



Revista Latina de Comunicación Social

E-ISSN: 1138-5820

jpablos@ull.es

Universidad de La Laguna

España

Caballero Gálvez, Antonio A.; Zurián Hernández, Francisco A.
Machos violentos y peligrosos. La figura del maltratador en el cine almodovariano
Revista Latina de Comunicación Social, núm. 71, 2016, pp. 853-873
Universidad de La Laguna
Canarias, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81943468044>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EXTRA VIOLENCIA DE GÉNERO Y COMUNICACIÓN [3/6]
LIBRO COLECTIVO “[EXTRA VIOLENCIA DE GÉNERO Y COMUNICACIÓN](#)”

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

AA Caballero Gálvez, FA Zurián Hernández (2016): “Machos violentos y peligrosos. La figura del maltratador en el cine almodovariano”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, pp. 853 a 873
<http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1124/44es.html>
DOI: [10.4185/RLCS-2016-1124](https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1124)

Machos violentos y peligrosos. La figura del maltratador en el cine almodovariano

Violent and dangerous macho men. The figure of the male batterer in Almodóvar's cinema

Antonio A. Caballero Gálvez. Profesor. Universitat Rovira i Virgili (España) -
antonio.caballero@urv.cat

Francisco A. Zurián Hernández. Profesor. Universidad Complutense de Madrid (España) -
azurian@ucm.es

Abstracts

[ES] **Introducción.** La violencia contra las mujeres por parte de los hombres es una forma de reafirmar la masculinidad e imponer su hegemonía a través de la fuerza. Planteamos el estudio de la violencia de género en el cine almodovariano, no a partir de la víctima, sus personajes femeninos, sino a través de la figura del maltratador. **Metodología.** Realizamos dos modelos analíticos complementarios, como son: 1) la semiótica visual desde la perspectiva de los estudios de género, 2) la cuantificación de la tipología de maltratos llevados a cabo por los personajes masculinos representados en el cine de Almodóvar, así como los factores que definen a estos arquetipos. **Resultados y Conclusiones.** Dentro de la amalgama de masculinidades representadas en el cine de Almodóvar existen diferentes tipos de personajes masculinos que agreden a la mujer a través del acoso, la violación y el asesinato.

[EN] **Introduction.** Violence against women is an act performed by men to reaffirm their masculinity and impose their hegemony by force. This article presents the results of a study of gender-based violence in Almodóvar's films, focused on the figure of the male batterer, not the victims, the female characters. **Methods.** The study is based on two complementary analytical models: 1) a model of visual semiotic analysis from the perspective of gender studies, and 2) the quantification of the types of abuses carried out by male characters in Almodóvar's filmography, as well as the factors that define these archetypes. **Results and conclusions.** Within the amalgam of masculinities portrayed in Almodóvar's films, there are different types of male characters who commit violence against women through harassment, rape and murder.

Keywords

[ES]: Violencia machista, masculinidades, Almodóvar, machismo, patriarcado, cine almodovariano

[EN]: Macho violence, masculinity, Almodóvar, machismo, patriarchy, Almodovarian cinema

Contents

[ES] 1. Introducción. 1.1. Masculinidad: violencia, agresión y testosterona. 2. Metodología. 3. Estudio de caso: el hombre maltratador en el cine de Almodóvar (1980-2016). 4. Resultados. 5. Conclusiones. 6. Nota. 7. Referencias bibliográficas.

[EN] 1. Introduction. 1.1. Masculinity: violence, aggression and testosterone. 2. Methods. 3. Case study: the male batterer in Almodóvar's cinema (1980-2016). 4. Results. 5. Conclusions. 6. Note. 7. References.

Traducción de **CA Martínez-Arcos**

(Dr. en Comunicación por la Universidad de Londres, Reino Unido)

1. Introducción

Que la violencia de género es un problema estructural y que por lo tanto, se desarrolla y toma presencia en el ámbito de lo público, es algo prácticamente incuestionable para la mayoría de estudios e investigaciones realizadas sobre este tipo de violencia. No obstante, dentro del marco legal, e incluso social, esta afirmación no estaría tan extendida. Consideramos que la implementación así como el cada vez mayor interés por los estudios de género, por parte de diferentes disciplinas científicas, han permitido entender y asumir que esta violencia está intrínsecamente conectada con las estructuras patriarcales y heteronormativas que han imperado en nuestra sociedad a lo largo de su historia. Aunque aceptemos la base estructural de la violencia machista, debemos tener en cuenta que la perpetuación de esta violencia no reside únicamente en el hogar sino en instituciones como la Escuela, el Estado e incluso la Religión, lugares a través de los cuáles se consolidan los principios de dominación sobre las mujeres.

La estructura androcéntrica del patriarcado es en gran parte la responsable de que hoy en día, el rol de la mujer en la sociedad siga siendo insuficiente, y que el asesinato de las mujeres se haya generalizado y aceptado como parte de la función del hombre –en parte, por el efecto *narcotizante* de los medios en el tratamiento de las noticias de violencia machista (Postigo Gómez & Jorge Alonso, 2015)–, por lo que en pocas ocasiones esta violencia ha sido interpretada desde la perspectiva del hombre.

Es importante remarcar e insistir que la agresión a la mujer no es un fenómeno reciente ni de los últimos cien años, sino una constante a lo largo de toda la historia de la humanidad. Es la primera forma de agresión empleada por los humanos sistemáticamente para llevar a cabo sus objetivos y satisfacciones inmediatas sin estar en relación con las necesidades básicas y funcionales como la caza, la defensa o la lucha con otros oponentes (Lorente Acosta, 2012). Esto hace que nos remontemos hasta la prehistoria, donde ya los antropólogos han encontrado restos de mujeres con signos de violencia extrema. Las representaciones visuales de los egipcios también dejaron su huella en papiros, tal y como también quedaron plasmadas en ánforas griegas donde se representaban escenas como el sacrificio de Polixena (Molas Font, 2007). Sin embargo, es destacable la herencia griega y especialmente su mitología, donde el rapto y la violación de las diosas, permite a los dioses el acceso al Olimpo. Si entendemos la mitología griega como la base de nuestra cultura, podemos entender que es una base construida a partir de la misoginia y el maltrato a las mujeres. Tal es así que

existen estudios cinematográficos donde se pone de manifiesto las múltiples referencias mitológicas dentro del cine, como sería el caso de la analogías entre el héroe masculino y la historia mitológica del rapto de Perséfone por parte de Hades (Bou & Pérez, 2000), así como el resto de representaciones cinematográficas de los relatos mitológicos de Pandora, enviada como castigo de los dioses a los hombres, la violación de Dánae o la huida de Deméter de la persecución de Poseidón (Bou, 2006).

Si la asignación de sexo y género fuera distinta o, simplemente, si en nuestra cultura se disociara el falo del pene (Butler, 2002) quizás esta discriminación y violencia sistémica no se hubiera heredado o el orden social sería completamente diferente. La transformación de la historia en naturaleza y la arbitrariedad cultural en natural a favor de la dominación masculina (Bourdieu, 2006) no es baladí; gracias a ello se ha llegado a la imposición heteronormativa de la diferencia “naturalizada” –y, por lo tanto, “esencializada”– entre lo masculino y lo femenino, basada en última instancia, en la contingencia. La violencia machista está interiorizada en nuestra cultura, no sólo se presenta prácticamente cada día en los medios, sino que son raras las expresiones artísticas o culturales en las que no se represente, se interprete, se denuncie, o incluso se promocióne (Caballero Gálvez, 2015). El cine, al igual que la literatura o el teatro, ha sido un buen campo de cultivo en el que exponer las diferentes violencias que vive la mujer en su día a día, por el simple hecho de haber sido identificada biológicamente en su nacimiento con el sexo femenino. Es necesario que el género deje de presentarse únicamente como una problemática de la mujer y la violencia contra ellas, y comience a mediatizarse como un acto performativo (Butler, 2002), prestando mayor atención a la figura del hombre y, sobre todo, cuestionando y debatiendo sobre las razones históricas que han conducido a la supremacía de los hombres frente a las mujeres.

No es un problema de la mujer, quizás tampoco del hombre en cuanto hombre, sino de la sociedad, del Estado y especialmente de la Educación. Muchos de los estudios e investigaciones, además de campañas y políticas públicas en torno a la violencia machista, se han centrado en la víctima, la mujer como sujeto a proteger. Del mismo modo, gran parte de la bibliografía existente sobre la obra de Pedro Almodóvar se ha centrado en sus personajes femeninos y en sus actrices, conocidas como “chicas Almodóvar”; identificadas como personajes con gran carisma y personalidad, mujeres sufridoras y al mismo tiempo luchadoras, solidarias entre sí y valientes. Pero, ¿qué es de los hombres que las hacen desesperar, llorar, sufrir y/o escapar? Quizás es hora de no sólo reflexionar por qué existen mujeres que siguen con sus maltratadores o no les denuncian, sino estudiar, desde una perspectiva del comportamiento, el pensamiento de los hombres que consideran que las mujeres son seres inferiores que deben cumplir y obedecer a sus exigencias para evitar ser castigadas. Es por ello, que consideramos necesario y prioritario estudiar e investigar la construcción de la identidad masculina, así como los factores y elementos que la definen.

