

El nuevo hombre español en *Acción mutante* (1993)

DANIEL FONFRIA-PERERA, UNIVERSITY OF KENTUCKY

“Masculinity has to be earned by obeying orders and doing brave things. If a man does something considered cowardly, he must follow a masculine formula for redemption by engaging in an act of heroism in which he is either killed or regains his reputation”

Beynon, *Masculinities and Cultures* 67

Durante varias décadas el cine fantástico y de terror en España se ha caracterizado por la producción de filmes de bajo presupuesto, con la excepción de *El caballero del dragón* (1985), que sin convencer ni al público ni a la crítica, acaban fracasando en la taquilla¹. La aprobación en los años ochenta de la llamada Ley Miró, cuyo sistema de subvenciones favorece la producción de filmes de “especial calidad”, estigmatiza aún más si cabe este género². El estreno de la ópera prima de Álex de la Iglesia, *Acción mutante*, en 1993, además de distanciarse abiertamente de las directrices marcadas por esta ley, sirve para invertir esta tendencia. Al éxito de taquilla le acompaña la aceptación unánime de la crítica. La revista *Fantastic Magazine* incluso le otorga la etiqueta de película de culto antes de su estreno³ (Lázaro-Reboll s.p.). Para escribir el guión de un producto que inicialmente lleva el nombre de “Piratas del espacio”, De la Iglesia parte de tres premisas básicas: evitar la guerra civil, no hacer una adaptación literaria, ni recrear

¹ El caballero del dragón contó con un presupuesto de 264 millones de pesetas y recaudó 71 en los cines. El filme obtiene una puntuación del 21% por parte del público en la página de crítica *Rottentomatoes*: http://www.rottentomatoes.com/m/el_caballero_del_dragon/

La revista de cine Fotogramas la considera “Uno de los fracasos más estrepitosos del cine español de los 80” <http://www.fotogramas.es/Peliculas/El-caballero-del-dragon>.

² El Real Decreto 3.304/1983, también conocido como La ley Miró, fue aprobado por las Cortes el 28 de diciembre de 1983. Esta ley consistía en una serie de medidas para “facilitate the production of quality films, films made by new directors, those intended for a children’s audience or those with experimental qualities” (Triana-Toribio, 112).

³ Fundada por Ángel Sala, Marc Ordóñez y Ramón García, *Fantastic Magazine* fue una revista de cine de ciencia ficción y de terror publicada en 1990 por la editorial Magazines Ediciones S.L. La revista cierra tras publicar su décimo número por el fallecimiento de su editor, Erico Rodríguez, en accidente de coche.

traumas de la infancia (Ordóñez 100). Concebida inicialmente como un corto de ciencia ficción, la idea acaba transformándose en un largometraje cuando la productora de los hermanos Almodóvar, El Deseo, S.A., entra en escena y decide financiar en casi su totalidad la película de Álex de la Iglesia. *Acción mutante*, como el resto de sus obras posteriores, se caracteriza por ser una mezcla de géneros tan diversos entre sí como el *western*, la comedia, el cine negro, y *slasher*⁴, géneros todos estos agrupados bajo el abanico de la ciencia ficción. El mismo Álex de la Iglesia reconoce esta amalgama de géneros al definir su filme como “una comedia salvaje de humor negro, muy sangrienta, con dosis de hiperviolencia excéntrica, pero con un *look* entre enloquecido y roñoso” (Ordóñez, *La bestia anda suelta* 107).

Esta confluencia de géneros y la continua presencia de referencias y guiños a clásicos del cine han dado pie a múltiples lecturas críticas de *Acción mutante* desde su estreno en 1993. Barry Jordan, por ejemplo, la concibe como una metáfora en forma de sátira de la situación de violencia que vivida en el País Vasco, con el enfrentamiento entre el grupo terrorista ETA y el gobierno central. Jordan también reconoce que el filme “offers a biting critique of 1980s yuppies and designer Socialist, their taste, values and styles” (*Contemporary Spanish* 193), a los que los miembros de la banda ridiculizan abiertamente. Según Jordan, De la Iglesia, influenciado por su productor, también incluye en su ópera prima una crítica de la manipulación audiovisual que confunde los límites entre la presentación y la representación. En lo que se refiere a estudios de género, *Acción mutante* ha sido objeto de críticas feministas que “lamentaban la cosificación del personaje de” Patricia (Ordóñez 121), quien se pasa una gran parte de la película amordazada y silenciada. Otros críticos, sin embargo, no apoyan esta tesis y proponen que, lejos de intentar justificar las relaciones de género en las que la mujer está subyugada al poder del hombre, el cineasta vasco intenta suprimir la diferencia sexual, lo que supone la exclusión de la feminidad (Peter Buse 48).

El propósito de este ensayo es analizar la construcción de la masculinidad en los personajes de *Acción mutante* y mostrar cómo el director, a través de la sátira y de la intertextualidad, critica el tipo de masculinidad hegemónica imperante en la sociedad contemporánea y propone un nuevo modelo alternativo de hombre que, si bien se contrapone al que exalta el franquismo, también se aleja del que se representa en el cine de la transición española. Para mi análisis voy a tomar en

⁴ Este término es un anglicismo derivado de la palabra “*slash*”, que significa cuchillada o corte. *Slasher* es un subgénero del cine de terror. Las películas pertenecientes a dicho género se caracterizan por la presencia de un psicópata que asesina brutalmente a jóvenes y adolescentes.

cuenta las teorías de R. W. Connell, que concibe la masculinidad como una construcción social, siempre situada dentro del contexto de las relaciones de género (*Male Roles* 23). Según Connell no es posible hablar de una masculinidad única e inmutable sino que, al estar compuesta por patrones de conducta social que responden a un contexto particular, los comportamientos característicos de la masculinidad pueden variar en función del tipo de relaciones de género que imperen en dicho contexto social.

