La mirada homoerótica en el cine de Ventura Pons: de *Ocaña, retrat intermitent* (1978) a *Ignasi M.* (2013)

Santiago Fouz-Hernández
Durham University

La obra de Ventura Pons es conocida por el carácter universal de sus temas recurrentes. En sus propias palabras: el amor, la amistad y la muerte (Kahn, 62). Pese a la relativa escasez de películas centradas en temática GLBTQ, uno de los aspectos más llamativos y consistentes de su filmografía, desde *Ocaña, retrat intermitent* (1978) hasta *Ignasi M.* (2013), es precisamente la importancia de la mirada homoerótica y la centralidad estética y narrativa del cuerpo masculino.

Ocaña, retrat intermitent está considerado como una obra clave de la Transición española (Smith, 125; Fernàndez, 88; Mira *De Sodoma a Chueca*, 454), en gran parte por haber dejado constancia del ambiente de liberación sexual que se respiraba en la Barcelona de finales de los años setenta, retratada tanto en la conversación

maqueta Pons02.indd 305 08/06/15 10:43

con el artista –de origen andaluz– como en sus originales *performances* callejeras.[1] La libertad con la que Ocaña relata en detalle sus experiencias homosexuales, como adolescente en Andalucía y ya de adulto en Barcelona, puede resultar poco sorprendente para las audiencias de hoy. Sin embargo, esa libertad solo puede describirse como revolucionaria en un tiempo cuando la homosexualidad era tabú y su representación directa en la pantalla era poco menos que inexistente.

Treinta y cinco años más tarde, otro documental, *Ignasi M.*, relata el día a día de otro personaje igualmente *queer* y en el contexto de otro tipo de transiciones sociales y personales, pero esta vez en una sociedad aparentemente liberada de los tabúes de antaño.

Mi ensayo estudiará la trayectoria de la mirada sobre el cuerpo masculino y la mirada homoerótica en la filmografía de Ventura Pons. Para ello emplearé estos dos documentales como puntos clave de referencia y de comparación: por su temática y su género, *Ocaña, retrat intermitent* e *Ignasi M.* servirán además para enmarcar la obra de temática GLBTQ hasta el momento.

Subjetividad homoerótica en el trabajo de Pons: consideraciones preliminares

El concepto del *homoerotismo* se usa con cierta frecuencia en discursos tanto académicos como populares para referirse, por un lado, a contextos en los que se favorece la representación del cuerpo masculino como objeto de deseo desde puntos de vista ambiguos o claramente masculinos, y, por otro, a aquellos relativos a la representación de relaciones estrechas de amistad entre hombres, al tiempo que se niega cualquier elemento (homo)sexual. Entre los ejemplos del primer caso, podemos pensar en anuncios de ropa interior o perfumes que usan cuerpos masculinos habitualmente jó-

1 Ver Fouz-Hernández "Caresses" y Mira *Ocaña*.

maqueta Pons02.indd 306 08/06/15 10:43

venes y atléticos como reclamo publicitario; como ejemplos del segundo caso, pensemos en representaciones mediáticas de contextos antes considerados exclusivamente masculinos y en los que la homosexualidad era tabú: el ejército, las *fraternities* de las universidades norteamericanas o ciertos deportes como el *rugby* o la natación.

En teoría psicoanalítica, sin embargo, el término se ha usado precisamente como "equivalente" a *homosexual*, en una lógica homófoba que considera la atracción entre personas del mismo sexo, y más concretamente entre dos hombres, como un proceso más narcisista que sexual. En una carta a Fliess en 1899, Sigmund Freud utilizaba el término *homoerótico* para referirse al estadio intermedio en el desarrollo del individuo, entre los estados "autoerótico" y "heteroerótico" (Bergeret, 352). Como apunta Jonathan Weinberg en la introducción a su libro sobre homoerotismo en el arte norteamericano, la ambigüedad con la que el término se ha usado en las artes y en las humanidades lo convierte al mismo tiempo en "problemático" y útil. En la historia del arte, por ejemplo, se ha empleado "como una forma conveniente de aludir al contenido homosexual [de una obra] sin explorar sus implicaciones sociopolíticas" (Weinberg, 9).[2] No obstante, la propia ambigüedad con que se emplea nos permite usarlo para describir una obra de arte sin darle excesiva importancia a la orientación sexual del artista (9). El prefijo *homo* implica además un observador "igual" al del objeto erótico –es decir, masculino, aunque no necesariamente homosexual–. Por tanto, aunque la simplicidad de la que se ha dotado al término es problemática, también ha servido para popularizar un término analítico que, de hecho, asume un elemento de deseo entre los personajes o agentes masculinos representados en artefactos culturales, o bien entre esos personajes y agentes y el espectador, el crítico o el estudioso –o incluso entre todos ellos y el artista o *auteur*–.

2 Todas las traducciones de citas en lengua inglesa son del autor de este capítulo.

maqueta Pons02.indd 307 08/06/15 10:43

En el contexto de los estudios de cinematografía –los *Film Studies*–, el concepto de homoerotismo se ha empezado a aplicar con cierta frecuencia en relación a géneros cinematográficos que, en principio, tienen poco que ver con la homosexualidad: películas de acción, épicas, *westerns* o, más recientemente, películas de vampiros o de superhéroes.[3] Como arguye Patrick Schuckmann en relación al género de acción, el hecho de que la audiencia implícita de este tipo de producto sea heterosexual masculina hace que la sexualización del cuerpo masculino adquiera suma importancia y se convierta en un foco de tensión. De esta forma, en este tipo de películas "lo homoerótico se evoca constantemente al tiempo que se repudia a través de las estrategias visuales y narrativas específicas del género" (Schuckmann, 675). Sus ejemplos incluyen casos en que la acción requiere el contacto físico entre los protagonistas u otros en que la ansiedad homosexual –que ese tipo de contacto o relación podría incitar– se desplaza hacia personajes secundarios estereotipados a los que se ridiculiza.