Pedro Almodóvar se erige, dentro del panorama cinematográfico europeo y mundial, como uno de los directores de cine más prolíferos en el retrato de las mujeres, como víctimas de la tradición patriarcal del dominio masculino. Todas sus protagonistas son mujeres que, de un modo u otro, intentan luchar, escapar o romper con el machismo que las sojuzga. Pero en su caso, no sólo se preocupa de darles visibilidad a ellas, sino que a lo largo de su filmografía también se ha encargado de recoger una gran amalgama de masculinidades que van desde hombres sensibles a la rudeza “macho ibérico” o la agresividad del marido celoso y maltratador. Tal y como apunta Lehman (1993: 5), “Almodóvar invierte el paradigma cultural predominante dentro del cual se exhiben los cuerpos de las mujeres y los cuerpos de los hombres se esconden y protegen.”

Existen estudios que han denunciado varias obras del director manchego de hacer apología, banalizar o simplemente no denunciar explícitamente la violencia machista (por ejemplo, Aguilar, 1998), como sería el caso de *Kika* (1993) o *Matador* (1986), desde la perspectiva de la víctima. En este artículo planteamos el estudio de la violencia de género en el cine almodovariano, no a partir de la víctima, sus personajes femeninos, sino a través de la figura del maltratador, planteando las siguientes preguntas de investigación: ¿Qué tipo de maltrato llevan a cabo los personajes masculinos representados en el cine de Almodóvar? ¿Cuáles son los factores que definen el arquetipo de maltratador presentes en el cine almodovariano? ¿Existe un modelo de maltratador arquetípico que se repite a lo largo de su filmografía o hay distintos tipos de maltratadores? Para resolver dichas cuestiones, planteamos realizar un análisis de los personajes masculinos que representan al hombre maltratador dentro de los veinte largometrajes realizados por Pedro Almodóvar hasta el año 2016.

1. 1. Masculinidad: violencia, agresividad y testosterona

Como apunta Bourdieu en *La dominación masculina* (2000), la fuerza de lo masculino se constata en el mismo momento que no tiene que justificarse: la visión androcéntrica se impone como natural y no tiene necesidad de definirse en discursos que tienen como objetivo legitimarla. El orden social funciona como una máquina simbólica que tiende a consolidar la dominación masculina en la que se ha fundado. A través de la violencia, la masculinidad hegemónica protege su territorio y muestra su hombría. En los últimos años, la amenaza de la mujer y la mayor visibilidad homosexual se está reflejando en un mayor aumento de la homofobia y misoginia, así como la violencia contra la mujer.

La masculinidad hegemónica es una definición en negativo (Segal, 2007), no homosexual y por supuesto, no femenina. Al mismo tiempo, el grado de masculinidad viene marcado por el nivel de fuerza y agresividad del hombre, ya sea hacia la mujer o hacia otros hombres (Connell, 2003). Aunque se presupone que el temperamento y la fuerza son las señas distintivas del maltratador, y la base del estereotipo presente en el imaginario colectivo, no todos los hombres que abusan y pegan a las mujeres muestran su violencia de forma explícita. Un primer objetivo de esta investigación sería romper con el modelo único de maltratador, y estudiar los diferentes tipos de hombres que no únicamente emplean su fuerza y violencia a la hora de maltratar a la mujer. La masculinidad es una capa a través de la cual las acciones e ideologías violentas de una cultura se siguen celebrando bajo la dominación del macho y en la que la rabia del hombre, sus obsesiones, sus celos, sus inseguridades y su arrogancia constituyen la normalidad cotidiana, una cotidianeidad que no requiere de ningún tipo de justificación ni de explicación.

De acuerdo con el análisis de Michael Kaufman (1989), cada acto de violencia aparentemente individual se enmarca en un contexto social, por lo tanto, la violencia es una conducta aprendida al presenciar y experimentar violencia en el seno de la sociedad. La violencia masculina se expresa a través de una tríada que abarca la violencia contra las mujeres, contra los otros hombres y contra sí mismo. Se sitúa en una sociedad basada en estructuras patriarcales de autoridad, dominación y control, diseminadas en todas las actividades sociales, económicas, políticas e ideológicas. La represión de la pasividad y la acentuación de la posición activa favorecen el desarrollo de una personalidad con agresividad excedente, lo que constituye la norma de las sociedades patriarcales. De acuerdo a los análisis que se desprenden de la investigación de Kaufman, la violencia es una forma de combatir las dudas acerca de la masculinidad e imponer su hegemonía a través de la fuerza.

2. Metodología

Existe un consenso creciente en las Ciencias Sociales en torno a una visión “constructivista” de las identidades, que las entiende antes como el resultado de procesos de filtrado, selección y postulación

de “marcadores de identidad” que como “expresión” de una unidad fraguada previamente (Laclau, 2005; Chai, 2001).

En este artículo, asimilamos las consideraciones de la semiótica “visual” propuesta por Gonzalo Abril en *Análisis crítico de textos visuales* (2007: 26), para “actuar con cierto grado de rigor y complejidad, comprender la configuración y estructura de los textos y mantener la atención respecto a las relaciones de poder involucradas en ellos, lo que podríamos denominar, usando la expresión de Jameson (2002) su ‘inconsciente político’”, dado el poder que la imagen tiene en la constitución de la identidad, en nuestro caso, la representación de la figura del “maltratador”, debemos tener en cuenta las siguientes categorías o capas del análisis:

1. Tener presente el contexto: Ya que el análisis cultural puede interpretarse como el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas (Thompson, 1998: 185).
2. Interpretarlos de forma reflexiva: reflexionar sobre los efectos que estas películas producen alrededor de ellas: en su recepción, o en nuestro caso, en su análisis crítico.
3. Analizarlo de forma discursiva: interpretar desde un sujeto-emisor a un sujeto-receptor, ya que los objetos se constituyen como formas simbólicas producidas, construidas y empleadas por un sujeto para dirigirlos a un otro.

En consonancia con el marco teórico donde se inserta esta investigación, debemos tener en cuenta que la mirada está dominada por la subjetivación, donde podemos incluir su poder escópico (Mulvey, 2001); es intencional y por naturaleza, subjetiva.

Para Jacques Aumont (2011), la imagen consta de tres funciones: simbólica, epistémica y estética. En ella se inserta el imaginario, un abigarrado repertorio de imágenes compartido por una sociedad, el espacio de las objetivaciones de la imaginación colectiva que remite por una parte a la innovación y la capacidad crítica de las sociedad, y por otra a la parcialidad y la distorsión sistemática del estereotipo.

A partir del análisis metodológico desarrollado en “¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los *Gender Studies* y la Estética Audiovisual” (Zurian y Caballero, 2013), proponemos realizar un análisis crítico audiovisual dentro de la filmografía del director Pedro Almodóvar en la que aparezcan explícitamente signos de violencia machista del hombre hacia la mujer. Entendiendo que las mujeres también sufren la violencia simbólica instaurada en nuestra sociedad, hemos optado por este tipo de violencia, ya que nos permite analizar de forma más específica el arquetipo masculino representado por los personajes que interpretan el rol de “maltratador”. De esta forma, incluiremos en nuestra muestra todos aquellos filmes donde exista violencia del hombre hacia la mujer en cualquiera de sus variantes: física y/o psíquica.

Una vez acotado el corpus, el análisis se centrará en conocer las actitudes, comportamientos y rasgos psicológicos que caracterizan a estos personajes maltratadores y mediante qué formas se produce esta violencia específica de los personajes varones contra los personajes femeninos, así como los elementos que utiliza el director para plasmarlo a través del diálogo o la imagen con el objetivo de generar un modelo que responda a las preguntas de investigación planteadas en este artículo. Para ello, nos servimos de una metodología interdisciplinar que se basa en dos modelos analíticos

complementarios, como son: por una parte la semiótica visual desde la perspectiva de los estudios de género, así como la cuantificación de la tipología de maltratos llevados a cabo por los personajes masculinos representados en el cine de Almodóvar, así como los factores que definen a estos arquetipos presentes en el cine almodovariano.

El proceso de análisis que seguiremos a la hora de investigar las películas de Pedro Almodóvar se estructura a partir de las siguientes etapas de estudio:

- Identificación del maltratador y/o personajes agresores.
- Descripción de las escenas o secuencias en las que tienen lugar las agresiones.
- Marcar las características distintivas de cada una de las masculinidades identificadas, así como las estructuras de poder y patriarcales en las que se enmarcan.

