

Historia y comunicación social

ISSN: 1137-0734

<http://dx.doi.org/10.5209/hics.72282> EDICIONES
COMPLUTENSE

Expresiones de machismo y violencia en los personajes masculinos del cine de Pedro Almodóvar: una revisión cronológica

Manuel Garrido Lora¹; María del Mar Ramírez Alvarado²

Recibido: 11 de octubre de 2018 / Aceptado: 28 de septiembre de 2019

Resumen. Esta investigación se centra en los personajes masculinos del director de cine Pedro Almodóvar. En primer lugar, analiza la presencia recurrente del nacionalismo en sus tramas a través de la figura del “macho ibérico” que se nutre del cine español del tardofranquismo y de la Transición, y definido mediante los valores del hombre español tradicional, así como por la conexión con lo sexual, el humor y la creación de identidades disidentes. En segundo término, se estudian las representaciones de la violencia en el cine de Almodóvar como un rasgo de ejercicio del poder característico del machismo español tradicional, expresada unas veces mediante la postura, la gestualidad o el control del espacio-tiempo; otras, de forma explícita, mediante la verbalización y la pura agresión física.

Palabras clave: Cine; violencia; Pedro Almodóvar; nacionalismo; machismo.

[en] Expressions of machismo and violence in the masculine characters of Pedro Almodóvar’s cinema: A chronological review

Abstract. This research focuses on the male characters of the film director Pedro Almodóvar. In the first place, the presence of nationalism is deepened in a recurrent way in its plots through the figure of the “Iberian male” that feeds on the Spanish cinema of the “tardofranquismo” and the Transition, as well as the connection with the sexual, the use of humor and the director’s attempt to create dissident identities. In second place, the representations of violence in the cinema of Almodóvar are studied as a feature of the exercise of the power characteristic of the more traditional Spanish machismo, expressed sometimes through posture, gestures or control of space-time of the victims; and others, through verbalization and physical aggression.

Keywords: Cinema; violence; Pedro Almodóvar; nationalism; machismo.

Sumario: 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión. 3. Metodología. 4. La masculinidad arquetípica española: representaciones del “macho ibérico”. 5. La representación de la violencia masculina en el cine de Almodóvar. 6. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Garrido Lora, M.; Ramírez Alvarado, M.^a M. (2020). Expresiones de machismo y violencia en los personajes masculinos del cine de Pedro Almodóvar: una revisión cronológica. *Historia y comunicación social* 25(2), 519-526.

1. Introducción

Este trabajo aborda dos aspectos centrales para la comprensión de los personajes masculinos en el cine del director Pedro Almodóvar. Por una parte, la presencia del nacionalismo decididamente españolista en sus tramas a través de la figura del “macho ibérico” y, por otra, la representación de la violencia masculina que en ocasiones le es asociada.

Durante las décadas de los años setenta e incluso ochenta se produjo en España el repunte de un tipo de cine caracterizado por las connotaciones eróticas en la presentación de protagonistas masculinos dibujados con frecuencia desde la sátira. Se trata de películas protagonizadas por hombres con una heterosexualidad marcada, y cargadas de un erotismo asociado al humor que ha servido para denostarlas, calificándolas como chabacanas, ordinarias y de poca calidad. Eran muchos de ellos personajes obsesionados por el sexo, reprimidos intentando soltar amarras y en búsqueda de aventuras amorosas. Los investigadores encajan este tipo de filmes en lo que han convenido en denominar cine del destape o comedia sexy celtibérica (Cáceres, 2008).

¹ Universidad de Sevilla.
mgarri@us.es

² Universidad de Sevilla.
delmar@us.es

Una de las características más llamativas en la identidad de estos personajes masculinos es, precisamente, la centralidad de lo nacional que queda definida por su adscripción social, por las referencias culturales e ideológicas y, además, por la presencia de elementos simbólicos culturalmente próximos a la España más castiza y tradicional. Se trata de hombres “muy-muy españoles” intentando liberarse de la represión del franquismo, persiguiendo a la *partener* por excelencia que los guionistas encontraban en las modernas chicas suecas que venían al Sur de Europa en busca de sol y diversión.

El hecho de que estos filmes del destape fuesen considerados de escasa trascendencia cultural, ideológica y política favoreció que, de alguna manera, pasaran desapercibidos ciertos temas controvertidos que se trataban en ellos. Este artículo estudia este aspecto en la obra cinematográfica del director Pedro Almodóvar, que recoge mucho de este espíritu de cine liberador y de apertura en las tramas, nutriéndose así de la comedia sexy. Por una parte, se centra en la presencia del nacionalismo a través de la figura del “macho ibérico” y, por otra, en la representación de la violencia masculina asociada. La premisa básica es que ese espacio de interacción entre lo sexual y lo nacional es clave para entender no pocos de sus personajes masculinos. La obra de Almodóvar, en cierta medida y sobre todo en su primera época, asimila esta herencia, mostrando nuevas narrativas del postfranquismo, de la Transición democrática y de la época conocida como de la movida madrileña.

