

# El violador es el otro. Un análisis feminista de la instrumentalización cinematográfica de la violencia sexual contra las mujeres

María Sánchez Berenguer<sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** La violencia sexual contra la mujer continúa siendo hoy en día un tema rodeado de múltiples tabúes y silencios forzados. Es interesante como, sin embargo, es un suceso bastante habitual en el cine y las series, ni siquiera limitándose su presencia a largometrajes centrados en abordar la temática. Es común la aparición de violencia sexual en las pantallas como recurso para diferentes usos: ya sea la activación de la trama, un elemento influyente en la construcción del personaje femenino o el que aquí nos interesa: la elaboración del villano masculino ideal. El trabajo que proponemos se trata de una investigación acerca de cómo el cine y las series de televisión instrumentalizan la violencia sexual contra las mujeres, colaborando a la hora de difundir estereotipos erróneos acerca de cómo son la mayoría de perpetradores de violencia sexual contra mujeres. Para ello, hemos elaborado nuestro marco teórico en base a diversas teóricas fílmicas feministas, como Giulia Colaizzi y Teresa de Lauretis, cuyos textos desarrollan un análisis de la imagen fílmica que pone al descubierto los arquetipos representacionales androcéntricos que contiene. La problemática que encontramos en la representación de los perpetradores de violencia sexual que popularizan el cine y las series se centra en la asociación de ésta, en la mayoría de los casos y sobre todo en el ámbito más comercial, a sucesos macabros, siniestros o incluso sobrenaturales. De este modo, mediante la repetición de dichos estereotipos antagónicos, se produce la identificación de la violencia sexual con la otredad, el afuera de la norma social. Esto resulta especialmente perjudicial para las víctimas ya que, si su agresor no encaja dentro de las expectativas del “tipo de hombre” que cometería tal crimen, su credibilidad es puesta en duda de manera sistemática. Es así como la naturaleza estructural y patriarcal que se esconde detrás de las agresiones sexuales se oculta y dichos sucesos se despolitizan. Nuestro objetivo es visibilizar los arquetipos representacionales que se utilizan para representar a los agresores sexuales en el cine y las series y contrastarlos con algunos datos que rompen dichos arquetipos. Para ello, analizaremos una serie de ejemplos extraídos del cine y las series televisivas que sirvan para exponer la visión parcial que ofrecen las pantallas. Asumiendo el cine como una tecnología generadora de discursos que influyen en el conjunto de la sociedad, creemos que es de suma importancia prestar atención a los estereotipos que este nos presenta como naturales.

**Palabras claves:** teoría fílmica feminista - violencia sexual - representación - estereotipos - imagen fílmica - cine, series de televisión - terror sexual - sexismo - violación.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 249-251]

---

<sup>(1)</sup> **María Sánchez Berenguer** es artista visual e investigadora. Graduada en Bellas Artes y Máster en Producción Artística: mención en pensamiento contemporáneo y cultura visual (UPV, España). Cursa estudios de doctorado en el programa de Artes, Humanidades y Educación (UCLM, España). Sus áreas de investigación son género y representación, centrada actualmente en aquellas de violencia contra la mujer en el ámbito cinematográfico. Colaboradora del grupo de investigación Interfaces Dinámicas Evolutivas (UCLM, España). Ha obtenido una beca predoctoral dentro del programa INVESTIGO, financiado por los fondos NextGeneration UE, gracias a la cual desarrolla tareas de investigación en el MideCIANT (UCLM, España). Miembro del grupo de investigación del Espai d'Art Contemporani de Castelló junto con el cual comisarió las Jornadas alrededor de las prácticas de archivo y disidencia. A través de las fisuras (EACC) y participó en las XXVII Jornadas de la imagen. *Dance this mess around (CA2M)*.

## Introducción a una cuestión paradójica

Adentrarse en el campo de estudio de la violencia sexual supone una incursión hacia un área llena de paradojas. La primera con la que nos topamos hace referencia al silencio y las miradas que suscita, tan solo su nombramiento, entre amigos y familiares al anunciar que ésta va a ser el tema central de nuestra investigación. En España, las cifras que se manejan son las siguientes. La macroencuesta realizada en 2019 sacaba a la luz que:

Del total de mujeres de 16 o más años residentes en España, el 13,7% (2.802.914 mujeres) han sufrido violencia sexual a lo largo de la vida de cualquier persona (pareja actual, parejas pasadas o personas con las que no se ha mantenido una relación de pareja (Ministerio de Igualdad, 2020, p. 2).

El actual Ministerio de Igualdad ha realizado diversas acciones con respecto al asunto: desde la propuesta de ley del Sólo sí es sí que centra la atención en el consentimiento hasta campañas periódicas de sensibilización y visibilidad en temas que orbitan alrededor de la violencia sexual como la campaña “*Ahora que ya nos veis, hablemos*” para incentivar la educación sexual en los jóvenes. Recibidas con mayor o menor entusiasmo por ciertos sectores, estas iniciativas no han venido exentas de polémica por lo que la violencia sexual se ha ganado su espacio habitual entre el repertorio de asuntos de interés de los telediaris y tertulias del país. Esta es la segunda situación paradójica: el contraste que, frente al tabú, produce su presencia casi diaria en varias franjas horarias en los medios de comunicación. La tercera (y la que nos ocupa) es su también habitual presencia en el cine y las series de televisión tanto independientes como *mainstream*. Ésta última (última en nuestro texto, pues todavía quedan pendientes muchos asuntos un tanto incongruentes que rodean la violencia sexual) está relacionada con la anterior y presenta puntos a debatir similares. El hecho de que, a pesar de su elevada representación en los medios de comunicación y la industria cinematográfica, la violencia sexual continúe siendo un tema tan espinoso de

tratar en nuestra cotidianeidad creemos que se debe, en cierta medida, al tipo de representación que ambas industrias hacen de ésta.

El texto que comenzamos propone un análisis feminista sobre cómo son dichas representaciones, en concreto, nos ceñiremos a las que se proponen desde el cine y las series de televisión. Para acotar todavía más y desarrollar con eficiencia nuestros argumentos, centraremos nuestro trabajo en las imágenes que difunde acerca de los perpetradores de violencia sexual hacia las mujeres.

Empezaremos presentando algunos datos que evidencian como lo que vemos en la pantalla difiere de manera abismal con lo que experimentan las mujeres en su día a día. A continuación, nos adentraremos en los estudios filmicos feministas para situar determinados conceptos y metodologías que provienen de dicho corpus teórico y de los cuales haremos uso en el siguiente apartado, señalando como la industria cinematográfica utiliza la violencia sexual contra las mujeres para diferentes utilidades. Pretendemos mostrar como estos imaginarios que nos brindan el cine y los medios, efectivamente, se traducen en conductas disciplinarias que marcan a las mujeres de diferentes maneras. Una vez presentado nuestro marco teórico, expondremos cómo presentan el cine y las series a los agresores sexuales a través de ejemplos de diferentes *films* y series. Nuestra metodología se basa en la descomposición de los tópicos y tipologías que utilizan, revisando dichas imágenes desde una nueva perspectiva semiótica, sociológica y psicoanalítica. Trataremos de señalar, apoyándonos en diferentes teóricas, de qué modo estos imaginarios sitúan la violencia sexual fuera de lo común pese a lo que la realidad tristemente nos muestra.