3. Caso de estudio: el maltratador en el cine almodovariano (1980–2016)

El primer largometraje de Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci y Boom y otras chicas del montón* (1980), se presenta como una oda al hedonismo tras el final del largo periodo franquista. Una orgía musical y cinematográfica donde prima la libertad: social, sexual y cultural. La figura del maltratador en este filme está presente a través del marido de Luci (Eva Siva), el policía (Félix Rotaeta) quien viola a Pepi (Carmen Maura) nada más comenzar la película. De hecho, la venganza de esta violación será la línea argumental que atraviesa toda la película. Aunque Pepi afirme que no le ha importado que la violen, sino que no haya sacado el suficiente partido de la pérdida de su virginidad, ya en esta primera escena queda patente la intencionalidad crítica del guión al mostrar a la mujer como un objeto (Beauvoir, 2000) para la satisfacción del hombre (Mulvey, 1975). Si bien, Pepi le ofrece una felación para evitar la multa por plantar marihuana, el Policía no se conforma con ello y sigue agrediéndola hasta penetrarla. Por lo tanto, esa apología de la libertad sexual que se desprende en una primera lectura del filme queda totalmente anulada ante el dominio y la fuerza masculina representada por el policía (policía, no olvidemos, de la policía franquista con todas las connotaciones que eso supone).

No será la única violación del policía, sino que también viola a Charito, una vecina de Luci que está enamorada del hermano gemelo del policía, cuando va a buscar a Luci. Bajo el engaño (haciéndose pasar por el hermano) y por la fuerza, el policía la viola aprovechándose de su vulnerabilidad y fragilidad. Podemos identificar la estereotipación del policía con el modelo del “Manolo”, entendido como el varón español que perseguía a las rubias suecas. Un estereotipo configurado a partir de distintos elementos “hipermasculinos” como serían: la voracidad sexual, la competitividad entre ellos mismos, el fascismo como estandarte y la violencia como principio de fuerza. Y es que además de las violaciones, ridiculiza a su propio hermano cada vez que aparece y el propio director introduce un clásico pasodoble español, cuando el Policía comienza su particular venganza, al percatarse de que su mujer le ha abandonado.

Almodóvar nos muestra por una parte, sexualidades transgresoras como el sadomasoquismo de Luci y, por otra, denuncia abiertamente la relación de dominación y violencia de la sexualidad heteronormativa. El director marca la diferencia entre las vejaciones consentidas de Luci por parte de Bom (Olvido Gara, “Alaska”), otra mujer, de la última paliza que sufre Luci por parte del policía. Concebimos esta paliza como la represión del propio sistema que castiga todo acto de rebeldía o sublevación (Foucault, 1975).

En *Laberinto de pasiones* (1982) el director sigue apostando por unos personajes rebeldes y liberados sexualmente. Al mismo tiempo que nos muestra la homosexualidad del protagonista, Riza Niro

(Imanol Arias), o la ninfomanía de la protagonista, Sexilia (Cecilia Roth), asistimos a la relación incestuosa de Queti (Marta Fernández Muro) y su padre (Luis Ciges), descrita por la víctima de la siguiente manera: “Es que mi madre nos dejó hace unos meses, ¿sabes? Y ahora vivo sola con mi padre, que está de los nervios, y entonces me confunde de vez en cuando con ella, con mi madre, y entonces me fuerza.”

En el nacionalcatolicismo la sumisión de la mujer a su marido, padre o cualquier miembro hombre dentro del núcleo familiar era un aspecto incuestionable. Queti obedece sin ningún tipo de resistencia a las insinuaciones y abusos de su padre, ya que “la fuerza simbólica es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física” (Bourdieu, 2000). En este filme es la primera vez que encontramos por una parte, la relación entre maltratador y discapacidad, es decir, se muestra al padre como un hombre mayor que tras el abandono de su esposa ha perdido la cabeza y por ello confunde a su hija con su mujer, sin embargo, se revela como un violador.

En *Entre tinieblas* (1983) aparentemente no aparece ningún maltratador, y ello es porque están muertos. En primer lugar, el difunto marido de la marquesa (Mary Carrillo), al cual, durante una conversación con la Abadesa Julia (Julieta Serrano), lo describe como un “monstruo y fascista”, una equiparación constatable en el modelo masculino promovido por el régimen franquista, ya que el fascismo promovía la “virilidad más perfecta” siguiendo el modelo descrito por George L. Mosse (1995), controlador del cuerpo, la sexualidad y cualquier otro tipo de “anormalidad”. De ahí que la marquesa percibe la muerte de su esposo como una liberación tanto para ella como para su hija. Aquí de nuevo el maltratador es marido y padre. De esta forma, el director nos muestra que si como marido eres un maltratador, también lo eres como padre.

En segundo lugar, podríamos identificar al novio toxicómano de Yolanda, también fallecido, quizás no de forma tan explícita como el marqués, aunque en su primera escena tira el bolso de Yolanda al suelo y a través de sus escritos sobre ella, podemos considerarlo como un hombre maltratador: “Yolanda, no te creas tan importante, eres tan solo un capricho mío. A veces, das la impresión de darte cuenta y te odio por eso. [...] Un día te cansarás y te irás, por eso tengo que vengarme antes de que te vayas. Eres el precio más alto que he tenido que pagar por la heroína.” Responsabiliza a Yolanda de su muerte, es por ello que ella escribe en el mismo diario: “Estoy muerto. Yolanda me ha suicidado.” En este caso, vemos la figura del maltratador como una víctima de sí mismo; que ella le deje debe ser castigado, él no puede ser abandonado, aunque sea con su propia muerte. Además de las dos figuras identificadas no podemos olvidar que el trasfondo que envuelve *Entre Tinieblas*, no es otro que el de la religión, uno de las mayores instituciones perpetuadoras del patriarcado y las desigualdades de género.

En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), el maltratador es fácilmente identificable desde la primera escena en la que aparece. Almodóvar retoma la violencia física y el arquetipo representado por el policía en su primer largometraje a través del personaje de Antonio (Ángel de Andrés López), aunque él no es policía, representa todas las características que definen a un maltratador: violento, celoso, misógino y violador. Un hombre que desprecia a todas las mujeres, menos a su madre y a su exjefa alemana. Entiende a la mujer como un objeto a su servicio y placer. En la primera escena le pide a su esposa Gloria (Carmen Maura) planchar una camisa, llevarle una cerveza, servirle la cena y hacer el amor –aunque ella en ese momento no quiera–.

El protagonista desprecia todo lo que venga de Gloria, ya sea su trabajo como limpiadora o cualquier plato que cocine. No permite que tenga relación con su vecina prostituta, a la que se refiere constantemente como “puta”, ya que comenta que “la pueden confundir”. De esta situación se derivan dos ideas que el mismo filme nos muestra: en primer lugar, él no quiere que ella trabaje: “No quiero que vayas a trabajar por ahí, no sé cómo coño tengo que decírtelo.” La segunda tiene que ver con el pundonor y la decencia, de nuevo estamos ante la herencia del franquismo y el arquetipo del hombre español de la transición. “El tratamiento histórico de las mujeres en España las ha dejado con una cruda alternativa entre los roles de madre y de prostituta, una paradoja que las películas de Almodóvar reconocen (retrospectivamente, para una generación mayor) y también refutan (para las nuevas mujeres españolas).” (Allison, 2003). En un primer enfrentamiento físico, Antonio agarra de la muñeca a Gloria recriminándole: “No te consiento que hables así de mi madre, ¡aquí el que manda soy yo! Y si no te gusta, ya sabes dónde está la puerta.” En la segunda ocasión, tras ser castigada con una bofetada, Gloria se defenderá: “No se te ocurra volver a ponerme las manos encima.” El empoderamiento de la mujer y su autodefensa serán un tema recurrente a lo largo de su filmografía.

Su quinto largometraje, *Matador* (1986), Almodóvar retoma la violación como una de las mayores expresiones de violencia machista: un cuerpo femenino a disposición del placer exclusivo del hombre. Las primeras imágenes son escenas de violencia machista y como reconoce Allison (2003: 105), la fantasía sádica de Diego Montez (Nacho Martínez) no puede ser más explícita: “se está masturbando, con sus piernas enmarcando el televisor.” La primera lección que recibe Ángel (Antonio Banderas) de su maestro Diego Montez será: “A las tías hay que tratarlas como a los toros, plantarles cara y acorralarlas, sin que se den cuenta”, posteriormente Diego se revelará como un asesino de mujeres; aunque encuentra su contraparte en María Cardenal (Asumpta Serna), asesina de hombres: “Tengo derecho a defenderme de agresores como tú.”

Para María Cardenal: “Los hombres pensáis que matar es un delito. Las mujeres sin embargo no lo consideramos así. Por eso, en todo criminal hay algo de femenino”, a lo que Diego responde: “Y en toda asesina, algo de masculino.” Extrapolando este diálogo al terreno que nos ocupa, y por lo tanto, entendiendo la masculinidad como lo violento y sobre todo, como lo no femenino, la afirmación de María es una ridiculización de la masculinidad hegemónica, asumiendo que todo criminal es femenino, por lo tanto, ser un criminal y/o maltratador es ser muy poco masculino. Mientras que la respuesta de Diego es una reafirmación del modelo hegemónico masculino, basado en la violencia: mujer violenta = mujer masculina.

