

**Masculinidades enfrentadas en el cine LGTB español
de los años 80 y 90: el «nuevo hombre» vs. el «monstruo»**

*A Confrontation of Masculinities in the Spanish LGBT
Cinema of the 80s and 90s: The «New Man» vs. «The
Monster»*

RESUMEN

El objetivo principal de este trabajo es enfatizar y visibilizar las adaptaciones y modificaciones que han tenido lugar en el seno de la masculinidad en las décadas de los años ochenta y noventa en las producciones del cine LGTB español. De acuerdo con esto se tratará de profundizar en la manera en que la masculinidad es habitualmente representada en esta cinematografía recurriendo al binarismo formado por una masculinidad tóxica y monstruosa y otra más tolerante y sensible, encarnada por el «nuevo hombre». Este arquetipo representa una «nueva masculinidad» que se presenta a sí misma como una versión dulcificada y pacífica en comparación a su contraparte tóxica, pero que a pesar de esto continúa ostentando grandes privilegios patriarcales.

Palabras clave: masculinidad, masculinidad tóxica, cine LGTB, cine español, nuevo hombre.

ABSTRACT

The aim of this text is to prove and to demonstrate the adaptations and modifications that have taken place within masculinity during the decades studied. It will highlight the way in which masculinity is constantly represented through a duality between a toxic monstrous man and a more tolerant figure incarnated by the «new man». This archetype represents a new masculinity that presents himself as a measured and less hostile version in comparison with the toxic masculinity, but in the end, he still enjoys most of the guarantees provided by patriarchal system and male privilege.

Keywords: Masculinity, toxic masculinity, LGBT cinema, Spanish cinema, new man.

SUMARIO

1.- Introducción. 2.- Metodología. 3.- El «cambio» de la masculinidad: la dualidad tóxica/blanda. 3.a) Emoción y sensibilidad. 3.b) El cuerpo del «nuevo hombre». 4.-Conclusiones. -Bibliografía.

1. Introducción

A lo largo de las últimas décadas, ha tenido lugar en Occidente un proceso de transformación cultural muy complejo que ha removido los pilares sobre los que se han construido hasta el momento las sociedades contemporáneas. En lo relati-

1 Universidad de Oviedo, ivangom1@hotmail.com.

vo a la construcción de las identidades de género, cobrará importancia el cuestionamiento de la masculinidad y, en concreto, del papel de los hombres en la (re) producción de la desigualdad y la discriminación. No es casual entonces que sea en estos momentos cuando se comienza a popularizar la idea de la «crisis de la identidad masculina» (García García, 2008). La pérdida de los puntos de anclaje sobre los que se asentaba la construcción de la masculinidad —mercado laboral, espacio público y familia nuclear heterosexual— derivaron en que muchos hombres comenzaran a experimentar su identidad a través de cierta incertidumbre y vulnerabilidad (Sanfélix Albelda y Téllez Infantes, 2015). En el caso español, cuestiones como la despenalización de la homosexualidad (1979), las leyes del divorcio (1981) y del aborto (1985), así como la incorporación de la mujer al mundo laboral y político, nos sitúan en un contexto en el que el «macho ibérico», en tanto que dominador del espacio público y privado, está viendo mermadas sus prebendas.

Este cuestionamiento de la identidad masculina será liderado con especial fuerza por los movimientos feministas y LGTB², que mostrarán una oposición contundente a los valores patriarcales tradicionales. Ambos, articulados tanto a través del activismo político como de la reflexión teórica y académica, van a sacudir las bases de una sociedad anclada en la comprensión masculinista de la realidad y, por consiguiente, en la sobrevaloración de la masculinidad de los hombres cisgénero —considerados como sus verdaderos representantes— y en la subalternización de lo femenino, es decir, todo aquello definido como no-masculino.

Desde finales de los años setenta y ya con fuerza en los años ochenta, comenzarán a surgir estudios centrados en la problematización de la masculinidad, entendida como una pieza clave en el sistema de dominación sexo-género. Los denominados *Masculinity Studies* serán exportados junto con sus propuestas metodológicas y teóricas desde los ámbitos anglófonos (Vendrell Ferré, 2002: 36), promoviendo el cuestionamiento de la masculinidad hegemónica (Connell, 1995) a la par que el feminismo de la Segunda Ola había interrogado la feminidad. Como señala el autor Antonio Agustín García (2008: 48), «[p]érdida la inocencia moderna que diluía la masculinidad en la concepción del sujeto universal, la marca de género amenaza con señalar a los varones en su particularidad [...]». Dicha disciplina, acuciada por las transformaciones sociales, tratará de poner en evidencia la necesidad de desnaturalizar e interrogar la identidad masculina sometiéndola a una crítica que servirá para cuestionar su posición hegemónica dentro de las culturas occidentales (Téllez y Verdú, 2011: 82).

A pesar de una clara vinculación inicial con la teorización de los Estudios de las Mujeres y de Género, en las últimas décadas diversas obras han insistido en señalar la falta de un compromiso político riguroso de los Estudios de Masculinidades con la perspectiva y metodología feministas (Berggren, 2014: 232). Estas críticas

2 En este texto haré referencia al movimiento LGTB y no LGTBI+ debido a que la introducción de la intersexualidad y del signo «+» para indicar una pluralidad de identidades no se produjo hasta entrado el siglo XXI. De este modo, persiguiendo la rigurosidad, se aludirá a lo LGTB puesto que en las representaciones que se mencionarán no se muestran aún dichas identidades que todavía no habían sido integradas en las grandes plataformas activistas o visibilizadas políticamente.

se basarán, por un lado, en señalar el carácter descriptivo y acrítico que ha adquirido la disciplina en el análisis de la experiencia del hombre blanco cisgénero y, por otro, en la creciente endogamia académica desarrollada sobre todo en los espacios anglófonos (Azpiazu Carballo, 2017: 25-26). La adopción de modelos de investigación centrados en los atributos y características masculinas parecen dejar en un segundo plano las cuestiones relacionadas con el ejercicio de la hegemonía, es decir, el «núcleo» del patriarcado. De esta manera, las críticas mencionadas insistirán en la necesidad de cuestionar el rumbo tomado por la disciplina para poder retomar el análisis de lo que Joan Vendrell Ferré (2002: 50) denomina las «condiciones de posibilidad de la dominación»³.

En las últimas décadas, el estudio de la masculinidad se ha dificultado debido tanto a la propia complejidad que han adquirido las relaciones sociales contemporáneas como a la introducción de nuevos paradigmas teóricos con los que se puede apreciar la multiplicidad masculina y la interseccionalidad con otras categorías. En este panorama en el que la transformación y el dinamismo son principios fundamentales, las autoras Anastasia Téllez y Ana Dolores Verdú (2011: 81-82) afirman que hay dos aspectos que deben ser reconocidos: primeramente, los cambios producidos en el seno de la feminidad y, en segundo lugar, la pervivencia de la autoridad masculina sobre lo femenino. A pesar de los cambios sociales, lo masculino continúa estando vinculado con la autoridad, el poder y la razón (Téllez y Verdú, 2011: 82), así como con la necesidad de ser exhibida y demostrada públicamente (Sanfélix Albelda y Téllez Infantes, 2015: 400-401).

En este contexto, pretendo sumergirme en las dinámicas contemporáneas de transformación de la masculinidad y, más concretamente, de la hegemonía masculina, es decir, de los discursos sobre los que se construye la autoridad autoproclamada de los hombres cisgénero. En concreto, prestaré atención a cómo determinadas representaciones cinematográficas reproducen de manera constante la oposición de una masculinidad blanda, tolerante y sensible frente a otra tóxica, mucho más violenta, dañina e incluso monstruosa. Mi objetivo a lo largo de este texto es mostrar cómo la oposición binaria tóxico/blando es una dicotomía muy habitual en la representación cinematográfica contemporánea LGTB que sirve a los intereses patriarcales de perpetuación de la hegemonía masculina en épocas de crisis o cuestionamiento. El «nuevo hombre», tomando las palabras de la autora Virginia Guarinos (2013: 30), puede entenderse como:

una construcción [más] mediática que real, una generación de prototipo (no como estereotipo esquematizado de la realidad existente) que no termina de cuajar en el hombre, menos aún en el rural que en el urbano, produciéndose aquello que titulaba para el ámbito publicitario Juan Rey «el hombre fingido».