La representación de la masculinidad en el cine español de los años ochenta viene caracterizada por la llamada crisis de la masculinidad, que en gran medida se debe al nuevo papel que desempeña la mujer en la sociedad, fruto de los cambios sociales impulsados por la llegada de la democracia. Hay pues un cambio en las relaciones de género que va a afectar la representación de la masculinidad en los productos culturales. Durante la Transición se representan modelos alternativos que coexisten con el todavía presente “macho ibérico” que caracterizó los años del landismo⁵. Pero es, según Álvarez Suárez, a finales de los años noventa cuando “comienzan a producirse una serie de películas donde se representa este modelo ridiculizado a través de una especie de revival sarcástico de la llamada «españolada»” (s.p.). En *Jamón, jamón* (1992) y *Huevos de oro* (1993) el director Bigas Luna construye un tipo de masculinidad de corte tradicional a través de personajes masculinos muy estereotipados, cuyos rasgos están exacerbados artificialmente para mostrar al macho ibérico como una figura anacrónica, que ya no tiene cabida en la sociedad democrática. La elección de Javier Bardem para interpretar a Benito en *Huevos de oro* y a Javier en *Jamón, jamón* no es casual, sino que sirve para reforzar el arquetipo de “macho ibérico”, de la misma manera que Antonio Banderas representa el modelo de masculinidad que defiende Almodóvar en sus películas. Álex de la Iglesia no es ajeno a este debate y ya desde su primer corto, *Mirindas asesinas* (1991), otorga una gran importancia a los personajes masculinos, que acaparan el primer plano de la narración y en muchos casos recurren a la fuerza o a un exceso de violencia para mantener su dominio en un sistema patriarcal. En *Acción mutante*, De la Iglesia también presenta un modelo de masculinidad tradicional que trata de imponerse como modelo normativo al resto de masculinidades alternativas que aparecen en el film.

⁵ Es un subgénero del cine español que tomó su nombre del actor Alfredo Landa. Muchas de las películas que se incluyen en el landismo son comedias de situación y enredo que se combinan con cierto erotismo de baja intensidad. La gran mayoría se estrenó entre 1969 y 1978. Un ejemplo representativo del subgénero es *No desearás al vecino del quinto*, película dirigida por Tito Fernández en 1970.

La historia de *Acción mutante* se inicia en el futuro, en el año 2012. El mundo está dominado por pijos y niños bonitos, donde la belleza física es la norma y el modelo a seguir. Sólo *Acción mutante*, un grupo de minusválidos físicos dispuestos a acabar con la sociedad que les ha marginado, lucha contra el sistema. Ramón Yarritu, su líder, sale de la cárcel tras cinco años de cautiverio, con un plan para dar el gran golpe: secuestrar a Patricia, hija del señor Orujo, industrial famoso por sus panecillos integrales. Eligen para ello el día de su boda. Tras algunos problemas iniciales y unos cuantos muertos, la operación finaliza satisfactoriamente. El punto señalado para la entrega del rescate es el bar de La Mina Perdida, en el planeta Axturias, remoto paraje desértico habitado tan sólo por mineros. Sin embargo, durante el trayecto, se desencadena la tragedia a bordo de su nave espacial. La envidia y la traición de Ramón harán que los mutantes se enreden en una lucha fratricida de la que sólo sobreviven Patricia, Álex y el mismo Ramón. En La Mina Perdida tiene lugar un ajuste de cuentas múltiple que desemboca en una orgía de sangre y violencia, de la que no escapa casi nadie con vida.

Para analizar y desvelar el modelo de masculinidad predominante que propone Álex de la Iglesia como modelo social hegemónico en *Acción mutante*, hay que tener en cuenta las modificaciones que ha sufrido la definición de masculinidad gracias a investigaciones interdisciplinarias, que han repercutido en la aparición de nuevas teorías. La masculinidad, o lo que es lo mismo, qué significa ser hombre o comportarse como tal, se ha entendido tradicionalmente desde la diferencia de sexos y de roles, basada a su vez en las diferencias biológicas entre ambos. La expansión de la crítica feminista puso en entredicho los estereotipos culturales y su influencia en el papel de la mujer en la sociedad, generando un debate que sirvió también para modificar el papel de la masculinidad. La teoría de los roles de sexo, por ejemplo, entendía el rol del hombre como algo aprehendido, algo que se enseñaba a los niños en la familia, en la escuela, y también a través de los medios de comunicación. “Boys are socialized to be masculine” (Arms and the Man 23). Sin embargo, este enfoque fue criticado por entenderse como unidireccional, es decir, el hecho de que los niños son “socializados” implica que adoptan un rol pasivo, negando su implicación y participación en la adopción de un tipo de masculinidad.

La nueva conceptualización del género por parte de la crítica supone un abandono de la teoría de los roles y un reconocimiento del papel que tienen las instituciones y las relaciones interpersonales en la construcción de género y por tanto, en la construcción de la masculinidad. Connell habla de la masculinidad como ... “an active social construction, a pattern of social conduct (e.g. differences of power, definitions of bodily differences) in which people find themselves” (Arms and the

Man 23). Sin dejar del todo de lado el determinismo fisiológico y la influencia social, Connell pone más énfasis en una definición de la masculinidad como respuesta a unas situaciones sociales determinadas. Michael Kimmel va más allá y habla de la masculinidad como un examen a través del cual demostramos al mundo y también a nosotros mismos que podemos representar el papel. Es decir, es un espejo a través del cual mostramos nuestra "hombría" y nos adecuamos a las estructuras de poder que regulan las relaciones de género.

