

Artículo / Article

Acción mutante (1993), de Álex de la Iglesia, en el marco del género distópico: análisis contextual y estético de una rareza en la industria cinematográfica española¹.

Acción mutante (1993), by Alex de la Iglesia, within the framework of the dystopian genre: contextual and aesthetic analysis of a rarity in the Spanish film industry.

Marcos Jiménez González

Universidad de Salamanca (USAL) / Instituto de Filosofía (IFS) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)
marcos.jimenez@usal.es

Recibido: 07/02/2022 / Aceptado: 24/03/2022



Resumen.

El presente artículo es un estudio contextual y estilístico de la película *Acción mutante* (1993), de Álex de la Iglesia, en el que se hace un breve recorrido por la situación del cine español de la década de los ochenta y principios de los noventa. Con ello se pretende esclarecer las razones por las cuales este filme supone una excepción en la producción cinematográfica de finales del siglo XX.

Por otro lado, se subraya la influencia que tiene del cine de ciencia ficción estadounidense de los años ochenta, cuestión fundamental para entender la parte distópica y de género que caracteriza a la película y que se entremezcla con aquella arraigada a la tradición propiamente española del esperpento.

Como conclusión se verá que, aun siendo una rareza de la industria, la película fue pionera en la inspiración en el cine distópico americano, ya que las producciones actuales siguen dicha tendencia, ya sin reparo y sin ningún tipo de prejuicio, cosa que a finales del siglo XX no ocurría, debido a la brecha existente entre la concepción de cine de autor y cine comercial.

Palabras clave.

Estética del cine; Análisis fílmico; Distopía; Cine español; Álex de la Iglesia; Acción mutante.

Abstract.

The present article is a contextual and stylistic study of the film *Acción mutante* (1993), by Álex de la Iglesia, in which a brief review through the situation of Spanish cinema during the 1980s and early 1990s is made. This aims at clarifying the reasons why this film constitutes an exception in the cinematographic production of the late twentieth century.

On the other hand, the influence it has from the American science fiction cinema is underscored, a crucial issue to understand the dystopian and gender perspective that characterises the film, which is interleaved with the deep-rooted perspective proper to the Spanish grotesque tradition.

In conclusion, it will be seen that, although a rarity in the industry, the film was a pioneer in the inspiration of American dystopian cinema, as today's productions follow this trend without hesitation and without any prejudice. This was not the case at the end of the 20th century, due to the gap between the conception of auteur cinema and commercial cinema.

Keywords.

Cinema aesthetics; Film analysis; Dystopia; Spanish cinema; Álex de la Iglesia; Mutant Action.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Jiménez González, Marcos (2022). *Acción mutante* (1993), de Álex de la Iglesia, en el marco del género distópico: análisis contextual y estético de una rareza en la industria cinematográfica española. *Distopía y Sociedad: Revista de Estudios Culturales*, 2, 62-80.

¹ Esta investigación cuenta con la financiación del Ministerio de Universidades del Gobierno de España y la Unión Europea (Next Generation EU) en el marco de las Ayudas Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores del programa de recualificación del sistema universitario español. Por otro lado, el artículo se integra en los resultados del Grupo de Investigación *Theoria cum Praxi*, del Instituto de Filosofía (IFS) del CSIC y en el proyecto de I+D+i/PID2020-117219GB-I00 (INconRES), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), además se integra en el grupo de investigación *Celsius 233: Estudios Culturales*, de la Universidad a Distancia de Madrid (UDIMA).

1. ANÁLISIS CONTEXTUAL.

Introducción: entre autores y géneros.

Álex de la Iglesia (Bilbao, 1965) es un director que ha ido cobrando importancia paulatinamente en el mundo del séptimo arte, desde los años noventa hasta la actualidad. Nunca se ha caracterizado por hacer películas convencionales; más bien, se le reconoce como el cineasta que rompió (y sigue rompiendo) los esquemas de la industria, como una figura sustancial del cine posmoderno español y, yendo más allá, como uno de los máximos representantes actuales del esperpento en la gran pantalla, camino que ya habían comenzado otros cineastas de la talla de Rafael Azcona, Luis García Berlanga o Marco Ferreri (Rivero Franco, 2015). Actualmente, es uno de los realizadores más populares del panorama cinematográfico español, cosa que se demuestra con el éxito cosechado con su segunda serie (Arias Romero y Ayuso, 2021), *30 monedas* (De la Iglesia, 2020), cuya segunda temporada se estrenará en 2023, o con el aumento de su producción como realizador y productor. Desde hace algunos años goza de buenas críticas y de una aceptación mayoritaria por parte del público, pero esto no ha sido así siempre; en sus inicios se situó en el *underground* más que en el placentero *mainstream*; cosa que puede explicarse por varias razones.

Una de ellas es contextual, y atañe a la deriva que tomó el cine español de la década de los ochenta y de los noventa, bastante alejada del camino estilístico que parecía estar siguiendo el director. Para explicarla debemos remontarnos al año 1982, cuando el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) gana por primera vez unas elecciones generales. El PSOE, en aquel momento, tenía pensadas una serie de medidas para remodelar el sistema de producción cinematográfica, que habían sido previamente anunciadas en el I Congreso Democrático del Cine Español (1978) y que se aplicarían durante la década de los ochenta y principios de los noventa (Gubern *et al.*, 1995).

Una de las medidas más importantes, y que afectaron directamente al rumbo de la producción cinematográfica venidera, fue el decreto Miró, de 1983, que posteriormente pasó a conocerse como Ley Miró, ya que fue Pilar Miró, entonces Directora General de Cinematografía, quien lo impulsó, con el objetivo de “favorecer las películas de calidad” en el cine español. La idea era anunciar un sistema de subvenciones anticipadas para aquellas películas que fueran “proyectadas por nuevos realizadores, dirigidas a un público infantil o las que tengan carácter experimental” (Real Decreto 3304/1983, p. 806), y lo que se buscaba era acabar con la concepción del cine como mero entretenimiento, además de terminar con las producciones de comedias posfranquistas (el destape), que no daban una imagen positiva del cine español fuera de nuestras fronteras. La intención era buena, pero la mayor parte de los teóricos que han investigado sobre el cine de esta época coinciden en que tuvo varios daños colaterales.

Uno de los principales inconvenientes fue que se dejó de financiar el cine de género (el de terror y el de ciencia ficción, principalmente), por lo que las producciones de este tipo se redujeron a favor de un cine más intimista y personal, que durante los años noventa será el que se consolide como el cine con identidad española². Es aquí donde el papel de algunos nuevos directores, apartados de las premisas albergadas por la ley, cobra importancia. Es el caso de Juanma Bajo Ulloa, Santiago Segura o el propio Álex de la Iglesia, quienes se abren paso en la industria, influidos por el cine posmoderno estadounidense³. Sin embargo, es cierto que su cine supone una excepción, ya que, tras el decreto, “la tendencia dominante se dirigió hacia una cierta uniformidad de los modelos, tanto de producción como estéticos, compatibles con la voluntad de proteger y promover el cine de autor” (Gubern *et al.*, 1995, p. 403).

² A partir de aquí se consolida la identificación del cine español con un cine realista de corte autoral, que ya venía fraguándose años atrás, desde que se celebraron las conversaciones de Salamanca, en 1955, en las que se estableció que el cine español debía seguir una línea realista, cuya influencia principal fuera el neorrealismo italiano. A partir de 1983 esta línea se consolida, desembocando años después en la corriente que Ángel Quintana (2005) denominó “realismo tímido”, cuyos máximos exponentes son Fernando León de Aranoa (*Los lunes al sol*, 2002), Icíar Bollaín (*Te doy mis ojos*, 2003) o Achero Mañas (*Noviembre*, 2003), entre otros.