De este modo, el arquetipo del «nuevo hombre» o masculinidad blanda surge motivado por la necesidad de exponer la existencia de «otras formas de ser hombre» alejadas de las características tradicionales vinculadas con la rigidez emocio-

3 Para ahondar en las críticas a los Estudios de Masculinidades véase Halberstam (2008), Berggren (2014).

nal, la violencia y la autoridad incuestionable. Sin embargo, lo que en principio podría parecer positivo en tanto que se dulcifican las características tradicionales masculinas, puede ser comprendido como una estrategia que sirve para exculpar a los hombres de su papel como «sujetos opresores» y mantener sus privilegios masculinos.

2. Metodología

En este trabajo, el cine será valorado como un agente cultural, ampliando las consideraciones que lo reducen a ser exclusivamente un modo de entretenimiento pasivo o un soporte cultural sin capacidad de transformación social. Tal y como señala la autora Giulia Colaizzi (2007: 40), el soporte fílmico está en relación con «un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones». La imagen, de este modo, está íntimamente ligada con el contexto social y cultural en el que toma forma, así como con la intencionalidad política que está en la base de la creación de la obra. Por esta razón, autores como Toby Miller y Robert Stam (2004: 3) señalan que las metodologías de análisis fílmico deben orientarse a desentrañar los textos en tanto que no son solo reproductores y creadores de la realidad, sino que además están inmersos en esta y, por lo tanto, están inscritos en los discursos culturales, entre ellos los relacionados con la configuración de la masculinidad.

Por otro lado, el interés en la utilización de la cinematografía LGTB radica fundamentalmente en la doble intención de legitimar este soporte, presentándolo como apropiado para el análisis cultural, pero también por considerar que desde su posición «excéntrica»⁴ (Lauretis, 1990: 139) se pueden revelar las posiciones hegemónicas de género. De esta manera, se confronta una tradición cultural masculinista y heterosexual que ha ninguneado la calidad y el reconocimiento social de las producciones LGTB al considerarlas como pertenecientes a un sector social subalterno y, por lo tanto, sin relevancia cultural general. Dicha «violencia epistémica», tal y como Gayatri C. Spivak (1988: 280-281) denomina a ese proceso de silenciamiento y minusvaloración de la «voz» de determinados colectivos, es invertida al reconocer la trascendencia de la aportación de lo «marginal» en el escrutinio de la hegemonía masculina. El reconocimiento de este papel fundamental no se basa tanto en cierto sentido de «privilegio epistémico»⁵ como en la intención política de compensar el silenciamiento al que la cultura LGTB ha sido forzada mediante la imposición de un «orden de los saberes», en palabras de Michel Foucault (1992), masculino y patriarcal.

Las películas que serán mencionadas pertenecen a las décadas de los años ochenta y noventa de lo que puede denominarse cine LGTB español. Estas décadas

4 La autora Teresa de Lauretis (1990: 138-139) introduce en una de sus obras el concepto de «sujeto excéntrico» para referirse a una posición discursiva de análisis por la que el sujeto se distancia de aquellos espacios en los que encuentra cierta comodidad emocional o epistemológica. En sus propias palabras: «[i]t is a position of resistance and agency, conceptually and experientially apprehended outside or in excess of the sociocultural apparatuses of heterosexuality» (Lauretis, 1990: 139).

5 Al respecto de los debates en torno a la cuestión del privilegio epistémico véase *Marginality and Epistemic Privilege* (1993) de la autora Bat-Ami Bar On.

son centrales tanto en la plasmación de los diferentes procesos de transformación identitaria de la masculinidad como en lo relativo a la creciente tolerancia social que adquirirían identidades hasta entonces marginalizadas impulsadas por diferentes movimientos sociales. Es por esta razón que este periodo parece el más apropiado para adentrarse en el análisis de la adaptabilidad masculina, justo cuando las bases de su hegemonía viran hacia otros anclajes. Las películas presentan a personajes LGTB que, por lo general, son protagonistas o al menos participan en alguna trama con cierto protagonismo⁶. Así mismo, como podrá comprobarse, el cine gay tiene un mayor peso en comparación con lo lésbico, bisexual y trans*, algo que puede ponerse en relación tanto con el privilegio masculino de dominio del discurso público, como por el hecho de que la visibilización de lo bisexual y trans* tendrá más repercusión política a partir de inicios del siglo XXI.

3. El «cambio» de la masculinidad: la dualidad tóxica/blanda

Uno de los ejes sobre los que se ha articulado la investigación en torno a la masculinidad en las últimas décadas ha sido su definición como una construcción cultural para alejarse, así, de las visiones biologicistas y esencialistas de la ciencia positivista clásica (Badinter, 1993; Zurian, 2015; Sanfélix Albelda y Téllez Infantes, 2015). Esta comprensión, estimulada por la teorización feminista, derivará en el entendimiento de la masculinidad como una identidad que está continuamente en proceso de elaboración y de demostración pública (Badinter, 1993: 18). A pesar de que las metáforas clásicas en torno a la masculinidad hegemónica han resaltado su carácter «rígido» y «sólido», lo cierto es que las obras más recientes se han encaminado a destacar su carácter «mutable» y complejo.

Con esto, los análisis ponen el foco en, por un lado, la capacidad de la masculinidad de transformarse y modular sus atributos de acuerdo al contexto cultural para mantener su hegemonía y, por otro, la existencia de una multiplicidad de masculinidades distribuidas también jerárquicamente en torno a diferentes ejes transversales (Connell, 1995; Demetriou, 2001). En concreto, en este texto se prestará atención al primer punto, remitiéndose para ello a las palabras de la teórica feminista Celia Amorós (1992: 44) respecto a la «metaestabilidad del patriarcado». La masculinidad debe ser valorada como una entidad metaestable puesto que así se puede apreciar que su hegemonía no se basa únicamente en la solidez o «permanencia» de sus atributos, sino en su capacidad de adaptarse y modularse a los diferentes contextos históricos, para resistir e incluso salir reforzado de los posibles intentos de subversión. Las maneras de «ser» y «estar» hombre en occidente han variado considerablemente, pero, si bien es cierto, es una tarea más compleja determinar de qué manera estos cambios son producto de un

6 La pérdida de centralidad es especialmente evidente en el cine LGTB de los años noventa cuando, según Juan Carlos Alfeo (2003) puede hablarse de la «modalidad defocalizada», es decir, un proceso por el cual las tramas relacionadas con estas identidades perderán protagonismo. Estos personajes serán utilizados entonces como complementos narrativos a través de diferentes figuras como el «amigo gay» o el «transformismo de entretenimiento».

interés ético por alcanzar la igualdad real y por alejarse de patrones patriarcales de comportamiento o, por el contrario, están motivados por la necesidad de mantener los privilegios derivados de la jerarquización y el binarismo de género.

Algunos autores como Miguel Lorente (2009) prestarán atención a las «nuevas» dinámicas masculinas que, si bien ya no ostentan con orgullo la dominación de las mujeres, continúan manteniendo sus privilegios y cierta autoridad cultural. Para reflejar esto, el autor hace referencia al concepto de «posmachismo» para dar nombre a las contraofensivas contemporáneas masculinas ejercidas contra los logros feministas y LGTB. En sus palabras, este «posmachismo» refiere a:

un nuevo estatus en parte alejado de las posiciones tradicionales del androcentrismo, pero con el sempiterno objetivo masculino de mantener una posición de poder. [...] [U]na adaptación continuista para garantizar el recambio sobre la idea de la masculinidad y no sobre su crítica o rechazo (Lorente Acosta, 2009: 73).

Siguiendo la estela del binarismo patriarcal, especialmente de la dualidad puta/santa, la masculinidad contemporánea se articula en base a la oposición masculinidad blanda/tóxica. Sin embargo, esta dicotomía no debe ser entendida como una manera de subyugar a los hombres, tal y como ocurre en el caso de la mencionada puta/santa respecto a las mujeres, sino más bien como una forma de auto-representación que deriva en su exculpación. El «nuevo hombre» ejerce su privilegio de auto-representación y se exculpa a sí mismo de sus «pecados masculinos» proyectándolos en una figura fácilmente rechazable por su falta de moralidad.

