

Masculinitats en el cinema català

Jaume Martí-Olivella

PID_00195389



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
Objectius	7
1. La plaça del Diamant. Tres models de masculinitat heterosexual i normativa dins un mateix contracte social: el matrimoni	9
1.1. <i>La plaça del Diamant</i> com a narrativa fundacional catalana	9
1.2. <i>La plaça del Diamant</i> : la masculinitat emasculada o la continuïtat patriarcal	13
2. De la pubertat i les masculinitats homoeròtiques o anti-normatives a la representació del subjecte gai	17
2.1. Pubertat, família i inscripcions homoeròtiques i antinormatives	17
2.2. El despertar no traumàtic de l'homoerotisme adolescent: el cas de <i>Krámpack</i>	19
2.3. <i>El mar</i> o la representació traumàtica de l'homosexualitat adolescent	20
3. La representació del subjecte gai: el cinema de Ventura Pons	28
3.1. <i>Ocaña, retrat intermitent</i> (1978) o les pulsions homoeròtiques del postfranquisme	28
3.2. <i>Amic/Amat</i> o la transgressió performativa del cànon	33
3.3. <i>Food of love/Menja d'amor</i> : l'alteritat turística del subjecte gai	38
Resum	46
Activitats	47
Glossari	48
Bibliografia	49

Introducció

A què ens referim quan parlem de masculinitats (en el cinema català)?

“Teòricament, no era gaire difícil entendre per què els homes, individualment, sentien una por constant de ser emasculats, ja que tots els codis lingüístics, l’imaginari cultural i les relacions socials a l’hora de representar els ideals de la «virilitat» els simbolitzen amb el poder, la racionalitat, la reafirmació personal i la invulnerabilitat. Aquesta invulnerabilitat, òbviament, mai no podria ser *veritablement* la condició humana, ja que aquesta implica inevitablement la fragilitat. Llavors, en aquest cas, ¿què és allò que resulta nou quant a la crisi actual dels homes i la masculinitat? És quelcom tan obvi com el fet que hem començat a fer veure als homes que són una construcció de gènere i *no* la representació de la condició humana.”

Segal (pàg. 164-165).

Aquestes paraules de la psicòloga i teòrica britànica **Lynne Segal** ens resumeixen de manera clara allò que s’ha entès tradicionalment per **masculinitat**. És a dir, el seguit de característiques que han situat l’home com a l’eix dominant de la piràmide social i ho han fet com si això fos un element biològic o natural. Amb l’arribada de la psicoanàlisi i d’altres ciències socials en el món contemporani, aquesta noció positivista o “natural” entra en crisi i obre el pas a l’estudi de les diverses modalitats masculines i femenines que depenen d’un gran nombre de factors, com ara la classe social, els trets racials i ètnics i, és clar, el gènere biològic. Amb l’arribada del feminisme i l’anàlisi crítica que fa de la diferència sexual entesa com una eina de poder i de privilegi, a més a més, es van posar les bases teòriques per a avançar en l’estudi del **gènere** no com un “destí biològic” sinó com una **construcció cultural**, és a dir, com el conjunt de valors i de funcions que cada societat considera relacionats amb els sexes respectius. Per això parlem d’una **masculinitat o feminitat normatives**, que són les que més s’acostarien a la norma socialment establerta. I és aquesta mateixa idea, que la societat estableix aquestes normes, la que ens permet analitzar els mètodes o sistemes amb els quals cada societat construeix les seves normes.

Avui en dia parlem d’aquests mètodes o sistemes com a discursos socials o ideològics. D’ací que també ens referim a la masculinitat o la feminitat com a **ficcions discursives**, és a dir, conjunts de representacions fictícies d’un mateix model o patró de conducta basat en la tradicional diferència binària entre *masculí* i *femení*. Els mitjans de comunicació moderns són un dels “discursos socials” més poderosos a l’hora d’establir aquestes representacions normatives de la diferència sexual, és a dir, d’aquestes “ficcions discursives” o “construccions culturals” que regeixen la nostra conducta en societat. No cal dir que l’art en general i la literatura i el cinema, en particular, han tingut i encara tenen un paper preponderant en aquest sentit. Per això l’estudi del cinema, l’art

de les imatges en moviment, esdevé fonamental a l'hora de saber destriar les representacions interessades i normatives de les que intenten obrir formes alternatives d'imaginar-nos la nostra sexualitat i, per tant, la nostra **sociabilitat**.

Aquestes reflexions crítiques són encara més pertinents en l'àmbit d'una cultura minoritària, però de fortes arrels i pràctiques patriarcal, com la catalana, en el si de la qual els **estudis de gènere** es troben encara poc desenvolupats. I encara ho són menys dins l'àmbit del cinema català, el qual sembla que ha tingut fins fa poc el paper de la nostra Ventafocs cultural, sempre menystingut per les institucions i, ben sovint, fins i tot pel públic que, condicionat pel llenguatge de Hollywood, no semblava interessat en altres representacions visuals, menys glamuroses i, de ben segur, menys evasives i espectaculars.

Així doncs, aquest mòdul és una introducció a una manera de mirar el nostre cinema que posa en relleu l'articulació que fa de les nostres identitats sexuals i socials i el reforçament o la crítica que realitza de les nocions normatives o, en definitiva, la participació que duu a terme (o no) de la representació de la crisi de la masculinitat tradicional.

Objectius

Mitjançant l'estudi d'aquest mòdul podreu assolir els objectius següents:

- 1.** Reconèixer el paper del cinema en la construcció de la masculinitat i la feminitat com a construccions culturals.
- 2.** Identificar els principals conceptes i marcs teòrics per a l'anàlisi del gènere, i en especial de la masculinitat, en la representació cinematogràfica.
- 3.** Explorar com critica o reforça el cinema català les definicions normatives del gènere i la sexualitat, i fins a quin punt participa en la representació de la crisi de la masculinitat tradicional.
- 4.** Identificar i analitzar alguns dels principals autors i pel·lícules del cinema català, i estudiar-los dins dels contextos històric, cultural i industrial corresponents, a partir d'un enfocament basat en les categories de gènere i sexualitat.

1. *La plaça del Diamant*. Tres models de masculinitat heterosexual i normativa dins un mateix contracte social: el matrimoni

1.1. *La plaça del Diamant* com a narrativa fundacional catalana

La pel·lícula que Francesc Betriu va estrenar l'any 1982 a partir de la famosa novel·la de Mercè Rodoreda ofereix un bon punt de partida per estudiar la configuració de les masculinitats i les relacions de poder en el marc del contracte social més habitual en la societat tradicional catalana: el **matrimoni heterosexual** i la **família nuclear**. L'obra de Betriu ens permet també destacar la importància de les adaptacions literàries a l'hora de construir un **cinema nacional català**. L'èxit extraordinari de *Pa negre*, la brillant adaptació que Agustí Villaronga va fer de l'obra del recentment desaparegut Emili Teixidor, i que va ser la primera pel·lícula de ficció catalana que va rebre una nominació de l'acadèmia del cinema espanyol com a candidata als Oscar de Hollywood de l'any 2011, representa una mena de culminació de l'esmentada importància.

Aquest paper fonamental ha estat quasi sempre remarcat pels teòrics que s'han acostat a la qüestió, com és el cas de **Joan M. Minguet i Batllori**, que l'any 1989 va publicar l'assaig "**Per una definició cultural del cinema català**" on proposava tres factors necessaris perquè el cinema es pogués considerar un significant de la identitat nacional:

- 1) Definir-se tenint en compte elements fílmics específics.
- 2) Definir-se emprant la llengua nacional.
- 3) Fonamentar-se en la cultura autònoma o, si més no, referir-s'hi.

(Minguet i Batllori, pàg. 94)

És difícil, en el cas d'un cinema minoritari i pertanyent a una nació sense estat com el català, assolir unes característiques o un idioma cinematogràfic específic i autodefinitori, com seria, per simplificar, el cas del gènere dels *westerns* en el cinema nord-americà o el llenguatge personal i quasi intransferible d'un Ingmar Bergman en el cas del cinema suec. També l'ús exclusiu de la llengua catalana és quelcom difícil ateses tant la realitat demogràfica dels països de parla catalana com el fet de la dependència industrial del cinema que l'obliga a cercar sempre els mercats més amplis. De fet, i de manera un xic paradoxal, es pot afirmar que la poliglòssia ha esdevingut una de les característiques més recurrents del cinema català contemporani.

Exemples de poliglòssia

Penseu, per exemple, en pel·lícules com *Mones com la Becky* (1999) de **Joaquim Jordà**, que fa servir el portuguès, el català, el francès i l'espanyol; o *Raval, Raval* (2005) de **Toni Verdaguier**, que inclou set idiomes, entre els quals l'àrab, l'indi i l'urdú; o bé, *Die Stille vor Bach* o *El silenci abans de Bach* (2007) de **Pere Portabella**, filmada bàsicament en alemany i amb presència també del català, el francès i l'espanyol.

Per a una anàlisi més detallada d'aquest fenomen, vegeu els textos de **Jaume Martí-Olivella**, "La poliglòssia al cinema català: Signe d'identitat i/o de resistència?" o "Why Does Catalan Cinema Speak So Many Languages?".

Sens dubte, el tercer dels factors assenyalats per Minguet i Batllori, aquell que diu que un cinema nacional ha d'estar fonamentat en la seva pròpia cultura, és el que més importància assoleix en el cas català i, més concretament, en la presència continuada i significativa d'adaptacions literàries importants. Per això, *La plaça del Diamant* ocupa un lloc tan especial en el marc del cinema català modern i se'ns ofereix com una magnífica plataforma per endinsar-nos en l'anàlisi de la representació de la sexualitat i el gènere en el nostre cinema.

Bases del cinema català

Alguns crítics i historiadors, com per exemple Joaquim Romaguera i Ramió, han suggerit que el cinema català no ha fet altra cosa que "lleugeres esgarrapades" (Romaguera, 165) al corpus literari i mític del país. La continuïtat de les adaptacions literàries, però, també es pot veure com una de les bases del cinema català, una base que explica, d'altra banda, la irrupció del millor cinema de Ventura Pons i del ja esmentat Agustí Villaronga. Per a un acostament inicial a aquesta qüestió, vegeu l'assaig de Jaume Martí-Olivella, "Catalan Cine-Lit: A Critical Overview".

Potser el primer aspecte que cal recordar a l'hora de parlar de la pel·lícula de Betriu és el més obvi. Ens referim al fet que es tracta de l'adaptació fílmica de la novel·la més canònica i alhora més popular i difosa de la literatura catalana moderna. Hi ha, al voltant de l'obra de Rodoreda i, especialment, de *La plaça del Diamant*, una enorme bibliografia crítica que no fa sinó augmentar amb el pas del temps.

Tot plegat recolza no solament en la importància intrínseca del relat rodoredià, sinó també en el valor que té com a **narrativa fundacional**, és a dir, com a correlat simbòlic de la Catalunya moderna i la seva supervivència després de la *debacle* esdevinguda amb la victòria de les tropes franquistes en la Guerra Civil espanyola. És, precisament, aquest aspecte, diguem-ne èpic o ideològic del text rodoredià, el que reforçarà de manera inequívoca la pel·lícula de Francesc Betriu. I, per a fer-ho, el director lleidatà subratllarà la centralitat de la metàfora familiar, entesa com a **al·legoria nacional**, en el sentit que li va donar el crític nord-americà Fredric Jameson, el de llegir la història d'un país a partir d'una història individual.

Nacionalisme català i multiculturalisme socialista

Isolina Ballesteros veu en aquesta adaptació no solament un model èpic del nacionalisme català sinó també del suposat multiculturalisme socialista de l'època. Vegeu aquest fragment:



Pòster de *La plaça del Diamant*

Narrativa fundacional

El terme *narrativa fundacional* prové del llibre *Foundational Fictions*, en què la crítica nord-americana Doris Sommer estudia aquests relats inicials i iniciàtics en el context de la novel·la llatinoamericana del segle XIX.

Al·legoria nacional

Aquest concepte, que ha estat força criticat i reelaborat per la crítica posterior, va ser emprat per Fredric Jameson inicialment en l'assaig "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism".