Partiendo de la metáfora del torero como asesino, Almodóvar presenta a Ángel como un novillero que quiere ser matador de toros, cuando realmente lo que desea, tal y como percibe Diego, es ser un asesino. Se caracteriza por ser un chico tímido, desequilibrado y sobreprotegido por su madre Berta (Julieta Serrano), una fanática seguidora del Opus Dei, que hace que su hijo se avergüence de sus impulsos psicóticos. En esta ocasión, la conexión entre el violador y la religión es inevitable, expresada visualmente a través de la opresión de su hogar. La primera y única víctima de Ángel será Eva Soler (Eva Cobo), a quien intenta violar sin éxito siguiendo la lección aprendida. Sus ganas de ser asesino se ven truncadas por su fobia a la sangre, esto hace que se entregue a la policía y confiese. Eva niega los hechos, algo que frustrará los deseos de Ángel de convertirse en un peligroso delincuente. Acorralado y avergonzado por no haber consumado la violación, la credibilidad de él no sólo como asesino, sino como cuerpo masculino, queda en evidencia, una impotencia que fomenta su violencia.

En *La ley del deseo* (1987) nos centraremos en la violencia ejercida sobre Tina (Carmen Maura), ya que como expresamos en la metodología, nos ceñiremos a los hombres que agreden a mujeres, por el simple hecho de serlo. En este caso, Tina, mujer nacida biológicamente hombre, recibe una doble discriminación, por mujer y transexual. Durante el registro de su casa por parte de la policía, Tina se ve sometida a una agresión física. Los policías, que a su vez son padre (Fernando Guillén) e hijo (Fernando Guillén Cuervo), comienzan a interrogarla, siendo el más joven el que ataca violentamente a Tina, dándole una bofetada: “La gente como tú no merece vivir”, a lo que ella responde: “Y la gente como tú, capaz de pegar a una mujer indefensa, ¿qué es lo que merece?”. Cuando el policía cuestiona su identidad: “Tú no eres una mujer”, ella le agrede con un puñetazo, contestando: “Supongo que ahora me acusaran de maltratar a la policía.”

No será la única agresión que reciba Tina, sino que en la parte final del filme, ella se enamorará de Antonio Benítez (Antonio Banderas), el acosador de su hermano, el director de cine Pablo Quintero (Eusebio Poncela), de quien ella intentará escapar una vez le descubra. Cuando le pide que no la toque, Antonio le da una bofetada dejándola inconsciente, tras lo cual la despertará con el agua de un jarrón, amenazándola con una pistola y reteniéndola hasta la llegada de su hermano. De esta película, por lo tanto, podemos seleccionar dos maltratadores: el policía y el psicópata Antonio Benítez.

Dentro de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) aparecen Iván (Fernando Guillén) y su hijo Carlos (Antonio Banderas). Ninguno de los dos maltrata a sus mujeres, pero tanto padre e hijo son infieles. Iván se presenta como la antítesis de los maltratadores vistos hasta ahora en la filmografía de Almodóvar, es un galán seductor que huye de sus responsabilidades con tres mujeres: Pepa (Carmen Maura), Lucía (Julieta Serrano) y Paulina Morales (Kiti Mánver) quien dice de él: “Eres un débil, Iván”; en la línea de su padre, Carlos es un joven tartamudo que se enamora de Candela (María Barranco) mientras su prometida, Marisa (Rossy de Palma), duerme en la misma casa.

En este filme, el director muestra un modelo de masculinidad distinto al resto de personajes masculinos analizados hasta ahora. Despojados de cualquier estructura de poder y dependientes de las mujeres, tal y como apunta Ana (Ana Leza): “Se lo tengo dicho, en esa moto no se monta otro chocho más que el mío. Me tiene hasta los huevos. Mira, pienso hacerme un *business*, sacar pasta y comprarle la moto a él y después, ¡puerta! ¿Para qué necesito yo a un tío teniendo la moto?” Además del binomio formado por Iván y su hijo, Antonio, como modelos de una masculinidad alejada de la violencia y la fuerza, en la película aparece el taxista (Guillermo Montesinos) quien reconoce: “los hombres también lloran”, alejando aún más del arquetipo del maltratador.

La figura del agresor vuelve con fuerza en *¡Átame!* (1989) a través de Ricky (Antonio Banderas) que sale de un hospital psiquiátrico con el objetivo de secuestrar a Marina Osorio (Victoria Abril), una actriz porno que intenta encauzar su carrera a través del cine de terror de la mano del director Máximo Espejo (Francisco Rabal), el cual también está obsesionado con ella. Ambos hombres se presentan como discapacitados: Ricky sufre trastornos psicológicos y Máximo es un hombre mayor en silla de ruedas que quiere realizar su última obra maestra: *Fantasma de medianoche*. Si bien, Marina puede controlar a Máximo por su discapacidad física y reprocharle sus miradas de deseo e insinuaciones, Ricky, al igual que *El fantasma de la ópera* (Leroix, 1910), secuestrará a Marina y la mantendrá maniatada hasta lograr que se enamore de él. La violencia en el filme es “hiperbólicamente explícita”, una parodia de la violencia inherente a las relaciones heteronormativas dentro de la sociedad patriarcal, considerando que el carácter de Ricky, el macho violento son una

combinación de los síntomas psicóticos y de lo que Freud asume como un comportamiento masculino normal.

Ricky se presenta como un depredador que acecha a su víctima siguiendo la dialéctica del cine de terror, a modo de Norman Bates en *Psicosis* (Hitchcock, 1960) o el asesino de *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931). En este filme podemos apreciar de manera explícita las lógicas del patriarcado, en las que el poder masculino emplea toda su fuerza y sadismo para dominar y victimizar a lo femenino, eso sí, en nombre del amor. Una crítica directa al amor romántico y a las dinámicas de poder propias de la heteronormatividad (Wu, 2005). Aunque éstas estructuras rígidas del amor entre parejas heterosexuales se tambalean con el pasado de Ricky, ya que sus relaciones sexuales con la directora del psiquiátrico le otorgaron ciertos privilegios durante su encierro: una fórmula que él mismo aplica a su relación con Marina. Aparte de una crítica a la violencia instintiva del patriarcado, la película representa un giro satírico de los subgéneros políticamente incorrectos basados en el voyerismo y en la excitación sádica de los hombres. (Allison, 2003:102).

En *Tacones Lejanos* (1991), Becky (Marisa Paredes) y su hija Rebeca (Victoria Abril) se disputan el amor de un hombre, Manuel (Féodor Atkine). Éste último se presenta como la antítesis del Juez Domínguez / Femme Letal (Miguel Bosé). Manuel, además de machista y conservador, es un hombre infiel. Femme Letal, el personaje travesti del Juez Domínguez, aprovecha la confianza de Rebeca para mantener relaciones sexuales con ella, su fuerza masculina se impone hasta conseguirlo. Por un lado, podemos pensar en Femme Letal como un violador, ya que hace caso omiso del deseo de la mujer, sin embargo, el director muestra el placer de Rebeca que eclipsa por completo al del hombre, eso nos conduce a un empoderamiento posfeminista (Gorton & Garde-Hansen, 2013).

Kika (1993), una de las películas más polémicas del director por la escena de la violación de más de ocho minutos, cuenta con dos maltratadores representados por el asesino Nicholas Pierce (Peter Coyote) y el violador Pablo “Paul Bazzo” (Santiago Lajusticia). El propio director nos desvela su inspiración para el personaje de Nicholas a través del sketch con doña Paquita (Francisca Caballero): “William Burroughs, por ejemplo, le disparó a su mujer y Luis Althusser la estranguló.” A lo que doña Paquita responde: “¡Qué horror! No los conozco. Tampoco son españoles, ¿verdad?”, como si los crímenes machistas fueran actos ajenos a la sociedad española. Esta entrevista deja entrever la implicación de Nicholas en el asesinato de su esposa, Rafaela. No será su único crimen, posteriormente matará a Susana (Bibiana Fernández) y a Andrea “Caracortada” (Victoria Abril), tras desenmascararlo.

Andrea “Caracortada”, quien sufre las secuelas de su relación tóxica con Ramón (Álex Casanovas), nos informa de diferentes crímenes machistas que suceden en la sociedad española a través de su programa *Lo peor del día*: “El comandante de artillería, A.F.A. mata a su mujer y después se suicida, todo empezó por una discusión motivada por las malas notas de su hija. Sus vecinos recuerdan al comandante como un hombre encantador.” O la entrevista en directo que consigue con una víctima, antes de ser asesinada en directo por su marido, Joaquín “el portugués” que, a su vez, abusó de su hija.

Pablo es definido por su hermana Juana (Rossy de Palma) de la siguiente manera: “es subnormal y como todos los subnormales le gustaba mucho follar.” Tal y como relata Juana, Pablo, exactor porno conocido como Paul Bazzo, no sólo la viola a ella, sino también a su prima Reme y a la vecindad. Tras escapar de la cárcel y tras tramar un robo junto a su hermana Juana, en el cual la amordaza y pega un puñetazo dejándola inconsciente, entra en la habitación de Kika (Verónica Forqué) y la viola

repetidamente hasta que llega la policía y consigue despegar al hombre de la mujer. Tras la violación, Andrea “Caracortada” va a cubrir la noticia y le pregunta a un policía (Jesús Bonilla) por lo sucedido y él responde: “Nada, violar a una chica.” Cuando Ramón llega a casa le pregunta a Kika sobre lo sucedido, ella resignada le confiesa: “Que éstas cosas pasan todos los días y hoy me ha tocado a mí. [...] Si me descuido el policía bajito y el otro también me echan otros tres polvos cada uno”, en referencia a los tres polvos de Pablo y su fragilidad frente a los tres hombres. La reflexión de Kika, así como los casos anunciados por Andrea *Caracortada*, hacen que entendamos la película como una denuncia a la impunidad de las violaciones y el maltrato, al igual que de los asesinatos, especialmente por la actuación ridiculizada de los policías y la banalización de lo sucedido a Kika por parte de su entorno.