## Los datos que separan la realidad de la ficción

*La violencia sexual es individual y social, es personal y política al mismo tiempo* (Sanyal, 2019, p. 119).

¿Cuánto influyen las representaciones de violencia sexual que consumimos en cómo reaccionamos ante ella en la vida real? Si tuviéramos que deducir a partir de lo que vemos en series policíacas o de acción como *Mindhunters* (Chaffin et al., 2017-2019), *True detective* (Brown et al., 2014-2019) o *La Valla* (Écija et al., 2020) ¿qué relación diríamos que tienen con las víctimas la mayoría de los hombres que ejercen cualquier tipo de violencia sexual contra mujeres? es muy probable que contestáramos ninguna, que quizás eran conocidos, compartían barrio o trabajaban en la misma empresa y fue allí donde la vio. Es posible que dedujéramos que ella se dedicaba a la prostitución y él era un cliente, como en *Marnie, la ladrona* (Hitchcock, 1964). Sin embargo, volviendo a la macroencuesta citada en la introducción “tan solo el 39,1% de mujeres que sufre violencia sexual fuera de la pareja afirma que el agresor fue un hombre desconocido” (Ministerio de Igualdad, 2020, p. 3). Han bastado menos de la mitad de las agresiones fuera de la pareja para elaborar el estereotipo de la agresión violenta a manos de un desconocido, que tanto se repite en la industria audiovisual y deja fuera el resto de los porcentajes que señalan a hombres familiares, amigos o conocidos. Siguiendo el esquema anterior, después de un par de planos de un cuerpo de mujer violentado a manos de un desconocido, es bastante posible que aparezca una peculiar pareja

de policías (binomio de poli bueno y poli malo incluido) que, con más o menos diligencia, llevarán a cabo una investigación en busca del culpable. Esta tarea les supondrá un enorme coste emocional y físico debido a su gran implicación y alguna que otra ilegalidad heroica para finalmente, encontrar al *hombre malo*. La escena real difiere un poco ya que, tan solo “el 8% de las mujeres que han sufrido violencia sexual fuera de la pareja ha denunciado alguna de estas agresiones en la Policía, la Guardia Civil o el Juzgado. Este porcentaje se eleva al 11,1% si se tienen en cuenta también las denuncias interpuestas por otra persona o institución” (Ministerio de Igualdad, 2020, p. 3). La confianza en las instituciones policiales no es muy buena pese a los esfuerzos cinematográficos “el 20,8% de las mujeres que han sufrido algún tipo de violencia sexual no denuncia debido al temor a no ser creída” (Ministerio de Igualdad, 2020, p. 4). Ciñéndonos solo a las mujeres que fueron víctimas de violación, la cifra se eleva al 36,5% (Ministerio de Igualdad, 2020, p. 4).

Se trata solo de algunos datos para romper ciertos mitos que proporciona la pantalla como son la creencia de que la mayoría de las violencias sexuales ocurren a manos de desconocidos, con violencia y asesinato incluido o el mito de la eficiente labor policial en estos casos. Es cierto que en todos los porcentajes anteriores nos referimos al contexto español por lo que también nos gustaría citar algunas cifras más que ayuden a comprender el carácter global de la situación que describimos.

La organización UN Women, filial de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) destinada a elaborar estudios y planes de acción dedicados a la mujer y sus derechos, realizó un estudio en 2018 sobre la cuestión. Observaron que la mayor parte de la violencia ejercida sobre las mujeres (sexual o física, aparecen juntas en este estudio) era llevada a cabo por sus parejas o sus respectivos maridos (UN Women and World Health Organization, 2018). En Estados Unidos, país del cual proviene gran parte del contenido audiovisual que se consume mundialmente, encontramos en la página web del Centro Nacional de Recursos sobre Violencia Sexual (NSVRC) el siguiente apunte: “En 8 de cada 10 casos de violación, la víctima conocía al victimario” (U.S. Department of Justice, 1996). Mirando con más atención el estudio al que pertenece el dato, vemos que la cifra es de 1996. Intuimos que es bastante probable que debido a la menor conciencia social de la década de los noventa respecto al asunto, por miedo a no ser creídas u otros motivos haya un considerable número de agresiones (tanto cometidas por conocidos como desconocidos) que se hayan quedado fuera de los registros y este dato resulte poco útil para el análisis actual. Hemos decidido incluirlo al encontrar, también en la NSVRC un estudio más reciente que afirma que: “El 51.1% de las víctimas femeninas de violación reportaron ser atacadas por un compañero íntimo, y el 40.8% por un conocido” (Black et al., 2011). Puede que, tristemente, no estén tan sacadas de contexto las cifras de 1996.

Queremos nombrar que efectivamente, se encuentran diferencias según países<sup>2</sup>: cuantos menos derechos legales reconocidos tienen las mujeres, mayor probabilidad de sufrir violencia sexual existe (Naciones Unidas, 2010). Aun así, no debemos caer en asunciones racistas o colonialistas que vinculen la violencia sexual y su impunidad con determinadas regiones o factores económicos: encontramos países como Noruega o Dinamarca, aparentemente muy igualitarios y desarrollados que presentan problemas serios en cuanto al enjuiciamiento de las denuncias por agresión sexual (Borraz, 2019). No obstante, los mitos nombrados (así como muchos otros que reproduce el cine) no están confirmados

por ninguna cifra más que la del número de veces que nos han repetido dichos tópicos en la pantalla.

Las representaciones de violencia sexual condicionan y determinan nuestra vida de diferentes maneras. En el caso de las mujeres infunden terror y limitan nuestra agencia, en el de los hombres, legitiman comportamientos inapropiados. En ambos casos, nos confunden a la hora de identificar qué es o no una agresión sexual, quiénes son capaces de ejercerla y en qué condiciones. Aunque en nuestro análisis nos centremos en las representaciones de violencia contra las mujeres, queremos señalar que, así como encontramos un gran número de representaciones en el caso que estudiamos, buscando largometrajes que incluyan violencia sexual ejercida contra los hombres hallamos el caso contrario. Esta situación también tiene sus efectos: invisibiliza a todo un grupo de víctimas y agresores, dificultando su prevención y denuncia. Dicha falta de representación quizás explica el porqué de lo que critica Mithu M. Sanyal “No nos referimos a la violencia sexual como un delito específico, sino como un riesgo inherente a los seres humanos... siempre y cuando estos sean mujeres” (Sanyal, 2019, p. 17).

Nuestro interés en recurrir a datos estadísticos nace de una necesidad de apartar el discurso de la violencia sexual del terreno de la opinión. Las representaciones que se hacen de ésta en el cine dominante y las series de televisión (o de plataformas hoy en día), al asentar imaginarios que distan tanto de las experiencias de mujeres y hombres, suponen un granito más de arena a la hora de banalizar la violencia sexual y las dimensiones reales de ésta.