“La adaptación de Betriu de la novela de Rodoreda es el ejemplo perfecto de la fusión de los aparatos culturales centrales en la definición multicultural de la nación socialista: la literatura, el cine y la televisión, y de dos segmentos sociales marginados por la concepción unidimensional franquista: la mujer y la autonomía lingüística y cultural catalana, puesto todo ello al servicio de la reivindicación nacionalista. La alienación y la opresión física y lingüística de la protagonista de la novela, Natalia, se utiliza como metáfora de la alienación de Cataluña, y la historia de la supervivencia de la primera se convierte en un relato épico de la supervivencia de la segunda.”

Ballesteros (pàg. 164).

És per això, d'altra banda, que la majoria de lectures crítiques han interpretat la figura de l'Antoni, el botiguer esguerrat a la guerra, com el símbol més clar de la supervivència del “cos ferit” de la nació catalana. Literalment, ell és qui evita la mort de la Natàlia i els seus fills, qui fa possible la continuïtat de la seva família i, en sentit al·legòric, la de Catalunya com a cultura i com a país. Aquesta lectura normativa i ideològica, fortament implícita en la pel·lícula de Betriu, es fonamenta, potser de manera inconscient, en allò que la teòrica feminista **Kaja Silverman** ha anomenat **ficció dominant**:

“La nostra «ficció dominant» o «realitat» ideològica ens demana, per damunt de tot, la fe en la unitat de la família, i en l'adequació del subjecte masculí. [...] Dins la nostra ficció dominant, l'equació **fal·lus**/penis ocupa un lloc absolutament privilegiat. Certament, aquesta equació és tan central a la *versemblança* que en els moments històrics en què el subjecte masculí prototípic és incapaç de reconèixer-se «a si mateix» dins la conjura de la suficiència masculina, la nostra societat pateix un profund sentit de «fatiga ideològica.»”

Silverman (pàg. 15-16).

És, doncs, des d'aquesta perspectiva que podem reconèixer la triple representació de la masculinitat heterosexual en el si de *La plaça del Diamant* encarnada en els personatges d'en Quimet, d'en Mateu i de l'Antoni. Una triple masculinitat, no cal dir-ho, sempre articulada al voltant de l'**heterosexualitat normativa** i, doncs, del matrimoni heterosexual com a unitat bàsica del cos social i polític de la nació catalana.

Els models de masculinitat que representen en Quimet, en Mateu i l'Antoni són, en molts sentits, quasi antitètics. En Quimet se'ns apareix quasi com l'arquetipus del masclisme tradicional: agressiu, dominant, insensible i egoista. En Mateu en serà la contraimatge, la de l'home sensible, altruista i generós. Una masculinitat no massa freqüent que Francesc Betriu subratllarà en la magnífica seqüència filmada emprant un filtre blau de gran expressivitat en què veiem, un xic astorats i angoixats com la mateixa Natàlia, que en Mateu no pot i segurament no vol evitar el plor quan confessa que ha estat abandonat per la seva dona, aquella Griselda a qui ell estimava d'una manera tan absoluta. Aquesta masculinitat sensible i fràgil d'en Mateu i la mateixa figura de l'abandó o traïció femenina es veu ja anticipada en la pel·lícula en la figura d'en Pere, el xicot que la Natàlia també abandonarà un cop atrapada en la seducció del predador d'en Quimet.

Sembla clar, doncs, que per a la Natàlia en Mateu restarà sempre associat a “allò que no va poder ser,” a un model d'home i de vida inabastable. Per això, quan la senyora Enriqueta li conta que també han matat en Mateu, la Natàlia viu un

Nota

La cursiva és de l'autor del mòdul.



La Natàlia (Sílvia Munt) i en Quimet (Lluís Homar) a *La plaça del Diamant*

moment de pèrdua quasi total, com si, de fet, amb la desaparició d'en Mateu hagués desaparegut el més profund del món somniat per la protagonista de *La plaça del Diamant*.

La tercera figura masculina, la representada per l'Antoni, l'adroguer emasculat per la guerra que serà el segon marit de la Natàlia, és, tal com hem dit abans, la més carregada de valor simbòlic afegit. Seran, doncs, les lectures crítiques diverses del significat d'aquest personatge les que oferiran interpretacions més diferents, tant de la novel·la de Mercè Rodoreda com de la pel·lícula de Francesc Betriu. Abans de comentar-ne algunes, però, caldria assenyalar una de les variacions textuais més assolides del director d'Organyà i, possiblement, una de les més subtils. Ens referim al pla general sostingut durant la llarga seqüència inicial dins l'envelat de la festa major de Gràcia, on veiem que la Natàlia observa amorosida i alhora distreta com la seva amiga Julieta és a punt de ballar. Una mica al damunt seu i en el marge dret de l'enquadrament, podem veure una altra figura de mirada quasi paternalment amorosida. Es tracta de l'Antoni, el botiguer interpretat per Joaquim Cardona, la mirada del qual planeja per damunt d'una activitat que sembla quedar-li un xic inabastable des de la llotja on la contempla.

Aquesta inclusió, completament absent del text de la novel·la, permet a Betriu no solament utilitzar la tècnica del *foreshadowing* o *anticipació*, essencial en la majoria de relats cinematogràfics, sinó que a més li fa possible accentuar la importància simbòlica del personatge i la seva copresència o presència quasi espectral que, al capdavant, assolirà tota la seva força.

L'Antoni, podríem dir, és des de l'inici l'emblema espectral del patriarcat. La seva presència o absència regula tota la narració. No és estrany, doncs, que sota la seva empara es presenti l'espectre més brutal d'aquest mateix patriarcat, en la forma del fantasma d'en Quimet que obsessiona la Natàlia i que simbolitza la masculinitat més agressiva i el seu correlat històric: l'horror de la guerra que mai no acaba.

Variacions textuais

De fet, la major part d'aquestes variacions textuais no són pas gaire reeixides. Només cal pensar en el final d'aquesta mateixa seqüència inicial de l'envelat en què la Betriu ens presenta en Quimet i la Natàlia (Colometa) sols a la pista de ball en un pla quasi de càmera lenta que suggereix que es troben com atrapats en la màgia de l'amor. Es tracta d'una fantasia masculina ben allunyada d'aquella fugida espaordida de la Natàlia, a qui se li trenca una lliga que l'estrenyia, exemple clar de l'ús quasi constant d'objectes simbòlics que Rodoreda emprà per a representar l'opressió del patriarcat en general i d'en Quimet en particular.

Un bon nombre de lectures ginocríiques han assenyalat aquestes divergències entre el text i la pel·lícula. Vegeu, per exemple, els assajos de **María Pilar Rodríguez**, "Experiencia, literatura y cine: Traducciones y traiciones en *La plaza del diamante*"; de **Leah Ball**, "El lenguaje de la división y el silencio en Rodoreda"; i de Kathryn Everly, "Masculinity, War, and Marriage in *La plaza del Diamant* by Mercè Rodoreda".

1.2. **La plaça del Diamant: la masculinitat emasculada o la continuïtat patriarcal**

Amb vista a considerar més específicament el paper simbòlic de l'adroguer, ens cal analitzar alguns comentaris crítics entorn de la figura de l'Antoni. Per a **Michael Ugarte**, per exemple, l'Antoni exemplifica el contrapunt perfecte a l'agressivitat opressiva i masclista d'en Quimet: "L'Antoni és un marit que faria que qualsevol dona s'oblidés de l'opressió de gènere" (Ugarte, pàg. 310). És a dir, l'Antoni representa el marit "ideal" tant en el sentit que el matrimoni es veu alliberat de les tensions implícites a la sexualitat tradicional com en el sentit, apuntat més amunt, de representar la continuïtat de la família de la Natàlia, entesa sempre en clau al·legòrica o, tal com assenyala **Esteve Rimbau**, com a metàfora del poble català:

"El llarg itinerari personal i familiar de la Colometa, *metàfora d'un poble* amb ganes de viure però que ha de patir en silenci les conseqüències d'una derrota i la posterior repressió política."

Rimbau (1998).

Nota

La cursiva és de l'autor del mòdul.

Dins del cor quasi cacofònic d'estudis, ressenyes i notes que al·ludeixen a aquest caràcter col·lectiu, de recuperació de la **memòria històrica** del nostre país, contingut ja en la novel·la de Rodoreda i clarament emfatitzat en la pel·lícula de Betriu, podem esmentar el breu text "Una meravellosa realitat," on **Ricard Salvat** feia una mena de gest **ginocrític *avant-la-lettre***, en escriure el següent:

"El cinema estava pràcticament ple de gom a gom i era ple de dones de l'edat de la Rodoreda. [...] Al llarg de la projecció es va establir una estranya complicitat entre les dones i alguns dels seus escassos acompanyants masculins i la història de Colometa que se'ns anava ensenyant. De sobte, em vaig adonar d'una cosa tan elemental com que la trajectòria vital de la Colometa era, possiblement, paral·lela a la història de totes aquelles dones. Les dones que van sofrir la història."

Salvat (pàg. 2).

Aquesta intuïció ginocrítica de Ricard Salvat apunta, de fet, al cor mateix del text rodoredià, que ressona encara que només sigui parcialment en el text fílmic de Betriu, el d'haver esdevingut un dels grans testimonis literaris de la dona com a víctima essencial de la nostra guerra i fins i tot, podríem dir, de tota guerra.

En Quimet, l'home, el marit, lluita i mor a la guerra. La Natàlia, la dona, té el pes més feixuc, el de continuar viva, el de viure la misèria física i moral de la postguerra i, el que és més fonamental, el de sobreviure i restablir el lligam amb la pròpia identitat i la pròpia cultura. Per això tenen importància simbòlica les cintes i els llaços i, és clar, el melic mateix com a marca corporal del cordó umbilical, el llaç matern la pèrdua del qual inicia, en el món rodoredià, tot el text entès com un autèntic **suplement matern**. Pensem, per exemplificar-ho, en les repetides referències a la mare morta que fa la Natàlia a l'inici del text o en aquell sentit de buidat, de pèrdua, de mort, en definitiva, que ella associa amb el melic i que li fa exclamar "No volia que se'm morís" (Rodoreda, pàg. 251) en el moment de la primera i única carícia explícita entre l'Antoni i la Natàlia.



La Natàlia (Sílvia Munt) i l'Antoni (Joaquim Cardona) a *La plaça del Diamant*

Aquest moment textual ens retorna a la presència o absència de l'Antoni i el paper essencial que té en el relat literari i, en aquest cas, també en el cinematogràfic. L'Antoni, com ja hem dit, és vist quasi sempre com l'emblema de la continuïtat vital, tant de la Natàlia com del país mateix. Una continuïtat inscrita en l'Antoni que alguns crítics, com l'italià **Patrizio Rigobon**, veuen associada als valors d'un món no estrictament metropolità, un món més afí al de la mateixa Rodoreda:

"La figura de l'Antoni és en aquest sentit paradigmàtica: un element d'eternitat o de desig d'eternitat. [...] Un adroguer que no viu segons els dictàmens enunciats per Simmel i atribuïts als habitants de la metròpoli sobre un egoisme econòmic «basat en el càlcul intel·lectual, (que) no ha de patir per cap distracció provinguda dels imponderables de tota relació personal.» En comptes d'això, l'Antoni fonamenta tot el seu món en les relacions personals, fins al punt de poder sacrificar la seva pròpia economia en la difícil situació de la postguerra. [...] La positivitat moral de l'Antoni sembla confegir-li un motiu ulterior de precarietat a la ciutat i al món que canvien. L'element rural, gens estrany a l'autora, configura molts dels seus personatges «antimetropolitans»."

Rigobon (pàg. 63-65).