2. Estado de la cuestión

La representación de la violencia en los contenidos audiovisuales es fuente de preocupación en los ciudadanos y las administraciones públicas. Las encuestas sobre expectativas de programación de contenidos en los medios confirman desde hace tiempo que los espectadores verían con buenos ojos una reducción de la violencia que estos contienen (*Hábitos de comportamiento ante la televisión*, CIS, 1998), aunque los sistemas de medición de audiencias (como el *videorating*) han confirmado simultáneamente que la presencia de violencia en el audiovisual incrementa la audiencia de los mismos (Perales y García, 1998: 45-54) y, en consecuencia, de los beneficios económicos para el sector. Los estudios neurofisiológicos (Gómez, 2014: 215-218) también constatan que, ante los hechos violentos, las pupilas se dilatan, el organismo se activa, se incrementa la presión sanguínea y la actividad cerebral. En suma, las respuestas orgánicas del ser humano a la violencia no son más que indicadores de sus posibles efectos cognitivos: temor, a corto plazo; aprendizaje, a medio plazo; y, finalmente, insensibilización, a largo plazo (Sanmartín, 2000: 112-113).

Sin duda, lo que más preocupa a la sociedad respecto a este tema es la posible correlación entre la violencia representada en el audiovisual y la violencia real, pues no existe unanimidad científica sobre el asunto (Busquet, 2001: 45; Berkowitz, 1996: 219; Garrido-Lora, 2004: 115). Los primeros estudios, realizados a partir de 1960 en Estados Unidos, concluyen casi unánimemente en una muy probable relación causal entre la violencia de los medios y la agresividad real (Berkowitz, 1996: 216). Desde entonces, las posiciones más críticas y conservadoras han insistido en los peligros de los contenidos violentos sobre la conducta humana, especialmente sobre los menores.

Sin embargo, en general, toda la investigación posterior ha aminorado considerablemente esta visión *apocalíptica*, concluyéndose que es difícil determinar la existencia de una relación causal entre estos dos elementos cuando no se dan otras circunstancias concomitantes (Huesmann, 1998: 106). Sí existe unanimidad en que la cantidad de violencia representada en los medios es excesiva, especialmente en la ficción, pero también en los informativos y en otros contenidos televisivos, como los programas de entretenimiento. Es lo que se extrae de los resultados de los estudios realizados desde hace décadas en Estados Unidos, como en el ponderado *National Television Violence Study*, que señala que el noventa por ciento de las películas analizadas incorporaron contenidos violentos (Donnerstein, 1998: 43).

Esta violencia representada en la ficción audiovisual se caracteriza por su tono repetitivo, por el atractivo de los agresores, por el humor, por la ausencia de castigos y la presencia de premios para los agresores, por el uso de armas bastante accesibles para cualquiera, por la ausencia de dolor en las víctimas, y, lo que más interesa, por presentarse como una cualidad propia de la masculinidad. Ahora bien, estos contenidos no determinarían necesariamente la acción violenta, sino que permitirían que la audiencia adquiriese conocimientos sobre cómo actuar violentamente. Además, debe tenerse en consideración que las estadísticas oficiales sobre actos violentos a nivel mundial indican que la Humanidad podría estar viviendo su periodo histórico más pacífico, tal y como defienden muchos académicos e intelectuales, entre ellos el afamado Steven Pinker (2012).

En cuanto al primero de los objetivos planteados para esta investigación, el cine español del tardofranquismo y de la Transición puso de moda un tipo de hombre que aún perdura en el imaginario colectivo en España y que representaba la encarnación de los valores que definían al hombre español tradicional. Este hombre se hizo conocido y se difundió a través de las películas de la etapa del cine español denominada del “destape” en alusión a la escasez de ropa de las protagonistas y a los temas tratados (represión sexual y erotismo de exigua calidad). El “macho ibérico” se caracterizaba, entre otros aspectos, por una centralidad en lo sexual vinculada a un ensalzamiento de lo nacional. Tal orientación primigenia ha ido variando y, con el tiempo, se le han ido sumando diversas connotaciones que confluyen en extremos como el empleo de la sátira y el humor o el uso de la violencia. Así se ha analizado en estudios desarrollados previamente por, entre otros, Hopewell (1989), Marina (1992), Monterde (1993), Allison (1997), Ponce (2004), Cáceres (2008), Hernández (2011), Martínez-Pérez (2011), Collin (2016), etc.

En cuanto al segundo objetivo, vinculado con el anterior de manera reiterada, este trabajo estudia la representación de la violencia masculina en las películas de Almodóvar, reflejada unas veces como dominación psicológica o estructural, y otras de manera bastante explícita. Se analiza la violencia masculina sobre las mujeres, pero también la violencia entre hombres, sobre los menores y sobre las cosas y, asimismo, se estudia esta dominación como un rasgo del machismo español más tradicional. De igual forma, se observa la evolución temporal de este atributo en el cine de Almodóvar, entendiéndose que alcanza un valor universal en algunos de sus personajes, para los que la dominación es siempre y antes que nada un ejercicio de poder sobre los demás. Para el análisis, ha sido importante recurrir a las investigaciones y estudios precedentes de Berkowitz (1996), Huesmann (1998), Smith (2000), Strauss (2001), Busquet (2001), Lehman (2001), Holguín (2006), Evans (2009), Quero, González y García (2010), Guarinos (2011), Martínez-Expósito (2014), etc.