Tomando como punto de partida el análisis de una amplia variedad de estudios sobre la masculinidad publicados hasta la fecha, en su artículo "Arms and the Man: Using the New Research on Masculinity to Understand Violence and Promote Peace in the Contemporary World" Connell establece siete características comunes: 1) La cultura y las instituciones que componen un modelo social participan activamente en la construcción de la masculinidad dando lugar más de un tipo. 2) Las masculinidades se originan en relaciones interpersonales estructuradas de forma jerárquica y hegemónica, lo que implica un dominio de un tipo sobre los demás, es decir, existe un modelo que impone una subjetividad que adquiere carácter normativo y es por tanto al que aspiran los demás. 3) Connell también reconoce el poder de instituciones, medios de comunicación y otros grupos de presión para crear formas de masculinidad, que él denomina "collective masculinities" (24). Entre estos medios de los que habla Connell podemos situar al cine, que como vamos a ver en filmes como *Acción mutante*, juega un papel fundamental en promover un modelo por encima de los demás. 4) Los cuerpos de los hombres, si bien no definen lo que es la masculinidad, participan de forma activa en su expresión, como ocurre por ejemplo en el mundo del deporte. La configuración de la corporeidad se ve influida por un modo de construcción de la masculinidad que, como menciona Connell, viene sugerido por esas instituciones o grupos de presión. 5) Las masculinidades se empiezan a construir a través del diálogo social, es decir, en el momento en que se produce algún tipo de interacción social. La masculinidad por tanto no puede construirse sin la mediación del diálogo interpersonal. 6) Una característica muy importante de las masculinidades es su falta de homogeneidad y su división interna. "Men's lives often embody tensions between contradictory desires or practices" (Connell 25). Existen modelos de masculinidad que si bien pueden considerarse hegemónicos en un determinado contexto social, en otros no lo son, dando lugar a contradicciones. 7) El último punto al que hace referencia Connell es el dinamismo que caracteriza a las masculinidades, que al tener un origen en unas circunstancias históricas concretas pueden ser rechazadas, desplazadas o reconstruidas, en función de los cambios que a su vez experimentan las relaciones de género por la influencia

de fuerzas externas. Un tipo puede ser hegemónico en un momento histórico determinado y acabar por ser sometido a otro en un momento temporal diferente (24-5).

Para entender cómo construye Álex de la Iglesia la masculinidad en *Acción mutante*, no solo necesitamos unos parámetros para analizarla, sino que también hay que prestar atención a cómo se representa la feminidad en el film, siempre dentro del marco de las relaciones de género. Esto puede plantearnos un problema porque una característica de la filmografía de De la Iglesia es la escasa presencia de personajes femeninos relevantes en sus obras, con la excepción de Julia, papel interpretado por Carmen Maura en *La comunidad* (2000). Buse destaca que *Acción mutante* y en general la obra posterior de Álex de la Iglesia han hecho por los géneros populares considerados tradicionalmente masculinos como lo que ha hecho Almodóvar por los femeninos (45). Si Almodóvar supo reciclar el melodrama y la comedia y adaptarlos a los tiempos posmodernos, Álex de la Iglesia trata de hacer lo mismo con géneros tan dispares como el western, la ciencia ficción, la comedia, y el terror entre otros. En una entrevista publicada en un periódico valenciano en Internet De la Iglesia explica por qué la mayoría de sus protagonistas son masculinos: "Mi heterosexualidad me obliga a hacer una enorme labor de imaginación a la hora de explicar los sentimientos de mis personajes femeninos" (s.p.). Confiesa que le es más fácil comunicarse a través de personajes masculinos.

Algunos críticos se han hecho eco del trato vejatorio que se le da al personaje de Patricia en *Acción mutante*, quien es víctima de un rapto y permanece gran parte del film maniatada y amordazada, una fórmula empleada en otras de sus películas. Ya en *El día de la bestia* (1995) Susana, papel interpretado por Maria Grazia Cucinotta también sufre un rapto y es amordazada y atada. Esta estructura vuelve a repetirse en *Balada triste de trompeta* (2010), en la que Natalia, personaje al que da vida Carolina Bang, es víctima de una relación de pareja violenta y acaba siendo secuestrada por Javier, un compañero que la pretende como novia. Natalia, en ciertos momentos del filme, también adopta un papel cómplice de los abusos a los que le somete Sergio, su novio, como se pone de manifiesto en la escena del restaurante. En esta escena él le pega delante de sus compañeros de trabajo y la deja en el suelo, una vez de pie, Natalia se relame la sangre de los labios de forma lasciva y acaba teniendo sexo violento con Sergio. La subordinación y enamoramiento de Natalia es un reflejo de lo que en *Acción mutante* Patricia siente por Yarritu, del que confiesa estar enamorada, a pesar de que la somete a constantes maltratos y humillaciones a lo largo del filme.

Para interpretar a Patricia, De la Iglesia eligió a la actriz francesa Frédérique Feder, ... “ni la más guapa ni la más famosa, sino la que me pareció indicada para el papel” (Ordóñez 108). La elección de una actriz francesa en la película está condicionada por la entrada de capital galo en la producción del film, que exigía presencia del país vecino en el reparto. Es importante reseñar también que el personaje de Patricia, silenciado durante la primera parte del film, está doblado por la actriz Mar Bordallo, aunque sin acreditar⁶. Su papel, si bien no aporta demasiado a la historia, sí puede considerarse fundamental para definir el tipo de masculinidad que el largometraje quiere construir en sus continuas interacciones con los personajes masculinos. Álex de la Iglesia es consciente de la falta de profundidad psicológica del personaje de Patricia, cuya construcción según el director “respondía más bien a una especie de misoginia crónica” (Angulo 162). Patricia se construye como un sujeto pasivo que sirve distintos objetivos según el personaje que se relaciona con ella. Para Yarritu, tiene solo el valor del rescate; para la familia de mineros es sólo un objeto sexual que también puede servirles para cocinar; para Álex, Patricia es un interés romántico; Juan busca en ella el acceso a la fortuna de los Orujo; y para su padre es una puta que ya no tiene cabida en la familia. Su identidad se construye en relación al valor comercial que tiene para los personajes masculinos.