³ Además de otros, como Enrique Urbizu, Julio Medem, Daniel Calparsoro, Santiago Aguilar Alvear o Luis Guridi.

Débora Madrid (2021) conoce esta tendencia e, incidiendo en la necesidad de transgredir la oposición entre el cine de autor y el cine comercial, se refiere a la condición transnacional de algunas películas de esta época, que tienen un estilo híbrido, para así acabar con la ya desactualizada dicotomía entre cine autoral y de género, al existir una ruptura en términos prácticos. El problema de la Ley Miró es que las subvenciones se concedieron como si esta escisión fuera real, por lo que aquellos cineastas que no respondían a las premisas autorales se quedaron temporalmente apartados⁴.

Este pequeño recorrido contextual es necesario para entender el porqué de la situación alternativa de la primera película de Álex de la Iglesia, ya que lejos de ajustarse a los parámetros estilísticos explicados, se apartó de ellos conscientemente. Esa es otra de las razones por la que se le puede considerar un cineasta *underground* en sus inicios, ya que en la década de los noventa él ya había anunciado una idea tan necesaria como la de difuminar la barrera existente entre el cine de autor y el cine de género.

Dicho conflicto se observa muy bien en la entrevista concedida a Marcos Ordóñez (1997), en la que el debate sobre dicha brecha aparece mediante numerosos ejemplos. En primer lugar, el director se refiere al desprecio con el que los críticos de la revista *Nuestro cine* contemplaban el cine de Hitchcock en los años sesenta: “los más benévolo decían que era un fabricante de chatarra comercial más o menos ingenioso, con una cierta capacidad técnica... cuando Hitchcock es uno de los directores que más ha innovado, que más ha arriesgado; experimentado” (p. 52). También menciona, más adelante, que ocurrió exactamente lo mismo con Spielberg, durante los setenta: “Spielberg era *lo peor*. Un patán, un fabricante de salchichas, un vendido al sistema. Casi nadie se atrevía a decir en voz alta que le gustaba, aunque se les hubiera puesto el corazón a cien con “Tiburón” [...] era todo lo contrario de lo que le gusta a los críticos oficiales” (p. 67)⁵.

En esta entrevista, De la Iglesia está hablando de su juventud, de los años setenta y ochenta, cuando tanto en España como en Europa la gran división cultural mencionada era notable⁶. El decreto Miró no se hubiera impuesto como tal si las diferencias entre alta cultura y cultura de masas no estuvieran a la orden del día. Así, el director hace referencia a la distinción entre “cine de autor” y “cine comercial”, subrayando su predilección por el segundo y su incapacidad para entender por qué el cine de Spielberg, por ejemplo, no podía ser considerado como autoral. Durante la conversación, se posiciona en contra de esta diferencia, de la denostación del cine hecho pensando en el público, llegando a decir que la *Nouvelle Vague*, a pesar de ser una corriente rompedora e innovadora, tiene muchos problemas que han marcado de una forma más distinguida dicha diferencia⁷:

⁴ Un caso llamativo es el de Narciso Ibáñez Serrador, director de dos de las mejores películas de terror realizadas en España, *La residencia* (Ibáñez Serrador, 1969) y *¿Quién puede matar a un niño?* (Ibáñez Serrador, 1976), que no tuvo más recorrido cinematográfico, debido, entre otras razones, a la denostación paulatina del género a partir del decreto. Otro problema importante fue que algunos directores que hasta 1982 habían sido prolíficos en producción y taquilla, como Mariano Ozores, Jesús Franco o Javier Aguirre, por ejemplo, dejaron de trabajar y eso afectó gravemente a la industria, ya que la dignificación del cine como arte que pretendía hacer el gobierno no se correspondía con las demandas del público en la taquilla.

⁵ Hay que tener en cuenta que estas declaraciones datan de 1997, por lo que ahora parecen muy lejanas, al haber cambiado sustancialmente nuestra visión del cine clásico. Además, algunas afirmaciones que sostiene Álex de la Iglesia se han quedado obsoletas y han sido negadas después por él mismo, como se verá después.

⁶ El término “Gran división” se lo debemos a Andreas Huyssen (2006), quien lo utiliza para referirse a la escisión cultural fraguada a finales del siglo XIX y asentada en el primer tercio del siglo XX entre la alta cultura y la cultura de masas. Según el autor, dicho conflicto acaba con la posmodernidad, cuando comienza un “nuevo paradigma”, pero está claro que existe cierto residuo del problema, que sigue todavía hoy coleando en cuanto a la concepción de un arte elevado y un arte de masas, más comercial.

⁷ Hay que tener en cuenta que esta corriente influyó mucho en el desarrollo del cine de autor durante los años sesenta. La *Nouvelle Vague*, junto a la revista *Cahiers du cinéma*, encumbraron lo autoral, rescatando a grandes figuras del cine clásico y cambiando el concepto de cine de autor, que hasta entonces no era tan importante. Años más tarde, De la Iglesia declarará que, durante este tiempo, tanto él como otros cineastas, como Enrique Urbizu, partían de un presupuesto erróneo, al considerar este tipo de cine como “el enemigo ideológico” (Angulo y Santamarina, 2012, p. 112).

Frente al tío que va de autor, yo siempre estaré a favor del grupo, del equipo. Una de las herencias más nefastas de la *Nouvelle Vague* fue la política de autores, según la cual parece que cualquier cosa que hiciera un supuesto autor iba inmediatamente a misa. Ya sé que a todo el mundo le encanta la *Nouvelle Vague*, pero sería interesante revisar sus problemas: desprestigió por completo el rodaje en estudio y con decorados, promocionó un modelo de iluminación horrenda... Y, sobre todo, [...] hizo olvidar [...] que las películas son una labor de equipo (Ordóñez, 1997, p. 86)⁸.

Si juntamos estas declaraciones con los análisis del cine del director que le sitúan precisamente en una línea entre las dos culturas (Madrid, 2021), entenderemos el porqué de su excepcionalidad en el panorama del cine español de principios de los años noventa. Frente a la pretensión autoral, sostenida por la Ley Miró y seguida por muchos cineastas españoles, surgen otros directores que se apartan de estas premisas y siguen la línea posmoderna estadounidense, donde el cine de género, y en especial el de ciencia ficción y de terror, tienen un gran peso. Así, aparecen figuras híbridas, como Alejandro Amenábar que, en su ópera prima, *Tesis* (1996), se vuelca con los códigos del *thriller*, o Álex de la Iglesia, que hace lo propio con la distopía y la ciencia ficción en *Acción Mutante* (1993).

1.1. *Acción mutante* como híbrido influido por el cine de ciencia ficción estadounidense.

En *Acción mutante* se entremezclan lo mejor de la ciencia ficción con los aspectos más perturbadores del esperpento patrio. Este híbrido estilístico es relevante y ha sido revisado por varios autores, que subrayan la capacidad del director para unir géneros, entre los que destacan el terror o la ciencia ficción. Sin embargo, no se trata de un documento que siga las reglas de los géneros a rajatabla, del modo en el que lo hacen John Carpenter, con el terror, o Ridley Scott, con la ciencia ficción, por ejemplo; sino que es una película de humor negro que se sirve de la ciencia ficción como “un referente para crear situaciones de comedia” (Ordóñez, 1997, p. 107). Además, al ser uno de los pocos filmes en los que se entremezcla este género con el humor, acaba marcando tendencia de las dos maneras. Madrid (2021) nos demuestra que el cine de ciencia ficción en España tiene más recorrido de lo que parece y, por tanto, *Acción mutante* se queda un poco lejos de ser la primera película española que puede categorizarse dentro de la comedia y de la ciencia ficción a la vez, tal y como habían indicado Buse, Triana y Willis (2007), años antes. No obstante, es cierto que, tanto el estreno de *Acción Mutante* como el de *Abre los ojos* (1997), de Amenábar, supusieron un incremento de las producciones de este tipo a partir de los años noventa (Madrid, 2021).