Más recientemente, el inofensivo, pero ideológicamente sospechoso, término *bromance* (romance amistoso, entre amigos o hermanos) ha permeado discursos populares y académicos referidos a las relaciones de amistad entre hombres, especialmente en comedias de Hollywood y en *sitcoms* televisivas en su conocida lectura *queer* del canon literario anglonorteamericano. La elaboración teórica de este término está íntimamente ligada a lo que Eve Sedgwick describía hace tres décadas como *homosocialidad*. La homosocialidad ha de buscarse, argüía Sedgwick, en las grietas de lo que ella consideraba como una división radical del *continuum* entre las relaciones sexuales y no sexuales entre hombres impuesta por las sociedades occidentales (1-2). En mi opinión, en el contexto cinematográfico estas "grietas" pueden encontrarse en estrategias de representación que consciente o inconscientemente convierten la experiencia cinematográfica en un evento multisensorial. Los sentidos del espectador

3 Ver DiPaolo.

maqueta Pons02.indd 308 08/06/15 10:43

masculino –insisto: independientemente de su orientación sexual– jugarían así un papel esencial a la hora de percibir y de procesar la imagen del hombre proyectada en la pantalla –de nuevo: independientemente del hecho de que, como en el caso de Pons, la imagen se presente en un contexto ya de por sí *queer*–. De este modo, la conexión sensorial y sensual que la imagen háptica despierta en el espectador permite que se restablezca el *continuum* al que se refería Sedgwick –en este caso entre espectador y objeto masculino representado–.

El énfasis en la mirada y en el punto de vista narrativo homosexuales, la naturalidad con la que se muestran los desnudos frontales masculinos, las relaciones de amistad entre hombres y el empleo de estrategias que ahora se calificarían como *gender-fuck* convierten a *Ocaña, retrat intermitent* en un texto pionero e importantísimo, no solo en el contexto de la Transición española, sino en el de la representación de la homosexualidad y de la subjetividad gay masculina a nivel internacional, y cuyo impacto perdura hasta la actualidad. Mi propia experiencia al mostrar extractos de la película en congresos internacionales de diversas disciplinas –desde música popular a estudios fílmicos– sugiere que son extraordinarios la curiosidad y el entusiasmo que despiertan tanto el personaje como el documental en audiencias jóvenes o hasta entonces desconocedoras del primer trabajo cinematográfico de Pons.

Con la notable excepción del reciente *Ignasi M.*, podría decirse que Pons no se ha implicado directamente con el movimiento GLBTQ desde sus documentales de finales de los años setenta (*Ocaña, retrat intermitent* y el breve *Informe sobre el Front d'Alliberament Gai de Catalunya*, que le siguió en 1979). De hecho, como se mostrará en este ensayo, la mayor parte de las películas de Pons hasta la actualidad ahondan tanto en la estética como en el deseo homosexual –como él mismo reconoce–.[4] Las claves de este énfasis narrativo y estético, así como de la mirada homoerótica en el cine de Pons, no solo se en-

4 Ver Bruquetas 97.

maqueta Pons02.indd 309 08/06/15 10:43

cuentran en esos tres documentales ni en sus dos únicos largometrajes de ficción centrados en historias homosexuales (*Amic/Amat* de 1998 y *Food of Love* de 2001), sino que aparecen a lo largo de toda su obra. Entre las características principales encontramos las siguientes:

1. Referencias circunstanciales a la cultura *queer* autóctona, como por ejemplo la aparición de "El Titi, quien interpreta *Libérate* en un programa de televisión –visto por uno de los personajes de *Puta Misèria* (1989)–.
2. El papel a menudo central de la prostitución masculina en obras importantes como *La rossa del bar* (1986), *Carícies* (1997) o las ya mencionadas *Amic/Amat* (1998) y *Food of Love* (2001).
3. La recurrencia del travestismo y de otras estrategias de manipulación del género en otras películas clave, como *Ocaña, retrat intermitent* (1978), *Barcelona [Un mapa]* (2007), *Mil cretins* (2010) o *Ignasi M.* (2013).
4. La presencia de personajes o de parejas homosexuales socialmente integrados, y a menudo secundarios, en gran parte de su filmografía y cuya relación y orientación sexual se dan por hecho –sin ser un tema enfatizado en la película–, como en *Forasters* (2008).
5. El peso que la narrativa visual de gran parte de sus películas deposita sobre el cuerpo y el desnudo masculino. Este aspecto es notable ya desde *Ocaña, retrat intermitent*, pero gana intensidad en las comedias de los años ochenta y noventa, como *El vicari d'Olot* (1981) o *Què t'hi jugues, Mari Pili?* (1990). La trama del deseo en estas comedias gira alrededor de las figuras de jóvenes atléticos, cuyos papeles incluyen desnudez durante gran parte de su presencia en pantalla. Se trata de personajes que, a pesar de ser secundarios como Bernardo en *El vicari d'Olot* o Àngel en *Què t'hi jugues, Mari Pili?*, proveen gran parte del placer visual de las películas –algo muy inusual en el cine de entonces–. En filmes más recientes, como *Barcelona [Un*

maqueta Pons02.indd 310 08/06/15 10:43

mapa] (2007), el desnudo masculino se subraya, por ejemplo, en el anuncio de ropa interior Punto Blanco, que aparece de forma aparentemente casual en una parada de autobús. Ahora bien, el anuncio nocturno está iluminado para ocupar casi el centro de atención del encuadre, captando así la mirada de los espectadores (0:39:40). Esto, en una referencia visual al más trascendente desnudo integral de David (Pablo Derqui) en la película –quien es, además, fotografiado–.