En la filmografía franquista la masculinidad aparece representada como un concepto inmutable, que responde a valores tradicionales como la valentía, la superioridad o la virilidad. *Acción mutante* puede agruparse entre aquellos filmes que cuestionan la idea tradicional de masculinidad y defienden una representación más acorde con lo que Jordan denomina “new Spanish man” (*Contemporary Spanish* 152). Para este crítico, directores como Pedro Almodóvar comienzan a romper los límites de lo masculino y lo femenino en sus películas, donde los personajes masculinos emprenden un proceso de feminización que los aleja del ideal de “macho ibérico”. Jordan y Morgan-Tamosunas mencionan un gran número de films aparecidos durante la década de los noventa en los que los protagonistas masculinos adoptan unos comportamientos y unos rasgos que podrían considerarse tradicionalmente femeninos, y que sin embargo son aceptados de buen grado por las protagonistas femeninas⁷:

... “constructions of male identity rely heavily on a recognition of both the social construction of the characteristics traditionally ascribed to the

⁶ Como lo recoge la página Imdb. <http://www.imdb.com/name/nm1617502/>.

⁷ En *Contemporary Spanish Cinema* (1998).

respective gender categories and the actual fluidity of the psychological and behavioral concepts of the feminine and masculine” (154).

El éxito de este hombre nuevo español sólo puede entenderse dentro de un marco en el que se reconoce la artificialidad de la masculinidad como construcción social y por la falta de una clara línea de división entre lo masculino y lo femenino que comienza a borrarse o a no ser tan clara.

He mencionado a Almodóvar como uno de los directores que favorece una representación de la masculinidad más ambigua y que pone en entredicho los valores tradicionales asociados a la misma. *Acción mutante* incluye una escena, la de la fiesta de la boda, que recrea la estética de las películas de Almodóvar. Los invitados a la boda llevan vestidos coloridos que bien se podrían haber utilizado en *Kika* (1993). En la escena también aparecen las actrices Rossy de Palma y Bibí Andersen, habituales de las películas de Almodóvar. El propio Álex de la Iglesia justifica la presencia de la estética almodovariana como una forma de criticar la modernidad de los ochenta que imperaba en el universo del director manchego: “Era como matar al padre... que me estaba produciendo la película” (Angulo 157) y se refleja perfectamente en el discurso de Yarritu:

“El mundo está dominado por niños bonitos o hijos de papá. ¡Dios! ¡Basta ya de mierdas light! ¡Basta ya de colonias, de anuncios de coches, de aguas minerales! No queremos oler bien, no queremos adelgazar. Todo el mundo es tonto o moderno. Somos mutantes, no pijos de playa o maricones de diseño”

(Acción mutante 00:14).

Críticos como Buse, Triana-Toribio y Willis se preguntan si este discurso significa una crítica abierta al nuevo tipo de masculinidad que aparece representado en las películas de Almodóvar. La representación del género en la filmografía de Almodóvar se caracteriza por una subversión de los roles tradicionales de género. La identidad pase a verse como una construcción social que cuestiona el binomio tradicional hombre/mujer. Los personajes masculinos de Almodóvar, lejos de ajustarse a un modelo de masculinidad tradicional, son sexualmente ambiguos, muestran abiertamente su homosexualidad, o adoptan características hasta entonces asociadas a lo femenino. No hay duda de que Ramón dirige su dardo hacia el retroceso que sufre la masculinidad tradicional como consecuencia de la influencia de la sociedad moderna y de los medios de comunicación. Yarritu, arquetipo de ese tipo de masculinidad, rechaza de plano este nuevo modelo de

hombre “afeminado” que se opone a la identidad mutante, libre de las impurezas que impone la postmodernidad.

El tipo de masculinidad que él transmite con su discurso roza la homofobia y se apoya en la exclusión de otros tipos de masculinidad. Para adiestrar a sus subordinados usa el término “maricones de diseño”, como algo de lo que deben apartarse. Apela por tanto al miedo a parecer afeminado que es, en sus palabras, de diseño, es decir, una construcción artificial. Yarritu relaciona la masculinidad con la homofobia, que Kimmel basa en ...“the fear that other man will unmask us, emasculate us, reveal to us and the world that we do not measure up, that we are not real men” (*Masculinity* as 147). Este miedo a ser visto o percibido como afeminado o no lo suficiente hombre, predicado por Yarritu, está presente en otros momentos del film, en los que vemos como su mensaje ha calado hondo. En su travesía por el desierto camino al bar de La Mina, el ciego va conversando con Álex sobre su interés romántico por Patricia:

El ciego: Así que tu nunca...

Álex: Nunca, ¿qué?

El ciego: ¿Qué tú nunca le has dicho nada a Patricia?

Álex: Ah no, ella no sabe nada todavía.

(Acción mutante 1:01:34)

Cuando el ciego hace un gesto imitando el acto sexual lo acompaña de un sonido que se asemeja al que hacen los muelles de una cama, su pregunta está sugiriendo que Álex todavía es virgen. Lo que Álex niega rotundamente, sabiendo que su hombría está siendo cuestionada. El ciego rectifica y cambia el tono y contenido de la pregunta. Si ahora es Álex la víctima de este miedo a ser excluido por su falta de hombría resultante de su virginidad, al principio de la película lo vemos en el papel de perpetrador. Durante el intento de secuestro del culturista le grita a su hermano: “¡Cállate marica! ¡Que parece tu primer secuestro!” (*Acción mutante* 00:44), apelando aquí a otro tipo de virginidad, la falta total de experiencia en el mundo de la delincuencia. La idea la transmite usando el término “marica” que alude a su falta de hombría para poder llevar a cabo con éxito una operación de tal calibre.