En *La flor de mi secreto* (1995), aparece Paco (Imanol Arias), militar en misión especial en Bosnia, casado con Leo Macías (Marisa Paredes), una escritora cuya creatividad literaria entra en crisis debido a la tormentosa relación con su marido y que, finalmente, se refugia en lo opuesto a su marido, Ángel (Juan Echanove), un hombre sensible que incluso llega a escribir una novela rosa con el pseudónimo de Leo, Amanda Gris, para ayudarla a continuar su carrera literaria, y finalmente conquistarla. Algo que autores como Gabilondo (2005: 296) han considerado como “masculinidades simétricas” en tanto que Ángel y Paco no pueden expresar sus sentimientos y deseos sexuales, dos pseudo-fantasmas que deambulan dentro de la película.

Desde sus inicios, el pasado franquista del Estado Español es una constante en la filmografía de Pedro Almodóvar; *Carne trémula* (1997) comienza con la declaración del estado de excepción durante la dictadura (en la película situado *ficcionalmente* en 1970): una situación por la que se suspenden algunos derechos ciudadanos (de los poco que, formalmente, existían). Almodóvar presenta al Estado como responsable último de la hegemonía patriarcal a través del cual se legitima la supremacía de los valores masculinos frente a la mujer o cualquier otra identidad de género que amenace el régimen heteronormativo. En este filme, son tres los personajes a analizar: Sancho (Pepe Sancho), David (Javier Bardem) y Víctor Plaza (Liberto Rabal).

Sancho es policía nacional y vive obsesionado con la idea de que su mujer, Clara (Ángela Molina), le es infiel. Entiende que la bebida es la única que puede evitar que mate a su esposa, o incluso a su amante, como le dice el propio Sancho a su compañero David: “Es la única manera de que una mujer no te la pegue. Claro, también podría matarle a él, pero no sé quién es, será uno de estos, y pensar que cualquiera de estos gilipollas podría estar tirándose a mi mujer mientras yo estoy currando.” La proposición de Clara de separarse hace que él le pegue; aunque ella no se defiende le advierte: “Un día te voy a perder el miedo Sancho, y presiento que ese día no va a tardar en llegar.” Después de David, Clara mantendrá un *affaire* con Víctor y tomará la decisión de dejar a Sancho. Él no se lo pondrá fácil, para ello tendrá que echarle laca en los ojos y dispararle en una pierna hasta poder escapar. Como apunta Lorente Acosta (2001: 87): “La frustración es un factor que favorece la agresión a la mujer, tanto si proviene de factores ajenos al hogar como si se genera dentro, pero al igual que ocurre con el alcohol, sólo los hombres que tienen establecidos y asumidos los patrones de dominación y control en el seno de la pareja llevan a cabo la agresión a la mujer.”

En el caso de David, si bien en la primera parte de la película se presenta como protector de las mujeres, tanto con Clara defendiéndola en las conversaciones con su marido Sancho como con Elena (Francesca Neri) protegiéndola de Víctor, finalmente se revelará como un hombre celoso y violento. Una vez Elena le confiese que ha mantenido relaciones sexuales con Víctor, él sin llegar a maltratarla, se unirá a Sancho para matar al amante tanto de Elena como de Clara, Víctor. Como

apunta Gabilondo (2005: 296), el personaje de David representa una masculinidad castrada – paralizado de cintura para abajo– que desplaza a la masculinidad sádica de Sancho.

Víctor se presenta como una víctima del sistema, por una parte del Estado, hijo de una prostituta, habitante de un barrio obrero y encarcelado injustamente, saldrá de prisión como huérfano en busca de venganza y con el objetivo obsesivo de recuperar a Elena. En su primer encuentro, sabemos que él la conoció una noche pero la relación sexual no se consumó. A su salida de la cárcel, Clara le iniciará en el sexo y buscará a Elena para consumir lo que no hizo en el pasado: “Lo que más me jodió de aquella noche es que me llamaras baboso y que dijeras que no tenía ni puta idea de follar. Juré que algún día te haría tragarte esas palabras y lo peor es que era verdad. Así que decidí que algún día cuando saliera de la cárcel me convertiría en el ‘mejor follador del mundo’. Mi plan consistía en pasar una noche entera contigo, durante esa noche te follaría sin parar hasta partirte por la mitad, te haría gozar más de lo que has soñado en toda tu vida y tú naturalmente te quedarías colgada de mí, pero yo te abandonaría y no volvería contigo nunca, aunque me lo pidieras de rodillas. Esa era mi venganza.” Víctor siente su ego como macho hundido, y es ahí, donde comienza su razón de ser, poder demostrar a su víctima que él es mejor que ella y la puede poseer cuando quiera.

Tras *Carne Trémula* (1997), donde la violencia machista es una constante, aparentemente en *Todo sobre mi madre* (1999), no existe ningún personaje que podamos identificar con alguno de los arquetipos masculinos definidos hasta ahora. Sin embargo, es destacable que en la película se inserta la obra de teatro *Un tranvía llamado deseo* (Williams, 1947). Si bien en el filme sólo se muestran algunas partes de violencia como el maltrato de Stanley (Carlos Lozano), sureño americano misógino y violento, a Stella (Candela Peña): “¿Bruto? Ya lo era cuando nos conocimos, pero te recuerdo que mi brutalidad nunca fue un problema para ti”, no se recrea la violación por parte de Stanley a Blanche, personaje interpretado en la película por Huma Rojo (Marisa Paredes).

Aunque tal y como hemos comentado no aparece un arquetipo masculino que responda al patrón hombre, heterosexual y violento, sí que la figura de Lola (Toni Cantó) podemos identificarla como maltratador, tal y como comenta Manuela (Cecilia Roth): “Lola tiene lo peor de un hombre y lo peor de una mujer. [...] Él se pasaba el día embutido en un bikini microscópico, tirándose todo lo que pillaba y a ella le montaba un numerazo si andaba con bikini o se ponía una minifalda, el muy cabrón, ¿Cómo se puede ser machista con semejante par de tetas?”, un personaje que huye antes de dar cualquier tipo de explicación a las mujeres con las que ha estado.

La complejidad del guión de *Hable con ella* (2002) hace que el análisis de sus personajes masculinos requiera de un estudio más profundo para considerar algunos de los condicionantes que nos llevan a identificar la violencia. Descartando a las parejas de Lydia González (Rosario Flores), tanto Marco Zuluaga (Darío Grandinetti) como el torero “El niño de Valencia” (Adolfo Fernández), incluso considerando las connotaciones que el toreo supone dentro del imaginario del macho español; el único personaje que podemos identificar como maltratador sería el de Benigno Martín (Javier Cámara), quien no maltrata sino viola a Alicia (Leonor Watling).

Si bien Benigno no responde al estereotipo de macho ibérico que impone su fuerza y poder a las mujeres, si no más bien a rasgos femeninos: cuida de su madre hasta que fallece para pasar a cuidar a Alicia, además, su sexualidad es ambigua, ya que rehúsa definirse como homo o heterosexual. De facto, su visita al psicólogo con la excusa de conocer más de cerca de Alicia (o, al menos, su entorno) así como algunas conversaciones que mantiene con Marco hacen pensar que Benigno, en el fondo, tiene serios problemas psicológicos. Su obsesión por la víctima es la que nos conduce a

incluirlo dentro de los personajes maltratadores. Para Kinder (2005: 264), “tan sólo la bailarina vuelve a la vida mediante actos de amor, tanto verbales como físicos [...] Aunque mucha gente llamaría a esos actos ‘violación’, Benigno el maternal los realiza como si fueran parte de su trágica devoción por su amada [...]”, en esta afirmación, la autora no ha considerado que la ‘amada’ se encuentra en parálisis cerebral, inconsciente e indefensa, y que Benigno ‘el maternal’ ha ido a la cárcel por ello, donde finalmente se suicidará, tal y como hacen muchos maltratadores (Lorente Acosta, 2012). Desde nuestro análisis no podemos defender la hipótesis de que la violación es un acto de amor y tiene efectos beneficiosos para la víctima (Freixas, 2014) sino más bien destacar el abuso de poder en tal acto, que Almodóvar desvía e ilustra en el filme a través de la metáfora del *Amante menguante*, basado a su vez en el filme *El increíble hombre menguante* (Matheson, 1957), evitando la desagradable imagen de una violación a una enferma en coma.