La ópera prima de Álex de la Iglesia supone una mezcla de todos estos géneros con la tradición y humor españoles que metidos en “una batidora posmoderna” (Heredero, 1999, p. 193) conforman un perfecto “Coctel” (Buse *et al.*, 2007, p. 34). Es cierto que las referencias a la sociedad española (y vasca) del momento son más que evidentes. Así lo menciona Carlos H. Heredero (1999) a propósito de su argumento:

¿Resulta acaso demasiado disparatado, a la vista de tantas y tan claras referencias, rastrear bajo todo ello una socarrona y ciertamente envenenada metáfora sobre ETA por un lado y la burguesía del PNV por otro, mientras que los hijos de ésta se sienten fascinados por el mundo del terrorismo y se muestran proclives a colaborar con el «impuesto revolucionario»? Más bien parecería que no [...] Los perfiles más singulares de este insólito artefacto de celtibérica ciencia-ficción se completan

⁸ Con estas palabras, De la Iglesia se aleja de la concepción del director como autor o “genio”, posicionándose a favor de la idea del cineasta como un artesano, como un trabajador; cuestión que vertebra la entrevista *El dinosaurio y el bebé* (Labarthe, 1967), un diálogo entre Fritz Lang y Jean-Luc Godard, en el que el primero defiende la figura del director como un trabajador, mientras que el segundo (gran exponente de la *Nouvelle Vague*) se posiciona a favor del cineasta como genio. En este sentido, la posición de Álex de la Iglesia es muy parecida a la de Fritz Lang: ambos saben y han declarado en numerosas ocasiones que lo más importante a la hora de hacer una película es el público. Si Lang sostenía “... yo trabajo para el público, [...] si no creyera que las masas pueden juzgar una película correctamente, no tendría derecho a hacer películas” (Labarthe, 1967), De la Iglesia criticará fervientemente lo que denomina “el síndrome Antipúblico” (Ordóñez, 1997, p. 67), basado en la concepción de la figura del cineasta como artista-genio.

con la utilización deliberada de múltiples ecos y trazos que pertenecen al universo español más tradicional y casticista (Herederó, 1999, p. 195).

Aunque se aborde en tono humorístico, la situación del terrorismo en Euskadi era muy seria a principios de los noventa; por eso es inevitable comparar al grupo terrorista “Acción mutante” con ETA, y a los pijos de clase alta que aparecen al principio con la aristocracia más tradicionalista, afín al PNV. De la Iglesia corroboró dicha referencia en la entrevista concedida a Angulo y Santamarina (2012):

... en la película estábamos hablando tanto de ETA como de nuestro entorno, para lo cual creábamos una especie de mundo paródico y circense que sirviera para descontextualizar el tema y poder hablar de él tranquilamente. La foto del principio es como una foto del diario *Egin* de la época (p. 161).

Estos elementos son los que ubican al filme en una posición intermedia entre la ciencia ficción y la tradición española del esperpento, mencionada anteriormente, ya que los problemas sociales se deforman y se caricaturizan en la línea de la corriente inaugurada por Valle-Inclán; cosa que confirma De la Iglesia en esa misma charla cuando dice que “... para contar esas historias (esencialmente políticas) ya estaban Imanol Uribe y otros cineastas que trabajaban en el mismo sentido” (Angulo y Santamarina, 2012, p. 161). No es casualidad que Imanol Uribe fuera uno de los grandes beneficiarios del sistema de subvenciones establecido a partir de 1983. Gubern *et al.* (1995) sostienen que la película *El rey pasmado* (1991) es un buen ejemplo para observar la deriva que estaba tomando el cine español tras los decretos, y mencionan tres razones principales: en primer lugar, que es una adaptación de la novela *Crónica del rey pasmado* (Torrente Ballester, 1989); en segundo, que narra hechos históricos y, por último, que contribuye a la carrera autoral de Uribe.

Es cierto que muchos de los jóvenes cineastas coetáneos pretendieron innovar y romper de algún modo con las producciones que seguían este rumbo. El propio Álex de la Iglesia tuvo en cuenta una serie de premisas antes de rodar *Acción mutante*: “1) Evitar la guerra civil y la posguerra, 2) no adaptar una novela de prestigio y 3) no recrear traumas infantiles” (Ordóñez, 1997, p. 100). Estos preceptos responden al hartazgo que provocaron las sucesivas leyes de la cinematografía hechas a partir de 1983 y herederas del decreto Miró⁹. Suponen entonces una ruptura con los temas que estaban vertebrando la producción cinematográfica española y que empezaban a cansar a los directores noveles. A propósito de estas directrices Buse *et al.* (2007) también señalan algunas películas que siguen dichos temas, como por ejemplo *La vaquilla* (Berlanga, 1985) o *¡Ay, Carmela!* (Saura, 1990), cuyo contexto principal es la Guerra Civil; *Los santos inocentes* (Camus, 1984) como adaptación de la novela de Miguel Delibes, o *El sur* (Erice, 1983) y *Las bicicletas son para el verano* (Chávarri, 1984), como ejemplos de filmes que recrean traumas infantiles. Estos son solo algunos ejemplos, pero hay más¹⁰. La realidad es que los motivos que intentó evitar De la Iglesia conformaban las líneas temáticas generales del cine español, afectando también al estilo, pues, como ya se ha mencionado, el sistema de subvenciones legislado a partir de la década de los ochenta facilitó la identificación del cine español con el realismo y con el cine de autor o de crítica social, acabando de una forma sutil pero devastadora con cualquier otro género. Por eso es importante situar tanto a Álex de la Iglesia como a *Acción mutante* en un lugar apartado de esta deriva, ubicándolos en una nueva, que comenzó en los noventa y tiene influencias distintas. En su caso, la influencia propiamente nacional es la de cineastas como Berlanga, Marco Ferreri o Rafael Azcona, y lo que le otorga el carácter transnacional al que se refería Madrid (2021) es la influencia de la ciencia ficción y el terror de los ochenta; de realizadores como Steven Spielberg o Ridley Scott, entre otros. Tanto Peter Buse *et al.* (2007) como Jordi Sánchez Navarro (2005) dedican algunas páginas a revisar la influencia de películas como *La matanza de Texas*

⁹ Durante la década de los ochenta se propusieron más decretos, además del de Pilar Miró, aunque todos seguían su línea. En 1987, Fernando Méndez Leite impulsó uno nuevo, continuista respecto al de 1983 y, más tarde, Jorge Semprún impuso otro en 1989, con espíritu reformista, pero obteniendo los mismos resultados en cuanto a aceptación del público.

¹⁰ El ejemplo de *El rey pasmado* (Uribe, 1991), mencionado anteriormente, es muy ilustrativo, pero también hay otras películas, como *La casa de Bernarda Alba* (Camus, 1987) o *Madregilda* (Regueiro, 1993), que entremezclan el drama con la reflexión histórica, suponiendo grandes referentes de dicha tendencia.

(Hooper, 1974), *Alien* (Scott, 1979) o *Blade Runner* (Scott, 1982), entre otras, a la par que dan cuenta de su carácter excepcional. También Ordóñez (1997) menciona que

Una nueva generación *tomaba el poder*, entrando por la puerta desinhibida y libérrima que habían abierto sus hermanos mayores (Almodóvar, Trueba y Colomo) y reivindicando abiertamente a sus abuelos, con Buñuel, Berlanga y Fernán-Gómez en lo alto del santoral. Una generación sin complejos amamantada por igual en los clásicos (Welles, Hitchcock, Bergman) que en el gran cine *espectáculo* de los sesenta (Spielberg, Lucas, De Palma), mezclando en una misma batidora de gustos e influencias la televisión, el rock y los comics, y decidida a utilizar sin falsas coartadas la comedia o el cine de género para llegar al espectador con sus propias historias (p. 9).