Més enllà d'aquesta continuïtat neorural, sentimental i afectiva, emperò, ens cal veure la figura de l'Antoni des de la institució social fonamental que representa: el **matrimoni heterosexual normatiu**, que en el context d'una societat encara patriarcal com la catalana va sempre acompanyat per una relació desigual de poder, la qual comporta quasi inevitablement la **subordinació de la dona**. Així ho veu, precisament, **Kathryn Everly** que, en el treball "Masculinity, War, and Marriage in *La plaça del Diamant* by Mercè Rodoreda", escriu el següent:

“Una lectura més atenta del valor simbòlic del matrimoni en relació amb l’impacte social, econòmic i emocional de la guerra en la novel·la mostra que tots dos matrimonis són opressius i perjudiquen el desenvolupament de l’autonomia femenina. La Natàlia es veu obligada al matrimoni per les circumstàncies socials i econòmiques i mai no pot assolir una plena independència o llibertat pel que fa a la jerarquia institucionalitzada dels gèneres. [...] L’Antoni, en rescatar-la, no solament reconeix el seu estat d’absoluta desesperació sinó que, oferint-li una feina com a dona de neteja a casa seva, acaba reforçant el paper de serventa de la Natàlia i de la dona en general. [...] Llegint el final de la novel·la des d’una perspectiva maternal, l’estructura del matrimoni resta encara fermament present i segrega necessàriament el masculí i el femení en termes de poder i control. L’Antoni exerceix un control econòmic total sobre la Natàlia i això crea la por de ser abandonada, una por tan gran que durà la Natàlia a fer un esforç per aferrar-s’hi en un acte simbòlic de desesperació.”

Everly (pàg. 1-12-19).

Llegit així, doncs, la carícia del melic de l’Antoni es pot veure com un gest paral·lel al crit de la Natàlia (Colometa) al final del seu fantasmàtic i catàrtic passeig nocturn de retorn al vell pis que va compartir amb en Quimet, els seus fills i els coloms, fins al mateix centre de la plaça del Diamant. Aquell crit llançat a l’embut del cel va ser capaç d’exorcitzar tots els fantasmes i tota la ràbia acumulada. Ara, acariciant el melic del marit esguerrat, la Natàlia torna a constatar la seva dependència, però ho fa conscientment i activament. Ella ha deixat de ser un subjecte passiu de la història, la seva i la del seu país. Per això, de ben segur, el seu gest ressonava tan fortament en aquelles dones històriques de què parlava Ricard Salvat.

Des del punt de vista simbòlic, tanmateix, ens cal retornar, per acabar, a la noció de **ficció dominant**, ja que, si ens hi fixem, les tres figures masculines, els tres models de masculinitat, que se’ns presenten en el text literari de Rodoreda i en el text fílmic de Betriu, tenen un punt en comú: tots ells marquen un procés de pèrdua progressiva d’aquella “fe en la unitat de la família i en l’adequació del subjecte masculí” a què al·ludia Kaja Silverman.

El primer, en Quimet, és víctima i botxí d’una violència gairebé implícita en el model de masculinitat agressiva i tradicional que ell encarna. El segon, en Mateu, és víctima de la traïció, és a dir, del trencament d’aquella unitat familiar sempre basada en la subordinació i la fidelitat de l’esposa. Quan perd la Griselda, en Mateu, i el model de masculinitat que representa, perd la raó de ser i se sentirà per sempre més “inadequat”, vivint una mena de mort social que anticipa la seva mort física. L’Antoni, finalment, ofereix l’exemple més clar de la inadequació que esmentava Kaja Silverman. Ell és l’home emasculat.

El complex freudià de **castració** deixa de ser una metàfora psicològica per esdevenir una realitat històrica. I, tanmateix, és a partir d'aquesta masculinitat castrada que Rodoreda –i Betriu– formularan la possibilitat d'una **nova filiació**, encara patriarcal, és clar, però adoptada des del reconeixement i el respecte. En el vessant al·legòric, doncs, la Catalunya que neix de la ferida fàl·lica de l'Antoni s'haurà de reinventar a partir d'unes masculinitats vulnerables, alternatives o complementàries d'uns models de feminitat que ja no s'articularen només des de la subordinació normativa tradicional.

2. De la pubertat i les masculinitats homoeròtiques o anti-normatives a la representació del subjecte gai

2.1. Pubertat, família i inscripcions homoeròtiques i antinormatives

Una de les diferències més significatives entre el cinema català i el de la resta de l'Estat espanyol, i, és clar, també pel que fa al cinema dominant de Hollywood, és l'absència d'un *star-system* on recolzi icònicament la **projecció simbòlica** de la nació.

Així, l'afirmació de **Chris Perriam** "les estrelles poden de vegades llegir-se com a encarnacions o incorporacions de la nació [*embodying the nation*]" (Perriam, pàg. 6), no sembla que tingui el mateix grau de pertinença quan parlem del cinema català. No hi ha, a casa nostra, un conreu similar del glamur ni un procés d'**identificació** nacional amb alguns valors concrets incorporats repetidament per un mateix actor. Així ho constaten clarament Núria Cuadrado i Marta Monedero en el volum pseudoteatral d'entrevistes a actors i actrius catalans, *Busquem actors i actrius per a una sèrie de televisió*, en què escriuen el següent:

"Glamur? La veritat, poquet. No som al gran Madrid on, en un tres i no res, estenen la catifa vermella i, encara que faci un fred que pela, la trepitgen tot d'estrelles enfundades en vaporosos vestits de nit. No. A Barcelona no s'estilen ni els lluentons ni els farbalans. Es porta més el disseny d'estar per casa. Senzill, però efectiu. Sense voluntat d'aclaparar. ¿I això? ¿Que els nostres actors no són com els de Madrid? ¿O com els de Hollywood? ¿Que no segueixen la passarel·la de París, ni es passegen en limusina? Tant que els veiem a la tele i no en tenim ni idea. No en sabem res, de les seves vides."

Cuadrado i Monedero (pàg. 13-14).

Efectivament, no ens projectem, potser fins i tot no ens identifiquem del tot amb els nostres actors i, tanmateix, això no vol dir que no ens siguin familiars. De fet, tal com suggereixen Cuadrado i Monedero en el fragment citat, és la presència a la televisió allò que els dota d'una estranya familiaritat. Chris Perriam, referint-se a Imanol Arias i Jorge Sanz, escriu en aquest sentit:

"Pel que fa a Arias i Sanz, els papers prominents que tenen en algunes sèries televisives han fet possible que la proximitat familiar de les seves personalitats a la petita pantalla s'hagi traspassat al seu paper com a estrelles de cinema, establint una mena d'intimitat fictícia entre ells i els seus fans."

Perriam (pàg. 7).

Aquesta “**intimitat fictícia**” o familiaritat d’estar per casa defineix la relació entre els nostres actors més populars i l’audiència. No hi ha, en el cas català, allò que podem veure, per exemple, en una altra microcinematografia hispana com la basca, en què alguns actors encarnen de manera efectiva i continuada els valors nacionals **projectats simbòlicament** a la pantalla del cinema.

Exemples de valors projectats simbòlicament

Pensem, per exemple, en el cas de Patxi Bisquert, que va passar de ser un presoner etarra en la vida real a l’autorepresentació d’aquest fet dins *La fuga de Segovia* (1981), d’Imanol Uribe, abans de trobar en el paper protagonista a *Tasio* (1984), de Montxo Armendáriz, la seva identificació més icònica dels valors fonamentals del nacionalisme basc encarnats en la supervivència de l’home rebel, fort i individualista del món dels *baserritarrak* rurals. Una iconicitat que va repetir, amb petites variacions, en un seguit de pel·lícules basques de la dècada dels vuitanta del segle passat.

Per a un estudi detallat de les masculinitats en el cinema del País Basc, podeu llegir:

Jaume Martí-Olivella (2012). “Mikel/Ander/Tasio: Narrative Castings and Othering Masculinities in Basque Cinema”. A: J. M. Armengol-Carrera (ed.). *Queering Iberia: Iberian Masculinities at the Margins* (pàg. 79-111). Nova York: Peter Lang.

Allò que sí que es produeix a casa nostra, a més a més de la familiaritat fictícia assolida mitjançant la sovintejada presència en sèries televisives, és un grau remarcable de desdoblament professional, és a dir, el fet que un nombre important d’actors i d’actrius se situen alhora davant i darrere la càmera i, a vegades, fins i tot esdevenen industrials de la cultura, ja que creen les seves pròpies empreses productores. És el cas, entre força d’altres, de **Joel Joan**, que en un temps relativament curt va passar d’encarnar en Ferran de **Poble Nou** a dirigir **Plats bruts**, una altra sèrie televisiva enormement popular en què interpretava en Daniel. Poc després va formar la seva pròpia companyia teatral, anomenada **Kràmpack** a partir del títol de l’obra de **Jordi Sànchez**, actor desdoblant en autor dramàtic.

No deixa de ser un fet remarcable, doncs, que el mateix Joel Joan sigui qui ara ocupa el càrrec de president de l’**Acadèmia del Cinema Català**. Les seves reflexions sobre l’èxit popular assolit per **Plats bruts** ens serviran de plataforma per a endinsar-nos en l’anàlisi del cinema sobre una **pubertat** més o menys antinormativa que caracteritza una part important de la producció recent del cinema català. Preguntat, doncs, Joel Joan pel “fenomen d’audiència” de **Plats bruts**, diu el següent:

“A **Plats bruts** connectem moltíssim. I connectem, sobretot, perquè connectem amb nosaltres mateixos. No vol dir que no tinguem contradiccions (i moltes, eh!) cadascú de la companyia. Però si no et mitifiques a tu mateix, si no vas pel món amb massa fums, aquesta manera humil de presentar els problemes fa que el públic s’identifiqui amb tu.”

Bruna (pàg. 6).

Aquest anar pel món “sense massa fums,” aquest rebuig de la impostura mediàtica imperant dins l’*star-system* tradicional, és allò que caracteritzarà el bo i millor dels nostres actors professionals, els quals ens seran íntimament familiars encara que no assoleixin aquella **iconicitat simbòlica** a què ens hem referit abans. El fet que Joel Joan escollís el nom de “**Kràmpack**” per a la se-

va companyia teatral, d'altra banda, apunta a la importància generacional assolida per l'obra homònima de Jordi Sànchez i ens permet parlar de la seva adaptació cinematogràfica, amb la qual Cesc Gay va guanyar, precisament, el "Premi Especial de la Joventut" al Festival de Canes de l'any 2000. La pel·lícula de Cesc Gay, doncs, és un bon punt d'arrencada en aquesta breu anàlisi de les representacions cinematogràfiques de la **sexualitat adolescent masculina** en el nostre cinema.

2.2. El despertar no traumàtic de l'homoerotisme adolescent: el cas de *Krámpack*

Allò que destaca de manera més immediata en el film *Krámpack* (2000), de Cesc Gay, és la curiosa espontaneïtat assolida per mitjà d'un tractament atrevit i delicat alhora del tema de l'**homosexualitat latent**. La història del despertar sexual d'en Nico i en Dani, els dos adolescents protagonistes, s'allunya tant del registre melodramàtic com de les comèdies eròtiques habituals, i s'instal·la en una mena de realisme *light* que li permet fer de l'espectador un testimoni directe de la intimitat afectiva i l'ambigüitat sexual dels dos amics. Ens trobem força lluny, doncs, de les fantasies heterosexuales de caràcter col·lectiu epitomitzades en *L'orgia* (1978), de Francesc Bellmunt. Just al tombant del segle XXI, sembla que la sexualitat masculina pot ser representada des d'una perspectiva no solament antinormativa sinó fins i tot en clau obertament homoeròtica.

Precisament, la pel·lícula de Cesc Gay ens ofereix una mirada íntima i sense pretensions del despertar eròtic de dos adolescents que encara no estan segurs de la seva identitat sexual. Entesa en un sentit generacional, tot i la suposada manca de pretensions, aquesta representació de la masculinitat obre un ventall nou de possibilitats simbòliques que van més enllà de la mirada heterosexual hegemònica del cinema català tradicional. I no solament del cinema català, ja que, com podem veure en algunes reaccions crítiques a la versió americana de la pel·lícula, hi ha quelcom de radicalment diferent en la representació desinhibida i homoeròtica que fa d'aquesta masculinitat adolescent. Una diferència que Nick Dets resumeix de manera prou eloqüent:

" *Nico and Dani*¹ assoleix el màxim d'autenticitat possible en una pel·lícula sobre l'adolescència i el despertar sexual. Una clau de com ho fa és que els protagonistes no són uns animals de festa barroers que s'aprofiten de les dones sense ni pensar-s'hi. No se'ns presenten com uns garrins desmesurats sinó com dos joves sensibles i confusos."