3. Metodología

A fin de analizar los aspectos considerados previamente, como se ha señalado, este trabajo tiene dos objetivos vinculados al estudio de personajes masculinos en el cine de Pedro Almodóvar: analizar la presencia del nacionalismo españolista en sus tramas a través de la figura del “macho ibérico” y estudiar la representación de la violencia masculina vinculada.

El *corpus* de la filmografía del creador manchego empleado para esta investigación ha estado centrado en los siguientes quince filmes, que configuran su filmografía principal: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987), *¡Átame!* (1989), *Tacones Lejanos* (1991), *Kika* (1993), *Carne trémula* (1997), *Hable con ella* (2002), *Volver* (2006), *Los abrazos rotos* (2009), *La piel que habito* (2011) o *Julieta* (2016). Estas han constituido las fuentes primarias básicas de trabajo. De igual forma, se han revisado artículos científicos e investigaciones centrados de forma específica en la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar, así como también entrevistas personales y reportajes en los cuales se analiza su trabajo.

Los siguientes epígrafes de este artículo recogen los resultados del análisis del contenido cualitativo de los elementos centrales para abordar los objetivos planteados: el estudio de los personajes centrales masculinos almodovarianos y de las tramas conexas que se ha efectuado a través de un instrumento *ad hoc*. En esta línea, se ha efectuado un estudio sobre elementos del análisis de la narrativa, básicamente en el nivel del relato audiovisual cinematográfico (García-Jiménez, 1993; Casetti y Di Chio, 2007; Gordillo, 2009), en atención a elementos como los rasgos indiciales (aparición física) e artificiales (vestimenta, forma de hablar), sociológicos, psicológicos y de sexualidad.

4. La masculinidad arquetípica española: representaciones del “macho ibérico”

Comparte Almodóvar con el universo del cine del destape la preferencia por los personajes masculinos de clase media trabajadora: policías, guardias civiles, taxistas, enfermeros, empleados de oficina... También hace suya la apuesta por personajes reprimidos (acosados por las convenciones, atormentados por las imposiciones morales, ávidos de una liberación) y de ciertos galanes con toques donjuanescos. En oposición, el director presenta lo que quizá sea de lo más característico de su producción cinematográfica: la presencia de identidades disidentes, de masculinidades en crisis, problemáticas, complejas. También de personajes que hacen un esfuerzo por apartarse de esa heteronormatividad nacional tan española, de hombres en los que se libra una dura batalla entre las fuerzas poderosas de la tradición que les han marcado y las de sus propios e innatos deseos. A ellos añade otras identidades que se corresponden con los nuevos tiempos y que habían sido excluidas hasta entonces de la gran pantalla: drogadictos de distinto corte (desde la heroína y la marihuana hasta ansiolíticos y pastillas para dormir), enfermos de sida, psicóticos y neuróticos de diversa etiología, militantes de tribus urbanas, transexuales, travestis, etc.

Tal inquietud por la identidad nacional vinculada a lo sexual, típica del cine del destape, de alguna forma contribuyó a definir el imaginario de su cine. Sin embargo, Almodóvar mastica y procesa esta herencia configurando un horizonte muy personal de nuevas libertades para el hombre nacional en lo concerniente a la expresión de su masculinidad. De su mano, puede seguir siendo un heterosexual ávido de encuentros con mujeres, pero también puede optar por una homosexualidad clara y sin tapujos o disfrutar de una bisexualidad descarnada. Puede ser perverso y maligno con toques de ingenuidad o seguir siendo divertido en el entorno de lo trágico y de lo dramático. Las dualidades definen las conductas de estos personajes, tal y como ellos mismos explican: es normal tener miedo, el miedo forma parte del valor; para sentirse culpable no hace falta ser culpable. Elementos que caracterizan España a modo de fetiches nacionalistas se integran como piezas claves en las películas de Almodóvar. Antonio es el protagonista masculino de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, un hombre machista, desconsiderado, rodeado de los privilegios que se le atribuyen por ser “padre de familia”. El desarrollo argumental lleva a pensar que ha tenido el final que a un macho ibérico abusador como a él le corresponde por su actitud. Su mujer, la sufrida Gloria que se gana la vida como limpiadora, hastiada de desprecios e injurias, le golpea en la cabeza con un hueso del jamón que sólo su marido podía

comer en casa. La muerte es fulminante. Un objeto “muy español” como este hueso de jamón se convierte en pieza clave también en *Matador*. Se trata de la forma que tiene la peineta con la que María recoge su cabellera y con la que da muerte a sus amantes en el momento del orgasmo clavándose en el “hoyo de las agujas” a modo de estocada. En esta línea, *Tacones Lejanos* se inicia con un *flash back* de Rebeca Giner justo en el momento en el que su madre le compra unos pendientes de flamenca –abalorio estereotípico del folclore español– en un mercadillo. Uno de ellos se extravía y la niña regresa con prisa para buscarlo. Esos pendientes de flamenca aparecen en la escena de inicio cuando Rebeca va a recoger a su madre en el aeropuerto tras quince años sin verla y se transforman en una pieza importante para entender la tormentosa relación madre e hija en la que se centra la película.