### **La desarticulación de la imagen: el proyecto de los *feminist film studies***

Las herramientas y metodologías para el análisis de la imagen fílmica han ido evolucionando desde la invención de ésta: atendiendo primero a sus especificaciones técnicas y estéticas, hasta detenerse a analizar los discursos que ésta contiene y sus implicaciones sociales.

El corpus teórico que nos ha sido útil para nuestra investigación, por su carácter multidisciplinar y su perspectiva de género, es el de la teoría fílmica feminista. Se trata de una rama de los *film studies* que nace en los setenta en el mundo anglosajón. A través del cruce entre el psicoanálisis, la semiótica y la sociología “plantea cuestiones generales sobre el discurso, la representación, la subjetividad, nuestra percepción y definición de la realidad en tanto sujetos involucrados, necesariamente, en procesos de construcción y elaboración cultural” (Colaizzi, 2001, p. 10). Nos ha facilitado las herramientas para re-leer la imagen, des-articlarla y explorar los significados que se encuentran detrás de las representaciones que proponen el cine y las series.

Uno de los primeros puntos que señala es que el cine no es simplemente un puñado de representaciones sobre el mundo o narraciones de fantasía. Se trata de una “práctica social e institución” que “no puede entenderse simplemente como un mero soporte técnico-material para la vehiculización de una representación. Nos remite a un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones” (Colaizzi, 2001, pp. 6-7). En otras palabras, como artefacto

social y circuito empresarial, responde a un contexto histórico y económico específico, que determinará su contenido ideológico. No es de extrañar que, si los orígenes de la industria cinematográfica son *forzosamente*<sup>3</sup> burgueses, masculinos, blancos y heterosexuales, el discurso fílmico irá orientado a poner en valor los ideales y la manera de pensar de dicho grupo social, dejando fuera de la pantalla cualquier otra forma de mirar.

Las maneras de representar y los modos de ver que el cine utiliza sería otro de los temas que analizan las teóricas del cine. Centrándonos ya en nuestro caso de estudio, que es la representación de la violencia sexual contra las mujeres, vamos a anotar una serie de apuntes acerca del tratamiento de la imagen de la mujer en el cine. Laura Mulvey recurrió en su famoso ensayo *Placer Visual y cine narrativo* al psicoanálisis para exponer cómo el cine comercial se valía de la escoptofilia, el voyeurismo y el narcisismo para generar representaciones sexistas nacidas de, lo que ella denominó, la mirada masculina o *male gaze* (Mulvey, 1988). Desde este planteamiento inicial diversas autoras han expandido o rebatido la cuestión de quién posee o no la mirada, pero lo que sí se ha mantenido constante, es la consciencia de que el cine mayoritario (y hoy en día también las series) suele arrojar una mirada sexista y patriarcal a los hechos que narra y configura sus relatos en base a ésta, normalizándola. Esto para las mujeres implica una representación basada en arquetipos de femineidad patriarcales (femme fatal/madre, virgen/puta), secundaria y supeditada al papel principal en el relato del hombre. Como Teresa de Lauretis explica:

El cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación. Representada como término negativo de la representación sexual, espectáculo, fetiche o imagen especular, en todo caso ob-scena (esto es, fuera de la escena) la mujer queda constituida como terreno de la representación, imagen que se presenta al varón (Lauretis, 1992, p. 29).

Como oposición, en la pantalla se muestra el estereotipo de un hombre que, aunque ostenta mucha más agencia en el relato y tiene una actitud más activa, se ve anclada del mismo modo en una serie de arquetipos representacionales muy ligados a la masculinidad tradicional.

Al cine (o, mejor dicho, a las personas que forman parte de la industria cinematográfica), al igual que a muchos sectores del espectro social, le ha costado mucho admitir que el binarismo de género heterosexual y patriarcal que asentaba la estructura invisible de la mayoría de sus relatos representaba una herramienta de opresión y exclusión hacia diferentes grupos sociales. Si bien es cierto que la industria cinematográfica bebe de estereotipos y convenciones sociales ya preestablecidas, ésta mediante su continua repetición los naturaliza y refuerza de una manera sutil y casi imperceptible para el espectador inocente. Llegados a este punto, la relectura de las narrativas e imágenes que nos brinda la pantalla de cine, así como las condiciones en las que han sido elaboradas, resulta una tarea imprescindible.

## El discurso de la violencia sexual cinematográfica

Si bien en el apartado que sigue a la introducción nos preguntábamos cómo afecta el cine a la visión que tenemos como sociedad de la violencia sexual, una vez expuestos los ejes teóricos sobre los que se asienta nuestra forma de analizar la imagen cinematográfica, reformulamos la pregunta ¿en qué modo afecta el entramado sexista sobre el cual se sustenta la industria cinematográfica al discurso de sus representaciones de violencia sexual? Al encasillamiento de los roles opuestos femenino pasivo versus masculino activo que nombrábamos en el apartado anterior, tenemos que sumarle la problemática que ha supuesto el tema de la violencia sexual a lo largo de la historia.

Nerea Barjola en su libro *Microfísica sexista del poder* explica de qué forma la violencia sexual se ha usado como instrumento político de control sobre los cuerpos de las mujeres. Partiendo de un análisis del tratamiento que hicieron los medios de comunicación españoles de la violación, tortura y asesinato de tres adolescentes en la localidad valenciana de Alcàsser a manos de dos hombres, expone cómo la configuración sexista de la narración de la noticia que hacen los medios, genera relatos de terror sexual que limitan la agencia de las mujeres (Barjola, 2023). Aunque su trabajo se centra en los medios de comunicación, encontramos algunas de sus reflexiones perfectamente aplicables al relato cinematográfico. En su trabajo, Barjola critica como los medios se encargaron de “Despojar el crimen de su significación política y convertirlo en un suceso” lo cual afirma que es “el paso previo para establecer los eximentes de responsabilidad” (Barjola, 2023, p. 165), aspecto que también encontramos en las narraciones cinematográficas. Cuando la violencia sexual aparece en pantalla, un gran número de las veces suele ser como motivo para activar una búsqueda del culpable que centra la atención única y exclusivamente en éste y su cruel naturaleza. Tomemos como ejemplo la archiconocida serie *Twin Peaks* (Frost y Lynch, 1990-2017). El encuentro de una mujer asesinada con signos de violencia sexual activa toda una trama a la caza del culpable de un crimen horrible. Por el contrario, no se nombra o evoca la cuestión estructural o social ni del crimen cometido ni de la violencia sexual en sí, remitiéndonos al supuesto hecho excepcional que supone que algo así ocurra. Del mismo modo ocurre en las películas *Frenesí* (Hitchcock, 1972), *Irreversible* (Noe, 2002) o *El secreto de una obsesión* (Ray, 2015); el crimen se trata únicamente de una manera emotiva y personal y en ningún momento se explora el origen estructural del acto. Lo que también tienen todas en común es un esfuerzo por mostrar lo macabro del crimen mediante imágenes del cuerpo violentado o incluso imágenes de cómo se produce la violencia, en el caso de los dos primeros largometrajes mencionados. La mujer como espectáculo o fetiche que mencionaba De Lauretis tiene su versión más macabra en el género del *thriller*.