El personaje de Ramón aboga y transmite a su grupo un tipo de sexualidad que Connell llama “hegemonic form of masculinity” (*Arms and the Man* 24). Yarritu

reúne las condiciones que se le presuponen a un hombre de estas características. Le definen como “muy fuerte” (55:14), “inteligente, y muy duro... no tiene escrúpulos... un ganador” (*Acción mutante* 1:01). Cuando se discute el porqué de los fracasos del grupo en las últimas operaciones, Chepa expresa la preocupación de M.A. que cree que “hace falta un tío con huevos, que tenga los cojones bien puestos” (*Acción mutante* 10:42). La masculinidad de Yarritu se basa en valores tradicionales como el valor y el coraje. En su descripción se hacen referencias a su físico y a su falta de escrúpulos, lo que le va a permitir recurrir a la violencia para subyugar a los otros. Esta violencia la sufre en gran medida Patricia durante casi toda la película, a la que abofetea en varias ocasiones. Al aterrizar en Axturias, la saca de la nave espacial inconsciente, la tira y se la lleva arrastrando del pelo como si fuera un animal muerto. El nivel de violencia no termina ahí, sino que se acrecienta durante la película, especialmente durante su travesía por el desierto, Patricia comete la trasgresión de hacerle cuestionarse su comportamiento violento: “te das asco... hasta tú mismo te odias”, a lo que él responde con frialdad y la golpea dejándola caer por los riscos. Después expresa su deseo de silenciarla nuevamente. Para mantener su *status quo* recurre a un adoctrinamiento de tipo político que se refleja en una escena en la que la música militar acrecienta su dramatismo y su carácter normativo:

Yarritu: ¿Qué erais cuando os encontré?

Mutantes: Éramos basura, engendros de hospital.

Yarritu: ¿Quién os sacó del arroyo y os hizo lo que sois?

Mutantes: Tú, Ramón.

Yarritu: ¿Y qué sois ahora?

Mutantes: ¡Mutantes, mutantes!

(13:40)

En el momento en que vuelven a surgir dudas respecto a su liderazgo, Yarritu les hace repetir el cántico, esta vez en un montaje en el que la cámara nos muestra a Ramón en el cuadro de mandos con una serie de planos y contraplanos medios de contrapicados y picados que resaltan aún más si cabe su poder sobre el grupo. Su figura, en un zoom de acercamiento, nos recuerda a la de Darth Vader al mando de la Estrella de la Muerte. La escena concluye con un primer plano de Yarritu en el que

se dibuja una sonrisa maquiavélica, reflejo de su masculinidad dominante. Al quedarse sin competencia, los comportamientos y actitudes que caracterizan dicha masculinidad pasan a adquirir un mayor grado de narcisismo, imprescindible para poder mantener su hegemonía sobre los demás. Yarritu grita ahora: “¿Qué era cuando me parió mi madre? El número uno, el mejor. ¿Quién me ha hecho lo que soy? Yo mismo sin ayuda de nadie. ¿Qué es lo que soy? ¡El puto amo!” (*Acción mutante* 48:46). Este cántico modificado muestra rasgos de una masculinidad marcada por la falta de empatía hacia los demás, por un claro egocentrismo y por un sentimiento de superioridad al haber triunfado sobre el resto por medio de la violencia. Puede también considerarse como una herramienta para evitar que se produzca un cambio en el patrón de su masculinidad, que puede llegar a mostrar fisuras.

Otro ejemplo del tipo de masculinidad dominante lo encontramos en el señor Orujo, un hombre de negocios que ha amasado una fortuna vendiendo “panecillos integrales”. Sin embargo, en la fiesta de la boda de su hija se puede observar, en un paneo vertical sobre la tarta un cartel que muestra su imagen con una barra de pan enorme. La imagen asocia el poder económico de su empresa, el pan, con un símbolo fálico, representante de una masculinidad tradicional. Orujo representa la forma de masculinidad dominante en el nuevo orden mundial, aquella que Connell denomina como “transnational business masculinity” (*Arms and the Man* 26). Este personaje se corresponde con uno de los tres arquetipos que distingue Kimmel en *Manhood in America* (1996), the *Self-Made Man*, que se caracteriza por su agresividad y competitividad en el mundo financiero, y por estar en constante necesidad de probarse a sí mismo. Él es un empresario ejecutivo que dirige una multinacional y cuya masculinidad está caracterizada, al igual que vimos en Ramón, por un incipiente egocentrismo, una falta de responsabilidad hacia los demás, y por una lealtad marcada por los objetivos personales que cada situación requiere. Orujo ve a su hija como un vehículo para conseguir un título nobiliario a través de su unión conyugal con Luís María de Ostolaza, y cuando en la escena final en el bar de La Mina Perdida se reencuentran reniega de ella: “tú no eres mi hija, mi hija murió violada por unos terroristas que le arrancaron su inocencia, tú eres una puta” (*Acción mutante* 1:19:42). Recurriendo a los valores tradicionales, Orujo cree que su hija ha perdido la virginidad en manos de los miembros de *Acción mutante*, y por tanto ha perdido su valor comercial y no puede casarla. Su masculinidad viene también marcada por su reacción al secuestro de su hija, ya que tras ver el video que le mandan pidiendo un rescate hunde sus puños en el enorme escritorio de su oficina. La música tenebrosa se escucha de fondo en el momento que la imagen se acerca y

Orujo se levanta de la silla mirando fijamente a la cámara y con cara de loco repite: “os juro que me las vais a pagar estéis donde estéis, ¡terroristas de mierda!” (*Acción mutante* 26:17). Su rabia desatada vuelve a salir a la luz cuando llega al planeta Axturias, momento en el que vuelve a jurar venganza a cualquier precio, incluso aunque signifique matar a todo el mundo. Su masculinidad no le da pie a abandonar la operación a pesar del riesgo del que le advierte su asesor. Se deja cegar por valores tradicionales como la valentía, el honor y el deseo de venganza. La vestimenta que lleva en esa escena en el desierto, de corte similar al uniforme nazi, unida a la marcha militar de fondo, añaden más elementos que ayudan a construir su masculinidad.