De los años de represión y del nacionalismo franquista recoge Almodóvar la presencia recurrente de la doctrina de la Iglesia Católica en sus filmes en espacios que le son consustanciales (iglesias, conventos, confesionarios, capillas), además de variados objetos de devoción. Curas que imparten sacramentos (confesión, comunión, matrimonio, extremaunción), altos jerarcas de la Iglesia, guías espirituales, sacerdotes con vidas turbias o confesores espirituales pueblan su universo filmico. Pedro Almodóvar explica que los españoles han sido educados en el miedo al castigo, en especial al castigo terrible que es el infierno (Strauss, 2001). En el caso del personaje de Ángel, que en *Matador* asiste a las clases de tauromaquia de Diego Montes, su perfil está determinado por la omnipresencia de una madre represora, que pertenece al Opus Dei, cuyo confidente es un director espiritual que conduce sus acciones. Ha nacido en el seno de una familia de clase acomodada, con un padre fallecido del que ha heredado una especie de actitud pecadora que su madre le increpa constantemente. De hecho, Ángel llega a acusarse de crímenes que no ha cometido y señala: “Soy mucho más culpable de lo que se imagina. Si no, preguntémoslo a mi madre”.

Durante la presentación de *Julieta* en el Reino Unido, en una entrevista para *The Telegraph*, Almodóvar declaró que la Iglesia en España ha estado pronunciando una cultura de odio desde los púlpitos dirigida a comunidades específicas que hieren su sensibilidad, como la comunidad gay (Collin, 2016). En dicha entrevista Almodóvar reconoce esta presencia en su obra y señala que sus filmes más controvertidos de la década de los ochenta no serían recibidos actualmente con la misma apertura de miras.

Pedro Almodóvar recurre también a una de las manifestaciones culturales que él mismo categoriza como *sagradas* en España: la Fiesta Nacional, los toros. Su universo cinematográfico, que refleja con gran talento tradiciones y costumbres, no podía dejar de lado una temática española tan potente y cargada de pasión: “Los españoles respetan más al mundo de la tauromaquia que el de la religión y, de haber podido elegir, seguro que no hubieran beatificado al fundador del Opus Dei sino a un matador”, señala el director manchego (Strauss, 2001: 58). Precisamente, dos de sus filmes se centran en la tauromaquia, *Matador* y *Hable con ella*. En estas obras todos los elementos vinculados al toreo aparecen en ambos: la plaza, el traje de luces, el capote, las faenas, los rituales, etc. También es significativo que las cornadas que sufren los protagonistas sean los ejes de los giros argumentales en ambas películas, así como la presencia protagónica de personajes reprimidos y de supersticiones. Almodóvar ha repetido en varias ocasiones que no comprende ni acepta la muerte y, sin duda, este tema le ha servido para tratarla y acercarse a ella en el marco de un universo único y personal.

Otra cuestión relevante vinculada a la manifestación de lo nacional en la masculinidad arquetípica española de sus personajes tiene que ver con el empleo del humor. Este recurso expresivo ayuda a hacer más llevadera y comprensible la coexistencia de tramas dramáticas, dolorosas y complejas, poniendo al espectador a salvo de la gravedad y de los sentimientos trágicos que rezuman. A través del humor, Almodóvar matiza de colores lo blanco y lo negro de los conflictos que presenta, fomentando que los espectadores se rían de lo absurdo y lo grotesco, y que sean indulgentes con las debilidades, defectos, carencias y malignidades de sus personajes. La sátira, que tan magistralmente maneja, facilita la empatía con los personajes en la transgresión de normas, que se les perdonen sus equivocaciones o que se puedan digerir un poco mejor conductas que son en sí repelentes, absurdas, políticamente incorrectas o del todo censurables.

Puede decirse que Almodóvar emplea el humor para que los espectadores perciban que sus problemas no son demasiado especiales, ni tan únicos, ni tan complejos. Recurre con frecuencia a la exageración de la realidad o a la distorsión de la misma, al juego de ideas, a la desviación del pensamiento, y al hábito creativo de hilar representaciones que, intrínsecamente, no suelen guardar relación unas con otras. Sabe bien que, cuanto más cercana sea esta realidad amplificada y más próxima sea el referente cultural a distorsionar, mayor será la resonancia narrativa.

En cuanto al tratamiento del humor, el uso de lo *kitsch* es también otra herramienta frecuente. El mismo director señala que existen ideas tan fuertes que no se sentiría bien transmitiéndolas de una manera seria: “El *kitsch* protege mi pudor y me gusta mucho”. Además, Almodóvar reconoce con claridad que “la mezcla entre humor y drama es algo muy español” y opina también que “el humor es el arma de los españoles contra lo que les hace sufrir, contra lo que les preocupa, contra la muerte” (Strauss, 2001: 48-49).