Esta sobreexposición (en el caso de los medios de comunicación) y sobrerrepresentación (en el caso del cine y las series) de los cuerpos de mujeres que han sufrido violencia sexual transmite diversos mensajes: infunde miedo en el conjunto social pero especialmente en la población femenina. Mediante la identificación, a través de imágenes tanto violentas como emotivas junto con el discurso imperante en el cual “desde la infancia, la sexualidad de las mujeres es construida en oposición a la de los hombres y está impregnada de significados que asientan las bases del riesgo y la amenaza” (Barjola, 2023, p. 232), cualquier mujer



es susceptible de reconocerse como posible víctima, desencadenándose la disciplina del terror sexual.

Las representaciones son nociones, conocimientos, actitudes, imágenes y valores que orientan la acción. Estas están impregnadas de significados que configuran y constituyen las conductas. Su capacidad de interpelar a la subjetividad individual y de impactar e influir en las prácticas de las personas dependerá, en buena medida, de los discursos imperantes (Barjola, 2023, p. 21).

Barjola señala cómo las narrativas de los medios acerca de la violencia sexual son encarnadas por las mujeres en forma de terror sexual y sus consecuencias: se consigue limitar el acceso de las mujeres a espacios públicos por miedo a peligros excepcionales a la vez que se culpabiliza a las mujeres que sufren violencia sexual por haberse expuesto a dichos peligros en lugar de buscar las condiciones sociales y materiales que permiten que algo así ocurra (Barjola, 2023). Nuestro planteamiento es que el relato cinematográfico opera de manera muy similar, valiéndose de estereotipos, relatos enfocados desde lo emocional y con altas dosis de imágenes morbosas. Genera mitos que, aunque son excepcionales, asimilamos como fuente de realidad. “Las representaciones sobre el peligro sexual contenidas en los relatos son formas de castigo que tratan de aleccionar, corregir y coaccionar a las mujeres... estas narraciones son utilizadas como instrumento de una tecnología de poder sobre el cuerpo de las mujeres” (Barjola, 2023, p. 33).

La creación de mitos y cómo estos afectan a nuestra percepción de la realidad es una cuestión que preocupa a teóricas feminista tanto del cine, la literatura como de los medios de comunicación. Giulia Colaizzi recurre a Barthes para explicar hasta qué punto influyen en lo real “para Barthes el mito afecta lo real al que el habla se conecta, lo separa del contexto del que surge, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza” (Colaizzi, 2006, p. 78) y refiriéndose a la cuestión literaria afirma que:

La literatura funciona como una forma de mitopoiesis, como tecnología del imaginario colectivo; surge de una habla histórica, participa en la lucha ideológica por el sentido y tiene al mismo tiempo el poder de crear representaciones, imágenes, valores, que la lógica narrativa de los argumentos es capaz de naturalizar, hacer aparecer como no-construidos” (Colaizzi, 2006, p. 78).

Esa capacidad para normalizar los relatos la encontramos también en la práctica cinematográfica. Como apuntan Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi “El mundo literario y cinematográfico son cómplices a la hora de mantener a la mujer encasillada dentro de papeles tradicionales como la maternidad y de estereotipos como la búsqueda del amor romántico (heterosexual)” (2004, p. 17). Por su parte, Barjola pone el foco de atención sobre la ideología de estos mitos y como son usados de forma política:



“Los mitos contribuyen a la estabilidad social, es la manera que tiene la sociedad de entender y codificar lo que sucede. Sin embargo, las creencias forman parte de la normativa patriarcal, la cual afianza unos mitos –para su propio interés– en detrimento de otros a los que no concede importancia” (2023, p.166)

La mitología cinematográfica sobre la violencia sexual es un tema extenso y complejo, por lo que nos vamos a limitar en este texto a analizar en el siguiente apartado aspectos centrales de ésta, ligados a la representación de los agresores sexuales. No obstante, nos gustaría extendernos un poco más en el discurso cinematográfico centrándonos en los usos que la violencia sexual presenta en el relato. En los inicios del apartado señalábamos como una agresión sexual es usada con normalidad para activar toda una trama que, generalmente, no presta atención a la cuestión de la violencia sexual contra mujeres desde perspectivas que señalen su origen sistémico. La encontramos como elemento activador incluso en audiovisuales que ni siquiera la nombran, como ocurre en la serie española *La Valla* (Écija et al., 2020), que comienza con una escena de abuso sexual y violencia como motor de arranque. Otra función habitual suele ser su papel en la construcción de la identidad de un personaje femenino: o bien débil y con secuelas traumáticas producidas por el suceso (como el personaje de Marnie, en *Marnie la ladrona* (Hitchcock, 1964)) o bien nos presenta a una mujer fuerte, que ha superado la agresión sirviéndole esta como experiencia vital necesaria para el fortalecimiento de su carácter. Esto se ve claramente en la serie *Juego de Tronos* (Benioff y Weiss, 2011-2019) con los personajes de Sansa y Daenerys. Ambas sufren una violación: Daenerys a manos de su esposo Khal Drogo y Sansa a manos de su esposo Ramsay. Daenerys además previamente había sido objetualizada por su hermano, quien la utiliza como mercancía de cambio para obtener poder. Ambos personajes pasan de ser cándidos e inocentes a representar fortaleza y poder. Si bien la violación no es la única violencia que sufren, Sansa es maltratada en Desembarco del Rey por Cersei y utilizada por Meñique como moneda de cambio, resulta un tanto polémico como el personaje llega a afirmar que sin esas vivencias hubiera sido “pajarillo”<sup>4</sup> toda su vida, durante el capítulo 4 de la última temporada (Benioff y Weiss, 2019).

Queremos destacar, aunque vamos a ampliar este tema aportando diversos ejemplos en el apartado siguiente, su empleo a la hora de componer el villano o antihéroe ideal.

Los agresores sexuales, cuando el cine los reconoce<sup>5</sup>, a los que se les presta atención (y por lo tanto más espacio tienen en la pantalla y son más representados) son aquellos que se presentan como seres inadaptados sociales por diferentes motivos que detallaremos, villanos arquetípicos o incluso bestias sobrenaturales. Representaciones que, como hemos visto en el primer apartado, difieren de los datos reales ya que en la mayoría de los casos los abusadores son hombres perfectamente integrados en la sociedad.

Al enumerar los *usos* que el cine y las series hacen de la violencia sexual como un elemento accesorio en relatos que la mayoría de las veces la abordan de manera totalmente despolitizada, buscamos poner el foco sobre los procesos que activa esta instrumentalización y banalización de la violencia sexual. Al faltar relatos que elaboren la narración desde el lado de las víctimas o la colectividad y de una manera crítica, el tema de la violencia sexual en sí no se explora, es un suceso más en la trama, aparece como algo excepcional o grotesco que no propicia la generación de un diálogo social en torno a ello y como Nerea Barjola

explica: “Lo no compartido, lo no narrado es motor indiscutible de la disciplina del terror sexual” (2023, p. 258). Se crea ese halo de excepcionalidad, de suceso macabro que no permite articular más acción política a su alrededor que la exigencia ciega de medidas punitivas más duras a los agresores o más presencia policial en las calles. Medidas que venimos comprobando que realmente no tienen un efecto real, puesto que la violencia sexual se trata de una dolencia estructural y no el fruto de una desviación psicológica.

