

Joe Goldberg: Arquetipo de pragmática masculina del control y mito del romanticismo

Eva-Luisa Gómez Montero¹  0000-0003-0739-7584

¹Universidad Rey Juan Carlos, Departamento de Ciencias de la Comunicación, Madrid, España. 28942 – comunicacion@urjc.es



Resumen: Este artículo pretende manifestar las distintas formas de normalización y jerarquización de la masculinidad, a través del análisis audiovisual del discurso y de la representación de la primera temporada de la serie *You*. El análisis estructural con relación a aspectos narratológicos y semióticos ayuda a comprender la construcción del relato y del personaje, mientras que el análisis de contenido vislumbra cómo se construyen las nuevas masculinidades desde el mito del amor romántico y la pragmática masculina del control utilizando recursos narrativos, estéticos y simbólicos. Joe Goldberg es un varón que ejerce violencia y control sobre las mujeres. A pesar de estar representado como un psicópata, utiliza estrategias del mito del amor romántico que justifican la violencia y control ejercidos contra las mujeres, convirtiéndose en un nuevo arquetipo machista.

Palabras clave: estudios de género; masculinidades; mito del romanticismo; pragmática masculina del control; Joe Goldberg.

Joe Goldberg: The archetype of the male pragmatics of control and the Romantic myth

Abstract: The aim of this article is to manifest the different forms of normalization and hierarchization of masculinity, through the analysis of the discourse and the representation of the first season of *You*. The structural analysis in relation to narratological and semiotic aspects helps to understand the construction of the story and the character, and the content analysis glimpses how new masculinities are constructed from the myth of romantic love and the male pragmatics of control using narrative, aesthetic, and symbolic resources. Joe Goldberg is a male who exercises violence and control over women. Despite being represented as a psychopath, he uses strategies from the myth of romantic love that justify the violence and control exerted against women, becoming a new macho archetype.

Key words: Gender studies; Masculinities; Romantic myth; male pragmatics of control; Joe Goldberg.

Joe Goldberg: Arquetipo da Pragmática de Controle Masculino e Mito do Romantismo

Resumo: Este artigo tenta manifestar as diferentes formas de normalização e hierarquização da masculinidade, por meio da análise audiovisual do discurso e da representação da primeira temporada da série *You*. A análise estrutural em relação aos aspectos narratológicos e semióticos ajuda a entender a construção da história e do personagem, enquanto a análise de conteúdo vislumbra como novas masculinidades são construídas a partir do mito do amor romântico e da pragmática masculina de controle, usando recursos narrativos, estéticos e simbólicos. Joe Goldberg é um homem que exerce violência e controle sobre as mulheres. Apesar de representado como psicopata, ele utiliza estratégias do mito do amor romântico que justificam a violência e o controle exercido contra as mulheres, tornando-se um novo arquetipo macho.

Palavras-chave: estudos de género; masculinidades; mito do romantismo; pragmática de controle masculino; Joe Goldberg.

Introducción

Los patrones de conducta de varones que ejercen violencia de género a través de determinadas jerarquías y estructuras han pasado a formar parte de las narraciones de ficción y han variado sus representaciones a lo largo del tiempo y según la época. Por eso es importante el análisis de estos estereotipos que se acaban convirtiendo en arquetipos peligrosos para la cultura dominante.

El estudio sobre la identidad masculina y sobre las masculinidades muestran que no se trata de una esencia innata ni biológica, sino resultado de una construcción cultural. Cada sociedad, dentro de su historia y época, reproduce las creencias, las conductas, las normas y los símbolos a través de los que se otorga al varón de un conjunto de privilegios, tanto simbólicos como materiales, por el hecho de haber nacido varón y no mujer. Esta masculinidad hegemónica representa la dominación masculina, el poder y la autoridad ejercida sobre las mujeres, además de sobre otros hombres, a través de la opresión, la violencia y los privilegios. El arquetipo tradicional de virilidad y los estereotipos masculinos se mueven en sintonía con la cultura del patriarcado (Robert W. CONNELL, 1995). El análisis de estas masculinidades y su representación en los distintos formatos que llegan hasta el imaginario colectivo es relevante a la hora de poder identificarlas y reformularlas.

Los medios audiovisuales, al hacer uso de imágenes estereotipadas y mitos que han permanecido en nuestra cultura popular, perpetúan la difusión y práctica del patriarcado, las desigualdades, la opresión y la violencia de género. El resultado deriva en el llamado patriarcado de consentimiento, producto de la aparente elección individual que existe en la actualidad, pero que se trata de una desigualdad entre varones y mujeres, según los roles de género, que se presenta como consentida. El papel de los mitos y los estereotipos en el mantenimiento de este patriarcado de consentimiento es determinante, en el sentido de que asignan a cada género las características de la identidad a incentivar, dependiendo del papel social preferente a consolidar (Reinhard HARTMAN, 1980).

Desde los años sesenta, la ola feminista había producido investigaciones sobre la situación de la mujer desde los *Women's Studies* en EE. UU. En la década siguiente, aparecieron los *Men's Studies*, caracterizados por dejar de lado al hombre como representante de la humanidad para estudiar las distintas masculinidades y las experiencias de los varones de forma específica en los distintos contextos sociales, históricos y culturales. Kimmel lo expresaba de la siguiente forma:

La virilidad no es estática ni atemporal, es histórica; no es la manifestación de una esencia interior, es construida socialmente; no sube a la conciencia desde nuestros componentes biológicos; es creada en la cultura. La virilidad significa cosas diferentes en diferentes épocas para diferentes personas. (Michael KIMMEL, 1997, p. 49)

Sin embargo, es Laura Mulvey quien, a mediados de los años ochenta, se constituyó como la primera teórica que consideró las implicaciones del género en los procesos del estatuto del espectador de cine, definiendo el ámbito sobre el que la teoría feminista debatiría más adelante sus principales cuestiones. Según esta autora, la representación patriarcal reproduce la jerarquía activo/pasivo, sujeto/objeto presente en la cultura, hasta el punto de darle al varón el papel de sujeto que mira, y a la mujer, el de receptora de esa mirada, como objeto de deseo. Afirma que el patriarcado estructura la forma fílmica de manera que la diferencia sexual interpretada a través de la sociedad controla las imágenes y la forma en la que miramos. El marco desde el psicoanálisis que recoge su estudio ha sido continuado por otras autoras (Mary Ann DOANE, 1987; E. Ann KAPLAN, 1998; Jane GAINES, 2000).