La mezcla entre “los clásicos y el cine espectáculo” es la clave para entender a estos nuevos directores y será el prisma sustancial desde el que partamos para realizar el análisis de los elementos distópicos y de ciencia ficción en *Acción mutante*. Como ópera prima, el filme no destaca por ser técnica y argumentalmente perfecto, más bien por lo contrario: por mostrar un esbozo de las ideas estéticas y argumentales que De la Iglesia desarrollará en profundidad a lo largo de su carrera y que aquí aparecen como el germen del resto de su obra. La gran influencia del cómic (Pérez Franco, 2010) y del cine de ciencia ficción está presente en las imágenes y en el ambiente, compuesto de unos espacios lóbregos y sucios, dignos de universos distópicos, donde la atmósfera es realmente angustiante. Eso es precisamente lo que vamos a analizar en las siguientes páginas: los rasgos que la película comparte con el género para así dar cuenta de la anomalía que supone en la historia del cine español.

2. ANÁLISIS ESTÉTICO.

2.1. Rasgos compartidos con el género distópico.

Una vez revisada brevemente la problemática conceptual del cine español de los ochenta y de los noventa, pasaremos a analizar las características que *Acción Mutante* comparte con la ciencia ficción y concretamente con la distopía, teniendo siempre en cuenta que el género se utiliza, tal y como hemos mencionado anteriormente, como medio y no como fin. Es decir, que si queremos hacer un buen escáner de la película debemos tener presente su carácter híbrido (nacional y transnacional); y, a pesar de que un estudio sobre la influencia del humor corrosivo esperpéntico puede dar muchos frutos (Rivero Franco, 2015), nos centraremos precisamente en la influencia del cine distópico, estadounidense en su mayoría, para subrayar la importancia que este tiene en el filme.

Para ello atenderemos a varias vertientes: por un lado, revisaremos la dirección artística y la decoración, influidos en gran medida por el mundo del cómic y por las películas de ciencia ficción de finales de los setenta y de la década de los ochenta; después, profundizaremos en los motivos temáticos y visuales que el filme comparte no solo con los clásicos del género, como *Blade Runner* (Scott, 1982), por ejemplo, sino con otros filmes menos conocidos o antiguos; descubriremos, en este sentido, que *Acción mutante* se ajusta perfectamente a los códigos de la distopía, siendo heredera de sus grandes representantes.

2.2. La influencia básica de *Alien, el octavo pasajero* (1979).

En primer lugar, cabe ubicar la dirección artística en la tradición que se inauguró a finales de los setenta con *Alien*, desarrollándose plenamente durante los años ochenta, de la mano de películas como *Blade Runner* (Scott, 1982), *La cosa* (Carpenter, 1982) o *La mosca* (Cronenberg, 1986), entre otras. Se trata de la preparación de unos decorados sucios, donde el futuro y las naves espaciales son esencialmente lóbregos, entremezclándose de un modo excepcional los supuestos avances tecnológicos con la sordidez y penumbra de los espacios. Aun presentando elementos retrofuturistas, *Acción mutante* mira con detenimiento al cine estadounidense de los ochenta para recrear

casi literalmente cada espacio¹¹. En este sentido, la película *Alien* es sustancial, ya que De la Iglesia estudió junto al equipo los detalles, los decorados y las maquetas para que fuera la principal inspiración escenográfica junto a *Brazil* (Gilliam, 1985) (Angulo y Santamarina, 2012); además, ha mencionado en varias ocasiones que la película de Scott es muy importante para él y que se la sabe “absolutamente de memoria” (Ordóñez, 1997, p. 70). Así, la primera asociación que se puede establecer es la relativa a los escenarios y el diseño interior de la nave “Virgen del Carmen”¹², muy similares a los de la nave “Nostromo”, de la película de Scott: cosa que podemos apreciar en las Figuras 1 y 2.



Figura 1. Interior de la nave “Nostromo”, de *Alien* (Scott, 1979). Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/172825704434559687/>



Figura 2. Interior de la nave “Virgen del Carmen”, de *Acción mutante* (De la Iglesia, 1993). Fuente: https://www.mundodvd.com/capturas_bluray-accion-mutante-alex-de-la-iglesia-1993-ed-cameo-155683/

Álex de la Iglesia ya tenía experiencia en dirección artística, pues había colaborado años antes con Enrique Urbizu, diseñando los decorados de *Todo por la pasta* (Urbizu, 1991), también mugrientos e inmundos, reflejo de una sociedad en decadencia, en la que domina la ley de la calle y los bajos fondos. Esa suciedad y sordidez está presente aquí, impregnando cada fotograma y en un ambiente distópico, tal y como menciona Emilio Ruiz, el encargado de las maquetas y particularmente de la nave, al decir que, en oposición a las naves que aparecen en *2001: Una odisea*

¹¹ Consideramos retrofuturismo a cualquier elemento de ficción que pretenda representar el futuro con elementos del pasado. En este sentido conviene revisar el artículo de Merás (2018), donde se confrontan las películas distópicas europeas y las estadounidenses de los años ochenta, sosteniéndose que hasta los años noventa el cine europeo tendía a recrear espacios historicistas en el futuro, mientras que el estadounidense se olvidaba más rápido del pasado debido a la confianza en los avances tecnológicos. La autora advierte de un cambio de rumbo a partir de los años noventa, cuando las distopías europeas miran de un modo más directo al cine americano, tal y como ocurre con *Acción mutante*.

¹² Detalles como que la nave se llame “Virgen del Carmen” son los que otorgan a la película el carácter cómico, enmarcado en la línea mencionada del esperpento. También ocurrirá con el planeta “Axturias”, lugar al que se trasladan los personajes hacia la mitad del metraje, y con el nombre de la nave de su primera serie: “Plutón B.R.B. Nero” (De la Iglesia, 2008-2009).

en *el espacio* (Kubrick, 1968), la de *Acción mutante* es “mugrienta, oxidada, llena de parches, con fugas, etc.” (Dufour, 1993), lo que le aporta originalidad. Esta suciedad en la decoración no deja de ser la herencia del cine de los años ochenta mencionado y, particularmente, de *Alien*, que inauguró la decoración en esta línea y se alejó de la imagen espacial mostrada durante los años sesenta y setenta.

Pero las relaciones entre la película de Scott y sus trabajos no se agotan en su ópera prima, subrayándose notablemente años después en su primera serie, *Plutón B.R.B. Nero* (De la Iglesia, 2008-2009), la cual fue, en primera instancia, una pretensión de rehacer *Acción Mutante* (Angulo y Santamarina, 2012). Si en su primera película se inspiró en este clásico de la ciencia ficción para recrear, sobre todo, las maquetas y los decorados, en su primera serie lo hará, además, para la construcción de personajes y para la temática. Esta influencia se nota en muchos aspectos, en los cuales no nos centraremos, ya que sería conveniente dedicarle un artículo completo, pero conviene poner al menos un ejemplo que ilustre la conexión mencionada en cuanto a personajes, trama e iconografía.