En el caso de *La mala educación* (2004) podemos identificar claramente al maltratador en la figura del padre Manolo (Daniel Giménez Cacho), alter ego en la ficción de D. Manuel Berenguer (Lluís Homar). Si bien, principalmente es un pedófilo que abusa de su posición de poder dentro de un internado tal y como le recuerda Zahara (Gael García Bernal) en la ficción: “A un niño de 10 años no se le quiere, se le acosa, se abusa de él”, lo incluimos en nuestro análisis ya que es el responsable último de la muerte de Ignacio (Francisco Boira) en pleno proceso de reasignación de sexo. En el rodaje de *La visita*, que se realiza dentro de *La mala educación*, los dos curas, el padre Manolo y su otro compañero cura, matan a Zahara rompiéndole el cuello. En ésta película de nuevo encontramos a la religión como una de las instituciones perpetuadora de la violencia machista y el odio hacia identidades de género no normativas, como la transexualidad.

Tanto la violación como el maltrato vuelven a tomar protagonismo dentro de la línea argumental de *Volver* (2006). Paco (Antonio de la Torre) intenta violar a la hija de Raimunda (Penélope Cruz), Paula (Yohana Cobo): “Yo estaba en la cocina, de espaldas, y de pronto papá se me echó encima. Estaba borracho, yo le grité que qué hacía y él me dijo que no era mi padre. Le empujé y me lo quité de encima. Se levantó y volvió a abrazarme, yo le volví a empujar. Se desabrochó el pantalón, diciendo siempre que aquello no era malo y que él no era mi padre. Abrí el cajón y cogí un cuchillo, lo amenacé pero solo para asustarle, y no me hizo caso. Dijo que no sería capaz y se me echó encima, ¿qué vas a hacer mamá?”

Raimunda también fue víctima de su padre, tal y como cuenta su madre, Irene (Carmen Maura): “La tarde del incendio tú llamaste para decir que tu padre había abusado de ti, que te quedaste embarazada y que Paula es tu hija y es tu hermana. Yo no me lo podía creer. ¿cómo pudo ocurrir semejante monstruosidad delante de mis narices sin que yo me diera cuenta? Entonces lo entendí todo, entendí tu silencio, tu distanciamiento, entendí que tu padre se fuera a trabajar a Venezuela, incapaz de asumir la vergüenza de lo que había hecho. Entendí que después de casarte con Paco te vinieras a Madrid y no quisieras saber nada de nosotros.” En el padre de Raimunda se recogen la mayor parte de los aspectos que hemos identificado en los diferentes personajes maltratadores: machista, violador, infiel y cobarde, como lo describe Agustina (Blanca Portillo): “Tu padre había nacido para hacer sufrir a las mujeres que le querían.”

En línea con la última película analizada, en *Los abrazos rotos* (2009) el maltrato vuelve a ser uno de sus temas vertebrales. De nuevo la obsesión es la que lleva a Ernesto (José Luis Gómez) a vigilar, controlar y agredir a Lena (Penélope Cruz). Él se aprovecha de su posición de poder como jefe de Lena, así como de su situación económica y familiar para hacerla suya. Cuando ella intenta separarse de él, él la castigará tirándola por la escalera, tras lo cual acude a socorrerla: “Date la vuelta mi amor,

yo te ayudo, déjame hacerlo. Tranquila, tranquila, yo te ayudo. Te has podido romper algo, te voy a quitar los zapatos. Así, estarás más cómoda. Yo me encargo de todo.” No es la única agresión que recibe, sino que cuando logra irse con su amante, Mateo (Lluís Homar), él de nuevo la agrede, como cuenta Lena: “Nos hemos peleado a lo bestia, al final me arrancó la ropa y me tiró a la carretera para ir desnuda.” Su obsesión le lleva a matarla, provocando un accidente de coche en el que iba con Mateo. Ernesto representa por una parte, la figura del hombre fascista, conservador y patriarcal que identificamos con los valores impuestos por el nacionalcatolicismo de la dictadura, frente a Mateo, director de cine y escritor, sensible y creativo. Dos masculinidades antagónicas dentro de la gran amalgama de masculinidades existentes (Kimmel, 2001).

El principal maltratador, en este caso violador, que podemos destacar en *La piel que habito* (2011) es Zeca (Roberto Álamo) que violará a Vera Cruz (Elena Anaya), quien a su vez se encuentra secuestrada por Robert Ledgard (Antonio Banderas). Para violarla, previamente ha maniatado y agredido a su propia madre, Marilia (Marisa Paredes). Estamos de nuevo ante un maltratador, con problemas psíquicos con un pasado problemático: fue abandonado por su madre y criado en las favelas de Río de Janeiro. Además no puede contener su apetito sexual, de hecho, comienza a lamer el cuerpo de Vera a través de la pantalla de videovigilancia la primera vez que la ve. La escena de la violación, comparable a la de *Kika*, termina cuando su otro captor, Robert Ledgard, la rescata, aunque parezca contradictorio.

Mucho antes, cuando Vera era Vicente (Jan Cornet) intentó violar a Norma (Blanca Suárez), hija de Robert Ledgard. Por eso Robert secuestra a Vicente y le somete a una vaginoplastia, además de transformar, poco a poco, su cuerpo masculino en el cuerpo de mujer que ahora es Vera (Zurian, 2013: 265). En la película, vemos a Vera pero Vera se llama así misma como Vicente cuando, después de escaparse, hablando con Cristina (Bárbara Lennie), la dependiente de su madre, le dice (y el guión remarca que la frase la dice Vera): “Soy Vicente. Acabo de fugarme... Me raptaron... Me cambiaron de sexo... para huir he tenido que matar a dos personas. Tenéis que ayudarme” (Zurian, 2011: 284). Aunque no podríamos, por tanto, considerar maltratador a Robert, ya que la agresión sería a otro hombre y no contra una mujer, sin duda reúne las características del hombre patriarcal que cree que su voluntad es ley y todo lo demás es despreciable.

Aunque *Los amantes pasajeros* (2013) es una comedia desenfadada, en ella también identificamos a uno de sus personajes, en concreto, Infante (José María Yazpik) como maltratador, aunque no lo incluiremos dentro del modelo arquetípico analizado por la siguiente razón: la única agresión que encontramos es cuando Infante, un asesino a sueldo de origen mexicano, abofetea a Norma Boss (Cecilia Roth) cuando entra en pánico y comienza a gritar. Teniendo en cuenta que esta agresión puede ser interpretada como una forma de controlar y parar su ataque de ansiedad, no incluiremos a Infante dentro del arquetipo de maltratador por su acción, aunque sus palabras indiquen lo contrario, ya que ante los problemas de separación del piloto Benito Morón (Hugo Silva) con su esposa, Infante le pregunta: “¿No has pensado en matarla?”, una cuestión que Benito achaca a su origen latinoamericano: “¡No, hombre, no! Los sudacas, creéis que todo se arregla matando.” Aunque sus palabras le revelan como un maltratador al uso, no entra dentro de nuestro caso de estudio, en el que incluiremos hombres que realicen actos de violencia física o psíquica contra las mujeres.

Por último, en el caso de *Julieta* (2016), los tres personajes masculinos no responderían al estereotipo de maltratador, aunque quizás podemos intuir que en el seno paternal de Julieta (Emma Suárez / Adriana Ugarte) pueda existir un maltrato por parte de su padre, Samuel (Joaquín Notario) a su madre enferma, Sara (Susi Sánchez), ya que la encierra en su habitación mientras mantiene una

relación amorosa con Sanáa (Mariam Bachir). Tanto él como Xoan (Daniel Grao) enlazan con aquellos personajes descritos hasta ahora incapaces de confesar sus infidelidades y asumir sus responsabilidades. Lorenzo (Dario Grandinetti) sin embargo, enlaza con personajes más sensibles, dentro de lo que podríamos denominar una nueva masculinidad liberada de ataduras patriarcales.

4. Resultados

Una vez analizados los veinte largometrajes de Pedro Almodóvar, realizaremos una tabla [Tabla 1] en la que incluiremos los personajes seleccionados para ponerlos en relación con las categorías establecidas en la configuración del arquetipo del maltratador representado en el cine almodovariano, descartando aquellos personajes que no aparezcan en el espacio diegético, por lo que *Entre tinieblas* (1983) queda descartada. De igual modo, aquellas películas que no incluyan personajes masculinos que respondan a alguna de las categorías de maltrato estudiadas tampoco se tendrán en cuenta: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Tacones Lejanos* (1991), *La flor de mi secreto* (1995), *Todo sobre mi madre* (1999), *Los amantes pasajeros* (2013) y *Julieta* (2016). Consideramos necesario aclarar que hemos incluido los agresores de *La ley del deseo* (1987) y *La mala educación* (2004), pues si bien sus víctimas nacieron biológicamente hombres, murieron o fueron agredidas como mujeres.

Tabla 1: Clasificación de personajes agresores según el tipo de maltrato.