Dets a IMDB Movies Online.

Una altra clau, també assenyalada en una de les reaccions crítiques americanes, és que la pel·lícula subratlla no solament el despertar sexual dels protagonistes sinó també la seva **amistat**, una amistat que sobreviurà al descobriment de les diferents preferències eròtiques que tenen:



Pòster de *Krámpack*

⁽¹⁾Títol americà de *Krámpack*.

“Tots dos es van adonar que anaven per vies diferents en la seva vida, però també es van adonar que eren bons amics i que ho continuarien essent.”

Bob a IMDB Movies Online.

Aquesta darrera citació, de manera quasi inconscient, apunta vers una de les poques **metàfores visuals** emprades per Cesc Gay a *Krámpack*, la de les vies del tren a l'estació del Garraf que apareixen quan Nico arriba per passar uns dies a casa dels pares d'en Dani, una preciosa i petitburgesa casa d'estiu amb vistes al mar, i també al final, quan se separen i en Nico diu a en Dani que demani al seu pare si li vol vendre la moto, frase trivial però que fa palès que la seva amistat seguirà tot i que potser ja no comportarà els jocs homoeròtics i els rituals masturbatoris, és a dir, els “krámpacks” que han compartit tantes vegades durant aquests dies.



En Nico (Fernando Ramallo) i en Dani (Jordi Vilches) a *Krámpack*

Hi ha, cap a la part final del film, una altra escena rodada davant d'aquelles mateixes vies que no solament sintetitza les “vies diferents” esmentades abans, sinó que també constitueix el moment més fosc d'un relat volgudament lluminós. Ens referim al moment en què, gràcies a un ús subtil de la **càmera subjectiva**, veiem que en Dani pensa en la possibilitat de donar una empenta a la Berta i, doncs, tirar-la a la via just en el moment d'arribar el tren. És només un moment, però la seva presència sembla que inscriu de manera quasi liminar la realitat de la **violència** en les relacions tradicionals de **rivalitat eròtica**. La gelosia que sent en Dani pel fet que en Nico ha triat la Berta com a objecte de desig eròtic i que vulgui perdre la virginitat amb ella ha fet que en Dani menteixi primer sobre qui és l'autor dels avenços homoeròtics entre ells dos i que, al final, consideri fins i tot aquesta possibilitat de “matar el rival”.

No som, tanmateix, davant d'una nova representació de la rivalitat masculina i caïnita tradicional. Més aviat, ens trobem davant un moment quasi simbòlic en què en Dani sembla que s'enfronta a la idea de l'**heterosexualitat normativa** i al fet que aquesta s'interposa al seu propi desig, igual que la Berta s'interposa entre ell i aquella “altra via” que li agradaria transitar juntament amb en Nico. De manera senzilla i eficaç alhora, Cesc Gay aconsegueix, doncs, condensar en aquesta escena tota la tensió emocional de la pel·lícula, que gira sempre entorn d'aquesta mateixa interposició, la que situa el **desig homoeròtic** com una desviació de la posició del subjecte masculí tradicional. Per això, també encerta a utilitzar de manera innovadora una metàfora tan sovintejada en el cinema com la de les vies del tren.

2.3. *El mar* o la representació traumàtica de l'homosexualitat adolescent

Com en el cas de *Krámpack*, la pel·lícula *El mar* (2000), d'Agustí Villaronga, va tenir una bona acollida en el circuit internacional de festivals i va ser premiada a Berlín el mateix any 2000 amb el guardó Manfred Salzberger, atorgat a films

d'alt risc narratiu. La cinta de Villaronga és també una adaptació literària, en aquest cas de la famosa novel·la homònima de **Blai Bonet** publicada l'any 1958. També com *Krámpack*, finalment, *El mar* ens mostra la descoberta d'una atracció homoeròtica adolescent en uns personatges que estan descobrint la seva identitat sexual i personal.

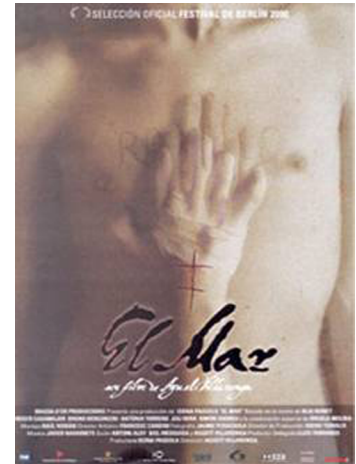
Aquí, però, s'acaben les analogies entre aquestes pel·lícules emparentades per l'any d'estrena. De fet, es pot ben dir que cada una d'elles representa un pol antitètic en la representació de l'**homoerotisme adolescent** en el nostre cinema. Davant la relació desinhibida i, aparentment, desproveïda de sentiment de culpa que veiem entre en Dani i en Nico, ens trobem ara al bell mig del món turmentat i malaltís, tant en sentit literal com metafòric, de Manuel Tur i Andreu Ramallo, els dos joves malalts de tuberculosi que protagonitzaran una apassionada i dolorosa relació autodestructiva. Des del punt de vista estilístic, les dues pel·lícules també són a les antípodes l'una de l'altra. De la lleugeresa d'un relat quasi costumista i desimbolt en el cas de Cesc Gay passem a una densitat metafòrica i una textualitat poètica que no solament reflecteix amb convicció l'estil literari de Blai Bonet sinó que també incorpora plenament el llenguatge visual més personal del mateix Agustí Villaronga i alguna de les seves metàfores visuals més obsessives.

Pel que fa a l'anàlisi de les masculinitats, *El mar* ens retorna a aquella gamma que ja hem vist en comentar *La plaça del Diamant*, fet força lògic si tenim en compte que el relat de Blai Bonet té com a punt de partida el trauma personal i col·lectiu de la Guerra Civil. Precisament, la noció de **trauma** o de **culpa**, viscuda com una malura col·lectiva, travessarà de cap a cap la pel·lícula de Villaronga i li atorgarà el doble valor de **metàfora familiar** i d'**al·legoria fantasmàtica**. Així ho veurà també Esteve Rimbau:

“Ambientat en els anys més durs de la postguerra, el film mostra les **relacions de poder** que s'estableixen entre un grup d'adolescents que han estat testimonis de la tragèdia bèl·lica i ara esperen la mort en un sanatori per a tuberculosos. La metàfora, en termes històrics, resulta diàfana, i qui vulgui també hi pot veure una anticipació del fantasma de la **sida**. En qualsevol cas, *El mar* és una pel·lícula presidida per la mort i la religió: la primera és una sentència però també una forma d'alliberament; la segona li dona una dimensió sacra que converteix ferides en estigmes, ritualitza la violència i justifica el contrast que oposa els hàbits blancs d'una monja a la sang que vessa dels pulmons destruïts per un bacil que encarna la misèria i la humiliació.”

Rimbau (16/04/2000).

Hi ha un seguit d'aspectes clau en aquesta lectura oferta per Esteve Rimbau que cal destacar perquè reflecteixen més pregonament l'estètica de Villaronga. En primer lloc, hi ha aquesta **ritualització de la violència**, allò que el crític italià **Alberto Scandola** anomenarà la *litúrgia de la mort*. En segon lloc, ens trobem amb la idea de la ferida que esdevindrà no solament un **estigma**, com diu Rimbau, sinó, en el cas de Manuel Tur, una autèntica “estigmata”. Finalment, hi ha l'ús constant del **contrast** en forma d'una estructura narrativa contrapuntística que dona forma a tota la pel·lícula.



Pòster d'*El mar*

La sida i l'estigma

La referència a la **sida** en el context d'*El mar* l'havia feta ja el mateix Agustí Villaronga, que en una entrevista amb Esteve Riambau deia:

“Avui en dia molt poca gent actua amb criteris religiosos, però la part més essencial de la novel·la sobre aquest tema, és a dir, la forma d'enfrontar-se a la vida, és la mateixa. Passa el mateix amb la identificació sexual i amb l'actitud davant la mort. La sida, en l'actualitat, és com la tuberculosi en aquella època.”

Villaronga (15/02/2000). *Avui*.

Pel que fa al tema de l'**estigma** en aquesta pel·lícula, és rellevant el que en diu Alberto Scandola:

“La seqüència final sintetitza l'habilitat de Villaronga en barrejar el furor de la passió amb l'abstracció de la posada en escena, que transforma la gestualitat eròtica en una litúrgia de la mort.”

Scandola (pàg. 77).

Hi ha, encara, un altre recurs essencial, la **simetria narrativa**, assolida no solament per la multiplicació de miralls i imatges repetides sinó també per una mena de ***mise-en-abîme*** intern que repeteix accions fonamentals al llarg de la narració. Aquesta simetria trobarà la formulació més dramàtica en les ganyetades amb què en Pau matarà en Julià Ballester en la terrible escena de la cova, unes coltellades mortals que es repetiran al final, quan Manuel Tur mata Andreu Ramallo en el moment de la culminació física de la seva atracció homoeròtica. Per damunt de tot, i tal com apuntàvem més amunt, hi ha la presència obsessivament recurrent d'una metàfora dominant, la que dóna entitat visual al títol de l'obra. El mar, que era una abstracció gairebé metafísica en la novel·la de Bonet, esdevé aquí **metàfora polisèmica** i omnipresent.

En aquest sentit, i en força d'altres, *El mar* entronca directament amb ***Tras el cristal*** (1985), la primera pel·lícula de Villaronga. En el cas de *Tras el cristal*, la metàfora central també narrativitza el mateix títol, tot i que és la versió en anglès d'aquest títol la que millor en visualitzarà el sentit temàtic fonamental: *In a Glass Cage*.

Ens trobem davant de la figuració del cos humà com una gàbia, un contenidor que ens dóna vida però que ens atrapa. Així s'explica el desdoblament constant de marcs visuals que “atrapen” els personatges. El més recurrent de tots és el **mirall**, aquell *cristal* del títol que esdevindrà una mena de **malson lacanià**, ja que aquests personatges mai no ultrapassaran l'estadi inicial de desdoblament especular que els lliga a una identitat sexual i social predeterminada.

Visualment, Villaronga reforçarà aquest punt en ambdues pel·lícules emprant unes imatges simbòliques de caràcter infantil i obsessiu. Em refereixo a l'ús de la peixera a *El mar* i a l'ús de la boleta de vidre que conté uns objectes decoratius, sovint puntejats amb aigua o neu. Aquesta imatge és la que clou de manera extraordinària el film *Tras el cristal* en la magnífica seqüència on veiem la metamorfosi de la Rena, la filla d'en Klaus i la Griselda. La Rena ha assolit



Manuel Tur (Bruno Bergonzini) i Andreu Ramallo (Roger Casamajor) a *El mar*

ja plenament la identitat del fill de l'Angelo, el qual ha suplantat el "**lloc del pare**" dins el pulmó d'acer, aquella màquina de la qual depèn la seva vida i que alhora l'engabia. Una màquina que acabarà dins aquella boleta de vidre, dins d'aquella joguina visualment beatífica, però que Villaronga entroncarà directament amb una noció de la infantesa, descrita per Alberto Scandola com "**un teatre de la crueltat**":

"La infantesa a Villaronga no és solament un trajecte difícil sinó també una mena de teatre de la crueltat, on l'esguard dels innocents es perd en tacar-se de manera irreparable per culpes massa difícils de suportar."

Scandola (pàg. 68).

Aquesta mirada de Villaronga s'acosta, doncs, a les anàlisis postfreudianes i **ginocrítiques** de la infantesa com a espai d'una innocència que no solament marca la puresa sinó que també, tal com ens recorda **Mary Daly**, ens retorna al lloc de la ferida inicial: naixem en el dolor, en la ferida patriarcal. En aquest sentit, la innocència vol dir ser partícip de la ferida: *in/nocere*.