Aproximaciones multisensoriales al cuerpo masculino

Aunque en casos excepcionales nos encontremos con desnudos masculinos en una imagen plana y congelada, si hay algo que caracteriza la mirada al cuerpo masculino en el cine de Pons es precisamente su aspecto tridimensional y su carnalidad. El notable énfasis sensorial en algunos de los episodios en los que la tensión homoerótica resulta más evidente para el espectador de casi cualquier película de Pons, independientemente de su orientación o de su predisposición sexual, requiere la atención en un estudio como este. Como ya he comentado en otros escritos (Fouz-Hernández "Caresses", *Cuerpos* 133-61), la filmografía de Pons incluye multitud de ejemplos que ilustran lo que Vivian Sobchack y otros han llamado "la experiencia carnal del cine" y que, en el caso del director catalán, adquiere su punto álgido en torno al *leitmotiv* del cuerpo masculino –como objeto o sujeto de deseo–. Ya en *Ocaña, retrat intermitent* se apela a los sentidos a través de una narración oral que depende de la memoria sensorial del narrador que entrevista y de la capacidad de ese mismo narrador para transmitirla al espectador, involucrándolo en la acción recordada.

En los fragmentos de la entrevista –estudiados por Fernàndez y Mira (*De Sodoma* 458-60), entre otros– el énfasis visual en la mirada nostálgica, en los gestos y en la propia vocalización de Ocaña evoca tanto el placer descrito por el artista como la carnalidad de los cuer-

maqueta Pons02.indd 311 08/06/15 10:43

pos en cuyo recuerdo se deleita. El protagonismo visual de los labios –el espectador está pendiente de su narración, de las palabras que salen de ellos– sirve como recordatorio de la propia penetrabilidad de su cuerpo. Su detallada narración activa en el espectador el sentido del tacto, en particular cuando describe cómo en su adolescencia Ocaña y sus amigos se tocaban "el cacharrito". Su narración depende, sin duda, de la imaginación visual del espectador, cuando Ocaña recuerda, por ejemplo, el placer de observar a un grupo de gitanos que se bañan en el río con "aquellas cosas tan negras y tan divinas". La fijación visual en su boca requiere especial relevancia en el fragmento donde admite, sosegadamente, que le fascinan los retretes, los jardines y las escaleras, porque allí le encanta "chupar penes". En un discurso que invierte, inconscientemente, la relación cartesiana entre cuerpo y mente, Ocaña propone el sexo como la solución a todas las paranoias, a todos los histerismos e incluso a toda "la filosofía". La propia narración de Ocaña es un claro ejemplo de la experiencia sensorial del cine, al deleitarse en un recuerdo explícitamente marcado por sensaciones relacionadas con la vista, con el tacto, con el olfato o con el gusto. El énfasis narrativo tanto en el recuerdo de los cuerpos masculinos admirados como en su propio orgasmo depende en este caso de la memoria del entrevistado y de su elocución. Las descripciones del entrevistado no escatiman detalle sobre el pene y sobre otras partes del cuerpo que son sus objetos de deseo –las manos "grandes", los "labios gruesos", el vello púbico–. A través de su narración oral, y precisamente a causa de la ausencia de imágenes que la ilustren, Ocaña nos hace partícipes de su deseo, estableciendo un puente entre sus cinco sentidos y los sentidos de los espectadores.

En otros ejemplos en los que la presencia en pantalla del cuerpo-objeto facilita su erotización, los sentidos entran también en juego para estrechar la distancia entre el espectador y el cuerpo masculino. Ese cuerpo masculino es admirado por la cámara o por personajes de géneros y orientaciones sexuales muy diversas. En una escena de la ya mencionada *Què t'hi jugues, Mari Pili?*, Sole (Blanca Pàmpols) y Mari Pili (Mercè Lleixà) devoran visualmente el cuerpo desnudo de Àngel (Marc Martínez) –el ligue de su compañera de piso–. La

maqueta Pons02.indd 312 08/06/15 10:43

imposibilidad de poder devorarlo de verdad la lleva a desahogar su deseo untándose los dedos en margarina para luego chupetearlos, disipando así con humor la tensión sexual de la situación, en un claro chiste fálico. Como en *Ocaña, retrat intermitent*, el diálogo subraya la admiración hacia el cuerpo masculino, pero aquí esto es reforzado gracias a la presencia del objeto deseado y al papel protagónico de tres de los cinco sentidos humanos: la vista, el oído y el gusto.

La percepción sensorial del cuerpo masculino desde perspectivas heterosexuales reaparece en películas posteriores. El episodio "Gelosia" de *El perquè de tot plegat* (1994) también guarda cierta relación con fragmentos ya comentados de *Ocaña, retrat intermitent*, porque se centra en la felación y presenta el cuerpo masculino como digno de ser devorado. Por un lado, el episodio contrapone la carnalidad de una mujer (Ana Azcona) –que practica ávidamente una felación a su amante (Joan Crosas), a la vez que le comunica la fascinación que tiene hacia su pene– con la subjetividad discursiva del hombre-objeto. Por otro lado, esto llega a causar celos en el hombre-objeto frente al protagonismo de su miembro viril –con el que él establece una breve conversación–. El monólogo del hombre mientras ella duerme –con el pene de su amante todavía en la boca– vuelve a llamar la atención sobre la articulación oral y visual del deseo. Así, él dice saber que "es cierto" que a la mujer le gusta mucho su pene porque ve en los ojos de ella cómo lo observa, al igual que por "el ritmo de las frases" o la manera de enfatizar la palabra *mucho* –"me gusta mucho tu polla"–. Las palabras y la elocución del hombre recuerdan a las de Ocaña cuando expresa su propia fascinación por el sexo oral.