Películas	Personajes	Tipo de maltrato			
		Asesinato	Agresión	Violación	Acoso
<i>Pepi, Luci, Bom...</i> (1980)	Policía		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
<i>Laberinto de pasiones</i> (1982)	Padre			<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<i>¿Qué he hecho yo...?</i> (1984)	Antonio		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
<i>Matador</i> (1986)	Diego	<input type="checkbox"/>			
	Ángel			<input type="checkbox"/>	
<i>La ley del deseo</i> (1987)	Policía joven		<input type="checkbox"/>		
	Antonio		<input type="checkbox"/>		
<i>¡Átame!</i> (1990)	Ricky		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
<i>Kika</i> (1993)	Nicholas	<input type="checkbox"/>			
	Paul Bazzo		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
	“El portugués”	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
<i>Carne trémula</i> (1997)	Sancho	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
	Víctor				<input type="checkbox"/>
<i>Hable con ella</i> (2002)	Benigno			<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<i>La mala educación</i> (2004)	Manuel	<input type="checkbox"/>			
<i>Volver</i> (2006)	Paco			<input type="checkbox"/>	
<i>Los abrazos rotos</i> (2009)	Ernesto	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
<i>La piel que habito</i> (2011)	Zeca		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	

Por lo tanto, del 100% de los largometrajes de Pedro Almodóvar analizados, hemos encontrado personajes que responden al arquetipo de maltratador en un 65% de sus filmes. A la primera pregunta de investigación: ¿Qué tipo de maltrato llevan a cabo los personajes masculinos representados en el cine de Almodóvar? Los resultados [1], en los cuáles se insertan dieciocho personajes que responden a más de un tipo de maltrato y/o agresión son los siguientes: el 33,3% son

asesinos; 55,5%, agreden físicamente a sus mujeres; 50% son violadores; y por último, el 33,3% responden al perfil del acosador.

Hemos llevado a cabo una segunda cuantificación [Tabla 2], atendiendo a los factores que intervienen en la configuración de estos personajes, y por lo tanto, respondiendo a la segunda pregunta de investigación: ¿Cuáles son los factores que definen el arquetipo de maltratador presentes en el cine almodovariano?

Tabla 2: Clasificación de personajes agresores según los factores que les definen.

Películas	Personajes	Factores		
		Machismo	Psíquicos	Violador
<i>Pepi, Luci, Bom...</i> (1980)	Policía	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
<i>Laberinto de pasiones</i> (1982)	Padre		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<i>¿Qué he hecho yo...?</i> (1984)	Antonio	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
<i>Matador</i> (1986)	Diego	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
	Ángel		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<i>La ley del deseo</i> (1987)	Policía joven	<input type="checkbox"/>		
	Antonio		<input type="checkbox"/>	
<i>¡Átame!</i> (1990)	Ricky	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
<i>Kika</i> (1993)	Nicholas	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
	Paul Bazzo	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	“El portugués”	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
<i>Carne trémula</i> (1997)	Sancho	<input type="checkbox"/>		
	Víctor	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
<i>Hable con ella</i> (2002)	Benigno		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<i>La mala educación</i> (2004)	Manuel	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<i>Volver</i> (2006)	Paco	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
<i>Los abrazos rotos</i> (2009)	Ernesto	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
<i>La piel que habito</i> (2011)	Zeca	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Encontramos que un 77,7% responde al machismo y por lo tanto, al modelo hegemónico fruto del sistema patriarcal; un 66,6% responden a una motivación relacionada con una minusvalía mental o trauma psicológico causado por la familia o la religión, que les impulsa al maltrato contra la mujer, o incluso manifiestan un instinto asesino; y por último, un 55,5% responden a una motivación sexual, en conexión con el acoso y la obsesión.

Por último, con respecto a la tercera pregunta de investigación: ¿Existe un modelo de maltratador arquetípico que se repite a lo largo de su filmografía o hay distintos tipos de maltratadores? Encontramos que no existe un único patrón fijo que defina al maltratador dentro del cine de Almodóvar, sino que podemos diferenciar tres estereotipos que se repiten dentro de la filmografía almodovariana como son: 1) el macho ibérico o “manolo” que maltrata sistemáticamente a la mujer a través de la agresión física o el trato doméstico; 2) el psicópata asesino cuyo fin último es acabar con la mujer, o problemas psíquicos le llevan a maltratar a la mujer; y por último, y más complejo, 3) el

personaje “inocente” que cuenta con una discapacidad o arrastra un trauma que le incita, principalmente a acosar y/o violar a la mujer.

5. Conclusiones

Realizada la cuantificación tanto de la tipología de maltrato, así como los factores a través de los cuales se construyen los personajes masculinos analizados, una de las primeras conclusiones a las que nos lleva el análisis es la reafirmación de la violencia machista como una violencia estructural basada en el sistema patriarcal, así como principios esencialistas que dotan al hombre del poder de la dominación frente a la mujer abocada a la subordinación (Bourdieu, 2000). Si bien Cohan & Hark (1993: 2) identifican dentro del cine almodovariano a los sujetos masculinos con la actividad, el voyerismo, el sadismo, el fetichismo y la progresión narrativa, nosotros añadimos, el maltrato y la violencia contra la mujer.

Tal y como se refleja en la obra de Almodóvar esta dominación viene sustentada por diferentes estructuras de poder, encargadas de la asimilación y perpetuación de tales roles. Una de las primeras causas que transmite su cine es el pasado fascista del Estado Español y su sistema político y social basado en el nacionalcatolicismo, donde la mujer queda relegada al cuidado y órdenes de su marido. Dentro de este sistema se encuadra el arquetipo que hemos identificado como el primero los arquetipos señalados en los resultados: 1) el macho ibérico o “manolo” que maltrata sistemáticamente a la mujer a través de la agresión física o el trato doméstico, queda reflejado a través de los personajes del policía en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*; Antonio en *¿Qué he hecho para merecer esto?*, el policía joven de *La ley del deseo*, la breve aparición, que no menos relevante, del violador y asesino Joaquín García “el portugués” en *Kika*; Sancho en *Carne Trémula*, Paco en *Volver* o Ernesto en *Los abrazos rotos*.

En el caso del segundo arquetipo analizado: 2) el psicópata asesino cuyo fin último es acabar con la mujer, encontramos dos modelos diferenciados; por una parte, Diego Montez en *Matador* y Nicholas en *Kika* responden a un mismo patrón: asesinos en serie cuyo único móvil es el odio hacia la mujer. Y por otra parte, están Joaquín “el portugués” en *Kika*, Sancho en *Carne Trémula* o Ernesto en *Volver*, quienes matan a sus esposas cuando saben que ya no van a ser suyas, cuando ellas anuncian que quieren ser libres y romper la relación de sumisión (Calleja, 2015). El caso de Manuel Berenguer en *La mala educación* es más complejo, ya que él mata a Ignacio por ser mujer, ya que no tiene el cuerpo masculino que deseaba, sustituido ahora por el cuerpo de su hermano Juan.

El tercer y último arquetipo identificado y que hemos definido como 3) el personaje “inocente” que cuenta con una discapacidad psíquica o un trauma que le incita, principalmente a acosar y/o violar a la mujer, queda patente a través también de diferentes modelos: Ricky de *¡Átame!* así como Víctor de *Carne Trémula* responden a un mismo perfil, dos jóvenes guapos que salen de sus respectivos encierros con el objetivo de poseer a sus víctimas, ambas tramas basadas en el *Fantasma de la ópera*: el secuestro y el acoso hasta conseguir que la víctima se enamore del captor. Por otra parte, Paul Bazzo de *Kika* o Zeca de *La piel que habito*, no tienen un alto coeficiente intelectual y cuentan con un gran apetito sexual que sólo queda saciado a través de la violación; Aquí también entrarían los ancianos, como el padre de *Laberinto de pasiones* o Máximo, el director de cine en *¡Átame!*; y por último, encontraríamos el caso más complejo, el personaje de Benigno en *Hable con ella*.

En este último caso, la presión ejercida sobre la masculinidad por conseguir el modelo hegemónico inalcanzable (Connel, 2008), así como las exigencias impuestas por el régimen patriarcal sobre los hombres, como individuos responsables de sus mujeres y de sus hijos/as, les conduce a volcar su

frustración contra la mujeres. Detrás de estos actos, especialmente violaciones, mostradas por Almodóvar, se encuentra una ideología que convierte a la mujer en el espacio donde el hombre se reconstruye (Sánchez-Alarcón, 2008), aunque sea para acabar con ellos mismos, como es el caso de Benigno que finalmente se suicida o Zeca que muere asesinado mientras posee a Vera. Esta es la diferencia esencial entre estos personajes y Ricky o Víctor, que no sólo no mueren sino que consiguen finalmente a las mujeres que han acosado; Sin embargo, consideramos que existen diferentes estratos dentro la narrativa de *Kika* y *¡Átame!* que determinan la crítica absoluta al sistema patriarcal y una condena manifiesta al maltrato de los hombres a las mujeres (Wu, 2005).

Cabe destacar cómo algunos de los maltratadores del cine almodovariano no sólo se sirven de su posición privilegiada como hombres, sino también de su posición de poder dentro de las estructuras del estado, como serían los policías presentes en sus películas, o de la institución que representa la familia, en este caso, la figura del padre. En el caso de la policía, además de los dos policías señalados anteriormente, el director suele emplear recurrentemente esta figura en sus películas, despojándoles de toda autoridad o ridiculizándoles, como sería el caso de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Matador* o *Kika*. En el caso del padre, su presencia suele ser perjudicial para las mujeres, como sería el caso de *Laberinto de pasiones* o *Volver*, donde en vez de protegerlas, violan a sus hijas.