El viatge de la vida serà, doncs, refer-nos d'aquesta "innocència", d'aquest aprenentatge terrible de la violència patriarcal assumida com a norma de masculinitat. La majoria dels personatges de la pel·lícula *El mar*, i ben especialment Manuel Tur, mai no es podran refer del seu testimoniatge "innocent" i esdevindran presoners de si mateixos fins al punt d'incorporar "la mort en vida" descrita per Mary Daly:

"Ella descobreix la naturalesa necrofílica de la por en què ell roman fixat, que és alhora la por que ell projecta/injecta sobre les víctimes blanqueus. Aquesta *no* és la por de morir sinó la por de viure. [...] El mascle estima la mort –l'excita sexualment i, ja mort per dins, desitja morir."

Daly (pàg. 352).

Aquesta **economia libidinal** descriu perfectament l'actitud eroticomística de Manuel Tur i tradueix directament les paraules de Blai Bonet, que comença el capítol quart de la seva novel·la amb les paraules següents:

"Aquesta obsessió per la sang de Crist, per la Passió, per Satanàs, parlar veloçment com si m'encengués, *ésser viu i mirar com si fos un enterrat*, comença aquell any, a l'agost."

Bonet (pàg. 23).

Abans hem parlat de l'ús d'una **estructura contrapuntística** com una altra característica fonamental que uneix les dues pel·lícules. Doncs bé, el primer contrapunt és de tipus existencial o, si ho voleu, existencialista: saber que som per a la mort, mirar la mort de fit a fit com a part essencial de la vida. Villaronga ho formalitzarà visualment a partir d'antinòmies tradicionals que actuaran, un cop més, com a marcs narratius i filmics. Potser la més evident és la utilització de la llum i la foscor dins l'espai diegètic de l'acció. Pensem, per exemple, en les seqüències inicials d'ambdues pel·lícules. En el cas de *Tras el cristal* ens

Nota

La cursiva és de l'autor del mòdul.

trobem amb la (con)fusió de l'ull humà amb l'ull de la càmera fotogràfica d'en Klaus i la seva terrible fascinació homoeròtica pel cos humà torturat i indefens. De la contemplació i agressió d'aquell cos infantil penjat al soterrani de casa seva passem a l'ascens vers la llum del terrat, que li produeix un efecte quasi hipnòtic de caiguda. Una caiguda que en sentit històric i metafòric esdevindrà l'eix del relat.

Idèntica configuració contrapuntística de llum i foscor trobem a l'inici d'*El mar*, quan, després de les imatges d'immersió aquàtica en la pel·lícula peixera, com a primera visualització de la **metàfora polisèmica** central del film, ens trobem mirant l'execució d'una colla d'homes afusellats contra la tàpia del cementiri per uns falangistes. Veiem aquest testimoni terrible de la mort des dels ulls també transformats en càmeres subjectives dels nens que protagonitzen la història d'*El mar*.

En aquest darrer film, però, Villaronga encara serà més arquetípic a l'hora de triar aquests espais contrapuntístics. Així, la primera rèplica o desdoblament de la crueltat històrica de la Guerra Civil no s'esdevindrà davant la interposició contínua de miralls, com a *Tras el cristal*, sinó en la profunditat d'una cova i d'un pou, tots dos situats al bell mig d'una vall mallorquina la llum de la qual, en la fotografia magnífica de Jaume Peracaula, sempre té la doble qualitat d'enlluernar-nos i d'encegar-nos. La mort de Julià Ballester, el fill del falangista que havia "passejat" i assassinat el pare d'en Pau, ens és retratada de part de dins en primers plans directes i quasi extrems d'unes coltellades que, al final i tal com hem esmentat abans, es reproduiran simètricament en les ganivetades amb què Manuel Tur segarà la vida del seu amant, Andreu Ramallo, quan aquest –com a càstig pel fet d'haver-lo traït– l'obligarà a consumir el seu torturat desig homosexual.

Villaronga, tanmateix, s'esforça a transformar en orgànica, en corporal, aquella imatge arquetípica i ens en presenta la contraimatge: el forat del pou des de l'embocadura. Es tracta, un cop més, de (con)fondre l'espai humà i el natural. Aquí la boca del pou fa de contrapunt analògic a les boques de Manuel Tur i Andreu Ramallo, les boques i els cossos dels quals restaran per sempre més segellats amb aquella ferida personal i social de la violència i la mort compartida des d'uns orígens que els "engabiaran" per sempre.

Abans ens hem referit al fet que *El mar* ens retornava algunes de les representacions de la masculinitat que ja havíem vist a *La plaça del diamant*. Potser la més evident la trobem en la figura de n'Alcàntara, el guardià del sanatori de Caubet interpretat pel que va ser *sex symbol* del cinema català i espanyol, l'actor mallorquí **Simón Andreu**, que ocuparà la posició del mascle predador tradicional que havíem vist en el personatge d'en Quimet, interpretat per **Llu-**

ís Homar a *La plaça del diamant*. Hi ha una petita seqüència que val la pena esmentar per tal com sintetitza el lloc real i simbòlic d'aquest personatge i l'integra al bell mig de la metàfora polisèmica del mar. Parlo del moment en què la càmera fa un *panning* breu d'un gran peix abans d'enfocar-se en un pla curt extrem en les mans de n'Alcàntara, que aguanten un gran ganivet amb què tallarà tot el cos del peix del qual traurà les freixures i les llençarà a uns gossos que les esperen delerosos.

El significat d'aquest petit emblema de la masculinitat agressiva i predadora queda reforçat pel lloc que Villaronga li atorga en la narració fílmica, just després que Manuel Tur i sor Francisca, la monja del sanatori que va ser l'amiga d'infantesa i que esdevingué testimoni involuntari del joc criminal dels nens a la cova d'Argelús, hagin tornat precisament a aquesta cova, al lloc del crim, per mirar de recuperar les capsas d'estreptomícina que Andreu Ramallo ha robat del sanatori per tal de venjar-se de Don Eugeni Morey (el cacic estraperlista del poble que l'havia obligat a mantenir relacions homosexuals i que acaba de visitar-lo al sanatori per recordar-li que ell és un "desgraciat" i que mai no se'n podrà sortir sense la seva ajuda). Quan sor Francisca descobreix les capsas i cerca Manuel Tur, aquest està palplantat amb la mirada perduda vers el raig de llum indirecta que entra pel forat de la cova: "Penso que quan s'ànima d'en Pau va sortir d'aquest forat, Déu nos va deixar dins d'aquest infern! Aquí vàrem deixar de ser nins!". Aquest infern no és solament l'infern sartrià i abstracte de l'altre, sinó també la pròpia interiorització de la ferida i la culpa d'una **violència patriarcal** de primer contemplada a la paret del cementiri i després replicada al fons de la cova. Aquesta esdevindrà la seva escena primera, a la qual retornaran de manera compulsiva. Així ho veu també Alberto Scandola:

"La tragèdia és sempre la mateixa, lúcida com un teorema: marcat per una ferida, infligida en un passat sempre proper tot i que remot, un home comença un itinerari autodestructiu girat vers la cerca de la pròpia identitat mitjançant la metamorfosi de víctima a botxí."

Scandola (pàg. 68).

Contra aquesta metamorfosi terrible, i aparentment inevitable, d'esdevenir el botxí de si mateix, Andreu Ramallo s'agafarà a la seva fantasia epifànica, aquella en què es convertia en home peix:

"a la barca del meu pare, jo no pescava, em passava l'estona veient com els peixos s'asfixiaven en ets sol. Duraven molt poquet. [...] I va ser en aquell petit moment que vaig sentir com si tot jo fos d'aigua, [...] i mai, mai més no he sentit algo igual damunt sa terra i empassant-me s'aire! Per a mi, això és la mar, aquell silenci, sa netedat d'aquell respirar."

El mar (guió).

La immersió de l'Andreu, tal com conta en la seva segona confessió essencial –a sor Francisca–, passa quan el pare ha perdonat la vida a "una donzella preciosa", un peix de colors vius al qual seguirà l'Andreu en un intent desesperat per a atrapar aquella vida i aquella bellesa. En comptes d'això, ell i tots els xicotets del sanatori restaran per sempre atrapats dins la peixera, tot i que paradoxalment condemnats a viure i a morir com "peixos fora de l'aigua". L'escena de l'esquarterament del peix a mans de n'Alcàntara esdevé una rèplica de la

violència amb què ell mateix acaba d'alliçonar l'Andreu com a càstig pel fet d'haver-li robat les capsas de medicina i haver-lo colpejat perquè li ha pres la camioneta. Les paraules de n'Alcàntara mentre colpeja l'Andreu –“I no te romp aquesta cara de puteta que tens, [...] abans que Don Eugeni te dongui pel cul!”– esdevenen un brutal recordatori no solament de la seva masculinitat predadora i patriarcal sinó també d'una **homofòbia** de ressons plenament normatius.

La seqüència immediatament anterior a la del peix esbudellat ens oferirà la versió més poètica i més dramàtica de la segona forma de masculinitat que havíem vist a *La plaça del Diamant*. Serà la imatge del cos nu d'en Galindo reflectit al mirall de la sala tretzena del sanatori, aquella on duen els malalts terminals. Aquesta imatge ens permet acostar-nos íntimament a la figura d'aquest vailet de setze anys, la sensibilitat i tendresa del qual ens recorda la figura d'en Mateu. Com l'escena entre la Natàlia i l'amic d'en Quimet, aquest moment ens ofereix un altre comiat: “Em miro al mirall amb ses sabates posades, és com si em digués adéu! [...] Es com si ja m'esborrassin d'aquest mirall”. Efectivament, en Galindo i la masculinitat que encarna resten desfigurats, sense possibilitat d'articular els propis desitjos en aquest món de reflexions simètriques d'una violència que el depassa. Potser resulta encara més dramàtic el seu relat d'aquella carretera de setze quilòmetres, un per cada any de la seva vida, que separa el seu poble del sanatori. Una carretera, dirà en Galindo als dos amics – Manuel Tur i Andreu Ramallo, que veiem ara asseguts a cada costat del llit del moribund, en una posició que els agermana però que anticipa la seva pròpia i fatal simetria final– a la fi de la qual l'espera el mateix destí d'aquell peix esquarterat que acabem de contemplar: “Es com si dos gitanos et duguessin darrere la paret i t'enfonsessin un ganivet en el fetge!”.

La tercera forma de masculinitat, aquella esguerrada per la guerra que havíem vist en la figura del botiguer Antoni a *La plaça del Diamant* serà presa de manera col·lectiva i clarament metafòrica en la situació d'aquests joves malalts del sanatori de Caubet. D'aquesta manera, la continuïtat vital i cultural del país s'inscriurà en la consciència adolorida i la memòria històrica de la dona testimoni, en aquest cas, la de sor Francisca, i també la nostra.

Masculinitats antinormatives i homoeròtiques

La inscripció de les masculinitats antinormatives i homoeròtiques en l'àmbit de la pubertat i l'adolescència ha trobat, més enllà d'aquesta potent formulació en els joves torturats de Villarronga, un seguit de representacions filmiques que també solen articular el discurs de la mort al voltant del discurs d'una sexualitat incipient. Ho fan, però, en registres més propers a la **comèdia urbana** i, quasi sempre, acaben reforçant el seu aspecte coral i, diguem-ne, pedagògic. Pensem, per exemple, en els films sorgits a partir del món literari d'Albert Espinosa i, ben especialment, en *Tu vida en 65"* (2006) de **Maria Ripoll**, en què un grup d'adolescents avorrits acaben fent-se passar per íntims amics d'un xicot de la seva edat que ha mort en plena joventut, fet que els portarà, paradoxalment, a descobrir la pròpia identitat sexual; o també en el viatge de descoberta iniciàtica en “aquell darrer estiu de la colla” que es transforma en el primer de la individuació eròtica dels protagonistes en el film *Herois* (2010), de **Pau Freixas** amb guió compartit amb el mateix Albert Espinosa, film que va obtenir el premi del públic al festival del cinema espanyol

de Málaga de l'any 2010. El mateix festival que l'any següent va atorgar el seu màxim guardó en el film *Els nens salvatges* (2011), en què la transgressió adolescent i coral ens és representada amb mà ferma per la directora gallega **Patricia Ferreira** adoptant un seguit de rituals quasi infantils que ens retornen a aquella noció de la infantesa no com l'espai de la innocència, sinó de la ferida personal i social compartida.