Del estereotipo al arquetipo

Este artículo pretende manifestar las distintas formas de normalización y jerarquización de la masculinidad, a través del análisis audiovisual del discurso y de la representación de la primera temporada de la serie *You*. Joe Goldberg se trata de un protagonista varón, que es el portador de la mirada como elemento activo de la historia. Se conforma como sujeto de acción que desencadena los acontecimientos para obtener una gratificación, llevando al mismo tiempo al espectador a identificarse con él y obtener el placer que le lleve a la catarsis. El personaje femenino (Beck), por su parte, connota el problema a resolver, constituyéndose como objeto erótico, y que implica una amenaza de castración que puede ser resuelta de dos formas, presentes ambas en *You*: a) la fetichización de la mujer, que la reduce a imagen-objeto; y b) la dominación que de alguna forma la controle.

Frente a los héroes masculinos idealizados, vinculados a la sensación de control y dominio, las mujeres aparecen como figuras débiles, desamparadas y víctimas que refuerzan el sentido esencial que se les atribuye (KAPLAN, 1997).

Las teorías y análisis que se abordan desde la crítica feminista de cine, desde Kaplan (1983), hasta Giulia Colaizzi (2004), pasando por Annette Kuhn (1991) y Paula Laguarda (2006), destacan tres aproximaciones metodológicas: los métodos sociológicos, el psicoanálisis y el análisis textual. Partiendo de las teorías feministas, también se han estudiado las formas en las que se constituyen las manifestaciones de masculinidad en diversos contextos y momentos históricos (David GILMORE, 1990; Victor SEIDLER, 1992; José OLAVARRIA; Rodrigo PARRINI, 2000). Se ha acordado en llamar a estas manifestaciones *masculinidades*, desde las que se naturalizan la superioridad masculina y la heterosexualidad. Algunos de los teóricos (Michael KIMMEL, 1993; CONNELL, 1995) afirman que esas masculinidades presentan entre sí relaciones jerárquicas que al menos desde el Renacimiento se mantienen estables, a lo que se ha dado en llamar masculinidad tradicional o hegemónica. Ésta se refiere a la dinámica cultural por la cual un grupo exige y sostiene una posición de liderazgo en la vida social. De forma que se destaca culturalmente una forma de masculinidad en lugar de otras como una práctica aceptada que garantiza la posición de dominación de los varones frente a la subordinación de las mujeres. Estamos ante una estructura simbólica que se compone por una serie de mitos y creencias - entre los que, para este estudio, destaca la representación del mito del amor romántico, al tiempo que resultados de la organización social, a través de los cuales se establece también lo que significa ser varón.

Cuando se crean personajes con determinadas características que lo acaban caracterizando como tal y conformando un modelo, estamos ante un arquetipo que se repite en las narrativas, ya sea literatura, audiovisual o cualquier tipo de relato en sus distintos formatos, incluida la publicidad. Para Robyn Quin (1996) los estereotipos se tratan de procesos reduccionistas que causan distorsiones, categorizaciones y generalizaciones, definiéndose como representaciones repetitivas que hacen que algo complejo se convierta en algo simple que hace énfasis en unos atributos en detrimento de otros. Son los medios de comunicación de masas los que reflejan situaciones estereotipadas que contribuyen a su difusión y asentamiento (Juan Manuel CAPARRÓS LERA, 2007). De forma que estos estereotipos crean marcos de referencia para elaborar la identidad cultural y una representación parcial de la realidad que reside en su manipulación.

Los modelos arquetípicos, tal como ocurre con la mitología, intercalan elementos fantasiosos con historia, deseos con realidad y tragedias con temores, combinando todo ello con creencias religiosas, valores morales y éticos que dictan lo que se debe pensar o hacer, al igual que ocurre con las características estereotipadas que se le aplican a los varones y a las mujeres.

Al igual que sucede con los personajes mitológicos, los modelos arquetípicos conjugan hechos históricos con fantasías, realidades con deseos, tragedias con miedos y temores; aglutinando todo ello con creencias religiosas, valores éticos y prescripciones o proscripciones morales sobre lo que se debe pensar, sentir y hacer. Son, por lo tanto, la base sobre la que se construyen nuestros valores. (Ana GUIL BOZAL, 1998, p. 95)

Los modelos prototípicos de la mitología y de Aristóteles dejan paso a nuevos modelos que adquieren peso y son utilizados en los relatos contemporáneos. El problema surge cuando estos modelos están basados en roles tradicionales de género y se sustentan en el mito del amor romántico para justificar comportamientos enfermizos y violentos que rozan la psicopatía.

Esta naturalización permite mostrar como verdades una serie de falacias sociales sobre el ser y deber ser de los saberes, pensares, estares y sentires de los hombres, logrando -como todo poder hegemónico-, que la vieja fuerza bruta de imposición sea reemplazada por la violentación invisible de las mentes, logrando la consensuación de algo que es sólo una ilusión. (Luis BONINO, 2003, p. 10)

Bonino (2003) habla aquí de la forma simbólica que está formada por una serie de mitos, creencias y significados que se traducen en una marca de identidad de lo que tiene que ser un varón y se estipula como una normativa que se presenta como existencial. Los mitos se basan y se perpetúan en la realidad y viceversa.

Estos arquetipos sobre lo que se entiende por masculino y por femenino, debido a la importancia que adquieren a la hora de formar las identidades de género, han acrecentado la distancia entre los sexos, atribuyendo características y valores determinados asociadas a modelos androcéntricos y patriarcales.

Construcción del personaje en su forma narrativa y simbólica

Sánchez Escalonilla (2001), basándose en la clasificación de Hipócrates, clasifica el carácter y el temperamento de los personajes en cuatro tipologías: sanguíneo, colérico, flemático y melancólico. Estos temperamentos son difíciles de encontrar en su estado puro, pero la mezcla de varios de ellos es lo que hace únicos a los personajes. Joe Goldberg se mueve entre una personalidad de flemático y de melancólico, lo que hace que su prudencia y su

tranquilidad, combinada con su timidez y sensibilidad, lo conviertan en el perfecto prototipo de hombre romántico ilustrado, pero que esconde tras de sí un comportamiento colérico y traumático que lo expresa mediante dinámicas de control hacia Beck.

Es más, el crecimiento del personaje durante el drama, que lejos de transiciones bruscas o injustificadas se produce de forma gradual, remite a la idea de Lajos Egri (1946) cuando hace referencia a las pautas aristotélicas en la creación poética en relación con la transformación del personaje a lo largo de una narración y la evolución que experimenta, que va del equilibrio al desequilibrio y viceversa (es decir un comportamiento disfuncional, presente en toda violencia de género).