Antes de cerrar este apartado, queremos nombrar que efectivamente esta representación está cambiando. Cada vez es más común encontrar en producciones de cine comercial<sup>6</sup> relatos que presenten la violencia sexual fuera de los arquetipos expuestos. En la serie de *El cuento de la criada* (Miller, 2017), vemos un claro ejemplo de cómo sí es posible abordar desde la fantasía de una narración distópica problemas y cuestiones estructurales relativas a la violencia sexual. En la película *The Assistant* (Green, 2019) tenemos una muestra de cómo abordar la violencia sexual atendiendo a las condiciones sociales que la permiten. La directora consigue, sin la necesidad de mostrar ninguna escena de violencia explícita en el largometraje, hacernos entender la problemática de la violencia sexual en la industria cinematográfica. Mencionamos también la película *Ellas hablan* (Polley, 2022) la cual centra el relato en las reflexiones de mujeres que han sufrido abusos, permitiéndoles contar a ellas mismas lo sucedido en lugar de mantenerlas en el habitual segundo plano al que quedan reducidas las víctimas. No obstante, seguimos viendo necesaria la revisión de los arquetipos representacionales misóginos que pueblan la historia del cine y continúan en producciones recientes.

Barjola escribe refiriéndose a la construcción del relato sobre el crimen de Alcàsser como “una producción sistemática de significados y discursos que producen verdad desde el poder, y poder desde la producción de verdad” (2023, p. 22). Reconocemos este mismo aparato en la industria cinematográfica: el cine crea roles y estereotipos aspiracionales, pero también antagonicos con los que no querríamos identificarnos, genera cuerpos deseables, así como marca a otros como abyectos, estilos de vida y profesiones como símbolo de éxito frente a otras a evitar. De la misma manera que crea cuerpos violables y cuerpos que reconoce como “no violables”, cuerpos que sufren abusos o cuerpos de los que se puede abusar y perfiles de quienes cometen esos abusos y de quienes jamás deberíamos sospechar. En el siguiente apartado, analizaremos qué mensajes mandan tanto a hombres como a mujeres las representaciones de los agresores en el cine.

## La otredad de la violencia sexual

La sociedad suele responder así ante las agresiones o crímenes machistas, tratándolos como si fueran una anomalía social, algo que hacen los “otros”, los que se han vuelto locos o viven en la marginalidad (Márquez y Jaenes, 2021, p. 50).

El primer paso para narrar la violencia sexual desde un lugar más crítico, menos sexista y poder generar así relatos habitables tanto para las víctimas como para el conjunto social es evidenciar y desnaturalizar los códigos de representación que el cine ha utilizado. En nuestra revisión de imágenes fílmicas de violencia, nos ha llamado especialmente la aten-

ción el lugar que ocupa en la narración la figura del abusador sexual y los arquetipos que se le asocian.

Comenzamos con un estereotipo problemático que ya ha sido nombrado de diversas maneras a lo largo de este texto. La violencia sexual representada en la pantalla es, mayoritariamente, perpetrada por agresores seriales, muy violentos y que además suelen asesinar a sus víctimas. También se les asocia patologías mentales diversas que sirven en muchos casos, como explicación eximente y motivo extra de interés. Tenemos ejemplos de este perfil en la versión americana de *Millenium: Los hombres que no amaban a las mujeres* (Fincher, 2011) con Martin Vanger o la ya mencionada *Juego de Tronos* (Benioff y Weiss, 2011-2019) con el personaje de Ramsay. Ambos son extraordinariamente sádicos y aunque en sus respectivos mundos son hombres relativamente funcionales, presentan la peculiaridad de vivir en entornos familiares de maltrato y violencia (a manos de sus padres, quienes ejercen violencia y maltrato sobre ellos). Perpetúan el tópico de que, al haberse criado en entornos familiares de maltrato, los traumas sufridos darán lugar de forma inequívoca a hombres maltratadores.

En *Fenesí* (Hitchcock, 1972) hay una escena donde uno de los policías que investiga el caso se refiere al asesino-violador como “un criminal sexual, un psicópata y la ley nunca ha sabido cómo tratar a esos individuos” (Hitchcock, 1972). Con esta frase se evidencia la separación que la película hace del *hombre normal* versus el criminal sexual, el psicópata.

La ciencia médica y especialmente la psiquiatría fueron las que ofrecieron legitimidad a las conductas violentas de los hombres, creando oposiciones binarias como la del hombre-civilizado frente al no-hombre-animal. Los mitos ayudarán a dar fluidez al relato, otorgándole credibilidad porque son categorías en las que la sociedad se reconoce” (Barjola, 2023, p. 165).

El violador es el *hombre malo*, enfermo y patologizado; colocado en un lugar muy lejano del hombre normal, el que jamás cometería una agresión. En *Kika* (Almodóvar, 1993), el agresor de la protagonista vuelve a ser un violador en serie exconvicto que previamente se nos ha presentado como enfermo mental, incestuoso y obseso sexual. El Comediante que abusa de Espectro de Seda en *Watchmen* (Snyder, 2009) se nos describe como un hombre con problemas, violento y desagradable, corrupto y, en definitiva: un *hombre malo*. Con ciertos matices, puesto que la historia gira en torno a la ruptura de la dicotomía superhéroe/villano, es interesante como para *villanizar* a un superhéroe se elige convertirlo en un violador. Sobre decir que en ninguno de los ejemplos mencionados se hace referencia a la sociedad sexista que ha propiciado que dichos crímenes puedan llevarse a cabo: si bien en *Los hombres que no amaban a las mujeres* (Fincher, 2011) se enfatiza levemente como el dinero otorga medios e impunidad para cometer abusos, se trata de una mención sutil, pues el interés central de la película (de esta y de todas las anteriores) es la caza del villano. Este tipo de representaciones consiguen vincular la violencia sexual al suceso macabro imposibilitando cualquier lectura política. Además, al convertir a los agresores de manera reiterada en villanos con patologías psiquiátricas, se asocia la violencia sexual a los hombres que padecen enfermedades mentales.

En *Ángel de venganza* (Ferrara, 1981) la mayoría de los agresores que aparecen son claramente otro tipo de *hombre malo*. El primer y segundo violador son dos desconocidos con aspecto macarra que asaltan a la protagonista con violencia. Sería muy probable que uno de ellos fuera el mismo personaje que intenta violar a Thelma en *Thelma y Louise* (Scott, 1991) aunque en esta ocasión sí que ha habido un breve contacto previo a la agresión. El militar que abusa de la joven al comienzo de *La Valla* (Écija et al., 2020) es, además, parte de un régimen totalitario que ha tomado el país en la ficción: otro hombre malvado de manual. Tiene en común con el hombre que intenta violentar a Marnie en *Marnie, la ladrona* (Hitchcock, 1964) y con uno de los agresores que Thana asesina en *Ángel de venganza* (Ferrara, 1981) que todos ellos son consumidores de prostitución y se encuentran en mitad de una transacción cuando ocurre el abuso. Como en los ejemplos citados en el párrafo previo, son casos en los que se vincula la agresión sexual únicamente con aspectos de los márgenes de la sociedad, en este caso, la prostitución. En *Irreversible* (Noé, 2004) Le Tenia también se encontraba agrediendo a una prostituta cuando se cruza con Alex, su siguiente víctima. Resulta especialmente problemático que además de ligar agresión sexual a la noche y el mundo de la prostitución, se nos presente al agresor como homosexual que pertenece a la comunidad *leather*.