El arquetipo del «nuevo hombre» no solo es entendido como un reflejo de los avances socioculturales en favor de la igualdad, sino, como algunas obras han señalado, una reacción contraria y adaptativa a los mismos (Chapman, 1988; Lorente Acosta, 2009; Azpiazu Carballo 2017). Esta fórmula insiste en la consagración del sistema de relación de género y para ello modula sus atributos definitorios respecto a un modelo arcaico de masculinidad. Frente a la masculinidad considerada como afectiva, tolerante y respetuosa se erige la figura de un «hombre tóxico» descrito como un «monstruo violento» (Hatty, 2000: 66). Es un «contrapunto masculino» en base al cual el «nuevo hombre» se define a sí mismo como un hombre bueno y bondadoso (Chapman, 1988: 227). El resultado de este proceso cultural no es la subversión o eliminación de la hegemonía masculina, sino, más bien al contrario, su mutación, transformando así los principios que sustentan la racionalidad patriarcal, pero sin perder por ello su autoridad cultural.

4. «Hombres enfrentados» en el cine LGTB español de los ochenta y noventa

a. Emoción y sensibilidad

Uno de los temas más señalados con respecto al ideal clásico de masculinidad es la rigidez emocional sobre la que se construye la socialización masculina (Sanfélix Albelda y Téllez Infantes, 2015: 13). La represión selectiva de las emociones es parte activa del aprendizaje y de la adecuación del comportamiento a la dicotomía

razón/emoción construida a la par que la de masculinidad/feminidad. Si bien es cierto, como se ha señalado (Fischer y Jansz, 1995) aprender a ser un «hombre de verdad» no se basa en una anulación completa de todo aquello relacionado con lo emocional, sino más bien en la asimilación de una normatividad que permite expresar ciertas emociones, pero imposibilita mostrar otras. De esta manera, este régimen de «emocionalidad restrictiva» se construye, tal y como señala el autor J. Jansz (2000: 176), en base a una paradoja puesto que, si por un lado atenta contra la salud física y mental del individuo debido al daño causado por la incapacidad de gestionar adecuadamente las emociones, por el otro responde al mandato cultural de la masculinidad y, por consiguiente, representa el modelo adecuado/normativo a seguir.

En las últimas décadas se ha comenzado a instaurar un modo de representación de la masculinidad marcado por una mayor apertura emocional como respuesta a los cambios sociales y, especialmente, al reposicionamiento de la «mujer moderna». Esto se reflejará tanto en la construcción de personajes femeninos más autónomos y emancipados, como en el arquetipo fílmico del «nuevo hombre» en oposición a su contraparte tóxica (Fouz-Hernández y Martínez-Expósito, 2007: 71). Como señalan Javier López, Sergio Cobo y Alberto Hermida (2013: 103) en relación a la ficción televisiva española de las últimas décadas —tanto en la comedia como en el drama—, la construcción maniquea de los sujetos masculinos es una característica constante que sirve para enfrentar a los personajes, pero también los valores morales que representan consiguiendo, con ello, asociar la «nueva masculinidad» con aspectos identitarios deseables.

Uno de los filmes de estas décadas que mejor refleja el binarismo masculino es *Calé* (1986) del director Carlos Serrano. La película no solo se sirve del género para marcar las diferencias entre la masculinidad tóxica y la blanda, sino que además instrumentaliza la gitaneidad⁷ para recalcar el carácter violento del hombre gitano. Como afirma Nira Yuval-Davis (2001: 12), determinadas representaciones raciales están intrínsecamente vinculadas con formas específicas de masculinidad y feminidad. En el caso expuesto, es especialmente evidente la interconexión entre género y raza para así construir la caracterización psicológica de los personajes y, concretamente, la diferencia entre las masculinidades de los varones.

El argumento de la película gira en torno a dos mujeres adultas: una paya, Cristina (Mónica Randall), y otra gitana, Estrella (Rosario Flores), que se enamoran inesperadamente iniciando una relación a espaldas de sus familias. El nudo se centrará en la exposición de las complicaciones que van surgiendo en su relación y, en concreto, en el «choque» de las culturas gitana y paya. En este sentido, la narración utiliza un discurso profundamente racista para construir personajes y espacios opuestos en el que la mujer y el hombre payos son dulcificados y exculpados de todo mal frente a la maldad, la sexualidad incontenible y la violencia de los/las protagonistas gitanos/as. Lo payo simboliza la ausencia de «marca racial» en tanto

7 El autor David Berná Serna (2012: 219) define la gitaneidad como un «constructo dinámico y diverso en el que determinados aspectos se presentan como centrales a la hora de definir la identidad gitana como modelo de identidad deseable».

que identidad que elude su enunciación presentándose, en palabras de Judith Butler (2002: 262), como un «poder que no necesita pronunciar su nombre».

Estas imágenes no solo sirven para institucionalizar y normalizar determinadas representaciones raciales (hooks, 1992: 2), sino que también refuerzan la comprensión binaria de la masculinidad. Nono, el hombre gitano (Antonio Flores), cuñado de Estrella, representa el papel de la masculinidad tóxica. Sus actuaciones están marcadas por la violencia, su carácter moralizador y controlador de la sexualidad femenina, así como por el respeto incuestionable a su autoridad y a la idea de la familia gitana. El personaje asume las funciones como controlador del pudor, el respeto, el honor y la honra, todos ellos artefactos fundamentales en la construcción de la gitaneidad, tal y como afirma David Berná Serna (2015: 17). Para ello, no solo se sirve de la violencia física dirigida contra Estrella, sino que además recalca en sus diálogos la posición superior que ostenta: «mira, tú vas a bailar al son que te diga el cabeza principal, ¿estamos?» (03:12).

En esta película y de manera opuesta se construye a Luis, el hombre payo (Joan Miralles), que encarna una masculinidad mucho más moderada y pacífica que no necesita del uso de la violencia física ni de la imposición de su autoridad sobre su pareja, Cristina. Es más, en varias escenas este personaje hace evidente su inseguridad debido a la posición social de su mujer: «ya sé que te importa un bledo, pero mi exposición ha sido un éxito» (25:50-25:52). Cristina es una reconocida actriz de teatro con gran amplia trayectoria y eso causa cierto malestar en el hombre puesto que ella tiende a anteponer el trabajo a su vida junto a su marido. Esta es la razón por la que, repetidamente, Luis llama a su mujer «diva» o «reina» con cierto tono despectivo para remarcar precisamente el carácter ególatra de la actriz, remitiendo con ello a la imagen estereotípica de la mujer egoísta e independiente. El personaje encaja en la representación de eso que algunas/os autoras/es denominan «adulto inseguro» (Guarinos, Gordillo y López-Rodríguez, 2013: 110) en tanto que es descrito como un hombre que no es capaz de afrontar el crecimiento personal y profesional de su pareja, lo que incluso le lleva a canalizar esta confusión e inseguridad a través de comentarios y comportamientos que buscan desacreditarla.

Luis encarna al «nuevo hombre» en toda su ambigüedad. Si por un lado puede ser entendido como una masculinidad blanda que ha adoptado cambios que en cierta medida le reposicionan socialmente con respecto a su mujer, por el otro se hacen evidentes sus contradicciones e inseguridades. El personaje se presenta como un hombre en tránsito hacia una madurez emocional que solo alcanzará al final del filme cuando ocupe su posición de cabeza de familia, aunque para ello tenga que aceptar la «relación a tres» con Cristina y Estrella. Este hombre en evolución debe ceder en algunos aspectos en lo referente a su relación de pareja y esto suele estar asociado con la aceptación de una mayor asertividad e independencia de la mujer (Guarinos, Gordillo y López-Rodríguez, 2013: 114)

Si bien es cierto, la vulnerabilidad que encarna el personaje con respecto a Cristina no impide que este insista en la reificación del cuerpo de Estrella a lo largo de toda la película. Amparado en su hegemonía paya, en varias escenas utilizará a la joven como reclamo erótico canalizando el misterio que parece encarnar el este-

reotipo racista de la «mujer gitana». El «nuevo hombre» se apropia del cuerpo de la joven materializando en el texto fílmico lo que bell hooks (1992: 31) denomina «devorar al otro», es decir, la asimilación de la otredad como parte tolerable —no integrada— de la sociedad y las representaciones siempre y cuando esta sea explotada económicamente.