Partiremos de los dos robots (androide y ginoide, respectivamente) que forman parte de la tripulación de ambas naves. En *Alien*, Ash forma parte de los siete pasajeros de la *Nostromo*, descubriéndose hacia la mitad del metraje que es una máquina, cosa que ningún tripulante sabía. Ello provoca una pelea en la que acaba destrozado y, en un plano donde confiesa su admiración hacia la perfecta forma de vida que suponen los aliens, podemos contemplar su cabeza separada del torso, en un efecto que todavía no era digital, en el que lo cubrieron con leche, caviar, pasta y canicas (Figura 3). Esta escena se rodó con el actor, Ian Holm, debajo de una mesa y un muñeco que recreaba su cuerpo encima de esta, para dar la sensación de que ambas partes estaban separadas; pues bien, Álex de la Iglesia utiliza exactamente el mismo efecto (la actriz Carolina Bang situada debajo de la mesa) para escenificar la reparación de Lorna, la ginoide tripulante de “*Plutón B.R.B. Nero*”, tras destrozarse en un accidente (Figura 4). Con este ejemplo pretendemos hacer constar la influencia inconmensurable que la película de Scott tiene en la filmografía del director y no solo en su primera película¹³.



Figura 3: Ash destrozado tras ser descubierto como androide en *Alien* (Scott, 1979).
Fuente: <https://www.youtube.be/VA8jvM6Y2g>

¹³ Tampoco es casualidad que una de las dos películas que el director va a estrenar en 2022 se titule *El cuarto pasajero* (De la Iglesia, 2022), en una clara referencia al título que se le puso en español a *Alien*: *Alien, el octavo pasajero*.

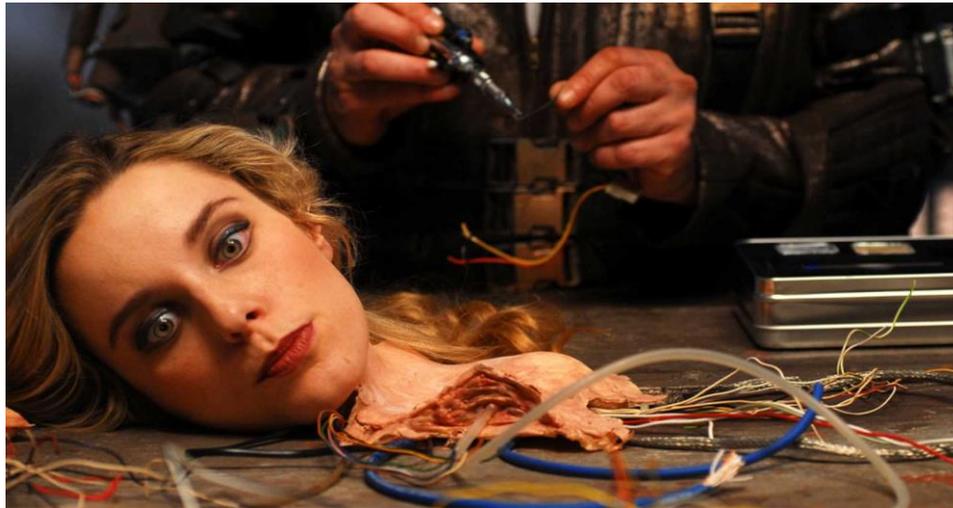


Figura 4: Lorna destruida por un accidente en la serie Plutón B.R.B. Nero (De la Iglesia, 2008-2009).
Fuente: <http://www.nocillatv.es/series/pluton-brb-nero/>

2.3. Rasgos narrativos y visuales compartidos con el género.

Pero volviendo a *Acción Mutante*, y teniendo en cuenta que en esta parte del escrito se están analizando sus rasgos distópicos, comenzaremos con el elemento más básico que debe tener cualquier distopía: la ambientación en un futuro no deseado o en el peor de los mundos imaginados. Para llevarlo a cabo, la película bebe de filmes como *Blade Runner* (ambientada en Los Ángeles, en el año 2019) o de cualquier documento que se incluya en la narrativa distópica, en el que se visualiza un lugar reconocible en un tiempo que ha cambiado a peor. Dicho rasgo es la premisa de cualquier narración de este tipo, ya sea película, serie o novela. En este caso nos situamos en el Bilbao de 2012; una ciudad que, industrial ya en los años noventa, se ha transformado en un lugar más alienado todavía y, al igual que Los Ángeles de *Blade Runner*, se encuentra dividida en zonas humildes y privilegiadas, subrayándose notablemente la diferencia entre clases sociales.

En el cine, esta escisión se ha reflejado en varias ocasiones, dividiéndose la historia en dos espacios (mundos) o dos realidades. Como arquetipo de lo primero encontramos *Metrópolis* (Lang, 1927), una de las primeras películas distópicas de la historia del séptimo arte, en la que se narra la historia de una ciudad dividida en dos partes: la superior, donde habitan las clases pudientes y adineradas, y la subterránea, donde malviven las clases trabajadoras, presas de una vida esclava y alienada, cuyo objetivo es hacer sostenible la vida de los aristócratas de la superficie. A las divisiones de corte político-social se le suman aquellos filmes que reflejan una escisión ontológica, en la que se subrayan las diferencias existenciales y no tanto sociales. Ejemplo de ello es *Matrix* (Wachowski y Wachowski, 1999), donde hay una diferencia entre realidades o dimensiones, pero no se atiende tanto a las distinciones económicas o sociales.

Si intentamos ubicar a *Acción mutante* en una de esas dos líneas encontraremos varias similitudes con la primera, ya que el elemento económico y social es fundamental en la historia. La división social es la más notable desde la premisa de la que parte el argumento. Hay que tener en cuenta que la película narra los hechos del grupo terrorista “Acción mutante”, formado exclusivamente por personas con discapacidad física e intelectual, cuyo objetivo es acabar con la gente guapa, pija o moderna¹⁴. Desde este ángulo encontramos una brecha en los términos

¹⁴ En el discurso motivacional del líder de la banda al principio del filme se dice: “El mundo está dominado por niños bonitos, por hijos de papá. Dios, basta ya de mierdas *lights*; basta ya de colonias, de anuncios de coches, de aguas minerales. No queremos oler bien. No queremos adelgazar. Solo quedamos nosotros, amigos míos: todo el mundo es tonto o moderno... ¡Somos mutantes!” (De la Iglesia, 1993).

que estamos tratando, ya que los terroristas y las personas con discapacidad pertenecen a clases sociales bajas o marginales, mientras que sus víctimas son personas de clase alta, pertenecientes a la aristocracia¹⁵.

Dicha escisión se observa, además de en el argumento, en el diseño de los espacios: por un lado, observaremos una sociedad de suburbios, en la que la alienación, la pobreza y la mecanización imperan; esto aparecerá en las primeras escenas, cuando Ramón, el líder de la banda terrorista interpretado por Antonio Resines, sale de la cárcel y vuelve a planear un atentado junto al resto de miembros del grupo. En este sentido, los suburbios de Bilbao que refleja Álex de la Iglesia tienen una semejanza extraordinaria a los que muestra Ridley Scott de Los Ángeles en *Blade Runner*, también al principio del filme (Figuras 5 y 6). Estos espacios equivaldrían al mundo subterráneo de *Metrópolis*, ya que en ellos habitan los sectores más pobres de la sociedad y el ritmo de vida es alienado. En contraposición, las clases altas de *Acción mutante* aparecen, por un lado, en ambiente festivo y, después, en despachos amplios y apartados del resto de la sociedad, muy comunes también en el género. Centrémonos primero en la representación de las clases altas asociada a la alegría y a la celebración.



Figura 5: Los suburbios de *Acción mutante* (De la Iglesia, 1993). Fuente: <https://www.tumblr.com/tag/Accion%20Mutante>



Figura 6: Los suburbios de *Blade Runner* (Scott, 1982). Fuente: <https://www.sparkfun.com/news/2401>

¹⁵ Recuérdese la asociación hecha por Heredero (1999) entre los personajes de la película y algunos grupos políticos del País Vasco.