En la exitosa serie *La casa de Papel* (Pina, 2017-2021), durante la primera temporada el personaje de Berlín aparece como un hombre frío, egoísta y sin escrúpulos<sup>7</sup>. Es quién dará problemas a El Profesor desde dentro de su propio equipo. Una manera de mostrarnos cuan cruel es fue mediante la incursión de una subtrama en la que fuerza a una rehén para mantener relaciones sexuales con él. A partir de entonces, sus compañeras de equipo lo desprecian, es un *hombre malo*.

Volviendo a *Ángel de venganza* (Ferrara, 1981), una de las víctimas de la protagonista se trata de un hombre de vestimenta árabe que intenta comprar sus servicios sexuales. Esta misma relación entre el mundo árabe y la agresión sexual la encontramos en *El secreto de una obsesión* (Ray, 2015), pues el asesino está vinculado a grupos terroristas árabes. Nuevamente observamos un esfuerzo por desvincular a los agresores del hombre normal, que sobra decir es blanco, heterosexual y de clase media-alta.

Como alternativa al *hombre malo*, enfermo o racializado tenemos una cuarta opción que nos resulta muy curiosa: el agresor se trata un ser fantástico o monstruoso. Previa al cine, hay una larga tradición mitológica que recurre a los animales y las bestias como seres que *toman* o *raptan* (eufemismos habituales en los títulos de los cuadros clásicos que ilustran dichos relatos) a mujeres. Si bien los relatos de fantasía se utilizan para elaborar metáforas del mundo real y diversas preocupaciones sociales, la alegoría que se nos presenta nos es ya muy familiar: la violencia sexual como algo extraordinario, fuera de la norma.

La violación es una cuestión política, pero al mismo tiempo se está haciendo política mediante la utilización de la violación como justificación; y al sacarla del contexto de las acciones del hombre y calificarla de inhumana nos abrimos a la manipulación emocional y política (Sanyal, 2019, p. 217).

Encontramos un ejemplo claro en *Drácula de Bram Stoker* (Coppola, 1992), donde uno de los aditivos que se usan para reflejar el lado perverso de Drácula es la violación de Lucy. En

forma de bestia antropomorfa, el vampiro hipnotiza y viola a la amiga de Mina a la vez que se alimenta de ella. En la serie *Twin Peaks* (Frost y Lynch, 1990-2017), de nuevo el agresor sexual-asesino es un demonio que ha poseído al padre de Laura Palmer. En otro denominado clásico de culto, *La Posesión* (Zulawski 1981) encontramos una situación parecida: un demonio posee a la coprotagonista y la obliga a mantener relaciones sexuales con su forma monstruosa y cometer asesinatos.

Como contrapunto, queremos mencionar que hemos observado otro paradigma representacional que nos ha llamado la atención. En algunas películas en las que el agresor resulta mínimamente humanizado y en un entorno real y verosímil, se produce el caso contrario: la víctima aparece representada como una mujer con comportamientos enfermizos o que realiza acciones extremas. Nos referimos a una situación que se da en películas como *Elle* (Verhoeven, 2016), *Swallow* (Mirabella-Davis, 2019) o *Una* (Andrews, 2016). En la primera mencionada, la agredida, disfruta la agresión e incluso mantiene una relación un tiempo con el agresor. En la segunda, Hunter es un ama de casa que vive con un marido claramente muy machista. Ella es el resultado de una violación que sufrió su madre, una mujer ultracatólica que pese a haber mantenido el embarazo la detesta y la desprecia. El producto de todo esto es que Hunter desarrolla diferentes trastornos de autolesiones hasta que logra escapar del espacio que la oprime y enfrenta bruscamente al violador de su madre. Por último, *Una* es una joven adulta que sufrió abusos cuando era menor por un vecino adulto, el cual la viola y posteriormente la abandona. Ella vuelve a por él en busca de venganza, pero la sorpresa llega cuando se empieza a intuir que la protagonista continúa enamorada de su agresor. Podría parecer que con este apunte contradecemos lo expuesto con anterioridad, pero vamos a desarrollar nuestro argumento y mostrar cómo no es el caso. Si bien se ha señalado la problemática que suscita una deshumanización constante de los abusadores sexuales, no creemos que la solución sea tan simple como aplicar la inversión de roles. Nos alegra encontrar representaciones de agresores sexuales que se aproximen a los culpables reales. Sin embargo, nos preocupa cómo entonces las víctimas han de ser quienes han de lidiar con sus traumas de maneras maladaptativas, de nuevo centrando la atención en el relato en las patologías que conlleva una agresión sexual en lugar de su raíz estructural. Con el presente texto lo que queremos destacar es como la representación filmica proporciona estereotipos que difieren de la realidad de un modo sexista e ideológico, no se trata de dilucidar qué representaciones son correctas y cuáles no. Nuestra pretensión es mostrar patrones e indagar en su naturaleza ideológica.

## Conclusiones provisionales y otros apuntes finales

La violencia sexual contra la mujer es un problema estructural que todavía genera múltiples controversias: hay sectores reaccionarios que niegan su importancia mientras puebla nuestras pantallas de televisión. Cuantas más representaciones que atiendan a su razón estructural tengamos a nuestra disposición, mejor será nuestra respuesta como sociedad e individuos para su prevención, tratamiento de las víctimas y reinserción de los agresores. Por el contrario, si convivimos solamente con representaciones sesgadas y sexistas de vio-

lencia sexual, continuarán las agresiones y la respuesta es muy probable que esté teñida del machismo y la parcialidad que impregna las representaciones de ésta.

Asumimos las limitaciones de nuestra contribución, el presente texto es fruto de una investigación doctoral todavía en fase de desarrollo sobre las representaciones de la violencia sexual contra la mujer en el cine y las series televisivas. No se trata de un artículo aislado y conclusivo, sino como una parte de una investigación en curso.

Nuestro estudio no se trata un ejercicio censor o de aires derrotistas. La representación está cambiando y lo ha hecho gracias a décadas de lucha. Por ello creemos importante la realización de una crítica constructiva, que nos sirva para resignificar los relatos, darles un nuevo sentido contextualizándolos y examinando sus patrones. Con ello pretendemos colaborar en el avance hacia nuevas formas de representación, más diversas. Dotarnos de herramientas para visitar las imágenes existentes y descifrar los mensajes que contienen. Encontrar nuevas formas de contar la violencia sexual que no solo nos adviertan del peligro, sino que además sirvan para reparar y sanar los daños.