En lugar del efecto nostálgico-erótico que produce la oda al cuerpo masculino en *Ocaña, retrat intermitent* o del erotismo en clave de humor de *Què t'hi jugues, Mari Pili?*, la estructura dramática de "Gelosia" escenifica una doble perspectiva: por una parte, nos acerca al cuerpo masculino a través del sentido del gusto –la mujer degusta el pene como si de un manjar se tratase– y, por otra, nos aleja de él –a él la práctica parece resultarle tediosa, y por esta razón el discurso fílmico estaría creando una barrera sensorial para el espectador–. Así, la felación acaba por convertirse en un elemento de *disrupción*

maqueta Pons02.indd 313 08/06/15 10:43

narrativa, marcada visualmente con un cambio inesperado de planos, de color, de perspectiva en ángulos y con la brusca salida de escena de la mujer. Los planos medios y cortos, al igual que los colores cálidos que dominan la primera felación durante la noche, le asignan a esta un intimismo muy directo. El cambio a un plano cenital largo sitúa la escena en un escenario mucho más amplio e impersonal –un almacén medio vacío–, acentuado con un cambio radical de iluminación que pasa a ser natural y mucho más fría, y de sonido ambiental –el diálogo es reemplazado por el ruido de los pájaros que revolotean el almacén, hambrientos–. Los pájaros anuncian el amanecer, pero también simbolizan la decadencia rutinaria de la segunda felación, durante parte de la cual el hombre permanece adormecido. Así, la iluminación, los planos y el sonido nos distancian de la figura masculina desnuda y ahora solitaria que, además, en medio de un plano general, se empequeñece.[5]

Carícies (1997) es quizás la película de Pons que mejor ejemplifica el concepto de visualidad háptica. Desde la gráfica pelea conyugal de la primera historia al famoso monólogo sobre el hedor vaginal, las historias que componen esta película estimulan continuamente los sentidos del espectador (Fouz-Hernández "Caresses" 148-52). La

5 La secuencia que abre *Amor idiota* (2004) crea un efecto de distanciamiento similar. Embriagado en la fiesta de su 35 cumpleaños y agobiado por las expectativas de sentar la cabeza que exige la edad, Pere Lluc (Santi Millán) se baja la pretina y coloca su pene en el plato de la cena delante de todos los invitados, amenazando con castrarse con un tenedor. La escena parece así rechazar el espectáculo del cuerpo masculino, puesto que reemplaza la imagen del pene como algo comestible –literalmente servido en el plato– por el fantasma de la castración. Sin embargo, la visualización del pene del protagonista sirve para un propósito bien distinto. Por un lado, justifica su extraordinaria potencia sexual, exaltada a lo largo de la película en una narración punteada por sus famosos polvos. Por otro, a nivel extratextual, el pene de Millán se utilizó como reclamo publicitario para la película, explotado directa e indirectamente tanto por el actor como por su coprotagonista, Cayetana Guillén Cuervo, durante la promoción del film en diversos medios de comunicación (ver Fouz-Hernández y Martínez-Expósito *Live Flesh*, 196).

maqueta Pons02.indd 314 08/06/15 10:43

trama homosexual de una de las historias que se entrecruzan en la película insiste además en la idea de la "degustación" del cuerpo masculino –según veíamos en ejemplos anteriores–. La historia reabre además otros dos *leitmotivs* de Pons: el envejecimiento y la prostitución masculina. En este caso, un padre de familia de cincuenta años –interpretado por el fallecido Jordi Dauder, que tenía sesenta años al rodar esta secuencia– escruta el cuerpo desnudo de su atlético y joven chapero (Roger Coma). En frente de la cámara, para los espectadores, ese padre de familia "desenfunda" el cuerpo joven y atlético del chapero.

La escena de sexo central de esta historia está perfectamente orquestada como un juego de estimulación erótica entre los dos hombres, pero también entre el joven objeto de deseo y los espectadores de la película. La iluminación resalta la belleza del joven en un tipo de economía visual homoerótica caracterizada por recalcar la subjetividad del hombre mayor. Al igual que el espectador en la sala, el hombre mayor permanece vestido (1:06:54-1:07:08) mientras el joven se desnuda. Así, de acuerdo con un modelo griego de deseo homosexual, el hombre mayor hace las veces de lo que Thomas Waugh definió como "el tercer cuerpo": "El sujeto gay implícito, el cuerpo deseoso del productor-espectador detrás de la cámara" (141-42). En las relativamente numerosas historias de amor entre hombres en la filmografía de Pons, la dicotomía joven / mayor también discurre a menudo en el contexto de la prostitución, especialmente en *Amic/Amat*. En este film encontramos otra instancia patente donde el cuerpo masculino es diseccionado visualmente y se sirve para su consumo desde los mismos títulos de crédito.

El cuerpo del joven David (David Selvas), estudiante durante el día y prostituto en la noche, se muestra por partes, en planos medios y cortos, y está iluminado con tonos rojos deshumanizantes mientras se aplica aceite por todo el cuerpo, a la expectativa de recibir a un cliente (0:00:14-0:01:52).[6] Desde el comienzo, la pelí-

6 Esta representación deshumanizante del cuerpo de David se reescribe al final de la película, cuando, como se explica en Fouz-Hernández y Martínez-Expó-

maqueta Pons02.indd 315 08/06/15 10:43

cula facilita la percepción sensorial del cuerpo masculino, esta vez estimulando el tacto y el olfato para romper la distancia entre el objeto de deseo y el sujeto-espectador –una vez más el sujeto-espectador aparece representado por un hombre mayor–. Notablemente, la figura del sujeto maduro y anhelante, que a menudo tiene que pagar –aunque sea metafóricamente– para disfrutar de la compañía de un joven en su plenitud física, da un giro importante. En principio, la profesión de Jaume (Josep Maria Pou) –intelectual y catedrático de universidad retirado– lo define en oposición directa a su objeto de deseo: este vive de su cuerpo. El hombre mayor se asocia así al intelecto y el joven a la carne. Esto recalca tanto el esquema griego característico de los ejemplos citados hasta ahora como el dualismo cartesiano al que me refería antes: la división que se subraya en escenas en las que Jaume permanece completamente vestido junto al cuerpo desnudo de su joven amante (por ejemplo, 0:38:35-0:42:39).