La policía y el modelo de familia heteronormativa no son las únicas estructuras patriarcales que podemos identificar como perpetuadores de la violencia machista, en el cine de Almodóvar la religión juega un papel fundamental en la represión de los hombres que finalmente agreden, violan o acosan a mujeres. Sería el caso de la presión que ejercen las madres sobre sus hijos, como en la madre de Antonio en la *Ley del Deseo*, la anciana madre de Antonio en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, la religiosa de Ángel en *Matador*, la constante presencia del recuerdo de la madre de Benigno en *Hable con ella* o incluso la madre de Robert Ledgard en *La piel que habito*. No sólo es una cuestión de presión, sino de ceguera, tal y como muestra la madre de Joaquín “el portugués” en *Kika*, quien niega que su hijo sea un asesino y un violador, aún viéndolo a través de un documento videográfico.

Por otra parte, existen otras masculinidades que bien no se caracterizan por su violencia, aunque toman ventaja de su condición preponderante en las relaciones amorosas como Iván en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Paco en *La flor de mi secreto*, Manuel en *Tacones Lejanos*, Lola en *Todo sobre mi madre*, Samuel y Xoan en *Julieta*; hombres, e incluso mujeres como Lola, que mienten a sus mujeres y muestran su incapacidad para empatizar con los sentimientos de sus compañeras. Como apunta Oscar Pereira (2007: 8), “en clave almodovariana, estos rasgos equivalen a una falta absoluta de feminidad, que es lo que caracteriza al hombre de verdad (no confundir con el hombre heterosexual).”

No podemos terminar este artículo, sin mencionar otras masculinidades de especial relevancia en el cine almodovariano como serían todos los transexuales y travestis que aparecen en su filmografía, así como otras masculinidades normativas pero no violentas, como sería el caso de Ángel en *La flor de mi secreto*, Marco Zuluaga en *Hable con ella* o Lorenzo en *Julieta*; hombres que no se avergüenzan de su sensibilidad, sus lágrimas y su amor hacia la mujer. En el cine almodovariano el hombre es el responsable único de la violencia machista, es el que maltrata a la mujer: la mata, la agrede, la viola, la acosa, le hace sufrir y llorar. Un hombre víctima también del sistema patriarcal y el régimen heteronormativo.

6. Nota

[1]: La mayor parte de los personajes seleccionados responden a más de un tipo de maltrato, es decir, realizan diferentes agresiones, o a su vez, su construcción como maltratador responde a más de un factor, es por ello, este indicador determina que los resultados no respondan al 100%.

7. Bibliografía

G. Abril (2007): *Análisis crítico de textos visuales*. Madrid: Síntesis.

P. Aguilar Barriga (2010): “La representación de las mujeres en las películas españolas” en VV AA, *Cine y género en España. Una investigación empírica* (Coord., F. Arranz). Valencia: Cátedra: Universitat de Valencia.

M. Allison (2003): *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio.

J. Aumont, Jacques (2011): *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.

S Beauvoir (2000): *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.

Botello Lonngi, L. (2005), *Identidad, Masculinidad y Violencia de Género* (Universidad Complutense de Madrid, 2005) Tesis Doctoral.

N Bou (2006): *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria.

N Bou & X Pérez i Torió (2000): *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós Ibérica.

P. Bourdieu (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

J. Butler (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós.

Connell, R. W. (2003): *Masculinidades*. México D.F.: Programa Universitario de Estudio de Género. Universidad Nacional Autónoma de México.

AA Caballero Gálvez (2015): “La actualización de los códigos de buenas prácticas en los medios audiovisuales: una necesidad para la lucha contra la violencia machista” en *El tratamiento informativo de la violencia contra las mujeres* (Coord. I. Postigo Gómez & A. Jorge Alonso). La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social.

JM Calleja (2015): “Violencia de género y medios de comunicación” en *El tratamiento informativo de la violencia contra las mujeres* (Coord. I. Postigo Gómez & A. Jorge Alonso). La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social.

SK Chai (2001): *Choosing an Identity*. Ann Arbor: Michigan University Press.

S Cohan & IR Hark: *Screening the male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London & New York: Routledge.

M Foucault (2009): *Historia de la sexualidad. Vol. 1: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.

- L Freixas (2014): “Cultura y maltrato”. *La Vanguardia Culturas* 648. Barcelona:
<http://www.lavanguardia.com/cultura/20141119/54419470146/cultura-maltrato.html> (Fecha de acceso: 12 de abril 2016).
- J Gabilondo (2005): “Melodrama atlántico y migrancia materna. Apuntes sobre Todo sobre mi madre” en VV AA (2005): *Almodóvar: el cine como pasión* (Coord. F Zurian & C Vázquez Varela). Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Gil Rodríguez, E. P.; Lloret Ayter, I. (2007), *La violència de gènere*, Barcelona: UOC.
- K Gorton & J. Garde-Hansen (2013): “From Old Media Whore to New Media Troll. The online negotiation of Madonna’s ageing body”. *Feminist Media Studies* 13: 2, pp. 288-302.
- F. Jameson (2002): *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- M. Kaufman (1989): *Hombres, placer, poder y cambio*. Santo Domingo: Centro de Acción para la Acción Femenina (CIPAF).
- M Kimmel (2001): “Masculinidades globales: restauración y resistencia” *Masculino Plural: Construcciones de la masculinidad* (Coord. C Sánchez-Palencia Carazo & JC Hidalgo). Lleida: Universitat de Lleida.
- M. Kinder (2005): “Reinventar la patria. La trilogía de Almodóvar sobre la muerte cerebral” en VV AA (2005): *Almodóvar: el cine como pasión* (Coord. F Zurian & C Vázquez Varela). Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- E. Laclau (2005): *La Razón Populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- P. Lehman (1993). *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. Philadelphia: Temple UP.
- M. Lorente Acosta (2001): *Mi marido me pega lo normal*, Barcelona: Editorial Crítica.
- M. Lorente Acosta (2012): “Violencia contra las mujeres: peligrosidad y valoración del riesgo”. *Revista europea de derechos fundamentales* 19, pp. 185-214.
- Martin, A. (1998) “Gilda Didn’t Do All Those Things You’ve Been Losing Sleep Over; The Central Woman of 1940s Film Noir”. In *Women in Film Noir*, edited by Kaplan, E.A. British Film Institute, London, pp. 201–215.
- GL Mosse (2000): *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*. Madrid: Talasa.
- L Mulvey (2001): “Placer Visual y Cine Narrativo”, en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (Ed. B Wallis). Madrid: Akal.
- MD Molas i Font (2010): “L’ Arqueologia de les dones i l’ Arqueologia de gènere”. *Cota zero* 25, pp. 94-98.
- O Pereira Zazo (2007): “Reseña de La flor de mi secreto: Relevancia de la feminidad en la identidad masculina”. *Spanish Language and Literature*. Paper 15:
<http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/15> (Fecha de acceso: 12 de mayo de 2016).

L. Segal (2007): *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. Hampshire (Reino Unido): Palgrave Macmillan.

MI Sánchez-Alarcón (2008): “El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de Pedro Almodóvar”. *Palabra Clave* 19:1: <http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/1431/1567> (Fecha de acceso: 29 de mayo de 2016)

JB Thompson (1998): *Ideología y cultura moderna: Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana.

H Wu (2005): “Placeres genéricos agitados y removidos. ¡Átame de Almodóvar y los perversos placeres del patriarcado” en VV AA (2005): *Almodóvar: el cine como pasión* (Coord. F Zurian & C Vázquez Varela). Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

FA Zurian (2011): “Almodóvar, la identidad de género buscada: el caso de *La piel que habito*” en *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual* (Coord. FA Zurian). Madrid: Ocho y medio libros de Cine.

FA Zurian (2013): “*La piel que habito*: A Story of Imposed Gender and the Struggle for Identity” en *A Companion to Pedro Almodóvar* (Coord. M D’Lugo & KM Vernon). Malden (MA, USA) & Oxford (UK): Wiley-Blackwell.

FA Zurian & AA Caballero Gálvez (2013): “¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los Gender Studies y la estética audiovisual” en *Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación (AE-IC- UVA)*. Segovia: <http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/3049/1/Tiene%20la%20imagen%20genero.pdf> (Fecha de acceso: 22 de abril de 2016).

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

AA Caballero Gálvez, FA Zurián Hernández (2016): “Machos violentos y peligrosos. La figura del maltratador en el cine almodovariano”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, pp. 853 a 873
<http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1124/44es.html>
DOI: [10.4185/RLCS-2016-1124](https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1124)

- En el interior de un texto:

... AA Caballero Gálvez, FA Zurián Hernández (2016: 853 a 873)...

o

... AA Caballero Gálvez *et al*, 2016 (853 a 873)...

Artículo recibido el 20 de junio de 2016. Aceptado el 24 de agosto.
Publicado el 12 de septiembre de 2016.