Los medios de comunicación y el cine también juegan un papel muy importante en la construcción de un tipo de masculinidad asociado a unos valores más conservadores como la violencia o la fuerza. En la película las imágenes de las noticias de la emisora de televisión JQK sirven para promover una serie de estereotipos de género al servicio de la masculinidad dominante en la sociedad. Las noticias sobre arrestos tienen como protagonistas a unos policías que hacen uso de una violencia que se ejerce incluso con niños, como ocurre con el grafitero al que sorprenden en la calle o con la apertura del informativo al comienzo de la película en la que se ve a la policía apaleando a un manifestante. Esta forma de representación de la policía como un cuerpo violento aparece también en otras películas de Álex de la Iglesia como *El día de la bestia* (1995). Los uniformes que llevan no permiten la diferenciación individual, al igual que sucede con el tipo de representación de una masculinidad uniforme y cimentada en la fuerza bruta.

Si la televisión actúa como sustento de imágenes que refuerzan un tipo de masculinidad que se pretende imponer, en las escenas de acción del film se identifican referencias intertextuales a películas de acción de Hollywood que también buscan el mismo objetivo. En la escena de la fiesta Chepa sale del pastel y, a ritmo de *Aires de fiesta* de Karina, comienza a disparar sin parar con una violencia excesiva. La escena recuerda al final de *Scarface* (1983) en la que el gánster de origen cubano Tony Montana, interpretado por Al Pacino, la emprende a tiros con ametralladora en mano hasta caer muerto. *Acción mutante* tiene también referencias a películas de acción hollywoodienses de los años ochenta, época en la que la masculinidad dominante estaba representada por tipos dispuestos a resolver cualquier tipo de conflicto por medio de la violencia. En *Manhood in America* Kimmel la caracteriza como “compulsive masculinity of the schoolyard bully” (192), aludiendo también a las políticas que pone en práctica el presidente Ronald Reagan, actor conocido antes de lanzarse a la política por sus papeles de *cowboy* en películas

del oeste. El hombre que se adhiere a este modelo vive en una necesidad constante de demostrar su masculinidad, por miedo, según Kimmel, a ser considerado como débil o afeminado⁸. La escena final del bar ofrece un tiroteo en el que los participantes usan armas automáticas y cuyos planos medios recuerdan a algunos personajes de películas como *First Blood* (Ted Kotcheff 1982) o *Comando* (Mark L. Lester 1985). La exageración del tamaño de algunas armas, que asumen un simbolismo fálico, tiene como función ridiculizar este tipo de masculinidad tradicional basado en la violencia, transmitida por Hollywood durante la década de los años ochenta y encargada de mantener la estructura de la sociedad patriarcal.

Además de las noticias y del contenido violento de las mismas, la televisión en *Acción mutante* también sirve para perpetuar otro tipo de espectáculo tradicionalmente asociado con la masculinidad. En el viaje a Axturias, y mientras juegan una partida de cartas, en la televisión y como sonido de fondo escuchamos un partido de fútbol. Del Campo Tejedor habla de este deporte como “uno de los marcos más significativos y densos en el que se recrea, se construye, se vive la masculinidad tradicional androcéntrica, entendida más concretamente como machista, homofóbica, misógina y prepotente” (1). Cuando Quimicefa busca el mando para cambiar de canal, lo hace para ver un deporte de discapacitados, carreras en silla de ruedas, en los que busca un patrón de imitación y unos valores a seguir, valores que sirven para perpetuar la diferencia de géneros.

Otra representación de la masculinidad que tiene una gran importancia es la que encontramos en la familia de mineros que vive en Valle del Diablo, en el planeta Axturias. La familia, que recuerda a la de *Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper 1973), tiene una concepción de la masculinidad muy tradicional y patriarcal. El abuelo se dedica a ver pornografía todo el día, y cuando conoce a Patricia quiere comprársela a Yarritu. La mujer, en un planeta donde no vive ninguna, se convierte en un objeto de consumo, que solo tiene valor sexual o económico. Durante la cena el abuelo habla de la importancia de la mujer para ellos: “nos hace falta alguien que la [comida] cocine” (*Acción mutante* 1:02). El abuelo confiesa que la madre de sus hijos “era una buena mujer... la compramos entre todos los colonos del valle” (1:02:30). Álex de la Iglesia retrata a los mineros como un grupo de salvajes cuya masculinidad está definida por la más absoluta violencia y por los valores que sostienen la hegemonía del sistema patriarcal. Es por lo que deciden demostrar su masculinidad agrediendo sexualmente a su prisionera. La escena, sin embargo, parece que no llega a consumarse gracias a la astucia de Patricia que revierte la

⁸ Kimmel documenta el nacimiento de la figura del “wimp” en EE.UU durante la década de los 80.

situación y deja al abuelo y a los dos hijos mayores atados juntos en la cama en una posición sexual que los ridiculiza. El elemento cómico de la escena sirve para rebajar la violencia de la situación y para deconstruir la masculinidad depredadora de los miembros de la familia. De la Iglesia no salva ni siquiera al pequeño, al que retrata como un sádico con retraso mental, acostumbrado a disfrutar de la violencia, como cuando está torturando a Yarritu.