El acto de rebeldía propio del ingenio no es la revolución ni la perversidad, sino la transgresión, que es una falta sin trascendencia, casi una travesura, recuerda José Antonio Marina. En su ensayo *Elogio y refutación del ingenio* (1992), el filósofo José Antonio Marina explica que la inteligencia se vale del ingenio para vivir jugando con el objetivo de conseguir una libertad a salvo de las normas. Esta idea sirve para comprender el humor asociado a situaciones complejas en el cine de Almodóvar, ya que la realidad que queda en evidencia a través de sus golpes de ingenio, que es vulnerable y vulnerada, contenga elementos trágicos que perturban de

un modo diferente. Es una realidad un poco más reconfortante, con la carga negativa de ciertos acontecimientos ya desactivada, que permite relativizar lo que altera, confunde y oprime. Son golpes de ingenio que permiten domesticar la realidad y despojarla de su peso con buen humor, que, al fin y al cabo, es en Almodóvar una forma de rebeldía.

5. La representación de la violencia masculina en el cine de Almodóvar

La violencia es un asunto fundamental en la filmografía de Almodóvar. No puede decirse que exista un canon de representación de la violencia humana en sus películas, pues el director ha reflejado la mayoría de formas posibles de violencia interpersonal en sus guiones. Salvo contadas excepciones, su cine no ha mostrado interés por la violencia grupal o marcadamente institucional. En este estudio se ha optado por describir la evolución cronológica de los personajes violentos masculinos en sus películas, desde su primer largo, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* hasta *Julieta*. En total, veinte cintas que dibujan la singular interpretación de la violencia humana en su cinematografía, aunque evidentemente no es protagonista en todas ellas ni tampoco con igual intensidad.

Siendo aún empleado de la compañía Telefónica, Almodóvar ideó su primer guion para un largo con protagonistas masculinos agresivos. De ese guion nació *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. En ella, un policía (Félix Rotaeta) viola a su vecina, Pepi. El abuso de autoridad se suma en este caso a la dominación masculina tradicional. Pepi intenta vengarse a través de unos amigos que, vestidos de chulapones, pegan una paliza a quien finalmente resulta ser hermano gemelo del policía. Esta violencia en grupo es una rareza en la filmografía de Almodóvar, quien apuesta además en este filme por mostrar imágenes muy explícitas, como la sangre en las víctimas. Muy violenta y sádica resulta también la paliza del policía a su mujer, Luci, si bien el humor y la música pretenden ridiculizar una situación de extrema violencia, lo cual se le ha censurado en ocasiones a este director español.

Tras *Laberinto de pasiones* y *Entre tinieblas*, Almodóvar retoma el rol del marido machista prototípico en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, donde destaca la figura de Antonio, taxista que maltrata sistemáticamente a su mujer Gloria, desdichada ama de casa que vive en un hogar asfixiante: “¿Qué he hecho yo para merecer esto? da testimonio de las condiciones materiales de la opresión de las mujeres de la clase obrera en España” (Smith, 2000: 54). Sin duda, la escena clave es la anteriormente mencionada, en la que Gloria decide poner fin a los abusos de su marido golpeándole con una pata de jamón. A pesar de esta relevante escena, la obra es fiel reflejo del “sometimiento a las reglas de pareja impuestas y controladas por el hombre” (Quero, González y García, 2010: 9).

En *Matador*, Almodóvar supera la visión estereotípica de la violencia machista mediante una compleja reflexión sobre el placer de matar. Ello no es óbice para la introducción de elementos típicos de la españolidad, en el propio título del filme y, por supuesto, su argumento, centrado en Diego, un torero joven retirado por una cornada que disfruta asesinando a las mujeres con las que se acuesta, como una especie de “sustitutivo” de sus estocadas en las tardes de faena. En este filme se construye una compleja trama en la que se funden la tauromaquia, el placer sexual y la muerte. Algunos críticos señalaron en su momento que con *Matador* el director transformó una tradición racial en una fantasía, desnaturalizando elegantemente “la españolada” (Smith, 2000: 75). Desde las primeras imágenes, ya se aprecia la atracción por la violencia del protagonista masculino, Diego, quien se masturba viendo escenas televisivas de decapitación o ahogamiento en *snuff movies* (Evans, 2009: 104). Este torero retirado encontrará su *alter ego* en María, abogada criminalista aficionada a la tauromaquia que también asesina a las parejas en el clímax sexual. El melodrama se acentúa cuando sus vidas se encuentran y descubren mutuamente su terrible secreto. La violencia en este filme es mucho más sofisticada, excitante y compulsiva para los agresores e inesperada para las víctimas, pero también llena de referencias culturales “de Sade a Bataille, pasando por Henry Miller, hasta llegar a Oshima” (Holguín, 2006: 108).

Almodóvar retoma, con *La ley del deseo*, la asociación de la violencia con la pasión amorosa, pero esta vez en el ámbito de la homosexualidad. De nuevo, la evolución de su cine hacia la madurez y la brillantez coincide con un tratamiento más complejo de la violencia. La película cuenta la relación entre Pablo, director de cine homosexual, y Antonio, a quien conoce en un estreno. Pablo sigue enamorado de Juan, su anterior pareja. Antonio, de carácter posesivo y amenazador, se incardina en la homosexualidad de la mano de Pablo, y asesina a Juan impulsado por los celos. Su amor por Pablo le lleva también a secuestrar a Tina y a golpear a un policía. Un camino sin retorno que le conduce a su fatal destino. El deseo de posesión y de poder es el motor de la violencia en esta película.