Desde la forma narrativa, se presenta a Joe Goldberg como narrador de la historia en primera persona con un formato epistolar que dirige hacia su amada, "Beck". Esta estrategia de identificación permite justificar sus actos a través del diálogo interno que tiene con ella: "Los días de estar con un hombre que no te valora han acabado".

El análisis de sí mismo también entra en esa identificación, ya que él mismo se presenta como hombre ilustrado, culto, amante de las letras, de los libros. Es dueño de una librería y demuestra devoción y pasión por lo que hace: "Soy un tipo antiguo" le dice a Beck, con cierto orgullo, la primera vez que tienen una cita. Este perfil de varón, que no solo se muestra satisfecho con su forma de vida, sino que además difiere del resto de perfiles que tienen los personajes de la vida de Beck, es atractivo por ser diferente a la norma, por idílico: "No te estoy acosando, solo te estoy observando". Es racional y meticuloso y se traduce en observador, detallista y romántico. Nos convence de ser la mejor opción para ella. Se trata de la representación de un nuevo arquetipo de maltratador en el audiovisual que no se había visto anteriormente: ni es el Don Juan caballeroso, que ejerce violencia simbólica desde los roles establecidos, ni tampoco el rebelde sin causa que ejerce esa violencia directa en el maltrato hacia las mujeres.

En su forma simbólica, la librería es su espacio principal: 1) de amor, hacia Beck y hacia la literatura; y 2) de sufrimiento, con relación a lo ocurrido con su mentor (el antiguo librero), así como lo que ocurrirá con el novio de Beck. Los libros son un símbolo, un paralelismo con lo que entiende por *amor*, ya que los trata de la misma manera. El sótano se convierte en su yo más profundo, representa la bajada a los infiernos de Dante. Está cerrado con una llave que suele tener el protagonista y no da permiso para bajar ni siquiera al ayudante de su librería.

La jaula en la que guarda las ediciones especiales y antiguas de los libros es el verdadero Goldberg, donde están sus secretos, donde se guardan los libros bajo unas determinadas condiciones. Allí están las obras que requieren más cuidado, las más indefensas, que necesitan de una atención especial. Se puede establecer aquí la relación entre mujeres-libros: "hay gente peligrosa por el mundo, por eso quiero protegerte Beck". Este cubículo será donde se enfrente a sus miedos y traumas materializados con sus acciones por salvar a Beck de una vida que considera no se merece.

Mito del amor romántico

Las tensiones entre las expectativas del ideal del matrimonio y las tensiones del patriarcalismo fueron elementales para la formación del yo romántico de la modernidad. *La dialéctica del sexo* de Shulamith Firestone (1976) afirma que la fuente de la energía y del poder social masculinos es el amor que las mujeres proporcionan a los hombres, por lo que supondría la base con la que se construye la dominación masculina. De forma que el amor romántico no solo oculta la segregación de clase y sexo, sino que la hace posible.

You perpetúa la mirada del varón como la universal, como la única mirada posible, mientras que la mirada de Beck no existe, es *lo Otro* (idea ampliamente desarrollada por Simone de Beauvoir y las posteriores teorías feministas). La representación de la figura de Beck remite por tanto a la teoría fílmica feminista de los años setenta como objeto o fetiche que se observa a través de la mirada masculina. Laura Mulvey (1975) profundizó esta mirada masculina en relación con los mecanismos de identificación de los espectadores donde enfatiza cómo se construye a la mujer para ser observada. Analizando los códigos cinematográficos de los años 1940, encuentra que el cine se crea para una mirada voyeurística escopofílica masculina, con el enfoque dominante de una recepción masculina heterosexual. Tal como Mulvey (1981) afirmaba, la posición que toma la mujer en el cine clásico es la de objeto de deseo masculino, siendo el varón el que tiene el poder y el control sobre la construcción simbólica de ella: "La representación fílmica de la diferencia sexual hace de la mujer un espectáculo, un fetiche en tanto cuerpo aislado, embellecido y expuesto a la mirada del espectador" (MULVEY, en LAGUARDA, 2006, p. 146).

Al hablar de violencia y control sobre la mujer, facilita que la cultura estipule la mirada de *ellos* como la hegemónica, que puede ser malinterpretada por justificada y entendida como lo correcto, corriendo el peligro de ser un modelo a imitar o a normalizar en la realidad.

La construcción de una naturaleza humana universal y neutral ha servido, la mayoría de las veces, para erigir los valores y modelos de lo masculino en universales, de modo que lo

femenino ha quedado desplazado a lo particular, a lo significado como fuera de la corriente principal. Las mujeres y lo femenino están marcados como la diferencia, como el género, como la sexualidad. Ellos, por el contrario, no están significados, son la norma, el deber ser, el punto de vista desde el que considerar las coordenadas espacio-temporales, la razón o el logos. El feminismo como pensamiento no pretende, ni mucho menos, invertir los valores escribiendo de nuevo esos valores en femenino, como algunos temen. Su proyecto es descubrir el poder y sus manifestaciones. Lo universal, revela la crítica feminista, también está marcado por un género: el masculino. (Fátima ARRANZ; Javier CALLEJO; Pilar PARDO; Inés PARÍS, *et al.*, 2010, p. 314)

Cuando hablamos de amor romántico, es inevitable referenciar los mitos acerca del mismo, que provocan creencias sobre aspectos como *el amor verdadero* o *la naturaleza del amor*, y que perduran a lo largo del tiempo. Miguel Lorente (2009, p. 151) aplica el término *neomitos* precisamente a aquellos mitos que se van transformando para adaptarse a los tiempos, para que continúen siendo compartidos por la sociedad. También Carlos Yela García (2000) define los mitos del amor romántico como un conjunto de creencias comunes y compartidas por la sociedad que conforman estereotipos en la cultura occidental, que perpetúan los roles desiguales y las asimetrías de poder. Este autor los clasifica en varios, entre los que destacan: el mito de la media naranja (como la unión de dos almas gemelas); el mito de la omnipotencia (el amor que todo lo puede); mito de la exclusividad o fidelidad (la imposibilidad de enamorarse de dos personas al mismo tiempo); mito de la pasión eterna (la pasión debe durar eternamente); mito del matrimonio o convivencia (base de la convivencia para la estabilidad); mito del libre albedrío (cualquier cosa que ocurra dentro de la pareja, es problema de la pareja); mito de los polos opuestos de atraen; mito de los celos; mito de la equivalencia (cuando el enamoramiento se diluye, la pareja está rota) y mito del emparejamiento (el entendimiento de la pareja como algo natural y universal en todas las culturas). Gran parte de los relatos, series y películas que se consumen tratan estas historias, mostrando modelos de masculinidad y feminidad correspondientes a los hegemónicos propios del patriarcado, lo que hace que se naturalice la desigualdad entre varones y mujeres.