## Notas

1. Campaña disponible en: <https://www.igualdad.gob.es/comunicacion/notasprensa/Paginas/igualdad-campana-ahora-hablemos-8m.aspx>

2. Para información más detallada, queremos destacar esta herramienta de la UN Women que permite filtrar datos por países. Disponible en: <https://evaw-global-database.unwomen.org/en>

3. Especificamos que dicha industria se configuró *forzosamente* en torno a un grupo social blanco, masculino, burgués y heterosexual porque en los orígenes del cine, como Giulia Colaizzi detalla en *La pasión del significante* sí había mujeres, las cuales fueron paulatinamente expulsadas en cuanto el cine comenzó a ser una rentable fuente de ingresos y omitidas en los estudios históricos sobre cine (Colaizzi, 2007). Recientemente se han elaborado documentales que ponen en valor el trabajo de las mujeres en la industria del cine como *La Pionera* (Green, 2018) y la serie *Women make film* (Cousins, 2018). En el documental de Pamela B. Green se puede apreciar también, la política de exclusión racial que presentaba el cine en sus inicios separando los *films* que utilizaban actores blancos o negros.

4. Apodo con el que se refieren a Sansa en las primeras temporadas debido a su dulzura e inocencia en la serie.

5. Tenemos que añadir que en múltiples ocasiones encontramos abusos en cine y series que se nos presentan como interacciones o relaciones sexuales normales y corrientes.

6. Nos gustaría puntualizar que las producciones independientes llevan una gran ventaja en esta cuestión al cine comercial. Desde los inicios de las escuelas de cine feminista independiente hay todo un corpus de autoras que han explorado otras formas de mirar y representar. Ann Kaplan en su libro *Las mujeres y el cine* elabora un trabajo muy interesante para introducirse en la historia del cine feminista (Kaplan, 1998). No obstante, en nuestro texto, nos hemos centrado en el cine comercial y masivo al ser el que reúne a la mayoría de los espectadores y, por lo tanto, domina el discurso.

7. Resulta curioso como el personaje de Berlín sufre un “lavado de imagen” a lo largo de la serie. Siendo, sorprendentemente, uno de los personajes más queridos por los fans. Posiblemente tendrá una secuela sobre él.

## Bibliografía

- Barjola, N. (2023). *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual (3ª Ed)*. Barcelona: Virus Editorial.
- Black, M. C., Basile, K. C., Breiding, M. J., Smith, S.g., Walters, M. L., Merrick, M. T., Stevens, M. R. (2011). *The National Intimate Partner and Sexual Violence Survey (NISVS): 2010 summary report*. Retrieved from the Centers for Disease Control and Prevention, National Center for Injury Prevention and Control
- Colaizzi, G. (ed.). (1990). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Colaizzi, G. (2001). El acto cinematográfico: género y texto filmico. *Lectora nº 7*, 5-13.
- Colaizzi, G. (2006). *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Colaizzi, G. (2021). *Cine, interculturalidad y políticas de género*. Madrid: Cátedra.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Cruz, J. & Zecchi, B. (Ed.). (2004). *La mujer en la España actual ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria Editorial.
- Jaenes, M. Y Márquez, R. (2021). *¿Cerró usted las piernas? Contra la cultura de la violación*. Barcelona: Penguin Random House.
- Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: 1998.
- Lauretis, T. D. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine, Madrid*. Madrid: Cátedra.
- Miller, T. R., Cohen, M. A., & Wiersema, B. (1996). *Victim costs and consequences: A new look* (NCJ 155282). Retrieved from the U.S. Department of Justice, Office of Justice Programs, National Institute of Justice.
- Ministerio de Igualdad. (2020). *Resumen ejecutivo de la Macroencuesta de Violencia contra la Mujer 2019*. Delegación del gobierno contra la violencia de género. Subdirección General de Sensibilización, Prevención y Estudios de la Violencia de Género.
- MULVEY, L. (1988). “Placer visual y cine narrativo” en *Documentos de trabajo. Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo. Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV. University of Minnesota Department of Spanish and Portuguese Vol.1.* (Vol. 1, 1-22)
- Popova, M. (2021). *Consentimiento sexual*. Madrid: Cátedra.
- Sanyal, M. M. (2019). *Violación. Aspectos de un crimen, de Lucrecia al #MeeToo*. Barcelona: Penguin Random House.
- United Nations. (2010). *The World's Women 2010. Trends and Statistics*. Nueva York
- United Nations, World Health Organization. (2018). *Violence Against Women Prevalence Estimates*, Geneva-
- Zecchi, B. (2014). *La pantalla sexuada. (2ª ed.)*. Madrid: Cátedra.



## Recursos en línea

- borraz, m. (2019). La paradoja nórdica: Amnistía Internacional denuncia la impunidad de la violación en los países más aclamados en igualdad. [https://www.eldiario.es/internacional/ammnistia-internacional-impunidad-violaciones-aclamados\\_1\\_1618207.html](https://www.eldiario.es/internacional/ammnistia-internacional-impunidad-violaciones-aclamados_1_1618207.html) [Consulta: 15 de abril de 2023]
- Ministerio de Igualdad. (2020). *Macroencuesta de violencia contra la mujer. (2019)*. [https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/macroencuesta2015/pdf/Macroencuesta\\_2019\\_estudio\\_investigacion.pdf](https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/macroencuesta2015/pdf/Macroencuesta_2019_estudio_investigacion.pdf) [Consulta: 29 de abril de 2023]
- Centro Nacional de Recursos sobre Violencia Sexual. *Estadísticas*. <https://www.nsvrc.org/es/node/4737#footnote-j> [Consulta: 15 de abril de 2023]
- Un Women. (2022) *Facts and figures: ending violence against women*. <https://www.unwomen.org/en/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures> [Consulta: 20 de abril de 2023]
- Zorrilla, M. (2021). ‘La casa de papel’ tendrá un spin-off de Berlín: Netflix estrenará en 2023 la serie sobre los orígenes del personaje de Pedro Alonso. <https://www.espinof.com/series-de-ficcion/casa-papel-tendra-spin-off-berlin-netflix-estrenara-2023-serie-origenes-personaje-pedro-alonso> [Consulta: 19 mayo de 2023]

## Filmografía:

- Álmodovar, P. (Director). (1994). *Kika*. [Película]. Coproducción España-Francia; El Deseo; Ciby 2000.
- Andrews, B. (Director). (2017). *Una* [Película]. Bron Creative; Jean Doumanian Productions; WestEnd Films; Film4 Productions
- Benioff, D., Weiss, D.B. (2011-2019). *Juego de tronos*. [Serie de televisión]. Television 360; Grok! Television; Generator Entertainment; Startling Television; Bighead Littlehead.
- Chaffin, C., Fincher, D., Donen, J., Theron, C. (2017-2019). *Mindhunters*. [Serie de televisión]. Netflix.
- Coppola, F.F. (Director). (1992). *Drácula de Bram Stoker*. [Película]. Columbia Pictures; American Zoetrope; Osiris Films
- Cousins, M. (Director). *Women Make Film: A New Road Movie Through Cinema*. [Serie de televisión]. Dogwoof Digital; Hopscotch Films;
- Écija, D., Martínez, S., París, I., y Molina, D. (2020). *La valla*. [Serie de televisión]. Atresmedia Televisión; Globomedia; Good Mood.
- Ferrara, A. (Director). (1981). *Ángel de venganza*. [Película]. Navaron Films.
- Fincher, D. (Director). (2011). *Millennium: Los hombres que no amaban a las mujeres*. [Película]. Columbia Pictures; Scott Rudin Productions; Yellow Bird Films; Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Film Rites, Ground Control.
- Frost, M- & Lynch, D. (1990-2007). *Twin Peaks*. [Serie de televisión]. Mark Frost; David Lynch; Gregg Fienberg; Harley Peyton.