La representación de los pijos y modernos¹⁶ en ambientes alegres y coloridos contrasta visual y temáticamente con los suburbios y con los terroristas (figuras 7 y 8). Así, se establece una diferencia entre un mundo socialmente privilegiado y estéticamente colorido y uno marginal, sucio y oscuro. Es interesante destacar la manera en la que esto también ocurre en *Metrópolis*, en la que las clases altas se representan impolutas y en tonos claros, mientras que las bajas aparecen lóbregas y sombrías (Figuras 9 y 10). Se da, por tanto, una correlación icónica y argumental entre estas dos clases sociales, que representan dos realidades distintas y que conforman una característica básica del género distópico, a saber: la división entre un mundo o realidad idílico y otro devastado. Por lo que el Bilbao que se representa en *Acción mutante* se enmarca en los ambientes propios de la narrativa distópica, estando presentes en muchos documentos: desde *Metrópolis* hasta las narraciones actuales más comerciales, pasando por la literatura distópica del siglo XX.



Figura 7: La aristocracia colorida de *Acción Mutante* (De la Iglesia, 1993). Fuente: <https://www.nerdsfan.com/movie-review-accion-mutante-1993/>



Figura 8: Los terroristas de *Acción mutante* (De la Iglesia, 1993) representados con un tratamiento visual y lumínico opuesto al de la figura 7. Fuente: <https://www.hellofrikki.com/accionmutante/>

¹⁶ Un elemento polémico de la película fue que estos pijos y modernos de clase alta se asemejaban sospechosamente a los madrileños de la movida de los ochenta. La controversia viene dada porque el productor del filme es Pedro Almodóvar, uno de los mayores representantes de este fenómeno artístico y social. Con este gesto, parecía que De la Iglesia estuviera atacando a la persona que apoyó casi ciegamente el proyecto, y más si tenemos en cuenta que muchos de los actores y actrices que representan a estos pijos eran asiduos de las películas del cineasta manchego (Rossy de Palma o Santiago Lajusticia, por ejemplo). Más adelante De la Iglesia admitió que este gesto fue como “matar al padre” (Angulo y Santamarina, 2012, p. 157), ya que estaba criticando descaradamente a quien le impulsó en el mundo del largometraje.



Figura 9: Personas privilegiadas en *Metrópolis* (Lang, 1927), vestidas de un modo elegante y similar a la excentricidad desprendida por las personas de la figura 7. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/49891508342134630/>



Figura 10: Obreros cabizbajos del mundo subterráneo en *Metrópolis* (Lang, 1927), vestidos con ropaje oscuro, en contraposición a las personas privilegiadas. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/migueloks/4057942053>

La diferencia entre clases nos conduce a otro rasgo propiamente distópico, detectable también en el filme: la ambientación en una sociedad totalitaria y la representación de un personaje controlador y líder en dicha sociedad. Como arquetipos de este personaje, en el ámbito de la literatura tenemos a Mustafá Mond, el interventor de *Un mundo feliz* (Huxley, 1932/2018) o al Hermano Mayor, de 1984 (Orwell, 1949/2018); figuras omnipresentes y demiúrgicas, que controlan la sociedad representando una figura totalitaria o dictatorial. En el cine, uno de los primeros representantes de este perfil es el Amo de *Metrópolis*, Joh Fredersen, quien, tanto en la película de Lang como en la novela homónima en la que está basada (von Harbou, 1926/1977), es la cabeza pensante de la ciudad, dirigiéndola desde una gran torre, denominada la Nueva Torre de Babel. A partir de estos tres ejemplos es común ver la recreación de dicha figura: En *Blade Runner*, el Dr. Eldon Tyrell encarna este papel y también habita en un lugar tranquilo, amplio y situado en las alturas; en *Acción Mutante* lo encarnará José María Orujo, el empresario multimillonario y padre de Patricia Orujo, secuestrada por la banda terrorista quien, con rasgos totalitarios en su

construcción y en su apariencia, vuelca todo su esfuerzo en recuperarla. El personaje de Orujo es interesante en cuanto recrea una de las características que Merás (2018) defiende como esencial del cine de ciencia ficción europeo de los años setenta y ochenta: la recreación del futuro con elementos del pasado. Si atendemos a su vestimenta, observamos que lleva una especie de uniforme que remite a la época nazi (Figura 11); justo el contexto más utilizado por las distopías europeas de aquella época. Además, en la película también veremos que algunos edificios recrean la arquitectura del III Reich, del mismo modo en el que lo hacen otros filmes, como *Brazil* (Gilliam, 1985) o *Equilibrium* (Wimmer, 2002); rasgos, todos ellos, que le otorgan la faceta retrofuturista, mencionada anteriormente.



Figura 11: José María Orujo con una ropa similar al uniforme nazi (De la Iglesia, 1993).
Fuente: <https://cerebrin.wordpress.com/2021/02/11/accion-mutante/>

Además de las relaciones con *Alien* y con obras tan icónicas como *Metrópolis*, encontramos conexiones con otros filmes, como *La guerra de las galaxias* (Lucas, 1977). En este caso se trata de detalles o guiños y no tanto de referencias estructurales o narrativas. Destacan al menos dos: por un lado, la ambientación del Planeta Axturias, cálido y desértico, se inspira en la del Planeta Tatooine, de la película de Lucas (Figuras 12 y 13); por otro, el bar en el que los secuestradores planean la entrega, “La mina perdida”, remite del mismo modo a la famosa “Cantina de Chalmun” en la que Luke encuentra a Han Solo (Figuras 14 y 15). Estas referencias merecen atención porque, a pesar de ser simplemente icónicas, subrayan la fuerte influencia del cine estadounidense de esta índole en el filme (Angulo y Santamarina, 2012).



Figura 12: Vista desértica del Planeta Axturias en el Making of de Acción Mutante (De la Iglesia, 1993). Fuente: <https://youtu.be/ih83Q8WU9Fc>

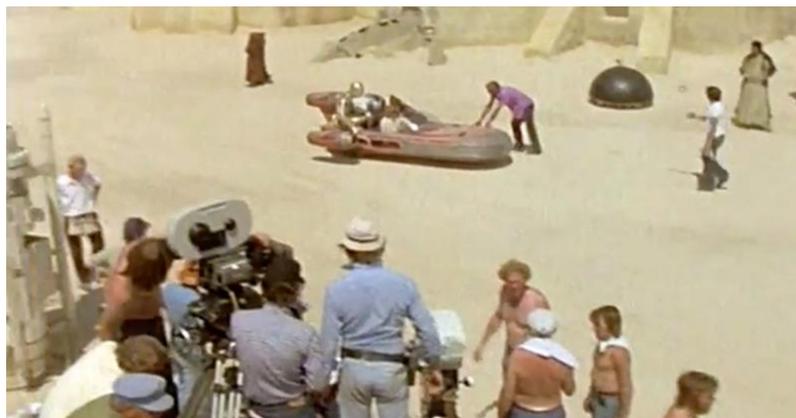


Figura 13: El Planeta Tatooine, de *La guerra de las galaxias* (Lucas, 1977), como principal referente para el director. Fuente: <https://mubi.com/es/films/the-making-of-star-wars>



Figura 14: Clientes de "La mina perdida" en *Acción Mutante* (1993). Fuente: <https://cerebrin.wordpress.com/2021/02/11/accion-mutante/>



Figura 15: Clientes de "La cantina de Chalmun" en *La guerra de las galaxias* (1977). Fuente: https://youtu.be/IK_iw5YpszM

