicativo que los acompañe.

6. Bibliografía

- ANÓNIMO (s.f.): *Rapto de Perséfone por Hades* [Fresco]. Gran Túmulo de Vergina, Grecia.
- BERLIN, Isaiah (2008): «Idealaren bilaketa». En X. Mendiguren (Trad.), *Giza historia ulertzeko azterketa: saiakera antologia*. Bilbao: Klasikoak. Pp. 43-60.
- Biblia Morgan* (1240) [Manuscrito Iluminado]. En *The Morgan Library & Museum*, Nueva York. MS M.638, fol. 16r. Recuperado en 07/05/2023 de <https://www.themorgan.org/collection/crusader-bible/31> (Consultado el 07/05/2023).
- CHENG, Hei-Lei (2016): «Visualising Shattered Lives: Potentiality in Representations of Rape Victimisation in Contemporary Japanese Cinema». En *New Voices in Japanese Studies*, 8. Pp. 77-97.
- COHEN, Ada (1996): «Portrayals of abduction in greek art. Rape or metaphor?». En N. M. Kampen (Ed.), *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece, and Italy*. En Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 117-135.
- CURRAN, Leo (1978): «Rape and rape victims in the Metamorphoses». En *Arethusa*, 11(1/2). Pp. 213-241.
- DONAHUE-WALLACE, Kelly (2004): «Art». En M. Smith (Ed.), *Encyclopedia of rape*. Connecticut: Greenwood Press. Pp. 15-16.
- ECO, Umberto (1968): «El problema de la definición general del arte». En *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca. Pp. 127-157.
- Encyclopaedia Britannica (31 de marzo de 2023): «Anime». En *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado en 13/04/2023 de <https://www.britannica.com/art/anime-Japanese-animation> (Consultado el 13/04/2023).
- FRAGONARD, Jean-Honoré (1777): *El Cerrojo* [Pintura al óleo sobre tela]. Museo del Louvre, París, Francia. Recuperado en 16/03/2023 de <https://www.louvre.fr/es/visitas-virtuales> (Consultado el 16/03/2023).
- HIGGINS, Lynn y Silver, Brenda (1991): «Introduction». En *Rape and representation*. Nueva York: Columbia University Press. Pp. 1-11.
- HORNBLLOWER, Simon (10 de marzo de 2023): «Ancient Greek Civilization». En *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado en 14/04/2023 de <https://www.britannica.com/place/ancient-Greece> (Consultado el 15/04/2023).
- KENNEY, Edward John (1 de enero de 2023): «Ovid». En *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado en 07/03/2023 de <https://www.britannica.com/biography/Ovid-Roman-poet> (Consultado el 07/03/2023).
- KUNZLE, David M. (10 de abril de 2023): «Asia and the manga». En *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado en 13/04/2023 de <https://www.britannica.com/art/comic-strip/Asia-and-the-manga> (Consultado el 16/05/2023).
- MIURA, Kentarō (2017): *Berserk*. En M. Bernabé (Trad.), 2. Modena: Panini comics.
- MIURA, Kentarō (2018): *Berserk*. En M. Bernabé (Trad.), 5. Modena: Panini comics.
- MIURA, Kentarō (2018): *Berserk*. En M. Bernabé (Trad.), 7. Modena: Panini comics.
- MIURA, Kentarō (2019): *Berserk: Guía oficial*. M. Bernabé (Trad.). Modena: Panini comics.
- ONANDIA, Beatriz (2022): «Empoderamiento o sumisión: la cultura de la violación en las artes plásticas francesas de las luces». En S.G. Rodríguez (Ed.), *Resistencias literarias. Los lenguajes contra la violencia*. Madrid: Dickinson. Pp. 325-338.
- Real Academia Española. (s.f.): «Arte». En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado en 21/02/2023 de <https://dle.rae.es/arte> (Consultado el 21/02/2023).
- PESONEN, Riina (2020). *Representations of Rape Culture in Boys Love Manga*. Trabajo de fin de Máster. Universidad de Helsinki, Facultad de Artes, Departamento de Culturas del Mundo 2010-2017. Recuperado en 15/02/2023 de https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/323097/Pesonen_Riina_Representations%20of%20Rape%20Culture%20in%20Japanese%20Boys%20Love%20Manga_Pro%20Gradu_2020.pdf?sequence=2&isAllowed=y (Consultado el 11/04/2023).
- REYSEN, Stephen; Katzarska-Miller, Iva; Plante, Courtney N.; Roberts, Sharon E. y Gerbasi, Kathleen C. (2017): «Examination of anime content and associations between anime consumption, genre preferences, and ambivalent sexism». En *The Phoenix Papers*, 3(1). Pp. 285-303.

- PHILLIPS, Nickie (2017): *Beyond Blurred Lines: Rape Culture in Popular Media*. Maryland: Rowman & Littlefield.
- RIAÑO, Peio (13 de marzo de 2021): «Las violaciones que denuncia la National Art Gallery y que el Prado oculta en su exposición “Pasiones mitológicas”». En *El Diario*. Recuperado en 16/04/2023 de <https://www.eldiario.es/cultura/arte/violaciones-denuncia-national-gallery-prado-oculta-exposicion-pasiones-mitologicas_130_7302367.html> (Consultado el 15/04/2023).
- RUBENS, Pedro Pablo (1612): *El rapto de Ganimedes* [Pintura al óleo sobre tela]. Museo del Prado, Madrid, España. Recuperado en 10/03/2023 de <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-rapto-de-ganimedes/6e81bf30-a422-4c69-88af-c0368c7bf17c?searchMeta=el%20rapto%20de%20ganime>> (Consultado el 10/03/2023).
- SUAREZ, Alicia (2016): «Violencia real-violencia mitológica: la violación y el rapto en la pintura de Rubens para la torre de la parada». En *Las violencias y la historia*, 5. Salamanca: Antema. Pp. 527-541.
- VIGARELLO, Georges (1999): *Historia de la violación. Siglos XVI-XX*. Madrid: Cátedra.
- VILLA, Alberto Daniel (2019): «Configuración narrativa en la franquicia “crossmedia” de *Berserk*». En *Anime y videojuegos. Con A de animación*, (9). Pp. 132-143.
- WOFTHAL, Diana (1993): «“A Hue and a Cry”: Medieval Rape Imagery and Its Transformation.». En *The Art Bulletin*, 75(1). Pp. 39-64.
- YAMAWAKI, Niwako (2009): «The role of rape myth acceptance and belief in a just world on victim blame attribution: A study in Japan». En *Psychologia*, 52(3). Pp. 163-174.