3. La representació del subjecte gai: el cinema de Ventura Pons

3.1. *Ocaña, retrat intermitent* (1978) o les pulsions homoeròtiques del postfranquisme

Si per a parlar de masculinitats tradicionals ens calia retrobar una pel·lícula tan canònica com *La plaça del Diamant*, a l'hora de plantejar-nos un repàs a la (migrada) representació del subjecte gai dins el cinema català hem d'acudir a la figura del nostre director amb més gran projecció internacional, és a dir, **Ventura Pons**. En destacar la internacionalitat del seu cinema, a més a més, cal posar en relleu un parell de coses aparentment contradictòries.

La primera és que Ventura Pons, a hores d'ara i sense cap mena de dubte, és el director que més “esgarrapades” ha fet al cos literari català, per citar la formulació crítica de **Joaquim Romaguera**. Pons és, per tant, qui més ha contribuït a fer visible aquella altra tradició amagada del nostre cinema, la de les **adaptacions literàries** que han anat creant la base mateixa d'un cinema nacional català. Primera aparent contradicció, doncs, la que ens ofereix la figura del nostre director més internacional que ho és malgrat o potser gràcies al fet d'haver construït la seva obra a partir d'uns referents culturals clarament locals i nacionals.

La segona característica es podria veure en si mateixa com una contradicció de la primera. Ventura Pons ha esdevingut un mestre en l'apropiació d'un seguit de mons exteriors que ell fa seus quan els incorpora cinematogràficament al seu propi món. Ens interessa destacar aquest darrer aspecte a l'hora de plantejar-nos la possibilitat o la pertinència d'articular un cinema nacional català incorporant la subjectivitat històrica i imaginària del subjecte gai. En aquest sentit podem citar les reflexions fetes per les editores i editors del volum *Nationalisms and Sexualities* (1992):

“Representada típicament com una germanor apassionada, la nació es veu obligada a distingir una homosocialitat «apropiada» d'aquelles formes més sexualment explícites de les relacions entre homes, una compulsió que requereix la identificació, l'aïllament i la contenció de l'homosexualitat masculina.”

Parker i altres (1992). *Nationalisms and Sexualities* (pàg. 6).

Una part substancial del cinema de Ventura Pons, precisament, mirarà d'articular la representació d'aquesta **homosexualitat** masculina al bell mig del discurs nacional català. Ara bé, potser com a resposta a la compulsió abans esmentada per Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer i Patricia Yaeger, el director barceloní es veurà també obligat a un gest “apropiat”: en aquest cas, serà el gest ja esmentat d'**apropiació** del discurs de l'altre, en el decurs del qual



Pòster d'*Ocaña, retrat intermitent*

el que és propi esdevé desdoblament, potser, fins i tot, desfamiliaritzat. En l'anàlisi que segueix ens proposem, doncs, acostar-nos a aquest gest d'apropiació o desdoblament que és present en els tres films que comentarem:

- *Ocaña, retrat intermitent* (1978)
- *Amic/Amat* (1998)
- *Food of Love/Menja d'amor* (2001)

Aquestes pel·lícules incorporen un element explícit del que podríem anomenar una **alteritat constitutiva**, és a dir, una forma d'alteritat social que es constitueix en element potser indispensable de la pròpia identitat, tant individual com col·lectiva. Ens referim a la immigració com a substrat demogràfic i cultural de la Catalunya actual, en el cas d'*Ocaña, retrat intermitent*; de la malaltia i l'alienació o exili de l'intel·lectual heterodox, en el cas d'*Amic/Amat*; i del subjecte turístic com a element condicionant de la nova projecció identitària del país a escala global, en el cas de *Menja d'amor*.

A més de la capacitat de mirar amb l'ull de l'altre per a reflectir-hi la pròpia mirada, aquestes tres pel·lícules comparteixen un altre gest fonamental d'una bona part del cinema de Ventura Pons, el de (con)fondre els límits entre l'**espai públic** i l'**espai privat** o, per dir-ho d'una altra manera, posar dalt de l'escenari allò que el discurs normatiu de la nació hauria deixat sempre fora d'escena. Es tracta d'un gest estèticament impositat i políticament transgressor que podem anomenar **teatralització de la impostura** i que Ventura Pons va utilitzar de manera impressionant ja en el seu primer film, *Ocaña, retrat intermitent* (1978), on la subjectivitat gai del personatge retratat, el pintor andalús **José Ocaña**, esdevé un mirall personal i generacional en què es reflecteixen les pulsions homoeròtiques i llibertàries del postfranquisme català i espanyol.

Per entendre l'abast del gest polític d'Ocaña i de Ventura Pons caldria recordar aquí el concepte postfoucaultí de **performativitat política**, tal com el presenta **Judith Butler** quan escriu el següent:

"L'afirmació pública d'allò que és *queer* representa la performativitat com una forma de citació amb l'objectiu de resignificar l'abjecció de l'homosexualitat com a gest de desafiament i de legitimitat. Jo proposo que aquest gest no cal que sigui un «contradiscurs» en el qual l'afirmació d'allò que és *queer* com a repte torni a instal·lar de manera dialèctica la versió que cerca superar. Es tracta, més aviat, de polititzar l'abjecció en un esforç per reescriure la història del mot, i per forçar-lo vers una significació reivindicativa."

Butler (pàg. 21).

Es difícil imaginar-se una forma de desafiament de la polaritat entre públic i privat –en què, com ens recordava **Foucault**, descansa tot l'edifici de la moralitat burgesa normativa– més forta que aquesta confessió alhora privada i pública que fa Ocaña davant la càmera quasi cànvida de Ventura Pons. L'escàndol,

Lectura recomanada

Per a una anàlisi més detallada d'aquestes qüestions, podeu llegir l'assaig següent:

J. Martí-Olivella (2000). "Ventura Pons o la teatralització de la impostura". A: J.-A. Fernández (ed.). *El gai saber: Introducció als estudis gais i lèsbics* (pàg. 373-392). Barcelona: Llibres de l'Index.

però, no rau en l'anormalitat o l'excepcionalitat del personatge i el seu *striptease* verbal i físic, sinó en la seva "normalitat", tal com ens ho recorda Fernando Trueba:

"En la puresa d'Ocaña és on rau el seu caràcter profundament subversiu. Ocaña és un personatge difícilment manipulable pels uns o pels altres. [...] Hi ha quelcom de radicalment sa en Ocaña: és un marginat vital i festiu que mostra, sense necessitat de recórrer a rotllos doctrinals, coses tan elementals –i tan fonamentals– com que un homosexual és un senyor tan sa com qualsevol altre. Ventura Pons ho ha entès i ha fet una pel·lícula no gens ploramiques, tan arrogant com el personatge que retrata, un personatge que no és una bèstia rara, ni una curiositat que s'ensenyia en un aparador, sinó un ésser humà absolutament normal –amb perdó– i absolutament entranyable."

Trueba a Anabel Campo (pàg. 229).

Aquesta normalitat serà, de fet, performativament assumida per Ocaña al llarg de la seva confessió fílmica i el conduirà a formes d'interlocució col·lectiva que mostren la seva ambigua posicionalitat entre els marges i la centralitat cultural. Un bon exemple és la seva provocativa al·lusió a **Pier Paolo Pasolini**, el poeta i director de cinema italià que també havia enlluernat el jove Blai Bonet:

"Yo soy pasoliniano. Me fascinan los retretes. [...] Me encantan los jardines y las escaleras, [...] para chupar penes. Me encanta! Me costó mucho asumirlo pero me encanta, y a todo el mundo creo!"

Ocaña (guió).

Aquesta **tensió** entre la **marginalitat social** i la **centralitat cultural** esdevindrà, de fet, un dels eixos estructurals de la pel·lícula, la qual comença, precisament, en el moment en què Ocaña inicia el seu *striptease* confessional rememorant el primer *striptease* físic que va fer:

"Fue el primer *striptease* que se hizo en España delante de siete mil personas, [...] en lo alto de la furgoneta de **Pau Riba**."

Ocaña (guió).

El lloc d'aquest primer despullament, dalt de la furgoneta d'una figura tan icònica de la contracultura catalana del moment, com la del nét de Carles Riba, remarca la doble posicionalitat a què ens hem referit abans: Ocaña, un immigrant andalús que encara s'ha de guanyar la vida pintant parets, resta situat al centre de l'imaginari cultural català a partir de la seva inserció performativa en el marc de la festa o *happening* de l'Assemblea dels Treballadors Teatral de Catalunya, que és, tal com sabrem al final de la pel·lícula gràcies al muntatge de Ventura Pons, el marc on va tenir lloc l'*striptease* esmentat.

La pel·lícula, de fet, tal com demostra el muntatge que hem esmentat, es vertebrava al voltant d'una metàfora historicogeneracional senzilla i eficaç alhora, la de la festa.

Metàfora historicogeneracional

Aquesta interpretació és força usual entre els comentaristes del film. Potser la seva formulació més directa, però, la fa **Terenci Moix**, un dels grans agents culturals en la ins-

Lectura recomanada

Per a un estudi detallat de la influència de Pier Paolo Pasolini en Blai Bonet, vegeu l'assaig de Xavier Pla:

X. Pla (2006). "Blai Bonet, Pasolini e il romanzo lirico". A: L. Carol (ed.). *Dalla pagina allo scherzo. Uno sguardo alla letteratura catalana contemporanea* (pàg. 81-89). Verona: Cierre edizioni.

cripció històrica i literària de la subjectivitat gai en la cultura catalana. Vegeu, per exemple, aquest fragment:

“La capacitat aglutinadora que té la meua ciutat –en això és un xic alexandrina– es va revelar, a l’hora de la mort de Franco, amb tota l’energia possible. Recuperar el carrer –per un breu moment de glòria– va significar recuperar la fantasia: qualsevol dels significats que donem al mot imaginació, és evident que es va viure a Barcelona. [...] Ocaña va ser popular com a figura d’aquesta Rambla en festa permanent i com a representació màxima del més imaginatiu de la contracultura.”

Moix (pàg. 13).

Ventura Pons ens porta des de la narració desimbolta d’aquella festa inicial fins a la visualització directa de la festa llibertària de la CNT, on Ocaña repetirà el seu gest provocador i l’inserirà en un marc de reivindicació que depassa l’àmbit de l’especificitat política per a esdevenir un altre exemple de la performativitat que vol legitimar l’abjecció del subjecte homosexual. Per això rebutja de manera frontal la repressió sexual i social que l’ha marginat al llarg de la (seva) història:

“Visca Catalunya y España entera, hijo! Yo soy libertataria [sic] de la CNT por si no lo sabéis, pero de la CNT que está en mi casa, mis carnés se me han perdido. No me gustan las etiquetas! [...] Porque yo al mundo vine sin ropa, porque la represión me ha puesto estos cuatro trapos sucios, que yo no quiero más ropa, que se la doy a mi público! Estoy desnudo, señores, estoy desnudo!”

Ocaña (guió).

El cos nu, blanc i esprimatxat, que balla vigorosament flamenc damunt l’escenari d’aquesta festa llibertària barcelonina, esdevé un petit emblema de tota la pel·lícula. De la paraula a l’acte, la *performance* continuada d’Ocaña encarna la voluntat de **transgressió** enmig d’una Barcelona “en festa”, però sempre assenyada, tal com ens recorda la sardana que fa de rerefons musical a l’autèntic final de la pel·lícula. Aquest final és una llarga seqüència filmada amb un filtre blavenc que esdevé quasi un blanc i negre granulat, a mesura que la càmera acompanya el caminar solitari d’Ocaña, ara en silenci i sense cap mena d’impostada teatralitat, Rambla amunt fins a arribar a la plaça Reial, a casa seva, una casa que haurem vist amb un amorosit detall al llarg de la pel·lícula, però que ara ens restarà un xic aliena, un xic marginal. Aquest espai ara reflecteix aquella aliena **marginalitat** de l’immigrant que mai no depassarà del tot la mateixa figura del provocador Ocaña, una marginalitat, d’altra banda, que inscriu encara la del mateix subjecte gai en el si de la cultura catalana.