Sin embargo, lejos de limitarse a ser un "tercer cuerpo" mediador del deseo, Jaume se muestra como un ser carnal y consciente de su vulnerabilidad física y de su decaimiento. En una importante escena, tras una pelea con David, Jaume se da una ducha. La cámara *panea* verticalmente sobre su cuerpo desnudo, mostrándolo, en primeros planos, flácido, herido y sangrante. El énfasis visual en la sangre al final de la breve escena permite al menos tres lecturas importantes. En primer lugar, ese énfasis sirve para exteriorizar el dolor y compartir, como arguye Elaine Scarry, "lo que originalmente era una experiencia interior" (16). En segundo lugar, la visualización del cuerpo sangrante cuestiona abiertamente los modelos imperantes de representación del cuerpo masculino como algo duro, libre de fisuras e indestructible, y todo ello en una lógica visual que explicaré con más detalle en la sección siguiente. Por último, el cuerpo herido de Jaume es una apropiación *queer* del modelo medieval del amor

---

sito (133), David se muestra de cuerpo entero, como sujeto (además de objeto), evidenciando el impacto vital de su experiencia con Jaume.

maqueta Pons02.indd 316 08/06/15 10:43

cortés o incluso de la imaginería cristiana, los cuales asocian la sangre y el sufrimiento físico y espiritual al cuerpo de Cristo, como observa Martínez-Expósito en relación con el cine de Almodóvar (91-93).

El otro largometraje de ficción centrado en relaciones homosexuales –*Food of Love* (2001)– vuelve a insistir en el modelo griego, aunque la diferencia de edad entre el pianista Richard (Paul Rhys) y su pasa páginas Paul (Kevin Bishop) es inferior a la de los casos anteriores: la película presenta una vez más el cuerpo masculino joven en cuanto objeto central de deseo, repitiendo el esquema de sujeto-mayor-vestido y objeto-joven-desnudo de *Carícies* o de *Amic/Amat* (0:19:47-0:21:52). Aquí se insiste además en el tema de la prostitución, al mostrar en montaje paralelo una escena de sexo entre Richard y Paul en Barcelona con otra en la que la pareja de Richard (Allan Corduner) paga a un prostituto por sus servicios (que, de hecho, no llegan a consumarse) en el apartamento que Paul y él comparten en Manhattan (Fouz-Hernández *Cuerpos*, 157-61). La película asocia también explícitamente el sentido del oído a la estética homoerótica, aunque de forma diferente a *Ocaña, retrat intermitent*.[7] No solo porque la historia de amor entre el pianista frustrado, Paul, convertido en asistente pasa páginas, y el distinguido pianista Richard Kennington esté marcada por la música. El placer "auditivo" motivado por las piezas musicales de Kennington asimismo se compara tanto con el placer "visual" de observar y fotografiar las joyas arquitectónicas de Barcelona como con el del "tacto" y el del "gusto" del cuerpo desnudo de Paul. La comparación se hace evidente en el paralelismo visual que se establece entre el arte de Richard, que toca el piano, y la forma en que acaricia y masajea el cuerpo de Paul. En una secuencia especialmente llamativa, la cámara captura fotográficamente el cuerpo de Paul con el mismo ahínco

7 La importancia de la voz y del oído en *Ocaña, retrat intermitent* no se reduce a la comentada enunciación de Ocaña durante la entrevista, sino que se extiende igualmente a las *performances* callejeras (como se explica en Biddle y Fouz-Hernández).

maqueta Pons02.indd 317 08/06/15 10:43

con el que su madre (Juliet Stevenson) fotografía la arquitectura de Barcelona desde el *bus turístic*. Estas dos secuencias están presentadas como simultáneas y montadas en paralelo. Mientras la madre fotografía los edificios de Antoni Gaudí desde la distancia, Richard recorre el contorno del cuerpo de Paul con un cubo de hielo, acortando así, incluso aún más, la distancia de los planos medios y primeros planos al incitar, de nuevo, los sentidos del espectador.

El montaje, la iluminación y la banda sonora, entonces, aparecen como algunas de las estrategias empleadas en el cine de Pons para dotar al cuerpo masculino de un protagonismo especial –pero no las únicas–. El deseo de acercarse a esos cuerpos se acentúa a menudo a través de un diálogo que lo articula explícitamente y de una puesta en escena que involucra al espectador y excita sus cinco sentidos. Como muestran los ejemplos comentados en esta sección, estas estrategias sobresalen especialmente en el tratamiento de las relaciones sexuales entre hombres.

Por delante y por detrás

Aunque gran parte de la acción sexual de los largometrajes de ficción más recientes como *A la deriva* (2009) o *Mil cretins* (2010) está protagonizada por jóvenes parejas heterosexuales, el deseo *queer* sigue presente. En estos dos casos, notablemente, en pacientes mayores e internados en centros de salud. En *Mil cretins* encontramos otra relación característicamente táctil entre dos hombres de distintas edades, aunque en este caso son padre e hijo. En *A la deriva* hay una escena de sexo anal entre dos hombres maduros. La mediación del acto homosexual a través de una cámara del sistema de seguridad del lugar –que captura ese acto, por tanto, en planos largos y tonos monocromáticos (0:47:28-30)– contrasta con el uso de planos medios y cortos y la iluminación cálida que caracteriza a los encuentros pasionales de la pareja heterosexual a lo largo de la película.

La estética fría, característica de las imágenes capturadas por una cámara de seguridad, enfatiza el ambiente ya de por sí clínico de la

maqueta Pons02.indd 318 08/06/15 10:43

escena, produciéndose otro ejemplo de distanciamiento –como el comentado desenlace de "Gelosia"–. Esto contrasta con el énfasis sensorial estudiado en los ejemplos del apartado anterior. El distanciamiento proporciona una oportunidad para reflexionar sobre lo inusual que resulta ver en el cine cuerpos maduros desnudos, y mucho menos en un acto sexual. Así, las cámaras de vigilancia funcionan como crítica de la vigilancia misma. A esa vigilancia se someten tanto la representación de la sexualidad madura como el desnudo masculino y el sexo explícito entre hombres, especialmente la sodomía. Como en *Amic/Amat*, el cuerpo maduro se muestra vulnerable y, no obstante, vivo y dispuesto a resistir y a subvertir las reglas a las que es sometida su representación.