De forma que el amor romántico se puede situar en lo social y cultural, pero variará, dependiendo de la época histórica. Empieza a tener repercusión a finales del siglo XVIII a través de las novelas románticas, asentándose en la idealización de la otra persona, y en la construcción de un compromiso y vida en común.

Aunque el "amor romántico" como lo conocemos es histórico y heredero del amor cortés, el amor burgués y el victoriano; se consolida en la dependencia entre hombres y mujeres, encontrando justificación en esa supuesta necesidad de complementación psicológica entre estos. De aceptación y asunción de concepción diferencial y complementaria de hombres y mujeres (definición del yo y del grupo al que pertenezco a través de la negación de unos atributos del otro) nacen los estereotipos, roles y mandatos de género cuya visibilidad en la sociedad y productos culturales, no hace más que reproducir estos esquemas desiguales en un círculo vicioso. (Alicia PASCUAL FERNÁNDEZ, 2016, p. 66)

Se entiende que la utilización de las estrategias propias del mito del amor romántico llevan implícito la subordinación de la mujer, ya que a pesar de que las relaciones de género y las estructuras en las que se basan las relaciones actuales han cambiado, todavía existe una unión entre cómo se organiza lo que se entiende por amor y la forma en la que se ordena desigualmente a través de los roles de género, que es necesario poner en evidencia (Mari Luz ESTEBAN GALARZA; Rosa MEDINA DOMÉNECH; Ana TÁVORA RIVERO, 2005).

El estudio de Jenny Cubells Serra y Andrea Calsamiglia Madurga (2015) apunta a que la utilización del amor como una caza en forma de metáfora refleja un sistema de desigualdad entre el poder de las personas de esa relación romántica. Reproducen la construcción de las posiciones de objeto-sujeto, así como una desigualdad entre la feminidad y la masculinidad, tal como otras autoras ya han reseñado (ESTEBAN GALARZA; TÁVORA, 2008; Eva Patricia GIL; Imma LLORET, 2007; Margot PUJAL, 2005). Además, la acción de cazar en sí lleva implícita una forma de violencia, ocasionando que a través de esta metáfora se minimice, invisibilice e incluso normalice la utilización de la violencia en las relaciones sentimentales y afectivas, puesto que la metáfora utilizada habla de que el amor es coherente con el uso de esta violencia.

La relación de género que se establece en *You* hace de Beck el prototipo de mujer frágil e indefensa, lo que acaba por potenciar el papel de Goldberg como el hombre que justifica sus acciones por el bien de ella. Los elementos que conforman la subjetividad de las mujeres promueven un sistema de valores que hace surgir en ellas un ideal constitutivo, configurándose como un poder legitimado. Cuando se inscribe a Beck en el lado afectivo del rol, se construye su identidad a través de esta visión que tiene de ella Goldberg, que terminará por establecerse como una relación de dominador-controlador y dominada-controlada hasta el punto de querer construir/arreglar la vida de Beck tal como él considera que debería ser y no como ella realmente quiere a través de sus decisiones personales, ya que éstas están secretamente manipuladas por

Goldberg. Se trata de la imagen de hombre que ofrece seguridad y estabilidad, que busca el bienestar de su *amada*, pero construyéndola egoístamente a su imagen y semejanza.

Los héroes románticos son seres solitarios, asociales. Incluso cuando participan en acciones nacionales o sociales, la colectividad es un mero escenario en el que deambulan sin ninguna esperanza de objetivo compartido. Como héroes trágicos se hallan en guerra perpetua contra el universo carcelario que les rodea y que advierten también en su interior. Su pasión por la libertad y la justicia emana exclusivamente de la atención prioritaria que otorgan a su dictamen de conciencia. (Rafael ARGULLOL, 1999, p. 240)

Las dos principales funciones que se le atribuyen al héroe son proteger y servir, tal como Joe actúa, unido a la idea de sacrificio personal, de conquistador, es decir, hacer cualquier cosa por conseguir el amor de Beck y demostrar que él es lo mejor para ella.

Según Jesús Gómez (2004, p. 62-70), las relaciones se basan en un proceso de atracción y de elección, que están vinculados. El primero se trata de un mecanismo construido socialmente según el modelo de deseo hegemónico que se refuerza a través de la socialización. El *chico malo* se identifica como el sexy e inalcanzable y problemático, mientras que el *chico bueno*, como el amigo, tierno y comprensivo. De esta forma, se asocia la pasión, la excitación y el amor con características propias que no son asociadas a la bondad, al amor y la estabilidad. La elección, por su parte, es un acto individual, pero no está falto de influencias sociales, "las personas que consideramos atractivas y no atractivas nos quedan interiorizadas mediante la socialización y la interacción con las demás personas, pero no solo el atractivo físico, sino los comportamientos que resultan atractivos y los que no" (Elena DUQUE, 2006, p. 79). Para esta autora, "el modelo masculino que se nos presenta como atractivo es el modelo de hombre no romántico, más bien frío e insensible, que sigue el modelo masculino hegemónico, duro, inaccesible, difícil de *llegar a su corazón*" (2006, p. 76). Esto podría explicar por qué los sujetos de deseo que permanecen fuera del modelo hegemónico no resultan atractivos al presentar un modelo de masculinidad alternativo. Sin embargo, el caso de Joe Goldberg se enclava precisamente en un modelo de *chico bueno*, alternativo y fuera de lo que pareciera ser el modelo hegemónico de *chico malo*, por lo que, al presentarlo como el incomprendido, tierno y atento, sus fans dejaron claro en la red social Twitter que pasaban por alto su psicopatía.¹ Robert Lapsley y Michael Westlake (1992) afirman que las figuras que enmascaran sus propias carencias en las necesidades del otro son idealizadas.