Mientras que el personaje establece una relación de «igual a igual» con Cristina debido a la posición de poder que esta ejerce en el filme, en el caso de Estrella ejercerá sus privilegios, payo y masculino, para utilizar el cuerpo de la gitana como un reclamo estético que embellece la monótona vida de los protagonistas. A través de esa combinación entre lo placentero y lo peligroso del estereotipo racista (hooks, 1992: 26) se exhibe al personaje y, a su vez, se le remite a un régimen de representación por el que se le despoja de cualquier agencia o capacidad de acción. Este hecho, como han señalado algunas autoras (Smelik, 1998: 11), cumple la función de canalizar y neutralizar los temores producidos por el estereotipo racista.

El modelo binario de masculinidad que se ha descrito en *Calé* (1986) se encuentra casi de manera constante en la cinematografía LGTB española de las décadas estudiadas. La figura del «nuevo hombre» se despliega en oposición al «hombre tóxico» para mostrar su complejidad emocional y su sensibilidad ensalzando estos atributos como el estandarte de una nueva condición masculina. Tanto Mikel en *La muerte de Mikel* (1984; Inmanol Uribe), Pablo en *La ley del deseo* (1987; Pedro Almodóvar), David en *Más que amor, frenesí* (1996; Alfonso Albacete, David Menkes y Miguel Bardem), Diego en *Segunda Piel* (1999; Gerardo Vera) e Iñaki en *Sobreviviré* (1999; Alfonso Albacete y David Menkes), ponen de manifiesto su mayor sensibilidad respecto a un ideal de masculinidad que el imaginario colectivo asocia con un pasado arcaico impropio de los nuevos tiempos.

Su construcción fílmica, como se ha mencionado respecto a Luis en *Calé* (1986), se basa en la exhibición de un mayor grado de inseguridad e incluso de vulnerabilidad, algo que no solo no les hace perder atractivo, sino que les define como más deseables erótica y románticamente. El «nuevo hombre» es también un «hombre bueno» y, a diferencia de las décadas anteriores, cuando la bondad era asociada a la falta de atractivo, a partir de los años ochenta la expresión de cierta vulnerabilidad —que no haga perder independencia y autonomía— será valorada como un atributo imprescindible. El «chico malo» del cine clásico, al que se le atribuía un comportamiento frío, autónomo y extremadamente racional que era el núcleo de su atractivo será apartado (Zurian, 2011: 40) en este momento, puesto que los parámetros sobre los que se rige la hegemonía masculina están en proceso de cambio hacia formas más emocionales de representación.

Aun así, a pesar del grado de vulnerabilidad alcanzado por estos personajes, debe aclararse que esta continúa estando fuertemente vinculada con aspectos como la autosuficiencia y la independencia. Como afirma Victor J. Seidler (1989: 144), la masculinidad contemporánea está marcada por la racionalización de las emociones, es decir, por un proceso de auto-disciplina con el que se persigue alejarse de un exceso de vulnerabilidad y de dependencia emocional. Estos personajes siguen siendo dueños de su acción sin estar en situación de dependencia

a otras figuras, algo que si puede observarse en relación a algunos personajes femeninos. Esto es evidente en el caso de Pablo (Eusebio Poncela) en *La ley del deseo* (1987) y de Diego (Javier Bardem) en *Segunda piel* (1999). Ambos personajes, enamorados de un hombre que no les corresponde de la manera en la que les gustaría, hacen gala de una agencia incuestionable a pesar de su dependencia emocional por la figura de deseo. Al construirlos como profesionales exitosos, uno como director de cine y teatro y el otro como cirujano, se les caracteriza de acuerdo a su solvencia y libertad económica, pero también en tanto que hombres inteligentes e interesados en la cultura.

Si se comparan estas características con los personajes femeninos que aparecen en los filmes, tanto Tina (Carmen Maura) en la *Ley del deseo* (1987) como Elena (Ariadna Gil) en *Segunda piel* (1999) presentan un menor grado de independencia. En el caso de la primera, a pesar de que Almodóvar la dota de una fuerza y resiliencia pocas veces vista en la representación de las mujeres transexuales, no es menos cierto que en varios momentos se hace referencia a su dependencia tanto económica como emocional respecto a su hermano Pablo. En el segundo filme, el personaje de Elena, pareja de Alberto, del cual Diego es amante, asume el papel de una mujer abnegada que ve la intromisión en su relación de un hombre como un ataque contra la familia heterosexual que con esfuerzo ha construido. Elena es descrita como una «mujer moderna» y activa y para ello se la muestra trabajando fuera y dentro del hogar en diversas tareas. Esta representación alude a una mujer sobrecargada de tareas que ha entrado en la esfera pública pero que no ha dejado de ser el «ángel del hogar».

Esto no quiere decir que no existan en este cine ejemplos de mujeres con un grado de independencia y autonomía similar o incluso superior al de los varones. Destaca el caso de la película *Más que amor, frenesí* (1996), especialmente por el gran número de historias y personajes protagonistas que muestra. Sin embargo, las figuras femeninas con poder suelen ser sometidas por la narración a un proceso de limitación de su capacidad de subversión del orden patriarcal. Esto es evidente en el caso de Mónica y Cristina (Cayetana Guillén Cuervo y Bibiana Fernández), dos mujeres que a la par que exponen su autonomía, libertad sexual y agencia, son vinculadas con unos valores morales muy negativos. Ambas son descritas como *femmes fatales*, es decir, como encarnaciones del mal femenino desde la perspectiva patriarcal. Son «heterodesignaciones» (Errázuriz, 2012) creadas para así justificar el sometimiento de las mujeres al control de los hombres puesto que la asociación mujer-poder-maldad, servirá como modelo ejemplarizante del caos y de lo que «no debe ser». Al ser vinculadas con atributos tradicionalmente reservados a la masculinidad hegemónica (Simkin, 2014: 38), estas mujeres ostentan y exhiben con orgullo un mayor grado de libertad y poder. Es por esto por lo que su agencia debe ser puesta en entredicho por la narración. Como señala la autora Mary Doane (1991: 2): «[h]er textual eradication involves a desperate reassertion of control on the part of the threatened male subject». Para neutralizar la posible subversión que representan, acabarán por ser sometidas e incluso castigadas por un varón que simboliza el orden patriarcal.

Por otro lado, en el cine LGTB analizado será algo habitual la vinculación entre el «hombre tóxico» y la ejecución del poder patriarcal. Estos personajes serán contruidos como una figura de autoridad heterosexista. Retomando brevemente el ejemplo de *Calé*, el hombre gitano ejerce un poder incuestionable en lo referido al control del cuerpo de Estrella, pero también como representante de la familia gitana y, por ende, de los valores sociales que la conforman. Sin embargo, en muchos de los filmes estudiados la figura del «hombre tóxico» suele aparecer vinculada con el estereotipo del «policía corrupto». Este es el caso de películas como *La ley del deseo* (1987), *Hotel y domicilio* (1995; Ernesto del Río) y *Más que amor, frenesí* (1996), dónde puede observarse cómo estos personajes son caracterizados como agresivos, violentos y carentes de autocontrol, asumiendo a su vez las funciones de antagonistas. Sus actuaciones dejarán plena constancia del carácter corrupto de su labor policial y también de sus valores morales, mostrándose muy agresivos y manipuladores contra las mujeres y el colectivo LGTB.