3. CONSIDERACIONES FINALES: LA REIVINDICACIÓN DEL CINE DE GÉNERO.

Mediante estas breves pero ilustrativas pinceladas podemos llegar a la conclusión de que *Acción mutante* supuso un antes y un después para el cine de ciencia ficción español. Es cierto que, en el año 1993 y en los años posteriores, se estrenaron cintas que siguieron esta línea, como *Supernova* (Miñón, 1993), entre otras (Madrid, 2021), pero también es verdad que se quedaron en un ámbito apartado de la tendencia general. Uno de los rasgos más llamativos de la película en el momento de su estreno fue su excepcionalidad, ya que las producciones de este tipo se asociaban más al cine estadounidense, permaneciendo en el cine español la mentalidad de que no habría presupuesto para realizar un filme de estas características. En muchas de las entrevistas que se les hicieron a los miembros del reparto en el *making of* (Dufour, 1993) o en programas de televisión (Mono Stereo, 2022) se subraya el atrevimiento del director para hacer un trabajo de este tipo, al mismo tiempo que se dice que no era algo común en la industria española. Es verdad que el realismo que se asentó como la corriente predominante del cine español, y que se fraguó desde las conversaciones de Salamanca en 1955, siguió durante estos años, dando lugar, también, al realismo tímido (Quintana, 2005) de finales de los años noventa y principios de los dos mil. Durante un tiempo la sombra de este estilo ha perseguido a la identidad de las producciones españolas; sin embargo, esto parece estar cambiando en la actualidad, al haberse abierto el abanico y equilibrarse la industria estilísticamente. Prueba de ello son algunas producciones importantes de los últimos años, como *El hoyo* (Gaztelu-Urrutia, 2019), por ejemplo, donde, dejando un espacio a los rasgos propiamente nacionales (las referencias al Quijote), se basan en un estilo y en unos géneros propios de Estados Unidos, como la ciencia ficción o el terror.

A propósito de este último, cabe señalar el ejercicio realizado por la industria para rescatar a las grandes figuras del género que se quedaron apartadas tras los decretos de los ochenta. Ejemplo importante de ello es el Goya de Honor que la Academia de Cine le concedió a Narciso Ibáñez Serrador en 2019, como reconocimiento a su carrera, otorgado porque sus dos películas, mencionadas anteriormente, se han convertido en cine de culto con el paso de los años y por el gran legado que ha dejado en el género de terror actual. No en vano el año pasado Amazon produjo un *remake* de algunos de los capítulos de las *Historias para no dormir* (Ibáñez Serrador, 1966-1982), dirigidos por realizadores y realizadoras actuales, que auguran un buen futuro para el género en España. Signo de esta reivindicación es también el documental *Sesión salvaje* (Limón y Sánchez, 2019), en el que se hace un recorrido por el cine de género, desde el fantaterror de los años sesenta y setenta, pasando por el cine quinqué de los ochenta y por las películas que tradicionalmente han estado en segundo plano. De este modo, el documental visibiliza a grandes figuras de nuestro cine, como Jesús Franco o Eugenio Martín, que no tienen el reconocimiento suficiente, debido a los problemas expuestos brevemente en el presente escrito; además, varios cineastas hablan sobre la Ley Miró, coincidiendo en que fue una medida “extrema”, que afectó negativamente al cine industrial y de género, e insistiendo en que el cine con el que se pretendía acabar (las películas del destape o lo que se consideraban “españoladas”) hubiera terminado simplemente por agotamiento o porque las corrientes de opinión de la época no le eran favorables. Nacho Vigalondo sostiene que las películas del destape triunfaron también en Italia y que tuvieron el mismo declive que las españolas durante los años ochenta (Limón y Sánchez, 2019).

Por todo esto podemos decir que actualmente existe esta reivindicación del cine de género que, no siendo necesaria al otro lado del charco, aquí resulta fundamental. Con ello se ha conseguido que los cineastas que siguen esta línea, como Paco Plaza o Jaume Balagueró, entre otros, sean reconocidos también como autores, por lo que el híbrido al que se refería Madrid (2021) se hace realmente efectivo. Surgen ahora directores noveles que tiene una fuerte influencia del cine más tétrico y oscuro, como Eduardo Casanova, por ejemplo, quien ha sido lanzado al mundo del largometraje a través del impulso de Álex de la Iglesia y de Carolina Bang, como productores de la compañía *Pokeepsie Films*, dedicada en su mayoría a la producción de películas de terror –*Musarañas* (Andrés y Roel, 2014) o la futura serie *Fear Collection*, donde se enmarca *Veneciafrenia* (De la Iglesia, 2021)– y también a algunos filmes que entremezclan fantasía con ciencia ficción, como *En las estrellas* (Berriatúa, 2018). Realmente estamos ante un renacimiento del cine de género y existe una influencia mayor del cine estadounidense que la que existía cuando se estrenó *Acción mutante*. En ese sentido, la película supone una declaración de intenciones; una rareza de su



tiempo que miraba a la ciencia ficción y al terror de un modo poco común entonces y en aumento ahora. Es verdad que el propio director ha dicho que es una película imperfecta, que en estos momentos la haría de una manera totalmente distinta; sin embargo, se trata de un buen comienzo; de una ópera prima en la que están presentes las líneas estilísticas seguidas a lo largo de toda su trayectoria y, sobre todo, el amor al género que observamos en su juventud como creador (Ordóñez, 1997) y que en la actualidad rescata también en calidad de productor.

REFERENCIAS.

- Amenábar, Alejandro (Director) y Otegui, Emiliano y Steinberg, Ricardo (Productores) (1996). *Tesis* [Película]. España: Las Producciones del Escorpión / Sogepaq.
- Amenábar, Alejandro (Director) y Bovaira, Fernando y Cuerda, José Luis (Productores) (1997). *Abre los ojos* [Película]. España: Canal+ España / Las Producciones del Escorpión / Les Films Alain Sarde / Lucky Red / Sociedad General de Televisión (Sogetel).
- Andrés, Juanfer y Roel, Esteban (Directores) y De la Iglesia, Álex y Bang, Carolina (Productores) (2014). *Musarañas* [Película]. España. La Ferme! Productions / Pokeepsie Films / Nadie es Perfecto / Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) / Canal+ España.
- Angulo, Jesús y Santamarina, Antonio (2012). *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- Arias Romero, Gabriel y Ayuso, Lorenzo (9 de enero de 2021). '30 monedas' se hacen valer en su estreno en EEUU: "Alex de la Iglesia demuestra ser un maestro del horror". *VerTele*.
- Berlanga, Luis G. (Director) y Matas, Alfredo (Productor) (1985). *La vaquilla* [Película]. España: In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica / Jet Films.
- Berriatúa, Zoe (Director) y Bang, Carolina; Berriatúa, Zoe y De la Iglesia, Álex (Productores) (2018). *En las estrellas* [Película]. España: Bestia Produce / Film Factory / Nadie es Perfecto / Pokeepsie Films.
- Bollaín, Icíar (Directora) y Bernuy, Belén (Productora) (2003). *Te doy mis ojos* [Película]. España: Alta Producción / Canal+ España.
- Buse, Peter; Triana Toribio, Núria y Willis, Andy (2007). *The cinema of Álex de la Iglesia*. Mánchester: Manchester University Press.
- Camus, Mario (Director) y Borrell, Jaime; Juárez, José Miguel y Oliver, Antonio (Productores) (1987). *La casa de Bernarda Alba* [Película]. España: Paraiso Films S.A. / Televisión Española (TVE).
- Camus, Mario (Director) y Mateos, Julián (Productor) (1984). *Los santos inocentes* [Película]. España: Ganesh Producciones Cinematográficas / Televisión Española (TVE).
- Carpenter, John (Director) y Foster, David (Productor) (1982). *La cosa* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures / Turman-Foster Company.
- Chávarri, Jaime (Director) y Matas, Alfredo y Matas, Helena (Productores) (1984). *Las bicicletas son para el verano* [Película]. España: Impala / In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica / Jet Films.
- Cronenberg, David (Director) y Cornfeld, Stuart (Productor) (1986). *La mosca* [Película]. Estados Unidos: SLM Production Group / Brookfilms.
- De la Iglesia, Álex (Director) Almodóvar, Agustín y Almodóvar, Pedro (Productor) (1993). *Acción mutante* [Película]. España: CiBy 2000 / El Deseo.
- De la Iglesia, Álex (Creador) (2008-2009). *Plutón B.R.B. Nero* [Serie de televisión]. España: Televisión Española (TVE).
- De la Iglesia, Álex (Creador) (2020-). *30 monedas* [Serie]. España: Greenlit Productions / Pokeepsie Films.
- De la Iglesia, Álex (Director) y De la Iglesia, Álex y Bang, Carolina (Productores) (2021). *Veneciafrenia* [Película]. España: Amazon Estudios / Mogambo / Pokeepsie Films / Sony Pictures Entertainment (SPE).