Este héroe romántico crea un amante tierno, sensible, amable, características que normalmente no se asocian a la masculinidad, pero a la vez está dispuesto a cualquier cosa para conseguir su objetivo. Por ello, la transformación de Joe Goldberg hacia el final de la temporada empieza a tomar un cariz más agresivo, por lo que su evolución pasa desde el control obsesivo en forma de caza de su amor y de la privación de la libre elección de Beck en todo su entorno hasta llegar a las agresiones físicas.

Según Steve Neale (1992), en el romance hollywoodiense están presentes cuatro características principales: 1. Estilo, lugar y función de la excentricidad y de la neurosis: la excentricidad aparece como una marca de uno o ambos miembros de la pareja, de manera que se irán curando progresivamente debido al contacto con el otro miembro de la pareja que lo liberará de su excentricidad; 2. El cambio inevitable que un personaje induce en el otro; 3. La constante evocación y encorsetamiento en los signos y valores propios del romance basado en las tradiciones asentadas en el matrimonio y en la familia, que surgen una y otra vez en estas tramas; y 4. La tendencia a impedir la independencia femenina, o las amenazas de independencia.

A éstas se le pueden sumar los impedimentos y obstáculos que les permiten estar juntos, y que Joe insiste en superar por su cuenta, tomando sus propias medidas, de manera que "Si se mantiene el objeto de deseo a una cierta distancia y se enmascara la ausencia en el otro, la narración es capaz de sostener el deseo más que, como se supone generalmente, satisfacerlo" (LAPSLEY; WESTLAKE, 1992, p. 41).

La pragmática masculina del control

La justificación para el comportamiento de Joe Goldberg se realiza por tanto a través del mito del amor romántico, porque está buscando *the one*, al amor de su vida. Esto hace que nos formemos una imagen de él de individuo fiel y que busca lo mejor para Beck, aunque sea a través del control de toda su vida y de sus relaciones sociales.

Según los análisis de Donald G. Dutton y Susan K. Golant (1997), la mayoría de los maltratadores han sufrido malos tratos físicos y emocionales por parte de un familiar en su infancia – el padre por lo general. Lo mismo ocurre en el caso de Joe Goldberg, que, en lugar

¹ Fue el propio actor que encarnaba el papel de Joe Goldberg (Penn Badgley) quien tuvo que responder con coherencia a estos mensajes a través de las redes sociales, llegando incluso a difundir un vídeo para dejar claro que el comportamiento de su personaje es del todo inaceptable, afirmando que había llegado al millón de seguidores por asesinar a gente.

de su padre (ausente), sufrió malos tratos a través de su mentor en la librería cuando era un niño, que al final es a su modo un padre también para él. La sensación de culpa y de rechazo debido a estos traumas ocasiona que paguen sus frustraciones ejerciendo violencia contra las mujeres. Además, la figura de la madre tampoco aparece por ningún lado en la historia de *You*, siendo también una posible falta de afecto/figura de referencia que acaba repercutiendo en una forma de control sobre cualquiera de las parejas del protagonista; o bien el reflejo de una invisibilización de la importancia de las mujeres en la vida del personaje.

Igualmente, coincide con una de las clasificaciones que hacen estos autores con respecto al perfil psicológico que predomina como característico de Goldberg, el llamado *maltratador emocionalmente inestable* (DUTTON; GOLANT, 1997), que se puede identificar a través de la fuerte dependencia e inestabilidad emocional. No se identifica como un maltratador, pero sí presenta miedo o inseguridad ante las consecuencias de sus actos. Pero en este caso sí está obsesionado con el control y la recuperación constante del mismo ante cualquier situación, ya que es del todo previsora y plantea todas las opciones que pueden darse y las respuestas que él puede ofrecer ante cualquier imprevisto: busca al detalle cómo es la vida de Beck y todo lo que le rodea, se mete en sus redes sociales, en su ordenador, en su móvil, controla sus horarios, dónde vive, cuándo entra y sale de su casa y con quién con la excusa de intentar entenderla y conocerla, de profundizar en su vida para poder ofrecerle algo que considera que es mejor de lo que tiene, una vida con él, “te enamoras de los hombres equivocados, por eso te investigo” (capítulo 3). Su aparente compasión y entendimiento manipula al espectador para que crea que solo busca su satisfacción porque en realidad Beck está sola y le necesita. “Te cocinaré, limpiaré, te haré la colada, cuidaré de tus libros, te haré la cama” (capítulo 3): la poética del cuidado romántico trasladada al rol del varón.

Resulta de este modo paradójica la relación que Joe Goldberg tiene con sus vecinos, ya que está en contra del maltrato físico que el novio de su vecina ejerce contra ella, y en cierta medida el protagonista se siente estrechamente ligado a Paco, el hijo de ésta, e incluso identificado con él. Se muestra condescendiente, amable y atento. En varias ocasiones demuestra preocuparse por darle algo de cena o entretenerle mientras su madre y el novio están peleando en casa. En determinado momento, incluso se enfrenta a este maltratador, eso sí de forma inteligente, sin llegar a la agresión física, cosa que él sí llega a ejercer hacia otras personas del entorno de Beck, y finalmente con ella.

La forma que “la pragmática del control” adquiere en el mundo moderno, como resultado de todos sus desarrollos históricos, constituye, junto con la *ética* del trabajo, el paradigma teórico-político desde donde se erige lo que Gil Calvo ha designado la creencia matriz de la autosuficiencia triunfante del hombre moderno. [...] En la modernidad, la pragmática masculina del control va a conllevar la comprensión del propio cuerpo y de la emotividad como mecanismos que se deben controlar desde la mente en cuanto núcleo racional. (Iván SAMBADE, 2010, p. 51)

Más allá de indagar en los orígenes de los estereotipos en la cultura occidental de sobre las distintas características asociadas a cada género como la fortaleza de los varones en contraposición a la fragilidad de las mujeres, interesa especialmente el análisis del comportamiento de Joe Goldberg desde la pragmática masculina del control a la que Sambade (2010) hace referencia en relación a las prácticas de autocontrol de los varones mediante las que se utiliza la violencia hacia las mujeres como forma de dominación:

La pragmática del control representa al varón como plenitud de la humanidad a partir de la posibilidad de control de la naturaleza; de la naturaleza interna mediante el control de sí mismo y de la naturaleza externa mediante el control del mundo y del resto de los seres naturales. Las mujeres en cuanto que seres determinados por las vicisitudes de su naturaleza serán, por ende, susceptibles de ser sometidas bajo la sujeción masculina. (SAMBADE, 2010, p. 54)

“No te estoy acosando, solo te estoy observando” (capítulo 1) nos dice la voz del protagonista. El control obsesivo por la vida de Beck se realiza principalmente a través del móvil y de las redes sociales de ésta, así como se obsesiona con todo su entorno, desde sus amigas hasta su exnovio (Benji), y nadie le parece lo suficientemente bueno para ella. De Benji dice: “crees que este sujeto es lo que quieres. Pegaría a este tío por como habla de ti” (capítulo 1). Como espectadores, al ser conscientes de que Benji no respeta a Beck, nos sentimos identificados cuando Joe habla así de él, sin embargo, subyace una estrategia de control que impide la libre elección de Beck, permitiéndola cometer sus propios errores o vivir su vida y sus relaciones como ella considere oportuno. La presentación de la mujer como un ser débil, que no se da cuenta de lo que es mejor para ella desde la perspectiva del hombre no hace sino alimentar este rol: “Creo que empiezo a ser un imán para tíos con problemas” (capítulo 3), dice Beck.