En *Átame*, será Ricky quien encarne la personalidad masculina dominante. En su metraje puede encontrarse un amplio catálogo de amenazas, actitudes y acciones de violencia física de un hombre sobre una mujer, pero sin duda es clave aquí la violencia estructural, que se concreta en el secuestro de Marina, una actriz porno con quien Ricky, huérfano que arrastra una infancia y adolescencia por instituciones sociales, desea tener una vida normal: “Te he raptado para darte la oportunidad de que me conozcas a fondo, porque estoy seguro de que te enamorarás de mí como yo lo estoy de ti”. Ella acaba enamorándose y admitiendo la relación. Sin duda, Almodóvar hurga en la complejidad de la mente humana, donde la violencia se convierte en un medio para un fin, no un fin en sí mismo. El síndrome de Estocolmo que sufre la protagonista se suma así a un continuum en el tratamiento de la violencia por Almodóvar, quien no muestra necesariamente un discurso combativo contra la misma, antes bien se mueve por los terrenos de la ambigüedad: “La intencionalidad de Almodóvar seguro que no era reírse de una violación, pero ahí está y el efecto es el que queda” (Guarinos, 2011: 37).

Kika es una de las obras más complejas en su filmografía, con una trama enrevesada en la que dos de los personajes masculinos que rodean la vida de la protagonista que da nombre al filme son violentos: Pablo y Nicholas. El primero es el hermano de la asistente de Kika, un actor porno encarcelado que aprovecha un permiso para escaparse y que acaba violando repetidamente a Kika. La violación es grabada y emitida por televisión en un programa presentado por Andrea Caracortada, su enemiga acérrima. Nicholas es el padrastro de Ramón, pareja de Kika, y presenta el perfil clásico de asesino de mujeres, con un carácter seductor que atrae fácilmente a sus víctimas, entre las cuales se encuentra su propia esposa.

Carne trémula se inicia con una impactante escena: un parto en un autobús de línea de la España tardofranquista. Una enorme elipsis nos lleva, veinte años después, al vestíbulo de la casa del cónsul de Italia en Madrid, donde la trama sitúa a tres hombres, dos policías (David y Sancho) y un adolescente (Víctor), que mantienen una violenta discusión que acaba con una bala en la columna vertebral del policía más joven, David. Al final, la tragedia se culmina con el asesinato de otro personaje, Clara, a manos de su marido, Sancho, quien acaba suicidándose. Sancho es un policía machista y maltratador, nada nuevo en la filmografía almodovariana, pero además es un asesino consumado. En todos los casos, la pistola es el arma empleada, una novedad en las películas del director manchego.

En *Hable con ella*, Benigno desarrolla una clara obsesión por Alicia. Su historia es presentada en un eje temporal con dos momentos claves: el presente y cuatro años atrás, justo antes de que Alicia sufra un accidente de coche que la deja en coma. En este momento la conducta voyeur de Benigno le lleva a espiarla en varias circunstancias: se las ingenia para averiguar dónde vive e, incluso, para ser atendido por el doctor Roncero, psiquiatra, que es padre de Alicia y que tiene la consulta en la misma casa en la cual vive con su hija. También se las arregla a fin de que se le contrate en exclusiva como enfermero para cuidarle, una vez ocurrido el percance que la deja hospitalizada al igual que a Lydia, una aguerrida torera en la misma circunstancia. Durante este tiempo cuida de Alicia con mimo, habla con ella constantemente (de ahí el título), le lee, se dedica a atenderla. Le cuenta a Marco (novio de Lydia, de quien se hace amigo en el hospital), que los últimos cuatro años han sido los más ricos de su vida. Como parte de los controles rutinarios, los médicos se dan cuenta de que Alicia lleva ya dos meses sin menstruar... y en ello había tenido mucho que ver la obsesión de Benigno que llega a violarla reiteradamente. El desenlace es trágico para él: se quita la vida. Alicia perderá al bebé que espera, pero despertará del coma en el momento del parto.

En 2004 Almodóvar retoma en *La mala educación* la temática de la violencia a través del maltrato y el abuso sobre los menores en un colegio religioso, incluyendo el asesinato. Ignacio, uno de los niños abusados, chantajea en su edad adulta al Padre Manolo, su abusador en la infancia. Éste se enamora de Juan, el hermano de Ignacio, y juntos deciden acabar con Ignacio, que es toxicómano, facilitándole una sobredosis letal. De nuevo, emerge la figura del homosexual que intenta conseguir sus objetivos a toda costa, incluso empleando los abusos o la violencia. También se observa el carácter imitativo de la violencia, y las consecuencias a largo plazo en los menores implicados.

En *Los abrazos rotos*, Almodóvar recurre de nuevo a la figura del marido abusador, posesivo y maltratador a través del personaje de Ernesto Martel. Éste consigue que su secretaria, Lena, acceda a casarse con él a cambio del dinero que ella necesita para cuidar a su padre enfermo. La dominación económica masculina, un clásico de los abusos machistas, se plasma aquí de manera explícita. La violencia del maltratador se despierta cuando Lena empieza a verse con el director de cine Mateo Blanco. Lena comunica a Ernesto su decisión de abandonarle, y éste la tira por las escaleras, si bien simula que ha sido un accidente. A partir de entonces la vida de la protagonista se convierte en un infierno de violencia y dominación. Lena se refugia en Mateo, pero un coche embiste el vehículo en el circular ambos y acaba con la vida de Lena, dejando también malherido y ciego a Mateo.