Uno de los aspectos clave pendientes de atención en este ensayo tiene que ver con el hecho de que casi la totalidad de los desnudos integrales masculinos ya mencionados evitan explícitamente el tipo de espectáculo fálico que Peter Lehman ha descrito como una "necesidad compulsiva" en el cine comercial (10). Como este crítico explica en su importante libro sobre la representación del cuerpo masculino en el cine, lo habitual es evitar el desnudo frontal masculino, precisamente porque el espectáculo fálico depende de la ocultación del pene bajo un halo de misterio (5). Como añade el mismo crítico más adelante, la alternativa radica en mostrarlo en una situación intensamente melodramática, para disimular así las causas de la ansiedad que produce su presencia en la pantalla (247). En los desnudos integrales comentados en el apartado anterior, al igual que en muchos otros en la filmografía de Pons, el pene no llama la atención por su tamaño ni por la forma como se presenta. Incluso en "Gelosia" el pene flácido del hombre sorprende por ordinario (1:11:15-32) –en claro contraste con la adoración fálica verbal y oral de la mujer–. Dicha adoración sería en sí mismo un acto claramente performativo que refuerza la posición de la mujer como sujeto sexual.

El rechazo de la espectacularización del pene, o de la homosexualidad en general, juega un importante papel político, pero es además un aspecto importante de la narrativa (homo)erótica. Chris Girman asegura que el erotismo demanda la separación del falo y

maqueta Pons02.indd 319 08/06/15 10:43

del pene para de este modo "imposibilitar la idealización fálica". Por esta razón, continúa, "las representaciones de masculinidad deben no solo mostrar al cuerpo masculino, sino también examinar el cuerpo erótico y sexualizado tanto erecto como no" (103). Durante cuatro décadas, el cine de Pons ha mantenido una estrategia sólida en lo que se refiere a la construcción de la mirada homoerótica. Más allá de los aspectos ya comentados, una segunda mirada sobre los cuerpos masculinos –en torno a los que giraban las tramas de deseo de los estudios de caso del apartado anterior– revela otro detalle llamativo: la frecuencia con la que el desnudo masculino se muestra desde atrás.

En las últimas cuatro décadas, la cámara de Pons ha insistido en retratar por detrás los cuerpos de los jóvenes objetos de deseo: Bernardo (*El vicari d'Olot*), Àngel (*Què thi jugues, Mari Pili?*), David (*Amic/Amat*) o Paul (*Food of Love*), así como los de los mayores Jaume (*Amic/Amat*) o Beneset (*Mil cretins*).[8] Sin escatimar en iluminación o en distancia, la narrativa visual se complace en destapar un tabú, si cabe alguno mayor: el del desnudo frontal o el de las relaciones sexuales intergeneracionales –la fisura más prominente del cuerpo masculino–. Como Javier Sáez y Sejo Carrascosa concluyen en su libro sobre "políticas anales" –tan acertadamente titulado *Por el culo*–, "tanto la identidad de hombre y de mujer, como lo que se considera masculino y femenino, está articulado alrededor del culo, no de la genitalidad". Como añaden, los discursos sobre sexo anal y genital se suelen entrecruzar:

> La hegemonía mediática, explícita, la tiene el modelo genital [...] El otro sistema, basado en el culo y en su penetrabilidad, está

8 Cabe destacar que Joan Crosas, el actor que interpreta el personaje de Beneset en *Mil cretins*, interpretaba también al hombre de "Gelosia" diecisiete años antes. He aquí un guiño extratextual, pero también importante, en el *continuum* de la mirada homoerótica en el trabajo Pons. Esto subrayaría dos aspectos de esa misma mirada al retratar al mismo actor por delante y también por detrás en una evolución en la que los papeles de sujeto y objeto son, de hecho, reversibles.

maqueta Pons02.indd 320 08/06/15 10:43

> mucho más oculto, es silencioso, vergonzoso, no se habla de él. Es un silencio que, a su vez, está rodeado de discurso, de injuria, de insulto. Es una vigilancia anal que comienza en la infancia y que nos persigue hasta la muerte e incluso más allá, en una memoria infame que nos marca por haber sido pasivos, por haber traicionado ese imperativo insensato que quiere decidir sobre los cuerpos, sus aperturas y cierres, que quiere encauzar o limitar sus flujos. Por ello analizar nuestras políticas anales y reivindicar el orgullo pasivo es imprescindible para subvertir el dispositivo de sexualidad en que vivimos (173-74).

El descarado rechazo de las normas imperantes de representación del cuerpo masculino, por tanto, es otra de las estrategias que definen la mirada homoerótica del cine de Pons. La cámara y la incitación a los sentidos juegan a acercarnos y a alejarnos del objeto de deseo. Se acercan para dejarnos disfrutarlo sin complejos. Se alejan para hacernos reflexionar sobre aquellas políticas de representación dominantes que todavía, en el siglo xxi, regulan la representación del sexo y del cuerpo homosexual.

Ignasi M., subjetividad *queer* en el siglo xxi

Como hemos visto en los tres apartados anteriores, el rechazo de los discursos rígidos de representación masculina dominantes, así como la atrevida carnalidad y versatilidad de los cuerpos masculinos que habitan las películas de Ventura Pons, son los ingredientes clave de una mirada homoerótica rompedora que culmina en el reciente documental *Ignasi M*. Me sirvo de este documental para resumir los puntos principales de las tesis de este ensayo. En cierto modo, este tercer documental largo, rodado treinta y cinco años después, podría considerarse como una continuación de *Ocaña, retrat intermitent*. Como Ocaña, Ignasi es un hombre homosexual, con una profesión creativa –en este caso es museólogo– y ha tenido que enfrentarse a una serie de circunstancias adversas a lo largo de su vida, en parte causadas por su sexualidad. Ambos documentales re-

maqueta Pons02.indd 321 08/06/15 10:43

flexionan sobre la naturaleza, la importancia de la tierra natal, el arte, la religión o el sexo. Ahora bien: la homosexualidad de sus protagonistas aparece como el principal hilo conductor de la narrativa. Los dos trabajos se ambientan, además, en momentos históricos de transición. Tales momentos están ejemplificados metafóricamente en el carácter asimismo transicional de sus protagonistas.