Un claro ejemplo de esta cuestión se encuentra en *La ley del deseo* (1987) donde Tina, una mujer transexual interpretada por Carmen Maura, tiene un enfrentamiento con un policía. La mujer no solo recibirá una bofetada del hombre, sino que además tendrá que escuchar sus comentarios transfobos: «Tú no eres una mujer» (1:11:14-1:11:17). Otro ejemplo de este tipo de comportamientos se encuentra en *Más que amor, frenesí* (1996) y, en concreto, en del personaje de Luis (Javier Manrique), un hombre profundamente obsesionado con Amanda, a la que maltrataba física y psicológicamente, tal y como puede saberse en el desenlace del filme. En una de sus escenas se evidencia su carácter violento cuando arrincona a una joven en el baño de una discoteca con la intención de sacarle información a toda costa:

Luis: Sí, soy policía, ¿qué pasa? Encima que he tenido que entrar en este antro lleno de maricones. (Le propina varias patadas). [...] Te podía haber dado gusto por las buenas... tú te lo has buscado. ¿Me vas a decir dónde está Max? Eres una calentapollas de mierda. Ahora vas a saber lo que es tener en la boca un buen rabo gordo. (01:20:58-01:21:45)

La violencia ejercida por la masculinidad tóxica es, tal y como han señalado algunos autores de un carácter explosivo frente a la racional y efectiva del «nuevo hombre». Esto es lo que Floretta Boonzaier (2008) denomina «metáfora volcánica» para referirse así al carácter impredecible e incontrolable con el que es caracterizada la violencia ejercida por este modelo masculino. El «hombre monstruoso» definido por sus prácticas extremadamente violentas y su falta de principios morales delimitará un espacio de lo rechazable socialmente, pero también puede ser entendido como una figura estratégica para los nuevos hombres. Recogiendo las palabras de Boonzaier (2008: 194): «[t]he volcanic metaphor is used in his (and others') narratives to mitigate responsibility and to suggest that the violence was unpredictable and thus uncontrollable». De esta manera, al definir un campo de la «correcta performance» masculina se exculpa a los «nuevos hombres» de su posesión incuestionada de privilegios, pero, además, se garantiza su papel como encargados de contener la «explosividad violenta» de los «hombres monstruo».

En palabras del autor Miguel Lorente (2009: 227), los «nuevos hombres» necesitan: «chivos expiatorios, a los culpables, para pasearlos en público, desnudos de justificaciones y sobre los lomos del rechazo y el escarnio, para que todos los contemplen desde sus ventanas y entiendan que el problema sólo son ellos».

Sin embargo, las representaciones no solo van a mostrar a este «nuevo hombre», sino que también comenzarán a relatar de manera victimista la dureza del proceso de cambio de los hombres. Acorde al mencionado giro de los Estudios de Masculinidades hacia posturas descriptivas de las experiencias de los varones más que al cuestionamiento de la jerarquía de género (Azpiazu Carballo, 2017: 25-26), muchos filmes, especialmente en los años noventa, comenzarán a centrar sus argumentos en los «padecimientos y costes de la masculinidad» (Jeffords, 1995). Estos textos tomarán como base los discursos que se popularizarán en estas décadas en torno a la «opresión masculina» y que tendrán su mayor exponente en los grupos de hombres de los Estados Unidos, sobre todo el *Mythopoetic Men's Movement* y el *Men's Rights Movement*. Apropiándose de la teorización del feminismo cultural en torno a la idea del patriarcado y de la estructura de opresión (Robinson, 2002: 214), estos grupos asumirán un falso principio de lo que Michael Messner denomina «simetría de la opresión» (Messner, 1998: 261). Dicho en otras palabras, hombres y mujeres estarían, según esto, siendo igualmente oprimidos por el patriarcado. Estos discursos toman como base la existencia de una masculinidad tóxica y dañina, pero rechazan al «nuevo hombre» por considerar que este es el producto de la feminización y languidez impuesta por el Movimiento Feminista. Por ello estos grupos tratarán de recuperar una identidad masculina originaria, basada en el vínculo homosocial y en el binarismo de género (Messner, 1993; 1998).

Estas tendencias son ejemplificadas por la película *Más que amor, frenesí* (1996). En ella Max (Nacho Novo), el protagonista, se enfrentará tanto a una acusación de asesinato como a la maldad femenina de dos mujeres fatales que tratan de impedir su transformación. El «hombre bestia» (Jeffords, 1995: 171-172) está caracterizado por un deseo de redención que es puesto a prueba por figuras antagonistas, especialmente por mujeres malvadas que acabarán por ser castigadas por la narración. Max se esforzará a lo largo de todo el filme por resistir a la tentación y amenaza que encarnan estas mujeres para así recuperar a Yeye (Ingrid Rubio), su antigua novia, quien asume la función simbólica de «trofeo» final del héroe. El premio por superar las pruebas impuestas en el camino de la redención será la reinstauración del vínculo entre la masculinidad y feminidad hegemónica que Max y Yeye encarnan a la perfección.

Otra de las tendencias en la reapropiación de la emocionalidad como una manera de asegurar los privilegios masculinos será la recurrencia a la victimización masculina (Shamir y Travis, 2002: 5). En este caso, será el llamado *Men's Rights Movement* el que perseguirá poner en el centro del debate político la supuesta «opresión de los hombres» en términos de victimización, llegando a negar, tal y como hace Herb Goldberg (1976) la existencia de los privilegios masculinos. Para estos hombres, mayoritariamente blancos, de clase media y ambientes universitarios pudientes, el argumento principal será la idea de que sufren una «opresión», si no

superior, al menos equiparable a la de las mujeres (Messner, 1998: 261). Al posicionarse como las «verdaderas» víctimas del patriarcado, lo que pretenden es, como señala Michael Messner (1998: 261), la despolitización de la lucha feminista.

Un ejemplo de este proceso de victimización y exculpación masculina puede encontrarse en la película *Segunda Piel* (1999). El protagonista, Alberto (Jordi Mollá), mantiene una relación con Diego a espaldas de su mujer, Elena. El filme se centrará en las dificultades del personaje en aceptar su orientación sexual y los conflictos que esto le produce hasta el punto de terminar suicidándose al no poder soportar la situación. En su diálogo final, Alberto se presentará a sí mismo como un pobre hombre sometido a los mandatos culturales de patriarcado.

Alberto: No... Te lo estoy diciendo. Llevo mintiéndome desde niño. ¿Tú te crees que a mí me gusta pasarme el día encerrado en esa nave? Lo odio. Odiaba la carrera, odiaba los compañeros, lo odiaba sobre todo porque es la profesión de mi padre, la profesión de mi abuelo. Me he pasado la vida aprobando los exámenes de todo el mundo. (01:26:19-01:27:25)

El protagonista sintetiza en este breve monólogo previo a su suicidio las razones de su mal comportamiento. Sus mentiras y actitudes egoístas serán justificadas como el producto del choque entre una cultura opresiva heterosexista y su «verdadera» orientación sexual. El concepto de «crisis de la masculinidad» cobra pleno sentido a través de estas palabras puesto que Alberto no asume sus errores, sino que más bien culpa al contexto, eso que Chris Perriam llama (1999: 136) en su análisis del filme «herencia patriarcal». La despolitización provocada por la «victimización autoproclamada» de la masculinidad (Shamir y Travis, 2002: 5) deriva en la eliminación del «sujeto opresor» sobre la que se construye la teorización feminista (Messner, 1998: 261). El uso estratégico y malintencionado de la retórica de la emocionalidad deriva en la abstracción de la lucha feminista, hasta el punto de exculpar y des-responsabilizar a los hombres de sus privilegios (Robinson, 2002: 208). Estas representaciones encumbran la masculinidad hegemónica bien sea por que alaban su proceso de transformación o bien por que victimizan sus sufrimientos a pesar de que estos personajes continúen ejerciendo múltiples violencias sobre sujetos subalternizados.

b. El cuerpo del «nuevo hombre»

A la par que la institucionalización académica de los Estudios feministas, en las últimas décadas ha cobrado importancia la consideración del cuerpo como una pieza determinante en los procesos de conocimiento a través de los denominados Estudios sobre el cuerpo o *Body Studies* (Esteban, 2004; Turner, 2005; Torras, 2007). En estas investigaciones, la corporalidad pasa a ser considerada como el eje vertebrador del análisis, un *lugar* privilegiado que sirve como punto de interconexión entre «the physical, the symbolic, and the sociological» (Braidotti, 1993: 7). Para conseguir este cambio de paradigma de un sujeto abstracto, construido tomando como base atributos masculinos y situado al margen de la ideología, a otro de carácter subjetivo, específico y condicionado por diferentes realidades que lo atraviesan

—género, sexualidad, capacidad, raza, etc.—, se deberá sortear el silenciamiento al que el cuerpo ha sido sometido hasta el último tercio del siglo XX. La dualidad cartesiana mente/cuerpo y su asociación con lo masculino/femenino respectivamente es determinante para comprender la evolución, por un lado, del feminismo y su posicionamiento del cuerpo como un *locus* de reivindicación política, y por otro, de la masculinidad y su rechazo de lo corporal. Tal y como explican Heidi J. Nast y Audrey Kobayashi (1996: 87): «[m]asculinity [...] is rarely interrogated because it is characteristically *displaced*; it is hidden within the disembodiment rubric of transcendent “rationalities” and logics, an obscurantism involving strenuous cultural work».