Violencia simbólica

Los estudios culturales y el estudio de la representación mediática de género han contribuido en gran medida al conocimiento de cómo se constituye la identidad femenina en

los medios de comunicación a través de los estereotipos y roles. Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron (1985) acuñaron el término de violencia simbólica en los años setenta para designar la capacidad de imponer significados como legítimos a través de signos. Los procesos en los que opera esta violencia simbólica acaban siendo invisibles y las relaciones comunicativas se transforman en relaciones de poder. Este tipo de violencia aparece arropada de deseo, erotismo y seducción como un rito de socialización, tal como el propio Bourdieu lo definía (2000):

[...] siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo violencia simbólica, violencia amortiguada insensible e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento. (BOURDIEU, 2000, p. 11-12)

La violencia de género también guarda relación por tanto con el marco social y cultural en el que se reproduce dentro de una cultura mediática androcéntrica (Belén ZURBANO; Irene LIBERIA, 2014).

El marco simbólico y las representaciones que de las mujeres se hacen en los medios de comunicación ocasionan que no se permita avanzar a la igualdad a pesar de los cambios normativos debido a la interiorización de estos modelos en las manifestaciones culturales. Las manifestaciones de violencia de carácter simbólico que se representan son el germen de las violencias físicas y psicológicas contra las mujeres (Belén MARTÍN LUCAS, 2010), ya que los estereotipos de género son la base invisible del problema que hay que desactivar para evitar llegar a la cúspide de esa violencia física y psicológica.

Manifestación expresa de la violencia

“Cuando un hombre no consigue sus fines mediante el empleo de sus estrategias racionales, la violencia se presenta como el *último* mecanismo dispuesto para ello por el orden patriarcal. [...] Los hombres normalizaron en su conducta el hábito de la violencia” (SAMBADE, 2014, p. 807).

Llega un momento en el que Joe no sabe qué hacer con Benji, porque la situación le ha superado y se ha descontrolado hasta el punto de tenerlo encerrado en la jaula del subsuelo de la librería hasta tomar una decisión. La forma en la que toma esta decisión es poniéndolo a prueba como una manera de justificar el asesinato que va a cometer, como una forma de no sentir culpa por un ser como Benji. Así, demuestra que es un mentiroso y que se merece un castigo: la muerte, “la tratas como basura. Tengo miedo de lo que podrías hacerle a Beck” (capítulo 1).

Una mayoría de hombres siguen siendo incapaces de contener el ejercicio de la violencia cuando ven amenazados aquellos fines que entienden legítimos. Incluso podríamos aseverar que muchos hombres ejercen violencia cuando sienten que han perdido el control sobre algún aspecto de su vida. Los agresores de mujeres son un ejemplo paradigmático de esta aseveración. Las exigencias del modelo hegemónico de masculinidad y el disciplinamiento de la emotividad implican múltiples frustraciones personales cuya canalización, frente a la imposibilidad de reconocerlas y exteriorizarlas, es la violencia. Y en la medida en que la autoestima y el autoconcepto masculinos se sustentan en relación con la posición social y personal de las mujeres, aquellos hombres que experimenten frustración como consecuencia de la socialización de género ejercerán violencia contra las mujeres para lograr así la confirmación de su masculinidad. (SAMBADE, 2014, p. 808)

Joe se ve amenazado por la posibilidad de que Beck vuelva a interesarse por Benji, ya que demuestra estar preocupada por su desaparición repentina. Esto es algo que el protagonista comprende que no puede permitir, y es cuando decide que la mejor solución para acabar con ese problema es matando a Benji, como única forma de poder recuperar el control sobre la vida de Beck. Benji intenta salvar su vida a través de la confesión de un secreto, pero esto no le salvará, sino que le dará un motivo más a Joe para cometer el crimen, siempre apoyándose y justificándose a través de su preocupación por Beck.

“Te voy a ayudar a conseguir la vida que te mereces. Te enamoras de los hombres equivocados. Tienes un gusto cuestionable para los amigos. Y esa Peach, es la peor. Necesito saber quién eres de verdad además de una estudiante de poesía en quiebra en un apartamento subsidiado que nunca podrías pagar. Lo que necesitas es alguien que te salve. Déjame ayudarte, Beck” (capítulo 1).

Otro de los elementos significativos que se convierten simbólicamente en una forma de posesión es a través del libro *Ozma de Oz*, por el que se pelean Peach (amiga de Beck) y Joe durante varios capítulos. Este objeto, objetiviza también a Beck, ya que se trata de una lucha por poseerla. Joe descubre que en realidad Peach está enamorada de su amiga y también se comporta enfermizamente con ella, impidiendo que nadie que él no consienta se meta en su vida. El robo del libro en casa de Peach y su posterior devolución, haciéndola pasar por loca y por acusar a Joe de algo injustamente a ojos de Beck, se convierte en un juego de manipulación y de demostración de poder por parte del protagonista.

“Parece que mejor me doy prisa, antes de que un desesperado intente robarme mi pequeña belleza” (capítulo 5), le dice Peach. “La verdadera tragedia sería no apreciar lo que tienes. Si fuera tú, lo conservaría para siempre. Pero ¿yo qué sé? Solo soy un vendedor de libros” (capítulo 5), contesta Joe.