Las diferencias entre los dos documentales son también notables. La primera y más patente diferencia cinematográfica, significativamente, tiene que ver con el formato, que ahora es digital. La digitalización de la cultura y la rapidez con la que es consumida son precisamente dos de los contrastes más llamativos entre *Ocaña, retrat intermitent* e *Ignasi M*. Las *performances* callejeras de Ocaña y la precariedad de sus armas de trabajo contrastan con los sofisticados equipos de museología, de fotografía o de informática que aparecen en *Ignasi M*. Ahora las obras de arte se comparten y se comentan en Facebook, incluidas las del padre de Ignasi. El archivo físico personal de Ignasi parece, en comparación, material de museo. Este archivo del padre y su incipiente demencia senil –el padre está internado en una residencia– ilustran el importante papel de la memoria, crucial en *Ocaña, retrat intermitent*, que aquí se subraya en los fragmentos relacionados con el trabajo museológico de Ignasi. A la memoria oral en la que se apoyaba Ocaña se le suman aquí las fotografías, que en varios segmentos del documental se desplazan por la pantalla como si se tratase de un iPad. De hecho, esto aparece en varias ocasiones. El sonido de la cámara durante dichos fragmentos es parte del artificio del que se queja el protagonista: las nuevas tecnologías permiten que el disparo de la cámara digital imite un sonido analógico, pero ese sonido es falso. Las fotografías ilustran importantes eventos en la vida de Ignasi y proporcionan el contexto para las diversas conversaciones con sus protagonistas: sus padres, sus hermanos, sus hijos, su exmujer, sus médicos y sus enfermeras –es seropositivo–, sus vecinos o sus excompañeros de trabajo. La cercanía de todos estos personajes y su claro afecto hacia Ignasi funcionan como testigos del inmenso cambio social que ha tenido lugar durante las cuatro décadas que separan a los dos docu-

maqueta Pons02.indd 322 08/06/15 10:43

mentales. En esas cuatro décadas ha acontecido una importante evolución de la subjetividad homosexual. Esto queda patente en el mero hecho de que, en claro contraste con *Ocaña*, *retrat intermitent*, ahora es Ignasi el que lleva las riendas de las entrevistas y el que hace las preguntas. Con la excepción de una sesión fotográfica hecha por su hijo menor, que es fotógrafo de profesión, las fotografías que sirven de transición entre algunos de los fragmentos también son de Ignasi.

En los primeros minutos del documental, Ignasi recalca que siempre lleva una cámara consigo. La sesión fotográfica, durante la cual su hijo (haciendo las veces de tercer cuerpo) le pide que se toque los pezones y pose en posturas sugerentes (0:34:21-48), incide en el doble posicionamiento de Ignasi como "sujeto" y como "objeto" de deseo –con las correspondientes implicaciones políticas sobre la representación de la (homo)sexualidad madura comentadas en el apartado anterior–.

Sin embargo, la comparación entre *Ocaña, retrat intermitent* e *Ignasi M.* también deja entrever una cierta nostalgia por la sencillez que se desprendía de la primera película. Ignasi se siente atraído por el paisaje de Montserrat porque, dice él, es una toma de contacto con la realidad, lejos de la artificialidad de su vida urbana cotidiana, y, más concretamente, lejos del ambiente gay. En lugar de los encuentros anónimos en retretes, en parques y en escaleras evocados por Ocaña, aquí se presenta un ambiente mucho más visible, pero también altamente regulado y comercializado, tanto en las celebraciones del Orgullo Gay –congeladas en las fotografías– como en la gama de productos disponibles en un *sex shop* especializado para clientela homosexual masculina. El cuerpo y la sexualidad se rodean de artificio, en parte como consecuencia del tratamiento médico al que Ignasi está sometido. La ingestión constante de numerosos medicamentos, unos como parte del tratamiento del VIH y otros para paliar sus efectos secundarios, le obliga a consumir Viagra para mantener la erección, a llevar compresas para evitar pérdidas de orina y electrodos en la espalda para reducir el dolor. Aunque el cuerpo homosexual parece haber logrado liberarse de los

maqueta Pons02.indd 323 08/06/15 10:43

complejos y tabúes que permeaban el ambiente de *Ocaña, retrat intermitent*, en contraste, el cuerpo homosexual actual ha adquirido otro tipo de ataduras –entre ellas, la aparente necesidad de cultivarlo en un gimnasio, de adornarlo con complementos o indumentarias que lo hagan más vistoso y atractivo o de usar complementos sintéticos para intensificar el placer sexual–. Esto se recalca con la consecución de las escenas en el gimnasio (1:14:58-1:15:34) y el *sex shop* (1:15:35-1:17:44), a su vez enmarcadas por la imagen de un sugerente anuncio en el metro, que muestra a un joven atlético semidesnudo (1:14:5558), y las instantáneas del festival gay Circuit (1:17:45-1:18:17).

Pese a los inmensos cambios sociales y políticos de los más de treinta y cinco años transcurridos desde *Ocaña, retrat intermitent*, lo más llamativo de *Ignasi M.* apunta a que esta última obra se nutre de los elementos de "la mirada homoerótica" en la cinematografía de Pons –aquí reaparecen los que han sido estudiados a lo largo de este ensayo–. Lo más llamativo de *Ignasi M.* es que en él, como en sus largometrajes de ficción de la última década, ocupan el protagonismo aspectos como la sexualidad en la edad madura o la vulnerabilidad del cuerpo. Con sentido del humor, Ignasi rechaza también el espectáculo del falo. Aun cuando admite con frecuencia que le gustan las "buenas trancas", también ironiza sobre la costumbre de destacar el paquete en el ambiente gay, a veces con trucos engañosos: ahí radicaría parte de su crítica de la artificialidad del ambiente gay. Las posturas que Ignasi adopta en las sesiones fotográficas, primero con su hijo y, sobre todo, más tarde en el *sex shop*, integran la mofa de los clones gay –una crítica de los estereotipos de las masculinidades hegemónicas–.[9] Por último, *Ignasi M.* mantiene también el énfasis en la percepción sensorial del cuerpo, aunque ahora no se busca ni se encuentra en felaciones o en caricias, sino más bien en electrodos, en disfunciones eréctiles y en efectos secundarios. Como hemos visto a la largo de este ensayo, es precisamente en la crudeza de

9 Ver Sinfield, 194; Spencer, 375.

maqueta Pons02.indd 324 08/06/15 10:43

ejemplos como estos, y en la resistencia a los modelos de representación dominantes, donde es posible encontrar las claves políticas de la mirada homoerótica en el cine de Ventura Pons.