Coincidiendo con la desestructuración de los pilares discursivos de la masculinidad hegemónica heterosexual, esta comienza a tomar forma material y se torna cuerpo, algo que se hará evidente a través de múltiples soportes y representaciones, especialmente en la publicidad, la televisión y el cine (Wienke, 1998: 256; Gill, Henwood y MacLean, 2000: 97). La exhibición del cuerpo de los hombres, debido a su vinculación con los procesos culturales de cambio, irá muy ligada a la figura del «nuevo hombre» y, de acuerdo con su «nueva» sensibilidad y afición por el cuidado estético, con su exhibición erótica. De este modo, tomando como referencia las palabras de la teórica Laura Mulvey (1988: 11), el hombre de la década de los setenta dejará de ostentar incuestionablemente y de manera unívoca —en el cine *mainstream* occidental— el «poder de la mirada», para exponerse también como sujeto «mirable» o «*to-be-looked-at-ness*». Sin embargo, en el contexto español, debido a sus particularidades históricas, habrá que esperar hasta los años ochenta para asistir a esta exhibición corporal puesto que el conocido como «destape» se centraría únicamente en el cuerpo de las mujeres (Fouz-Hernández y Martínez-Expósito, 2007: 12).

Como no podía ser de otra manera, la identidad masculina y la identidad nacional son inseparables de cara a la representación fílmica. La exposición del cuerpo de los hombres en el cine español, también en el de temática LGTB, estará marcada por el pretendido alejamiento de la figura del «macho ibérico» que había adoptado el *donjuanismo* como modelo. Por este motivo, como sostienen Fouz-Hernández y Martínez-Expósito (2007: 14), el cine español de los años ochenta y noventa estará determinado por tomar como referente a un hombre nórdico «metrosexual» opuesto al flácido «ibérico» y al «hipermusculado» norteamericano⁸. Acuciada por la necesidad de ruptura del aislamiento del primer franquismo, la España de estas décadas se esforzará en adoptar modelos de representación propios de la Europa nórdica. El cuerpo del hombre se definirá en base a un modelo más estilizado, representado por actores como Antonio Banderas, José Sacristán o Javier

8 A este respecto, puede destacarse la obra de Susan Jeffords (1989) y en concreto lo que denomina la «remasculinización de América». Según la autora, a lo largo de los años ochenta se convertirá en una constante la representación del hombre como un cuerpo heroico, definido por su gran potencia física, control corporal y su impenetrabilidad. Estos atributos, vinculados a través de la asociación de la violencia con el poder y la virilidad, son utilizados como metáfora de la construcción heroica y masculina de los EEUU. Actores como Sylvester Stallone y Jean-Claude Van Damme serán claros representantes de esta construcción del cuerpo como un arma masculina al servicio de la nación.

Bardem que «are strongly dependent on their physicality, making their bodies both a statement of virility and an object of desire» (Fouz-Hernández y Martínez-Expósito, 2007: 69).

No es casual que la incorporación de este modelo atlético o «moderado» de corporalidad —denominado mesomorfo— coincida con la configuración cultural del «nuevo hombre» (Mishkind et al. 1986; Wienke, 1998). Esta confluencia expone la necesidad de justificar, también corporalmente, la aparición de discursos masculinos distanciados de una masculinidad tóxica, asociada con corporalidades excesivas que proyectan una clara violencia y agresividad, así como de una corporalidad flácida típica del franquismo considerada ahora como decadente. En el caso español, tanto la masculinidad tóxica como la blanda se encarnarán a través de modelos corporales muy similares. Serán aspectos relacionados con lo estético, especialmente el vestuario, los que permitan observar la mencionada diferenciación de masculinidades y, más aun, las que permitan construir la psicología y moralidad de los personajes de acuerdo con el rechazo de la toxicidad.

Películas como *Calé* (1986), *La muerte de Mikel* (1984), *La ley del deseo* (1987), *Hotel y domicilio* (1995) y *Más que amor, frenesí* (1996) muestran el cuerpo de los «nuevos hombres» de acuerdo a un patrón atlético, pero no hipertrofiado. En estos ejemplos, la erotización de los cuerpos de los protagonistas es algo muy frecuente. La aparición en escena del «nuevo hombre» también trae consigo la transformación del régimen escópico tradicional en el que únicamente se objetualizaba el cuerpo de las mujeres para el disfrute erótico de los hombres heterosexuales. Si bien es cierto, esto no supone afirmar que exista un paralelismo directo entre la exhibición de hombres y mujeres. Las implicaciones de sus desnudos obedecen a una lógica de género diferente por la que, frecuentemente, ellas «son expuestas» y ellos «se exponen». Por lo general, la exhibición del cuerpo de los hombres no deriva en la objetualización, es decir, la eliminación de su capacidad de agencia, tanto respecto a los/las espectadores/as como en lo referido a la narración. Como menciona el autor Peter Lehman (2001: 39), el desnudo masculino se configura de tal manera que se dispone para contener los efectos reificadores del mismo algo que no ocurre habitualmente con el cuerpo de las mujeres. La naturalización de sus desnudos contrasta con la estilización y el *voyeurismo* implícito en las escenas protagonizadas por mujeres. Algunos ejemplos de este modo de representación pueden encontrarse en *La muerte de Mikel* (1984) y en *La ley del deseo* (1987), donde los protagonistas se muestran completamente desnudos sin ningún tapujo haciendo que los/las espectadores/as se sientan como *voyeurs*, pero sin capacidad de control sobre el cuerpo de los personajes que siguen manteniendo su autonomía y agencia.

Otros ejemplos de la exhibición erótica del «nuevo hombre» los encontramos en *Hotel y domicilio* (1995), *Más que amor, frenesí* (1996) y *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1997; Dunia Ayaso y Félix Sabroso). En estos filmes se presentan respectivamente los personajes de Bruno, un exprostituto interpretado por Jorge Sanz, David, un joven estudiante de bellas artes al que Liberto Rabal da vida y Lucas, un joven atractivo con el que Alonso Caparrós sedujo al público. Estos personajes no tienen ningún pudor en mostrar su cuerpo en varias ocasiones. Su desinhibición es

comprendida como la derivación lógica de su transparencia e incluso bondad. El cuerpo de estos hombres no sirve solamente como imagen placentera, sino que es utilizado como un texto visual que se utiliza para enfatizar una nueva concepción de la masculinidad contemporánea.

Por contrapartida, una constante en la construcción de la masculinidad tóxica es la negativa a mostrar a estos personajes como eróticamente deseables. La narración, tratando de resaltar su carácter mezquino y moralmente rechazable, niega la erotización de sus cuerpos marcando su rigidez y su opacidad. Retomando los filmes *Hotel y domicilio* (1995) y *Más que amor, frenesí* (1996), encontramos a Guillermo (José Manuel Cervino) y Luis, ambos policías corruptos y antagonistas de la narración. Su falta de escrúpulos no solo se manifiesta a través de sus acciones violentas dirigidas fundamentalmente contra grupos vulnerables, sino también mediante su vestuario. El uso de gabardinas y trajes oscuros, el pelo engominado e incluso la falta de color en todos sus atuendos en contraste con el resto de los personajes, es utilizado para remarcar a través de la estética la caracterización psicológica del personaje.

Como puede comprobarse, dichas diferencias refieren a la construcción corporal maniquea de masculinidades y, más aun, a la valoración moral que la sociedad hace de estas. Tal y como evidencia el autor Pierre Bourdieu (2000: 84) existe una correlación entre lo físico y lo moral:

La *hexeis* corporal, en la que entran a la vez la conformación propiamente física del cuerpo (el «físico») y la manera de moverlo, el porte, el cuidado, se supone que expresa el «ser profundo», la «naturaleza» de la «persona» en su verdad, de acuerdo con el postulado de la correspondencia entre lo «físico» y lo «moral» que engendra el conocimiento práctico o racionalizado, lo que permite asociar unas propiedades «psicológicas» y «morales» a unos rasgos corporales o fisiognómicos.