Tras la representación de un presunto violador en *Volver*, será en la película *La piel que habito* donde de nuevo Almodóvar profundiza en la compleja mentalidad humana en relación al fenómeno de la violencia. Dos personajes masculinos, fuertemente contrastados, se comportan de manera agresiva en este filme. Por un lado, Zeca, quien ata y amordaza a su madre, y viola a Vera. Por otro lado, el Dr. Robert Ledgard, un cirujano plástico prestigioso, quien asesina a Zeca cuando descubre la violación de Vera, a quien el doctor mantiene secuestrada en su domicilio. En verdad, la actual Vera era un hombre llamado Vicente a quien Robert cambió el sexo en primera instancia y paulatinamente la piel hasta convertirla en una mujer de gran parecido a su exmujer, Vera, teniéndola secuestrada durante años. El acto es una venganza por la implicación de Vicente en las desdichas de la hija de Robert, trastornada psicológicamente y, que, al igual que su madre, acabó suicidándose. Vera/Vicente consigue escapar y matar a Robert. Sin duda, frente a la violencia previsible e impulsiva de Zeca, Almodóvar dibuja una violencia sofisticada y compleja en el personaje del cirujano, un psicópata sin escrúpulos

6. Conclusiones

Dos son los aspectos que han sido analizados en este estudio en relación a la presencia del hombre español en la obra de Almodóvar, vinculándolos de partida con lo que su cinematografía bebe del cine del destape y de la comedia sexy española. En primer lugar, es fundamental la interacción entre lo sexual y lo nacional que se aprecia en la configuración de personajes masculinos y de tramas. También, y en contraste, el esfuerzo que hacen muchos de sus hombres por apartarse de esa heteronormatividad nacional a la que se han visto sometidos en sus vivencias e historias. De esta manera, Almodóvar ha logrado crear un mundo propio de identidades disidentes que el espec-

tador sabe que puede encontrar en su obra cinematográfica, y también de símbolos culturales muy españoles que anclan sus relatos. En segundo término, puede mencionarse en esta definición de hombres nacionales en Almodóvar, el uso del humor y de la sátira para hacer más digeribles situaciones difíciles, trágicas y dolorosas que les ha tocado vivir. La mezcla de la comedia y del drama, dibujada desde la estética de lo *kitsch*, permiten al director proyectar a través de la gran pantalla todo aquello que le cuesta exponer de manera seria. También destaca en la construcción de sus personajes masculinos la presencia de elementos clave de la España más tradicional, como la tauromaquia, y el vínculo constante con la religión católica, ambos definidos en espacios, tiempos, iconografías, contextos y tramas.

En cuanto a la representación de la violencia masculina en el cine de Almodóvar, la principal conclusión es que se trata de un tema importante en la filmografía de Almodóvar, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo. En más de la mitad de sus películas, la violencia es fundamental en la trama, siendo un rasgo presente en bastantes personajes masculinos protagonistas, y más raro en el caso de las mujeres, quienes normalmente emplean la violencia como reacción defensiva ante los abusos masculinos. Esto es coherente tanto con la manera habitual en la que podemos encontrar representada la violencia en el cine, como con violencia real, en la que el hombre es protagonista indiscutible.

A grandes rasgos, su cine ha focalizado su atención en la violencia masculina sobre las mujeres. En unos casos, desde el retrato machista más tradicional, como en Antonio, protagonista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* En otros, desde una perspectiva más compleja, en la que el sadismo, la búsqueda del placer o la incapacidad para empatizar con las víctimas son cualidades de auténticos asesinos psicópatas, como sucede con el personaje Diego, de *Matador*, el Nicholas de *Kika*, o el doctor Robert Ledgard de *La piel que habito*.

La estimable presencia de agresiones en el cine de Almodóvar permite encontrar formas muy diversas de violencia interpersonal en su cine, tanto en manifestación (verbal, económica, estructural, física, etc.) como en su finalidad (hedonismo, sadismo, dominación, beneficio económico, legítima defensa, odio, etc.). Por tanto, no existe un único canon de violencia en sus películas, pero sí predomina el ejercicio del poder sobre los demás, y de manera más concreta, de los hombres sobre las mujeres, tanto si son sus parejas como si son amantes ocasionales. Esta pauta de representación no es exclusiva de Almodóvar, antes bien es una constante en los relatos cinematográficos desde sus orígenes (Allison, 1997: 315).

De este modo, el poder masculino se proyecta como un recurso que se posee en el contexto de una relación con otra persona (Pineda, 2006: 108) y la dominación se manifiesta como la consecuencia de su activación. La posición del cuerpo, la gestualidad y otros recursos anatómicos se convierten en clave de construcción de este poder dominante, prioritariamente masculino (Martínez-Expósito, 2014: 84-85), pero la dominación no siempre se produce de forma explícita, sino que también puede encontrarse de manera implícita en muchas de sus películas. En suma, la idea de dominación masculina es central en la representación de la dialéctica intergéneros en el cine de Almodóvar, donde el problema es el poder y la violencia masculina sería entonces la forma más visible de dicha dominación, pero no la única.