Cuando la frustración identitaria coincide con un momento de fracaso social y personal, entonces, frente a la ira y la desesperación, la respuesta inducida por la socialización patriarcal en la subjetividad masculina es la violencia. [...] No podemos obviar que la canalización del sentimiento de ira mediante una respuesta violenta constituye asimismo una estrategia de poder. (SAMBADÉ, 2014, p. 828)

El momento en el que claramente Peach y Joe entran se enfrentan de forma directa por el amor de Beck, la ira de éste lo lleva a perder el control sobre sí mismo, respondiendo una vez más de forma violenta durante la pelea con la amiga de Beck en el jardín, que acaba con la vida de Peach. De nuevo, se representa esta ira hasta el extremo como única forma de establecer el control y ante el miedo al fracaso o la revelación de su desesperación.

Una vez que todos los problemas son resueltos a la manera de Joe y la pareja comienza a tener una relación seria, al cabo del tiempo se acaba terminando, y el protagonista rehace su vida con otra chica. Se da cuenta de que, a pesar de todo, al final los hechos no han salido como esperaba. “Los hombres aprenden a alejarse y a desligarse de aquellas experiencias que les resultan traumáticas. [...] *pasar página y volver a intentarlo*” (SAMBADÉ, 2014, p. 831). A través de esta estrategia, se aleja del hecho traumático y lo aísla de forma que le permite rehacer su vida. Por ello, parece que todo ha vuelto a la normalidad y que Goldberg se ha reformado, pero cuando vuelve a encontrarse con Beck, vuelve a perder el control para ejercerlo sobre la vida de ella hasta sus últimas consecuencias.

Conclusiones

La concepción popular del amor como fuente de felicidad, así como el sufrimiento amoroso, ha sido cuestionado por el feminismo, constituyéndolo como una de las principales causas de la brecha que existe entre varones y mujeres, a la vez que se ha calificado como una práctica que obliga a las mujeres a aceptar su sumisión.

La percepción desde el amor romántico de que lo da todo por cambiar la vida de ella a mejor queda eclipsada por los comportamientos posesivos, controladores y violentos que tiene el protagonista.

A través del análisis de la serie *You*, se han mostrado las diferentes estrategias de control desde el mito del romanticismo que ejerce Joe Goldberg en el entorno de Beck: su familia, amistades, novios, terapeuta, profesor...para él, nadie es lo suficientemente bueno para ella, por lo que tiene que ayudarla como ser indefenso hasta el punto de que sus decisiones están secretamente guiadas por lo que Joe considera qué es mejor para ella.

A modo de conclusión, es necesario añadir que no cabe duda de que la dictadura del patriarcado está presente en la mayoría de las sociedades y sus efectos opresivos y de violencia hacia las mujeres, así como hacia los hombres que no se adecúan al arquetipo tradicional de masculinidad hegemónica, dice mucho de la *transculturalidad* de esta dominación. Por ello, es necesario analizar los distintos formatos que adquiere y bajo los que se esconde.

Estas relaciones de dominación y opresión son el resultado de la asimetría predominante entre los géneros. De manera que el análisis de las causas de las estrategias de control y violencia masculina ayuda a entender y constatar de qué forma y en qué medida están todavía presentes como formas de identidad que pasan a conformarse como estereotipos y como arquetipos de ficción, alimentándose mutuamente.

Se considera pues que los estereotipos se conforman como un conjunto de ideas previas e irracionales que se atribuyen a las personas en función de su adscripción sexual a través de características que definen su forma de ser (identidad) y su manera de comportarse (papel social) como mecanismo de la ideología patriarcal.

Sin embargo, para conseguir liberar a las mujeres de su dominación, hay que pasar por la liberación de los varones de las estructuras y premisas que ellos mismos imponen, ya que valores tales como el poder, el sexo, la violencia o el dinero se legitiman en la pantalla.

Este análisis ha puesto en evidencia la generización del amor romántico y cómo éste se ha transformado, adaptándose a los nuevos tiempos. Asumir este modelo y los mitos que derivan puede resultar en la dificultad de reacción de las mujeres que sufren situaciones de violencia. Igualmente, la creencia de que la búsqueda del amor es lo que da sentido a la vida y renunciar al mismo supone un fracaso, junto con la idea de que el amor todo lo puede, lleva a un concepto erróneo que perpetúa la relación violenta a través de la justificación de los celos, el afán de posesión y los comportamientos controladores del maltratador como muestra de amor.

Las problemáticas que traen consigo los estereotipos y mitos sobre la masculinidad son parte del patriarcado establecido desde la propia socialización estructural que se promueve y difunde a través de los medios audiovisuales.

Referencias

- ARGULLOL, Rafael. *El héroe y el único*. Barcelona: Acantilado, 1999.
- ARRANZ, Fátima; CALLEJO, Javier; PARDO, Pilar; PARÍS, Inés; *et al.* *Cine y género en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- BONINO, Luis. "Masculinidad hegemónica e identidad masculina". *Dossiers feministes*, Barcelona, v. 6, p. 7-36, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean Claude. *Les héritiers*. Paris, Ed. de Minuit, 1985.
- CAPARRÓS LERA, Juan Manuel. *Guía del espectador de cine*. Madrid: Alianza Editorial S.A, 2007.
- COLAIZZI, Giulia. "The cinematic act: Image ideology and gender issue". *Semiótica*, v. 148, p. 361-377, 2004.
- CONNELL, Robert. W. *Masculinities. Knowledge, Power and Social Change*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- DOANE, Mary Ann. *The desire to desire. The woman of the 1940s*. Basingstoke: Macmillan, 1987.
- DUQUE, Elena. *Aprendiendo para el amor o para la violencia. Las relaciones en las discotecas*. Barcelona: Le Roure, 2006.
- DUTTON, Donald G.; GOLAND, Susan K. *El golpeador: Un perfil psicológico*. Barcelona: Paidós, 1997.
- EGRI, Lajos. *The art of dramatic writing. Its basis in the creative interpretation of human movies*. New York: Touchstone Book, 1946.
- ESTEBAN GALARZA, Mari Luz; MEDINA DOMÉNECH, Rosa; TÁVORA RIVERO, Ana. "¿Por qué analizar el amor? Nuevas posibilidades para el estudio de las desigualdades de género". In: Díez Mintegui, C.; Gregorio Gil, C. (Coords.). *Cambios culturales y desigualdades de género en el marco local-global actual*. X Congreso de Antropología. Sevilla: FAAEE-Fundación El Monte-ASANA, 2005. p. 207-223.
- ESTEBAN GALARZA, Mari Luz; TÁVORA RIVERO, Ana. "El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas". *Anuario de Psicología*, Barcelona, v. 39, n. 1, p. 59-73, 2008.
- FIRESTONE, Shulamith. *La dialéctica del sexo: En defensa de la revolución feminista*. Barcelona: Editorial Kairós, 1976.
- GAINES, Jane. "Green like me". In: Stokes, Melvyn; Maltby, Richard. (Eds). *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*. London: British Film Institute, 2000. p. 24-51.
- GIL, Eva Patricia; LLORET, Imma. *La violencia de género*. Barcelona: Editorial UOC, 2007.
- GILMORE, David. *Manhood in the Making*. Londres: Yale University Press, 1990.
- GÓMEZ, Jesús. *El amor en la sociedad del riesgo*. Barcelona: Le Roure, 2004.
- GUIL BOZAL, Ana. "El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer". *Comunicar*, Huelva, v. 11, p. 95-100, 1998.
- HARTMAN, Reinhard. *Contrastive Textology. Comparative Discourse Analysis in Applied Linguistics by R.R.K. Hartmann (Studies in Descriptive Linguistics)*. Heidelberg: Groos, 1980.
- KAPLAN, E. Ann. *Women and film: both sides of the camera*. New York: Methuen, 1983.
- KAPLAN, E. Ann. *Representing the Woman: Psychoanalysis and Cinema*. London: Macmillan, 1997.