- De la Iglesia, Álex (Director) y Bang, Carolina (Productora) (2022). *El cuarto pasajero* [Película]. España: Pokeepsie Films / Te Has Venido Arriba A.I.E. / Telecinco Cinema.
- Dufour, Adolfo (Director) y De Masy, Alberto y Velasco, José Ramón (Productores) (1993). *Como se hizo: Acción mutante* [Documental]. España: Televisión Española (TVE) / El Deseo.
- Erice, Víctor (Director) y Fougea, Jean-Pierre y Querejeta, Elías (Productores) (1983). *El sur* [Película]. España: Chloë Productions, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas / Televisión Española (TVE).
- Gaztelu-Urrutia, Galder (Director) y Hernández, Ángeles y Matamoros, David (Productores) (2019). *El hoyo* [Película]. España: Basque Films.
- Gilliam, Terry (Director) y Milchan, Arnon (Productor) (1985). *Brazil* [Película]. Reino Unido y Estados Unidos: Embassy International Pictures.
- Gubern, Román; Monterde, José Enrique; Pérez Perucha, Julio; Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Herederó, Carlos. F. (1999). *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza.
- Hooper, Tobe (Director y Productor) (1974). *La matanza de Texas* [Película]. Estados Unidos: Vortex.
- Huxley, Aldous (2018). *Un mundo feliz* (Trad. R. Hernández García). Barcelona: Debolsillo. (Obra original publicada en 1932).
- Huysen, Andreas (2006). *Después de La Gran División: modernismo y cultura de masas*. Buenos aires: Adriana Hidalgo.
- Ibáñez Serrador, Narciso (Director) y Rapallo, Carlos (Productor) (1966-1982). *Historias para no dormir* [Serie de Televisión]. España: Televisión Española.
- Ibáñez Serrador, Narciso (Director) y González, Arturo (Productor) (1969). *La residencia* [Película]. España: Anabel Films S.A.
- Ibáñez Serrador, Narciso (Director) y Arkoff, Samuel Z. y Salvador, Manuel (Productores) (1976). *¿Quién puede matar a un niño?* [Película]. España: Penta Films.
- Kubrick, Stanley (Director y Productor) (1968). *2001: Una odisea del espacio* [Película]. Reino Unido y Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) / Stanley Kubrick Productions.
- Labarthe, André S. (Director) y Bazin, Janine y Labarthe, André S. (Productores) (1967). *El dinosaurio y el bebé: diálogo en dos partes entre Fritz Lang y JeanLuc Godard* [Documental]. Francia: Instituto nacional del audiovisual.
- Lang, Fritz (Director) y Pommer, Erich (Productor) (1927). *Metrópolis* [Película]. Alemania: Universum Film (UFA).
- León de Aranoa, Fernando (Director) y Querejeta, Elías y Roures, Jaume (Productores) (2002). *Los lunes al sol* [Película]. España: Sogepaq / Elías Querejeta Producciones Cinematográficas / Mediapro.
- Limón, Paco y Sánchez, Julio César (Directores) y Cerezo, Enrique y Guisa, Pablo (Productores) (2019). *Sesión Salvaje* [Documental]. España: Apache Films / FlixOlé / Morbido Films.
- Lucas, George (Director) y Kurtz, Gary (Productor) (1977). *La guerra de las galaxias* [Película]. Estados Unidos: Lucasfilm, Twentieth Century Fox.
- Madrid Brito, Débora. (2021). Cineastas españoles del cambio de siglo en la órbita de la ciencia ficción. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 23, 201-226.

- Mañas, Achero (Director) y Félez, José Antonio (Productor) (2003). *Noviembre* [Película]. España: Alta Films / Tesela Producciones Cinematográficas.
- Merás, Lidia (2018). Retrofuturos. Una visión del futuro en el cine de ciencia ficción europeo (1979-1991). *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 26, 199-214.
- Miñón, Juan (Director) y Calleja, José María (Productor) (1993). *Supernova* [Película]. España: Aligator Producciones Mono Stereo (24 de enero de 2022). *Entrevista Santiago Segura para Gorevisión (1994)* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/JjoACdKhfiY>
- Ordóñez, Marcos (1997). *La bestia anda suelta ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!* Barcelona: Glénat.
- Orwell, George (2018). *1984* (Trad. M. Temprano García). Barcelona: Debolsillo. (Obra original publicada en 1949).
- Pérez Franco, Neftalí (2010). La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 1, 39-73.
- Quintana, A. (2005). Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político. *Archivos de la filmoteca*, 49, 10-31.
- Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre, sobre protección a la cinematografía española. Publicado en el BOE n.º 10, de 12 de enero de 1984, pp. 806-809. Ministerio de Cultura.
- Regueiro, Francisco (Director) y Felsberg, Ulrich; Herrero, Gerardo y Lipp, Adrian (Productores) (1993). *Madregilda* [Película]. España: Canal+ España / Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) / Eurimages / Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).
- Rivero Franco, Marta (2015). El esperpento en el cine de Álex de la Iglesia. *Fonseca, Journal of Communication*, 10(10), 360-392.
- Sánchez Navarro, Jordi (2005). *Freaks en acción: Álex de la Iglesia o el cine como fuga*. Madrid: Calamar Ediciones.
- Saura, Carlos (Director) y Vicente Gómez, Andrés (Productor) (1990). *¡Ay, Carmela!* [Película]. España: Iberoamericana Films Internacional / Televisión Española (TVE) / Ellepi Films.
- Scott, Ridley (Director) y Carroll, Gordon; Giler, David y Hill, Walter (Productores) (1979). *Alien* [Película]. Estados Unidos: Brandywine Productions.
- Scott, Ridley (Director) y Deeley, Michael (Productor) (1982). *Blade Runner* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1989). *Crónica del rey pasmado*. Barcelona: Planeta.
- Urbizu, Enrique (Director) y Trincado, Joaquín (Productor) (1991). *Todo por la pasta* [Película]. España: Creativideo.
- Uribe, Imanol (Director y Productor) (1991). *El rey pasmado* [Película]. España: Aiete Films/ Ariane Films / Arion Productions e Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA)
- Von Harbou, Thea (1977). *Metrópolis* (Trad. A. García Burgos). Barcelona: Ediciones Martínez Roca. (Obra original publicada en 1926).
- Wachowski, Lana y Wachowski, Lilly (Directoras) y Silver, Joel (Productor) (1999). *Matrix* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. / Village Roadshow Pictures / Groucho Film Partnership.
- Wimmer, Kurt (Director) y Foster, Lucas (Productor) (2002). *Equilibrium* [Película]. Estados Unidos: Dimension Films.