No podríem cloure aquest breu recorregut crític pel primer film obertament gai en la cinematografia de Ventura Pons sense referir-nos a una altra clara i profunda reivindicació cultural i política que la pel·lícula duu a terme. Ens referim al crit emotivament paròdic envers la cultura popular andalusa i la seva apropiació ideològica per part del franquisme, un crit fet de dolor íntim quan Ocaña recorda el seu primer amor, aquell Manolo exseminarista amb qui cantava cançons de **Federico García Lorca** i que es va matar d’un tret al cap. Un crit íntim que esdevindrà col·lectiu en l’extraordinària seqüència del cementiri on la càmera de Ventura Pons acompanyarà un Ocaña disfressat de sevillana que avançarà en silenci al costat dels nínxols il·luminats pel sol

Libertataria

La creació d’aquest neologisme paròdic el veurà Lluís Maria Todó com un dels exemples més clars d’allò que ell considera l’enorme talent verbal d’Ocaña. Vegeu la seva crònica precisament anomenada “Libertataria”.



Ocaña al cementiri

fins que, després d'un pla curt lateral que subratllarà els trets masculins del protagonista, aquest iniciarà una saeta lorquiana on la **paròdia** i el patetisme es confonen i acaben recreant l'enorme pes simbòlic de la mort del poeta:

“La luna es un pozo chico. Las flores no valen nada, lo que vale son los brazos cuando de noche me abrazan. [...] García Lorca, gitano moreno de verde luna, ¿dónde está tu cuerpo santo que no tuvo sepultura?”

El crim històric del franquisme resta, doncs, associat a aquell cos insepult i maltractat de García Lorca. Aquest lloc alhora públic i pregonament íntim i privat de l'andalusisme d'Ocaña es veurà emblemàticament subratllat, a més, en una altra seqüència fonamental de la pel·lícula. Ens referim al **tràveling** amorosit amb què la càmera de Ventura Pons retratarà, quasi acariciant-les, les pintures, els murals i les escultures de l'artista que fan de la seva estança una mena de casa museu, fet reforçat per l'absència física del pintor en aquestes imatges. Al bell mig d'aquests objectes, la càmera ens farà veure la bandera verda i blanca d'Andalusia. Zacarías Cotán ens ofereix una lectura emotivament rotunda d'aquesta inscripció cultural d'Ocaña:

“Ocaña és la sublimació lorquiana de la sensibilitat andalusa, el compendi d'una manera de sentir, la falta d'exercici de la qual ha arraconat llástimosament els darrers vestigis d'una civilització mil·lenària. Com a estandard d'una marginació tristament obsessiva, Ocaña intenta resumir en una sola existència tot el que el seu poble ha anat deixant esparracat pel camí de la sang. Per això, seva és l'assumpció gloriosa i seu és el poder d'escandalitzar les consciències de la repressió, organitzada o no.”

Cotán, a Campo Vidal (pàg. 231).

Si pensem en aquesta reflexió de Cotán i hi afegim la localització d'aquella altra gran paròdia homenatge a la cultura popular andalusa, la processó de Setmana Santa al carrer de la Ceca, al “cor de la ciutat,” podem concloure que *Ocaña, retrat intermitent* és doblement “escandalosa”.

La pel·lícula de Ventura Pons és doblement “escandalosa”, d'una banda, pel fet d'inscriure la marginalitat i la tradició mil·lenària andaluses i d'esdevenir un emblema d'aquesta herència cultural des de la impostura. De l'altra, pel fet que aquesta inscripció emblemàtica i (contra)cultural andalusa es faci inserida dins d'una altra tradició cultural i nacional: la catalana. Resta, tanmateix, un ressò profund d'**alteritat** inassumible en aquesta paradoxal centralitat de la figura d'Ocaña com a representació del subjecte gai.

Aquest ressò, amb el pas del temps, l'arribada de la malaltia de la sida, i la seva pròpia mort carnavalescament tràgica (Ocaña va morir a causa de les cremades que va patir quan es va calar foc a un vestit de paper que s'estava emprovant per a una actuació de carnaval), ens fa cada cop més llunyana la seva figura, potser fins i tot un xic anacrònica.

Centralitat en la cultura catalana

L'alteritat d'Ocaña i la seva paradoxal centralitat en la cultura catalana han estat motiu de reflexió per part de la crítica. En ocasió de la reestrena de la pel·lícula l'any 1995, Casimiro Torreiro escrivia:

“Perquè Ocaña, que ja llavors era un personatge inclassificable, incòmode per a tothom, avui, pot semblar-nos un alienígena. El seu arrogant sentit de la provocació; la seva innumerable promiscuitat, tan anterior als temps de la sida, els incontables *shows* que, com bon amant de l'espectacle, muntava quasi sempre a les Rambles, que eren el seu territori, el van fer un element indissoluble del paisatge ciutadà.”

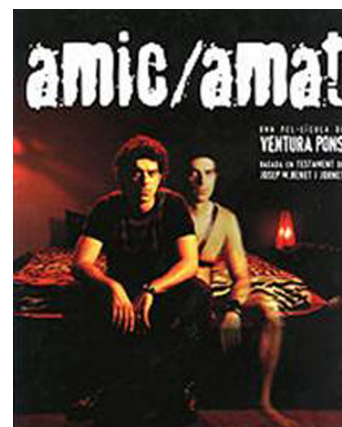
Torreiro (pàg. 48).

3.2. Amic/Amat o la transgressió performativa del cànon

Amb *Amic/Amat* (1998), la representació de la masculinitat homosexual adoptarà el concepte d'*alteritat constitutiva* d'una manera alhora canònica i radicalment transgressora. Efectivament, el film de Ventura Pons s'articularà a partir de l'alteritat més absoluta atribuïda a la figura de **Ramon Llull**, pare indiscutit de la tradició literària catalana i autor del *Llibre d'Amic e Amat* al qual al·ludirà directament l'obra dramàtica *Testament* de **Josep Maria Benet i Jornet**, la base textual d'on sorgirà la relectura fílmica de Ventura Pons. Així doncs, l'exabrupte del personatge David Vila: “¿Què cony hi fa aquí, el seu Ramon Llull?” ens retorna al crit lorquíà d'Ocaña i la seva inscripció de la pèrdua de tota una herència cultural, la cultura popular andalusa segregada icònicament i manipulada ideològicament per la retòrica cristianopatriarcal del franquisme.

En el cas de David Vila, i a diferència del d'Ocaña, aquest radical *non serviam*² s'articularà a partir d'un **nihilisme** social i moral la base del qual resta encara inscrita dins d'una narrativa clarament edípica, car, com en el cas dels adolescents torturats pel trauma de la mort i la violència paterna a *El mar* d'Agustí Villaronga, en David restarà sempre atrapat en l'absent **presència fantasmàtica** d'un **pare doblement mort**: d'una banda, per la mort dels seus ideals –ressò dels ideals col·lectius catalans– i, de l'altra, mort pel seu propi suïcidi a la presó on havia estat reclus per tràfic de drogues, ressò d'aquella altra ensulsiada col·lectiva de la generació rebel dels anys setanta i la seva revolució florida.

La figura paterna a *Amic/Amat* es presenta en forma d'**alteritat constitutiva** i Ventura Pons, a partir de Josep Maria Benet i Jornet, la projecta en una *mise-en-abîme* espectacular (con)fonent les tres figuracions fantasmàtiques i paternes més importants del film: la de Ramon Llull, com a pare remot de l'herència cultural del país, la de Jaume Clarà, com a precari transmissor d'aquest testament cultural, i la del pare biològic, mort per mà pròpia i, doncs, emblema de la fallida absoluta d'aquesta tradició patriarcal.



Pòster d'*Amic/Amat*

⁽²⁾No serviré.

Al centre d'aquesta *mise-en-abîme* espectacular i espectral, Ventura Pons hi situa el seu gest d'apropriació i de **performativitat política** més radical, és a dir, la seva relectura gai del text fundacional de Ramon Lull. Així ho veu Alberto Villamandos, que escriu el següent:

L'assaig que lliura a en David conté unes marques d'identitat culturals, històriques i lingüístiques, una herència nacional d'origens medievals que depassa l'estudiant. [...] El mateix Jaume és conscient de la precarietat d'aquesta herència, que sembla ancorada en un passat gairebé irrecuperable: al començament [del film], quan acompanya en David amb cotxe a casa seva, el professor li dirà que en un dels seus treballs escrits ha aconseguit insuflar vida al "cos prehistòric" de l'autor mallorquí. Una hipèrbole que conté un missatge de desig, el qual sembla trobar-se ja en el mateix text lul·lià. Blanquerna, el protagonista, decideix escriure un manual de contemplacions de 365 versicles, tal com assenyala en el capítol introductori, «a la manera dels sufís», el corrent místic de l'islam, utilitzant la forma simbòlica del diàleg d'amor entre dos subjectes masculins que representen un devot cristià i Déu. Tant en l'obra de Benet i Jornet com en el film de Ventura Pons, els personatges es desdoblen; per al professor, l'amic serà en Pere Roure, l'amor de la seva vida, i l'amat, en David, l'objecte de la seva passió tardorenca. No resulta, doncs, difícil la recuperació *queer* del text original, [...] en què destaca, per exemple, el motiu del «foll d'amor»: «Anava l'amich per una ciutat com a foll, cantant de son Amat; e demanaren-li les gents si avia perdut son seny» (número 54). Idèntica és l'alienació que pateix en Jaume Clarà, una bogeria que s'estén cap a en David quan aquest acaba colpejant-lo després d'una discussió en la qual el primer li proposava el seu pacte d'herència."

Villamandos (pàg. 4-5).

Hi ha, tal com ens recorda l'anàlisi de Villamandos, un paralelisme intertextual evident entre el desig homosexual del professor Jaume Clarà i aquesta relectura gai o *queer* del llenguatge místic i homoeròtic de Ramon Lull, el doctor il·luminat, la peculiar situació canònica del qual ens el fa alhora molt proper i força remot, exemple emblemàtic, doncs, d'aquella alteritat constitutiva o fundacional a què ens hem referit abans.

Pes institucional i canònic de Lull

Alberto Villamandos explicita la peculiar situació canònica de Ramon Lull quan escriu:

"Malgrat el seu capital simbòlic dins l'imaginari nacional, refrendat institucionalment al batejar amb el seu nom un dels grans premis literaris catalans, la figura de Lull ocupa un espai problemàtic dins del cànon literari i la història cultural. Ja sigui lingüísticament –se li atribueixen textos en llatí, català i àrab–, ja sigui pel contingut de les seves obres, en la seva majoria teològiques, didàctiques i científiques, ja sigui per la consideració amb què fou tingut al seu temps com un ermità, un visionari o un fanàtic, el qui fou conegut també com «apòstol d'Àfrica» resulta una figura heterodoxa que s'escapa dels límits geogràfics o nacionals."

Villamandos (pàg. 4).

Al pes institucional esmentat aquí caldria afegir-hi l'existència de l'**Institut Ramon Lull**, com a màxim organisme encarregat de representar i promoure la cultura catalana a l'estranger.

Ramon Lull va viure una gran part de la seva vida autoexiliat, com a eremita místic o com a predicador transterrat. Al seu temps va ser, clarament, una figura heterodoxa. Aquest, sens dubte, és el paralelisme, diguem-ne biogràfic, entre Ramon Lull i Jaume Clarà, el professor de literatura medieval, vell, homosexual i malalt terminal, que ha viscut també gairebé tota la seva vida a l'exili i que, ara, ha retornat a Barcelona, a Catalunya, i ha escrit un assaig de valoració íntima sobre l'impacte actual que l'obra de Lull encara pot tenir en la seva vida i en la del seu país. Ell retorna des de l'exili, o sigui, des de la

marginalitat a Barcelona, la ciutat que simbolitza alhora la centralitat cultural del país i el desig que té de reincorporar-se a una comunitat imaginada com a pròpia, i ho fa reinterpretant un text fundacional, tot i que remot, de la nostra **herència cultural**, el text de Ramon Llull. I és gràcies a aquest text que ensenya al seminari de doctorat que en Jaume coneixerà en David Vila, l'estudiant rebel i nihilista de qui s'enamorarà i que –a desgrat d'en David mateix– acabarà convertint-se en el seu hereu cultural.