- Green, K. (Director). (2019). *The Assistant*. [Película]. 3311 Productions; Cinereach; Forensic Films; Level Forward; Symbolic Exchange; Bellmer Pictures; JJ Homeward Productions.
- Green, P. B. (Director). (2018). *La pionera*. [Película]. Pamela B. Green; Jodie Foster; Robert Redford; Hugh Hefner.
- Hitchcock, A. (Director). (1964). *Marnie, la ladrona*. [Película]. Universal Pictures.
- Hitchcock, A. (Director). (1972). *Frenesí*. [Película]. Universal Pictures.
- Miller, B. (2017-). *El cuento de la criada*. [Serie de televisión]. Daniel Wilson Productions; Inc.; The Littlefield Company; White Oak Pictures; MGM Television.
- Mirabella-Davis, C. (Director). (2019). *Swallow*. [Película]. Mynette Louie; Mollye Asher; Syncopated Films; Standalone Productions.
- Noé, G. (Director). (2002) *Irreversible*. [Película]. Nord-Ouest Films; Eskwad; 120 Films; Les Cinemas de la zone; Studiocanal.
- Pina, A. (2017-2021). *La Casa de Papel*. [Serie de televisión]. Atresmedia; Netflix.
- Polley, S. (Director). (2022). *Ellas hablan*. [Película]. Hear/Say Productions; Plan B Entertainment.
- Ray, B. (Director). (2015). *El secreto de una obsesión*. [Película]. Gran Via Productions; IM Global; Route One; Site Productions; Union Investment Partners; Willies Movies AIE; Ingenious Media.
- Scott, R. (Director). (1991). *Thelma y Louise*. [Película]. Pathé Entertainment; Percy Main; Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Star Partners.
- Snyder, Z. (Director). (2009). *Watchmen*. [Película]. Coproducción Estados Unidos-Reino Unido-Canadá; Warner Bros.; Paramount Pictures; Legendary Pictures; DC Comics; Lawrence Gordon Productions.
- Verhoeven, P. (Director). (2016). *Elle*. [Película]. SBS Productions; Pallas Film; France 2 Cinéma; Entre Chienet Loup; Canal+; France Télévisions; Orange Cinéma Séries; Casa Kafka Pictures; Proximus; Centre National de la Cinématographie; Filmförderungsanstalt.
- Zulawski, A. (Director). (1981). *La posesión*. [Película]. Coproducción Francia-Alemania del Oeste (RFA); Gaumont, Oliane Productions; Marianne Productions; Soma Film Produktion.

---

**Abstract:** Sexual violence against women continues to be a subject surrounded by multiple taboos and silences today. It is interesting how, however, it's a common subject in movies and series, not even limiting its presence to films focused on addressing the topic. The appearance of sexual violence on screens as a resource for different uses is common: whether it is the trigger of the plot or an influential element in the construction of the female character or the development of the ideal male villain, which is the field of interest. This study is a research about how cinema and television series instrumentalize sexual violence against women, supporting wrong stereotypes about how most perpetrators of sexual violence against women are like. To that end, a theoretical framework based on various feminist film researchers would be elaborated, such as Giulia Colaizzi and Teresa de Lauretis. Their works develop an analysis of the film image that reveals the androcentric

representational archetypes contained within. The problem found in most cases and especially in mainstream cinema on the representations of the perpetrators of sexual violence is the trend that identifies violence with the otherness. Depicting it like something that is outside of the social norm which is especially detrimental for victims whose credibility is systematically questioned if their abuser does not fit the expectations of the “standard sexual violence perpetrator” who would commit such a crime. This is how the structural and patriarchal nature behind sexual assaults is hidden and depoliticized. The goal of this paper is to make visible the representational archetypes that are used to represent sexual offenders in movies and series and contrast them with some data that breaks the archetypes. To achieve this, some examples taken from films and series will be studied to serve as an exercise to unveil the stereotypes that are presented to us as natural. This enables the identification of cinema as a technology that generates discourses that influence society.

**Keywords:** feminist film theory - sexual violence - representation - stereotypes - film image - cinema - television series - sexual terror - sexism - rape.

**Resumo:** A violência sexual contra as mulheres continua a ser hoje um tema rodeado de múltiplos tabus e silêncios forçados. É interessante como, no entanto, é um evento bastante comum no cinema e nas séries, nem mesmo limitando a sua presença a longas-metragens centradas em abordar o tema. É comum o aparecimento de violência sexual nos ecrãs como recurso para diferentes usos: quer a ativação da trama, quer um elemento influente na construção do personagem feminino ou o que aqui nos interessa: a elaboração do vilão masculino ideal. O trabalho que propomos é uma pesquisa sobre como o cinema e as séries de televisão instrumentalizam a violência sexual contra as mulheres, colaborando na divulgação de estereótipos errôneos sobre como são a maioria dos perpetradores de violência sexual contra mulheres. Para isto, elaborámos o nosso quadro teórico com base em várias teóricas fílmicas feministas, como a Giulia Colaizzi e a Teresa de Lauretis, cujos textos desenvolvem uma análise da imagem fílmica que expõe os arquétipos representacionais androcêntricos que contém. A problemática que encontramos na representação dos perpetradores de violência sexual que popularizam o cinema e as séries centra-se na associação desta, na maioria dos casos e sobretudo no domínio mais comercial, a acontecimentos macabros, sinistros ou mesmo sobrenaturais. Assim, através da repetição destes estereótipos antagónicos se produz a identificação da violência sexual com a alteridade, o fora da norma social. Isto resulta especialmente prejudicial para as vítimas porque se o seu agressor não se encaixa dentro das expectativas do “tipo de homem” que cometeria tal crime, sua credibilidade é posta em dúvida de maneira sistemática. É assim como a natureza estrutural e patriarcal que se esconde por trás das agressões sexuais se oculta e esses acontecimentos se despolitizam. Nosso objetivo é visibilizar os arquétipos representacionais utilizados para representar os agressores sexuais no cinema e nas séries e compará-los com alguns dados que quebram esses arquétipos. Para isso, analisaremos uma série de exemplos extraídos do cinema e das séries televisivas que sirvam para expor a visão parcial que os ecrãs oferecem. Assumindo o cinema como uma tecnologia geradora de discursos que influenciam o conjunto da sociedade, acreditamos que é de extrema importância prestar atenção aos estereótipos que este nos apresenta como naturais.

**Palavras-chave:** teoria do cinema feminist - violência sexual - representação - estereótipos - imagem cinematográfica - cinema - séries de televisão - terror sexual - sexismo - estupro.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---