Bibliografía

- Allison, M. (1997). "Not matadors, not natural born killers: Violence in three films by young Spanish directors". En: *Bulletin of Hispanic Studies*, nº 74, pp. 315-331. doi:10.3828/bhs.74.3.315.
- Berkowitz, L. (1996): *Agresión. Causas, consecuencias y control*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Busquet, J. (2001): *La violència en la Mirada. L'anàlisi de la violència a la televisió*. Barcelona: Trípodos.
- Cáceres, J. (2008). *El destape del macho ibérico: masculinidades disidentes en la comedia sexy (celt)ibérica* (tesis doctoral). Washington: Universidad de Georgetown.
- Casetti, F.; Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CIS (1998): *Hábitos de comportamiento ante la televisión*. Estudio nº 2272. http://www.cis.es/cis/opencm/ES/2_bancodatos/estudios/ver.jsp?estudio=1261.
- Collin, R. (21 de agosto de 2016). Pedro Almodóvar on new film Julieta, turning down Meryl Streep and the 'dictatorship of the politically correct'. *The Telegraph*. Recuperado de <https://www.telegraph.co.uk>.
- Donnerstein, E. (1998). "¿Qué tipos de violencia hay en los medios de comunicación? El contenido de la televisión en los Estados Unidos". En Sanmartín, J.; Grisolia, J. S.; Grisolia, S. (Ed.). *Violencia, televisión y cine*. Barcelona: Ariel, pp. 43-65.
- Evans, P. W. (2009). "Acts of Violence in Almodóvar". En EPPS, B.; Kaloudaki, D. (Ed.). *All about Almodóvar: A passion for cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 101-117. doi:10.5860/choice.47-1893.
- García-Jiménez, J. (1993): *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Garrido-Lora, M. (2004): *Violencia, televisión y publicidad. Análisis narrativo de los spots narrativos de contenido violento*. Sevilla: Alfar Universidad.
- Gómez, C. A. (2014): "Factores asociados a la violencia: revisión y posibilidades de abordaje". En: *Revista Iberoamericana de Psicología: Ciencia y Tecnología*, nº 7, pp. 115-124.
- Gordillo, I. (2009): *Manual de narrativa televisiva*. Madrid: Síntesis.

- Guarinos, V. (2011). "Sublimación e ignominia. Violencia explícita y simbólica de género en el cine". En Núñez, T.; Troyanos, Y. (Eds.). *Cine y violencia contra las mujeres: reflexiones y materiales para la intervención social* (pp. 37-45). Madrid: Fundación 1º de mayo, pp. 37-45.
- Hernández, D. (2011). "Confluencia de los géneros a través del sistema mediático: De la mujer sumisa y el macho ibérico al ser andrógino". En: *Papers. Revista de Sociología*, nº 96, pp. 569-587. doi:10.5565/rev/papers/v96n2.137.
- Holguín, A. (2006). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- Hopewell, J. (1989). *El cine español después de Franco 1973-1988*. Madrid: Ediciones El Arquero.
- Huesmann, R. (1998). "La conexión entre la violencia en el cine y la televisión y la violencia real". En Sanmartín, J.; Grisolia, J. S.; Grisolia, S. (Eds.). *Violencia, televisión y cine*. Barcelona: Ariel, pp. 87-132.
- Lehman, P. (2001). *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. New York: Routledge. doi:10.4324/9780203949986.
- Marina, J. A. (1992). *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama.
- Martínez-Expósito, A. (2014). "Contempla mis heridas: El cuerpo mancillado en Almodóvar". En: *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, nº 94, pp. 83-108. doi:10.1179/aulla.2000.94.1.006.
- Martínez-Pérez, N. (2011). "Modelos de masculinidad en el cine de la transición: José Sacristán". En: *Revista Icono 14*, nº 9, pp. 275-293. doi:10.7195/ri14.v9i3.109.
- Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-82). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.
- Perales, A.; García, B. (1998). "Els espectadors i la violència televisiva: una atracció fatal?". En: *Trípodos*, nº 6, pp. 45-54. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna.
- Pineda, A. (2012). *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda*. Sevilla: Alfar.
- Pinker, S. (2012). *Los ángeles que llevamos dentro. El declive de la violencia y sus implicaciones*. Barcelona: Paidós.
- Ponce, J. M. (2004). *El destape nacional: crónica del desnudo en la transición*. Barcelona: Glénat.
- Quero, M.; González, J.; García, J. (2010). "Estudio del tratamiento de la violencia doméstica en el Cine Español". En *Actas del I Congreso Nacional del Cine Español*. Málaga: Congreso Nacional del Cine Español.
- Sanmartín, J. (2000). *La violencia y sus claves*. Barcelona: Ariel.
- Smith, P. J. (2000). *Desire Unlimited. The cinema of Pedro Almodóvar*. New York: Verso.
- Strauss, F. (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.