- KAPLAN, E. Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, 1998.
- KIMMEL, Michael S. "Invisible masculinity". *Society*, v. 30, n. 6, p. 28-35, 1993.
- KIMMEL, Michael S. "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina". *Masculinidad/es. Poder y crisis*, v. 24, p. 49-63, 1997.
- KUHN, Annette. *Cine de Mujeres. Feminismo y Cine*. Madrid: Cátedra, 1991.
- LAGUARDA, Paula. "Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico". *La aljaba*, La Palma, v. 10, p. 141-156, 2006.
- LAPSLEY, Robert; WESTLAKE, Michael. "From Casablanca to Pretty Woman: the politics of romance". *Screen*, Glasgow, v. 33, n. 1, p. 27-49, 1992.
- LORENTE, Miguel. *Los nuevos hombres nuevos. Los miedos de siempre en tiempos de igualdad*. Barcelona: Destino, 2009.
- MARTÍN LUCAS, Belén (Ed.). *Violencias (in)visibles. Intervenciones feministas frente a la violencia patriarcal*. Barcelona: Icaria, 2010.
- MULVEY, Laura. "Placer visual y cine narrativo". *Revista Screen*, Glasgow, v. 16, n.3, 1975.
- MULVEY, Laura. "Afterthoughts on visual pleasure and narrative cinema". *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Wayne, v. 15/17, p. 12-15, 1981.
- NEALE, Steve. "The big romance or Something Wild?: Romantic comedy today". *Screen*, Glasgow, v. 33, n. 3, p. 284-299, 1992.
- OLAVARRIA, José; PARRINI, Rodrigo. *Masculinidad/es*. Santiago de Chile: Flacso, 2000.
- PASCUAL FERNÁNDEZ, Alicia. "Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación". *Dedica Revista de educación y humanidades*, Granada, v. 10, p. 63-78, 2016.
- PUJAL, Mariategot. *El feminisme*. Barcelona: UOC, 2005.
- QUIN, Robyn. "Enfoques sobre el estudio de los medios de comunicación: la enseñanza de los temas de representación de estereotipos". In: APARICI, Roberto. (Coord.). *La revolución de los medios audiovisuales: educación y nuevas tecnologías*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1996. p. 225-232.
- SAMBADE, Iván. "La pragmática masculina del control: del gobierno de sí mismo hacia la violencia contra las mujeres". *Nomadías*, Chile, v. 11, p. 42-68, 2010.
- SAMBADE, Iván. "Sobre las contradicciones de la razón moderna y la constitución de la subjetividad masculina". *Prisma Social: revista de investigación social*, Madrid, v. 13, p. 787-851, 2014.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio. *Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona: Editorial Ariel Cine, 2001.
- SEIDLER, Victor (ed.). *Male Orders*. Londres: Routledge, 1992.
- SERRA, Jenny Cubells; MADURGA, Andrea Calsamiglia. "El repertorio del amor romántico y las condiciones de posibilidad para la violencia machista". *Universitas psychologica*, Bogotá, v. 14, n. 5, p. 1681-1694, 2015.
- SIEGA, Marcos; GIROLAMO, Gina; MORGENSTEIN, Leslie; SCHECHTER, Sarah; GAMBLE, Sera; BERLANTI, Greg; TOLAND, Lee; TREE, Silver; FOLEY, Michael (Productores). 2018. *You* (serie). Netflix. <https://www.netflix.com/>.
- YELA GARCÍA, Carlos. *El Amor desde la psicología social: ni tan libres, ni tan racionales*. Madrid: Pirámide, 2000.
- ZURBANO, Belén; LIBERIA, Irene. "Revisión teórico-conceptual de la violencia de género y de su representación en el discurso mediático. Una propuesta de resignificación". *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, País Vasco, v. 36, p. 121-143, 2014.

Eva-Luisa Gómez Montero (evaluisa.gomez@urjc.es) es doctora en Comunicación por la Universidad Rey Juan Carlos, investigadora postdoctoral en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la URJC y miembro del grupo de investigación CEMPOCOR (Center for Media and Political Communication Research). Tiene dos líneas de investigación: análisis teórico del cine con perspectiva de género; y el análisis de los efectos en la sociedad de las narrativas de los medios de comunicación.

COMO CITAR ESTE ARTÍCULO, DE ACUERDO CON LAS NORMAS DE LA REVISTA

GÓMEZ MONTERO, Eva-Luisa. "Joe Goldberg: Arquetipo de pragmática masculina del control y mito del romanticismo". *Revista Estudios Feministas*, Florianópolis, v. 30, n. 2, e76531, 2022.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

No se aplica.

FINANCIACIÓN

No se aplica.

CONSENTIMIENTO DE USO DE IMAGEN

No se aplica.

APROBACIÓN DE COMITÉ DE ÉTICA EN INVESTIGACIÓN

No se aplica.

CONFLICTO DE INTERESES

No se aplica.

LICENCIA DE USO

Este artículo tiene la licencia Creative Commons License CC-BY 4.0 International. Con esta licencia puedes compartir, adaptar, crear para cualquier finalidad, siempre y cuando cedas la autoría de la obra.

HISTORIAL

Recibido el 17/08/2020
Presentado nuevamente el 03/12/2021
Aprobado el 07/02/2022