Los personajes masculinos de la película no experimentan cambio alguno en su concepción de la masculinidad, quizás con la excepción de Álex. Su personaje durante la película se representa como incompleto, en gran medida por el hecho de estar físicamente unido a su hermano y por ser parte de un colectivo como es *Acción mutante*. Ya durante la partida de cartas Manitas se refiere a los hermanos como dos mitades: “vosotros sois una parte, medio y medio una parte” (*Acción mutante* 29:45). Durante la escena en la que tiene que vigilar a Patricia mientras Juan duerme, Álex comienza a «hablar» con ella y le muestra su apoyo, le pide perdón por lo sucedido en la boda, y empieza a dar muestras de ternura y de compasión que no son propias de un mutante. Sin embargo, cuando se da cuenta de que Juan estaba despierto y ha escuchado toda la conversación reacciona de un modo más acorde a lo que se espera de un secuestrador y se dirige a Patricia de una forma amenazante: “y tú, ándate con cuidado si quieres salir viva de esta” (*Acción mutante* 42:40). Al expresar sus sentimientos de esa manera Álex se convierte en víctima de una socialización masculina que actúa como fuerza opresora y le inculca el miedo a perder su masculinidad y a ser humillado.

El proceso de cambio no se detiene ahí, ya durante su estancia en Axturias, Álex empieza a hablar más abiertamente de sus sentimientos por Patricia, de la que se está enamorando. También se da cuenta de que su hermano tiene parte de culpa de no poder ser el tipo de hombre que quiere ser: “con mi hermano al lado no era difícil estar a solas con una mujer” (*Acción mutante* 1:01:30). Juan es el que impide a Álex estar con mujeres y desarrollar un tipo de masculinidad que no esté sujeta a valores tradicionales y sí más cerca del concepto de nuevo hombre español de Jordan. El ciego ya le advierte a Álex: “tienes que quitártelo de encima cuanto antes... se te puede gangrenar” (*Acción mutante* 55:49). La influencia de su hermano se representa como una enfermedad que puede acabar también con él, sin embargo, no es hasta el final de la película, tras la explosión de la bomba cuando Álex consigue librarse físicamente de su hermano. La explosión también causa heridas a Patricia que pierde un brazo, y es ayudándose mutuamente como los dos salen del bar de la mina. Patricia es ahora una mutilada y puede unirse a los mutantes, Álex ha

culminado un proceso de cambio que le convierte en el nuevo héroe de la película y le permite adoptar características del hombre nuevo español.

A través de la sátira y de la comedia, Álex de la Iglesia defiende en *Acción mutante*, a través de la evolución del personaje de Álex, una nueva forma de masculinidad alejada de los tradicionales valores patriarcales de poder, control y estabilidad. Es una masculinidad en la que se integran valores y actitudes como la sensibilidad o la inseguridad, que se han asociado tradicionalmente con la feminidad. Este tipo de masculinidad pertenece al que Barry Jordan define como hombre "feminizado", grupo del que ahora pasa a formar parte Álex. El personaje de Ramón Yarritu que "no desentonaría en una película, digamos, seria" (Sánchez Navarro 67), simboliza el opuesto de masculinidad que aboga por la construcción de sí misma a través de compartimentos tradicionalmente asociados a los hombres duros de las películas de acción norteamericanas de los años ochenta. Su muerte en la escena final de la película, en la que solo sobreviven Álex y Patricia, señala el fin de un ciclo y el comienzo de uno nuevo. De la Iglesia sabe manejar los elementos cómicos para criticar el universo de Almodóvar, pero también para ridiculizar la masculinidad extrema que representa Yarritu por medio de la exageración de sus comportamientos.

Con *Acción mutante* De la Iglesia establece un diálogo con directores como Bigas Luna que también han criticado la masculinidad tradicional a través de personajes exageradamente estereotipados. De la Iglesia, sin embargo, no sólo denuncia lo caduco del modelo tradicional sino que además propone un nuevo modelo de hombre que se caracteriza por reconocer sus propios sentimientos y emociones y, en consecuencia, saber expresarlos y gestionarlos, pero sin caer en lo melodramático, propio de los personajes de las películas de Almodóvar. El personaje de Álex se resiste a identificarse con un modelo hegemónico de masculinidad y busca nuevos modelos y expresiones de la masculinidad que favorezcan unas relaciones de género más justas y equilibradas. Es el punto intermedio que señala el camino hacia el nuevo «macho» español sin dejarse llevar por el exceso del que hacen gala los personajes de Almodóvar. De la Iglesia sigue la estela de directores que, recurriendo a la representación de la masculinidad a través de comportamientos exacerbados, quieren deconstruir el modelo de «macho ibérico» que ha estado presente en el cine español desde el franquismo. A la propuesta de Almodóvar, cuyo cine subvierte los roles tradicionales de género y denuncia los efectos desastrosos que el orden patriarcal tiene en las vidas de sus personajes, se le une ahora la propuesta de De la Iglesia. Sería interesante investigar si el modelo de masculinidad que sale victorioso en *Acción mutante* ha tenido un efecto

transformador en la representación de las relaciones de género en el cine español del nuevo milenio. Directores como Santiago Segura en *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998) y Bigas Luna en *Yo soy la Juani* (2006) han continuado haciendo uso de la sátira y del esperpento para representar al «macho ibérico» como anacrónico, deconstruyendo su figura. El propio De la Iglesia, en su último film, *Las brujas de Zugarramurdi* (2013), recurre a la guerra de los sexos como telón de fondo para narrar una historia sobre brujas. Sin embargo, si consideramos el dinamismo que Connell atribuye a las masculinidades, producto de una especificidad histórica y social, no sería descabellado pensar que desde el estreno de *Acción mutante* pueden haber surgido otros modelos de masculinidad que han modificado las relaciones de género y las estructuras de poder que sustentan.