Bibliografía

Bergeret, Jean. "Homosexuality or Homoeroticism? Narcissistic Eroticism". *International Journal of Psychoanalysis* 83 (2002): 351-62. Impreso.

Biddle, Ian y Santiago Fouz-Hernández. "Voicing Gender: Transgender Performance and the National Imaginary in the Spanish Cinema of the Democratic Era". *Screening Songs in Hispanic and Lusophone Cinema*. Ed. Rob Stone y Lisa Shaw. Manchester: Manchester UP, 2012: 30-50. Impreso.

Bruquetas, Fernando. *Outing en España. Los español@s salen del armario*. Madrid: Hijos de Muley-Rubio, 2001. Impreso.

DiPaolo, Marc. *War, Politics and Superheroes. Ethics and Propaganda in Comics and Film*. London: McFarland & Co, 2011. Impreso.

Fernàndez, Josep-Anton. "The Authentic Queen and the Invisible Man: Catalan Camp and its Condition of Possibility in Ventura Pons's *Ocaña*, *Retrat Intermitent*". *Journal of Spanish Cultural Studies* 5.1 (2004): 83-99. Impreso.

Fouz-Hernández, Santiago. "Caresses: The Male Body in the Films of Ventura Pons". *Mysterious Skin: Male Bodies in Contemporary Cinema*. Ed. Santiago Fouz-Hernández. London: I. B. Tauris, 2009. 143-57. Impreso.

—. *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*. Barcelona: Bellaterra, 2013. Impreso.

Fouz-Hernández, Santiago y Alfredo Martínez-Expósito. *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. London: I. B. Tauris, 2007. Impreso.

Girman, Chris. *Mucho Macho: Seduction, Desire and the Homoerotic Lives of Latin Men*. Binghamton, NY: The Haworth Press, 2004. Impreso.

maqueta Pons02.indd 325 08/06/15 10:43

Khan, Omar. "Ventura Pons, corredor de fondo". *Zero* 114 (2008): 60-65. Impreso.
Lehman, Peter. *Running Scared. Masculinity and Representation of the Male Body*. Detroit: Wayne State UP, 2007. Impreso.
Martínez-Expósito, Alfredo. "Contempla mis heridas: el cuerpo mancillado en Almodóvar". *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 94 (2008): 83-108. Impreso.
Mira, Alberto. *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx*. Madrid: Egales, 2004. Impreso.
—. "*Ocaña, Retrat intermitent* /*Ocaña, an Intermittent Portrait* (Ventura Pons, 1978): The Mediterranean Movida and the Passing Away of Francoist Barcelona". *Spanish cinema 1973-2010. Auteurism, Politics, Landscape and Memory*. Ed. María M. Delgado y Robin Fiddian. Manchester: Manchester UP, 2013: 49-63. Impreso.
Pons, Ventura, dir. *Ocaña, retrat intermitent*. Barcelona: Prozesa, 1978. DVD.
—. *El vicari d'Olot*. Barcelona: Els Films de la Rambla, 1981. DVD.
—. *La rossa del bar*. Barcelona: Els Films de la Rambla, 1986. DVD.
—. *Puta Misèria*. Barcelona: Els Films de la Rambla, 1989. DVD.
—. *Què t'hi jugues, Mari Pili?* Barcelona: Els Films de la Rambla, 1990. DVD.
—. *El perquè de tot plegat*. Barcelona: Els Films de la Rambla, 1994. DVD.
—. *Carícies*. Barcelona: Els Films de la Rambla, 1998. DVD.
—. *Amic/Amat*. Barcelona: Els Films de la Rambla, 1999. DVD.
—. *Food of Love*. Barcelona: Els Films de la Rambla, 2001. DVD.
—. *Barcelona [Un mapa]*. Barcelona: Els Films de la Rambla, 2007. DVD.
—. *Forasters*. Barcelona: Els Films de la Rambla, 2008. DVD.
—. *A la deriva*. Barcelona: Els Films de la Rambla, 2009. DVD.
—. *Mil cretins*. Barcelona: Els Films de la Rambla, 2010. DVD.
—. *Ignasi M*. Barcelona: Els Films de la Rambla, 2013. DVD.

maqueta Pons02.indd 326 08/06/15 10:43

Sáez, Javier y Sejo Carrascosa. *Por el culo: políticas anales*. Madrid: Egales, 2011. Impreso.
Scarry, Elaine. *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*. Oxford: OUP, 1985. Impreso.
Schuckmann, Patrick. "Masculinity, the Male Spectator and the Homoerotic Gaze". *American Studies* 43.4 (1998): 671-80. Impreso.
Sedgwick, Eve K. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985. Impreso.
Sinfield, Alan. *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. London: Cassell, 1994. Impreso.
Smith, Paul Julian. *Contemporary Spanish Culture: TV, Fashion, Art and Film*. Cambridge, UK: Polity, 2003. Impreso.
Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004. Impreso.
Spencer, Colin. *Homosexuality: A History*. London: Fourth State, 1995. Impreso.
Waugh, Thomas. "The Third Body: Patterns in the Construction of the Subject In Gay Male Narrative Film". *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. Ed. Martha Gever, John Greyson y Pratibha Parmar. New York: Routledge, 1993: 141-61. Impreso.
Weinberg, Jonathan. *Male Desire: the Homoerotic in American Art*. New York: H. N. Abrams, 2004. Impreso.

maqueta Pons02.indd 327 08/06/15 10:43

48. *Barcelona [Un mapa]* (2007). Núria Espert y Josep Maria Pou

maqueta Pons02.indd 328 08/06/15 10:43