Personajes como Nono en *Calé* (1986) o los policías corruptos de *La ley del deseo* (1987), *Hotel y Domicilio* (1995), y *Más que amor, frenesí* (1996), van a apoyarse en una nueva lógica de género con respecto a décadas anteriores. Si a mediados del siglo pasado la falta de desnudo masculino se debía a la intención de salvaguardar su «superioridad» moral en comparación a las mujeres y su objetualización (Fouz-Hernández y Martínez-Expósito, 2007: 12), a partir de los años ochenta esta dinámica se transformará con la aparición en escena de una masculinidad blanda. El desnudo será interpretado como una manera de exponer una «nueva» vulnerabilidad, sensibilidad y afectividad masculinas.

Estos personajes hacen muestras de su poder, siendo este de un carácter impetuoso y descontrolado frente a la eficacia y la racionalidad de los «nuevos hombres». Como señalan algunas obras (Mishkind, et al., 1986: 550), el cuerpo mesomorfo, al contrario que el hipermusculado o el flácido, «is seen as more efficacious, experiencing greater mastery and control over the environment and feeling more invulnerable». El cuerpo de los hombres, entendido como un «cuerpo-arma» (Messner, 1990) —una metáfora habitual en modelos tradicionales de masculinidad— será comprendido también como un «cuerpo-máquina» (Seidler, 2007), propio de las sociedades

tecnocráticas contemporáneas. El «nuevo hombre» se apoya en estos discursos que construyen el cuerpo como una entidad moldeable, incluso autónoma y que, a su vez, es la expresión física de una psicología masculina basada en la racionalidad de las emociones. A diferencia de la fuerza bruta y la impulsividad que emana de la masculinidad tóxica, el cuerpo del «nuevo hombre» representa los ideales de mesura y equilibrio que lo hacen más práctico, eficaz y saludable.

El enfrentamiento entre masculinidades terminará con la derrota de la masculinidad tóxica, bien a manos del propio «nuevo hombre», o bien a manos de una «mujer moderna». Los ideales hegemónicos se género se presentan como identidades modernas muy positivas moralmente y que además están destinadas al éxito en su enfrentamiento con la toxicidad masculina. Por ejemplo, en *Calé* (1996) Nono es derrotado en dos ocasiones por Luis. Primeramente, cuando el hombre gitano trata de agredirle con una navaja. A pesar de la bravuconería de este, el payo realiza un rápido movimiento con el que consigue inmovilizarle y ahuyentarlo. Su segunda derrota, esta ya definitiva, se producirá debido a la capacidad de diálogo del nuevo hombre. Luis negociará con el patriarca gitano para así conseguir que le devuelvan su hijo a Estrella, la joven gitana. Nono deberá obedecer las reglas del pueblo gitano y, con ello, ceder a la victoria intelectual de su oponente.

Otro ejemplo de esta situación la encontramos en *Más que amor, frenesí* (1996). Luis, el policía corrupto, tras su demostración de misoginia y homofobia con María en el baño, será agredido de manera casual y paródica por diferentes personajes: por ejemplo, cuando una *drag queen* intenta entrar en el baño y al golpear la puerta hace que el policía se golpee la cabeza con el lavabo quedando inconsciente. Este personaje será definitivamente castigado por la narración a través de Mónica, una «mujer fatal» que, tras ser obligada a realizarle una felación, le mordeará el miembro justo en el momento de la eyaculación para, posteriormente, dispararle con su pistola.

Conclusiones

El argumento central de este trabajo ha girado sobre cómo la representación maniquea de las masculinidades puede ser entendida como un mecanismo de perpetuación patriarcal más que como una forma de reflejar los procesos de cambio social. El «hombre tóxico» es utilizado por las representaciones como un espacio simbólico de abyección en el que descargar todas aquellas prácticas que han dejado de tener validez social y que son consideradas altamente violentas. En oposición a este, se erige el «nuevo hombre», más tolerante y sensible, pero aún en disposición de grandes privilegios masculinos sobre el control y dominio del espacio público, político, emocional y, en definitiva, disfrutando de su autoridad simbólica sobre lo femenino. El objetivo principal de la construcción de los «nuevos hombres» se basa en el interés narrativo de alejarlos de la invulnerabilidad representada por el «macho español» de mediados de siglo, pero sin por ello convertirlos en figuras insulsas o carentes de personalidad. Más bien, el enfoque tomado hace de este arquetipo un hombre más accesible, alejado del estoicismo radical y que, como señala Francisco Zurian (2011: 42), es pretendidamente cercano al espectador.

Las películas mencionadas han servido como ejemplos que exponen la centralidad que la masculinidad y su dicotomización ha alcanzado en la construcción de los personajes y las narraciones. El «nuevo hombre» se exhibirá ante el público mostrando su cuerpo, evidenciando, de este modo, su manera de entender la realidad masculina: el hombre contemporáneo parece no tener nada que esconder, es un hombre sensible, tolerante y abierto al mundo. Únicamente el «hombre tóxico» se aferra a la rigidez y a la violencia. Por este motivo, estos no son construidos como atractivos eróticamente, puesto que así, a través del cuerpo se consigue asociar a ambos modelos de masculinidad con concepciones morales opuestas. Las representaciones fílmicas LGTB del cine español reflejan los diferentes procesos de cambio de la hegemonía masculina y lo hacen, como no podía ser de otra manera, poniendo sobre la mesa la complejidad e incluso las contradicciones inherentes a la construcción de la imagen y de la realidad.

Bibliografía

- ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos (2003). *El personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- AMORÓS, Celia (1992). «Notas para una teoría nominalista del patriarcado» en *Asparkía: Investigación feminista*, N°1, pp. 41-58.
- AZPIAZU CARBALLO, Jokin (2017). *Masculinidades y feminismo*, Barcelona: Virus Editorial.
- BADINTER, Elizabeth (1993). *XY: La identidad masculina*, Madrid: Alianza Editorial.
- BAR ON, Bat-Ami (1993). «Marginality and Epistemic Privilege» en Linda ALCOFF y Elizabeth POTTER (eds.) (1993). *Feminist Epistemologies*, Londres: Routledge, pp. 83-100.
- BERGGREN, Kalle (2014). «Sticky Masculinity: Post-Structuralism, Phenomenology and Subjectivity in Critical Studies on Men» en *Men and Masculinities*, N°17(3), pp. 231-252.
- BERNÁ SERNA, David (2012). «Cartografías desde los márgenes: Gitanos gays en el estado español» en PLATERO MÉNDEZ, Raquel (Lucas) (Coord.) (2012). *Intersecciones: Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, Barcelona: Intersecciones, pp. 217-231.
- BERNÁ SERNA, David (2015). *Subjetividad y resistencia desde los márgenes: procesos de articulación identitaria entre los gitanos y gitanas LGTB*. [Tesis Doctoral]. Departamento de Antropología Social. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense de Madrid.
- BOONZAIER, Floretta (2008). «“If the Man Says You Must Sit, Then You Must Sit”: The Relational Construction of Woman Abuse: Gender, Subjectivity and Violence» en *Feminism Psychology*, N° 18 (2), pp. 183-206.
- BOURDIEU, Pierre (2000). *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- BRAIDOTTI, Rosi (1993). «Embodiment, Sexual Difference, and the Nomadic Subject» en *Hypatia*, N°8 (1), pp. 1-13.

- BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Barcelona: Paidós.
- CHAPMAN, Rowena (1988). «The Great Pretender. Variations on the New Man Them» en Chapman, Rowena y Jonathan Rutherford (Eds) (1988). *Male Order: Unwrapping Masculinity*, Londres: Lawrence & Wishart, pp. 225-248.
- COLAIZZI, Giulia (2007). *La pasión del significante: teoría del género y cultura visual*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- CONNELL, Raewyn W. (1995): *Masculinities*, Reino Unido: Polity Press.
- DE LAURETIS, Teresa (1990). «Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness» en *Feminist Studies*, N°16 (1), pp. 115-150.
- DEMETRIOU, Demetrakis Z. (2001). «Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique» en *Theory and Society*. N°30(3), pp. 337-361.
- DOANE, Mary Ann (1991). *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Londres: Routledge.
- ERRÁZURIZ VIDAL, Pilar, (2012). *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ESTEBAN, Mari Luz (2004). *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Barcelona: Bellaterra.
- FISCHER, Agneta H. y Jeroen JANSZ (1995). «Reconciling Emotions with Western Personhood» en *Journal for the Theory of Social Behaviour*, N°25(1), pp. 59-80.
- FOUCAULT, Michel (1992 [1970]). *El orden del discurso*, Buenos Aires: Tusquets Ediciones.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago y Alfredo MARTÍNEZ-EXPÓSITO (2007). *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*, Londres: IB Tauris.
- GARCÍA GARCÍA, Antonio Agustín (2008). «¿Qué le pasa a los hombres? A propósito de las dinámicas identitarias masculinas en la modernidad tardía» en *Arxius de Ciències Socials*, N°19(8), pp. 41-51.
- GILL, Rosalind; Karen HENWOOD y Carl McLEAN (2000). «The Tyranny of the “Six-Pack”? Understanding Men's Responses to Representations of the Male Body in Popular Culture» en SQUIRE Corine (Ed.) (2000). *Culture in Psychology*, Londres: Routledge, pp. 100-117.
- GOLDBERG, Herb (1976). *The Hazards of Being Male: Surviving the Myth of Masculine Privilege*, Oxford: Nash.
- GUARINOS, Virginia (2013). «La arquitectura de una investigación en masculinidad audiovisual». En Guarinos, Virginia (Ed.) (2013). *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de la ficción seriada española de televisión*, Madrid: Fragua, pp. 104-116.
- GUARINOS, Virginia; Inmaculada GORDILLO y Francisco Javier LOPEZ-RODRÍGUEZ (2013). «El nuevo hombre y sus carencias afectivas en la ficción española seriada de televisión». En Guarinos, Virginia (Ed.) (2013). *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de la ficción seriada española de televisión*, Madrid: Fragua, pp. 88- 103.
- HALBERSTAM, Jack (2008 [1998]). *Feminidad masculina*, Barcelona: Egales.
- HATTY, Suzanne E. (2000). *Masculinities, Violence, and Culture*, Londres: Sage Publications.

- HOOKS, bell (1992). *black looks: race and representation*, Boston: South End Press.
- JANSZ, Jeroen (2000). «Masculine Identity and Restrictive Emotionality» en FISCHER, Agneta H. (Ed.) (2000). *Gender and Emotion. Social Psychological Perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 166-188.
- JEFFORDS, Susan (1989). *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Indiana: Indiana University Press.
- JEFFORDS, Susan (1995). «The Curse of Masculinity» en Elizabeth BELL; Lynda HAAS y Laura SELLS (Ed.) (1995). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*, Indiana: Indiana University Press, pp. 161-173.
- LEHMAN, Peter (2001). *Masculinity, Bodies, Movies*, Londres: Routledge.
- LOPEZ-RODRÍGUEZ, Francisco Javier; Sergio COBO-DURÁN y Alberto HERMIDA (2013). «Diferencias de perfiles de masculinidad televisiva de ficción en la comedia y en el drama» en Guarinos, Virginia (Ed.) (2013). *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de la ficción seriada española de televisión*, Madrid: Fragua, pp. 88- 103.
- LORENTE ACOSTA, Miguel (2009). *Los nuevos hombres nuevos: los miedos de siempre en tiempos de igualdad*, Barcelona: Destino.
- MESSNER, Michael A. (1990). «When Bodies are Weapons: Masculinity and Violence in Sport», en *International Review for the Sociology of Sport*, N°25(3), pp. 203-220.
- MESSNER, Michael A. (1993). «“Changing Men” and Feminist Politics in the United States» en *Theory and Society*, N°22(5), pp. 723-737.
- MESSNER, Michael A. (1998). «The Limits of “The Male Sex Role”. An Analysis of the Men’s Liberation and Men’s Rights Movements’ Discourse» en *Gender and Society*, 12(3), pp. 255-276.
- MILLER, Toby y Robert STAM (Eds.) (2004 [1999]). *A Companion to Film Theory*, Oxford: Blackwell Publishing.
- MILLETTE Shamir y Jennifer TRAVIS (Eds.) (2002). *Boys Don’t Cry? Rethinking Narratives of Masculinity and Emotion in the U.S*, New York: Columbia University Press.
- MISHKIND, Marc E.; Judith RODIN; Lisa R. SILBERSTEIN y Ruth H. STRIEGEL-MOORE (1986). «The Embodiment of Masculinity: Cultural, Psychological, and Behavioral Dimensions» en *American Behavioral Scientist*, N°29(5), pp. 545-562.
- MULVEY, Laura (1988). «Placer visual y cine narrativo», Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Fundación Instituto Shakespeare e Instituto de Cine y RTV, pp. 1-22.
- NAST, Heidi y KOBAYASHI, Audrey (1996). «Re-Corporalizing Vision» en DUNCAN, Nancy (Ed.) (1996). *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, Londres: Routledge, pp. 75-93.
- PERRIAM, Chris (1999). «Masculinidades proto-queer en el cine español». [Comunicación no publicada]. Seminario «Masculinity and Cultural Change in Europe». Centre for Research into Film. Universidad de Newcastle. 11 de noviembre.
- ROBINSON, Sally (2002). «Men’s Liberation, Men’s Wounds: Emotion, Sexuality, and the Reconstruction of Masculinity in the 1970s» en SHAMIR, Milette y Jennifer TRAVIS (Eds.) (2002). *Boys Don’t Cry? Rethinking Narratives of Masculinity and Emotion in the U.S*, Nueva York; Columbia University Press, pp. 205-229.

- SANFÉLIX ALBELDA, Joan y Anastasia TÉLLEZ INFANTES (2015). «Historias de hombres. Recuperando las voces de los hombres reales» en *Prisma Social: revista de ciencias sociales*, N°13, pp. 370-406.
- SEIDLER, Victor Jeleniewski (1989). *Rediscovering Masculinity: Reason, Language and Sexuality*, Londres: Routledge.
- SEIDLER, Victor Jeleniewski (2007). «Masculinities, Bodies, and Emotional Life» en *Men and Masculinities*, N°10(1), pp. 9-21.
- SHAMIR, Milette y Jennifer TRAVIS (2002). «Introducción» en SHAMIR, Milette y Jennifer TRAVIS (Eds.) (2002). *Boys Don't Cry? Rethinking Narratives of Masculinity and Emotion in the U.S*, New York: Columbia University Press, pp. 1-22.
- SIMKIN, Stevie (2014). *Cultural Constructions of the Femme Fatale: From Pandora's Box to Amanda Knox*, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- SMELIK, Anneke (1998). *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*, Nueva York: Springer.
- SPIVAK CHAKROVORTY, Gayatri (1988). «Can the Subaltern Speak?» en Cary NELSON y Lawrence GROSSBERG (Eds.) (1988). *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago: University of Illinois Press. pp. 271-313.7
- TÉLLEZ INFANTES, Anastasia y Ana Dolores VERDÚ DELGADO (2011). «El significado de la masculinidad para el análisis social» en *Revista nuevas tendencias en la antropología*. N°2, pp. 80-103.
- TORRAS, Meri (2007). «El delito del cuerpo» en TORRAS, Meri (Ed.) (2007). *Cuerpo e identidad: estudios de género y sexualidad I*, Barcelona: Edicions UAB. pp. 11-36.
- TURNER, Bryan S. (2008). *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, Londres: Sage Publications.
- VENDRELL FERRÉ, Joan (2002). «La masculinidad en cuestión: reflexiones desde la antropología» en *Nueva antropología*, N°18(61), pp. 31-52.
- WIENKE, Chris (1998). «Negotiating the Male Body: Men, Masculinity, and Cultural Ideals» en *The Journal of Men's Studies*, 6(3), pp. 255-282.
- YUVAL-DAVIS, Nira (2001). «Contemporary Agenda for the Study of Ethnicity» en *Ethnicities*, N°1(1), pp. 11-13.
- ZURIAN, Francisco A. (2011). «Héroes, machos o, simplemente, hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades» en *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, N°34(2), pp. 32-53.
- ZURIAN, Francisco A. (2015) *Disecionando a Adán: representaciones audiovisuales de la masculinidad*, Madrid: Síntesis.

Recibido el 31 de enero de 2019

Aceptado el 5 de julio de 2019

BIBLID [1132-8231 (2019): 107-127]