Obras citadas

Acción mutante. Dir. Álex de la Iglesia. Perf. Frédérique Feder, Antonio Resines, Álex Angulo, Fernando Guillén, Francisco E. San, Juan Viadas, Karra Elejalde, Saturnino García, Jon Gabella, Feodor Atkine, Carlos Gusi, y Pablo Blanco. Substance Video, 2002. Film.

Álvarez Suárez, Inmaculada. "Evolución de la representación de la masculinidad en el cine español". *Rinconete*. Centro Virtual Cervantes. 11 apr. 2011. Web. 15 mar. 2015.

Angulo, Jesús, y Antonio Santamarina. *Álex de la Iglesia: la pasión de rodar*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 2012. Impreso.

Balada Triste De Trompeta. Dir. Álex de la Iglesia. Perf. Carlos Areces, Antonio de la Torre, y Carolina Bang. Magnet, 2011. Film.

Beynon, John. *Masculinities and Culture*. Philadelphia, Pa: Open University, 2002. Impreso.

Huevos de oro. Dir. Bigas Luna. Perf. Javier Bardem, Maribel Verdú, y Maria Medeiros. Ascensión Pictures, S.L. 2003. Film.

Buse, Peter, Núria Triana-Toribio, y Andre Willis. "‘Esto no es un juego, es *Acción mutante*’: The Provocations of Álex de la Iglesia". *Journal of Iberian & Latin American Studies* 10.1 (2004): 9-22. Academic Search Premier. Web. 18 mar. 2013.

---. *The Cinema of Álex de la Iglesia*. Manchester, UK: Manchester UP, 2007. Impreso.

Commando. Dir. Mark L. Lester. Perf. Arnold Schwarzenegger, Rae D. Chong, y Dan Hedaya. CBS/Fox Video, 1986. Film.

Connell, Robert W. "Arms and the Man: Using the New Research on Masculinity to Understand Violence and Promote Peace in the Contemporary World". *Male Roles, Masculinities and Violence: a Culture of Peace Perspective*. Ed. Ingeborg Breines, Robert Connell, e Ingrid Eide. París: UNESCO, 2000. 21-33. Impreso.

---. *Masculinities*. Berkeley: U of California P, 1995. Print.

El día de la bestia. Dir. Álex de la Iglesia. Perf. Álex Angulo, Armando De Razza, Claudio Gaeta, y Antonio Saura Medrano. Diario El País, 2003. Film.

First Blood. Dir. Ted Kotcheff. Perf. Sylvester Stallone, Richard Crenna, y Brian Dennehy. Lionsgate, 2007. Film.

Jamón, jamón. Dir. Bigas Luna. Perf. Penélope Cruz, Anna Galiena, Javier Bardem y Stefania Sandrelli. Tartan Video, 2004. Film.

Jordan, Barry, y Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester, UK: Manchester UP, 1998. Impreso.

---. *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 2000. Impreso.

Juan, Payán M. *Cine español actual*. Madrid: Ediciones JC, 2001. Impreso.

Kimmel, Michael S. *Manhood in America: A Cultural History*. New York: Free Press, 1996. Impreso.

---. "Masculinity as Homophobia". *The Gender of Desire: Essays on Male Sexuality*. Albany, NY: State U of New York P, 2005. 25-42. Impreso.

Las brujas de Zugarramurdi. Dir. Álex de la Iglesia. Perf. Hugo Silva, Mario Casas, Pepón Nieto, y Camen Maura. Universal Pictures, 2014. Film.

Lázaro-Reboll, Antonio. *Spanish Horror Film*. Edinburgh, UK: Edinburgh UP, 2012. Impreso.

Polifonía

- No desearás la mujer del vecino*. Dir. Fernando Merino. Perf. Alfredo Landa, José Sacristán, Sylva Koscina, Ira de Fürstenberg, Aldo Giuffrè, Mari Carmen Prendes, Ricardo Merino, María José Román, y Rafael Hernández. Valladolid Divisa D.L., 2001. Film.
- Ordóñez, Marcos, y Álex de la Iglesia. *La bestia anda suelta: ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!* Barcelona: Glenat, 1997. Impreso.
- Sánchez, Navarro J. *Freaks en acción: Álex de la Iglesia o el cine como fuga*. Madrid: Calamar Ediciones, 2005. Impreso.
- Scarface*. Dir. Brian De Palma. Perf. Al Pacino, Steven Bauer, y Michelle Pfeiffer. Universal Pictures Video France, 2003. Film.
- Star Wars: Episode IV—A New Hope*. Dir. George Lucas. Perf. Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Billy D. Williams, Peter Cushing, Alec Guinness, Anthony Daniels, Dave Prowse, Kenny Baker, Peter Mayhew, Frank Oz, y David Prowse. 20th Century Fox Entertainment, 2004. Film.
- Tejedor, Campo A. “Cuestión de pelotas. Hacerse hombre, hacerse el hombre en el fútbol”. *Masculinidad y fútbol*. El Rincón de Haika. 14 jun 2009. Web. 10 abr. 2013.
- The Texas Chainsaw Massacre*. Dir. Tobe Hooper. Perf. Marilyn Burns, Paul A Partain, y Gunnar Hansen. Dark Sky Films, 2008. Film
- Torrente, el brazo tonto de la ley*. Dir. Santiago Segura. Perf. Santiago Segura, Javier Cámara, y Neus Asensi. Warner Home Video Española, 2008. Film.
- Triana-Toribio, Núria. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003. Impreso.
- Yo soy la Juani*. Dir. Bigas Luna. Verónica Echegui, Dani Martín, Laya Martí, Gorka Laso, José Chaves, y Mercedes Hoyos. Manga Films, S.L, 2006. Film.