Vet aquí, doncs, l'abast més paradoxal d'aquest acte de relectura gai i de performativitat política amb què Ventura Pons torna a (con)fondre de manera brillant els àmbits públics i els privats de l'espai cultural català. Una confusió que comportarà fer visible allò que és més privat, una masculinitat i un desig homosexual, sempre normativament irrepresentables, barrejada amb l'angoixa pública i col·lectiva d'un país amb una herència i una tradició culturals sempre històricament amenaçades i, doncs, en un estat constant de precarietat.

Situació de la cultura catalana

La relació entre el cos, el desig homosexual i l'herència cultural és un aspecte clau de la pel·lícula, que planteja una sèrie de problemes i paradoxes sobre la situació de la cultura catalana i la seva posició de subordinació. Tanmateix, com diu **Josep-Anton Fernández**:

“Els crítics ignoren el problema principal presentat en aquest film: la juxtaposició paradoxal entre el cos i l'herència cultural i la seva posició dins el context més ampli de la cultura catalana.”

Fernández (pàg. 215).

Per a una anàlisi aprofundida d'aquest aspecte central del film de Ventura Pons, podeu llegir l'estudi següent:

J.-A. Fernández (2008). “Immortal/Undead. The Body and the Transmission of Tradition in *Amic/Amat* (Ventura Pons, 1998)”. A: J. R. Resina (ed.). *Burning Darkness. A Half-Century of Spanish Cinema* (pàg. 211-233). Albany, NY: State University of New York Press.

Amic/Amat, doncs, presenta una masculinitat encara impossible i una precarietat històrica que Ventura Pons emblematitza amb “la lluita amorosa” d'aquests dos cossos masculins volgudament polaritzats. D'una banda, el cos malalt i colpejat del professor Jaume Clarà, al qual donarà una textura cinematogràfica impressionant la interpretació de **Josep Maria Pou**, i, de l'altra, la del cos esvelt i atractiu del jove David Vila (interpretat per **David Selvas**), que es prostitueix per a guanyar-se la vida. Tot i el seu protagonisme textual, ambdós se situen als marges de la masculinitat normativa encara en el si de la societat catalana. Sembla, doncs, que la reivindicació de la centralitat del desig homosexual en un text fundacional com el de Ramon Llull només es pot fer des de l'heterodòxia, des de la representació d'un subjecte gai català encara marcat per la doble alteritat, la de l'exili i la de la malaltia, en sentit real, il·lustrada en la mort imminent del professor Clarà, o, en sentit metafòric, representada en la “malaltia social” de la prostitució.



David Vila (David Selvas) i Jaume Clarà (Josep Maria Pou) a *Amic/Amat*

La representació de la masculinitat heterosexual i normativa restarà encarnada en la figura del professor Pere Roure, l'antic objecte del desig homosexual de Jaume Clarà, que sempre va aconseguir reprimir per tal de mantenir una amistat. Aquesta amistat ara es posarà a prova definitivament, atès el rebuig de Roure d'allò que ell defineix com a "transcendència barata" en el contingut de l'assaig lul·lià del seu amic, que veu com el simple resultat de la por davant la mort. De fet, la primera aparició de Pere Roure en la narrativa fílmica és exemplar en aquest sentit, ja que ens revela la seva pròpia por, una por de la seva decadència física que aviat es desdoblarà en una por més radical encara, la de la seva paternitat i, doncs, la seva masculinitat amenaçada.

L'escena ens el presenta al llit on, segons que ens aclareix ell mateix, acaba de fer l'amor a la seva dona, la Fanny (interpretada per **Rosa Maria Sardà**), a qui vol demostrar, diu, que "encara és un amant potable". "No et cal demostrar res, però et fas vell", li dirà carinyosament i amb un punt d'ironia dramàtica la seva dona. Després, ella li explicarà que li han ofert de formar part d'una ONG al Zaire. "Quina cara han fet quan els has dit que no?", serà la reacció immediata d'en Pere, que pressuposa el mateix que havien pressuposat els que van fer l'oferta a la Fanny. Aquesta reflexiona en veu alta el significat d'aquesta sincronia masculina al voltant seu. Tots sembla que donen per descomptat que ella i les altres dones del seu estatus social han oblidat el compromís històric del seu passat, "allò que en dèiem ser d'esquerres". Tot seguit, veurem el cos nu de Pere Roure que creua la mirada de la càmera per anar al lavabo. Aquesta mirada breu sobre el cos blanc i nu del professor Pere Roure ens el mostra ja com a vulnerable i la seva sortida de quadre el prefigura també com el que finalment esdevindrà: prescindible.

La seva intervenció següent segellarà la força i alhora la decadència de la seva masculinitat tradicional i violenta. Així, davant la confessió de l'embaràs de la seva filla Alba, ell exclama: "No et preguntaré de qui és l'espermatozou victoriós. Potser no ho saps!". Una afirmació que, tot i l'humor aparent, no pot amagar el to de crítica a la promiscuïtat de la filla i, doncs, a la seva pròpia masculinitat amenaçada. Aquesta amenaça adoptarà immediatament la forma d'una clara **rivalitat edípica**: "L'any passat el vas tenir d'alumne, pare. David Vila", diu l'Alba. El seu pare contesta, gairebé vessant la tassa de cafè que bevia: "Un fill de puta, un dels alumnes més fills de puta que he tingut a la vida! És un cabró, una bèstia repugnant. Li fotrè un gec d'hòsties!".

Aquí s'inscriu la violència congènita i predadora de la masculinitat patriarcal tradicional. Pere Roure esdevé, doncs, un nou fantasma edípic, un pare encegat la violència del qual acabarà condemnant-lo a l'exili, en aquest cas, l'exili de la seva solitud final quan la Fanny decidirà deixar-lo i anar-se'n, efectivament, al Zaire. Ara i aquí, serà ella qui li etzibarà: "Home obert, lliberal, recorda'm que després et mati!" abans de recordar-li que la seva reacció i el seu llenguatge pertanyen al món de les feres predadores. La reacció del professor Jaume Clarà davant la notícia d'aquest fill possible serà del tot contrària a la del seu amic, Pere Roure. De fet, hi veurà una mena de culminació del seu somni de

transmissió cultural i alhora una sublimació del seu propi desig de paternitat biològica, ja que, tal com dirà més tard al mateix Pere Roure, aquell fill tindria la sang dels dos homes que més estima, seria l'hereu conjunt del seu amic i del seu amat, una confluència lul·liana que podria contenir la continuïtat i la redempció de la seva cultura.

El llegat cultural, l'herència textual, queda, doncs, incorporada literalment i metafòrica en el cos rebel d'un "fill de puta", d'un David Vila que ja ha estat capaç d'una primera i fonamental infusió vital: "Tu has fet que aquell cadàver antediluvià recuperés una mica de sang. Llull parla a través teu". Igual que Ventura Pons ens mostrava que el transvestisme performatiu d'Ocaña havia fet reviure de manera paròdica i vital el cos mort de García Lorca i de tota la tradició cultural andalusa usurpada per la retòrica franquista, aquí ens presenta la possibilitat que un jove nihilista que viu de la prostitució homosexual sigui l'instrument d'una nova nissaga, que pugui deixar de ser una "nissaga de poder" i de rivalitat patriarcal i edípica.

El paralelisme entre *Ocaña* i *Amic/Amat* i la seva representació del subjecte gai català inclou el seu sentit intrusiu i confessional. Totes dues pel·lícules fan visible la interioritat dels fantasmes eròtics que oculten els discursos pedagògics i normatius de la nostra cultura. Per això totes dues s'estructuren al voltant d'un *striptease* que inicia i clou la narració fílmica.

Per aquest motiu, tancarem aquesta secció amb l'anàlisi breu de les dues intrusions inicials que prefiguren i contenen tota l'acció dramàtica d'*Amic/Amat*. De fet, es podria dir que la diegesi del film s'inicia abans que en coneguem cap dels protagonistes, ja que és durant la seqüència dels crèdits que la càmera ens situa com a *voyeurs* privilegiats de la cerimònia, gairebé ritual, dels preparatius d'un jove cos masculí, encara anònim, el qual veiem en plans curts extrems i al llarg d'un *tràveling* amorosit, mentre es despulla i unta d'oli tot el cos per fer-lo més efectiu i atractiu en el moment, que presumim força immediat, de l'encontre eròtic.

L'autocarícia ritual del jove i la de la càmera amorosida de Ventura Pons s'acaba amb una fosa a negre, a aquell negre del cuir que tapa el sexe del jove i que és el color de tota la parafernàlia amb què s'ha abillat, un negre i una parafernàlia que impliquen els aspectes violents i autodestructius de la trobada eròtica imminent que anticipa tota la violència sexual, verbal i física que veurem al llarg de la diegesi del film. Aquest *fade to black* des del món més privat d'una sexualitat antinormativa s'il·luminarà tot seguit amb l'esclat d'una gespa verdíssima a ple sol on veiem parelles ajegudes. Aviat veurem que som al campus de la Universitat Autònoma de Barcelona a Bellaterra, un nom i una localització diàfanament públics, al cor de la qual, tanmateix, s'amaga també l'urpa de l'autodestrucció. Ara serà l'Alba qui, sense trucar a la porta, ens fa

"Pèls al pit"

És interessant recordar aquí l'èmfasi del primer pla curt extrem del cos del jove, el qual ens mostra aquells "pèls al pit" que havien estat el desig més fervent en la masculinitat incipient i truncada de Galindo, el noi que mor als setze anys davant la mirada astorada d'en Tur i en Ramallo, els protagonistes de la fatal atracció homoeròtica d'*El mar* d'Agustí Villaronga.

entrar a la sala on el professor Jaume Clarà rep la confessió del seu amic metge, que li anuncia l'avenç de la seva fatal malaltia: "Si decideixo que no vull patir, m'ajudaràs?". La resposta afirmativa del metge ens anuncia, doncs, el final de la història, quan veurem el cos cansat, colpejat i abatut d'en Jaume Clarà disposat a fer efectiva aquella eutanàsia ja anunciada. Després tornarem a l'escena inicial, una nova cerimònia ritual d'aquell cos jove abillant-se per a la trobada eroticofurtiva. Ara, però, ha deixat de ser un cos anònim. De fet, ha esdevingut l'emblema d'una **transgressió corporal i textual**, que el film de Ventura Pons s'encarrega de fer visible i, potser, fins i tot, intel·ligible.

3.3. *Food of love/Menja d'amor*: l'alteritat turística del subjecte gai

"Per què la gent no pot tenir el que vol? Quin és el resultat de la manca d'una educació sentimental en els joves homosexuals del món occidental?"

Ventura Pons. "The Reason Behind *Food of Love*".

La manca d'educació sentimental dels joves gais occidentals de què parla Ventura Pons en aquesta citació és el que vol retratar i criticar el film *Food of love/Menja d'amor* (2001). Es tracta d'una pel·lícula rodada directament en anglès i interpretada per actors britànics que, tanmateix, s'insereix clarament dins el cinema català i dins l'univers cinemàtic del director barceloní, el qual, un cop més, aconsegueix apropiat-se de la paraula i la mirada d'altri per fer-la pròpia. En aquest cas, tal com explica el mateix Ventura Pons, la trobada amb David Leavitt, l'autor de la novel·la *The Page Turner* que el film adapta, va ser inicialment a partir de la seva obra, abans d'esdevenir una coneixença personal quan Leavitt va venir a Barcelona amb una beca de la Institució de les Lletres Catalanes i Pons el va ajudar a instal·lar-se a la ciutat.



Pòster de *Food of love (Menja d'amor)*

Hi ha en el cas d'aquest film i d'aquesta adaptació, doncs, una **doble alteritat**: d'una banda, es tracta de l'obra d'un autor nord-americà i, de l'altra, ens trobem amb la **mirada turística**, aquella que normalment queda més llunyana de la nostra.

És aquesta mirada turística, tanmateix, la que permetrà el desdoblament de la mirada del director. Efectivament, Ventura Pons inscriurà la mirada turística sobre Barcelona i la farà seva. La seva càmera es deixarà endur pel plaer visual de l'ull turístic i alhora el transcendirà a partir de la inscripció de la seva pròpia signatura fílmica. Allò que el film no podrà transcendir, però, serà la irreductible alteritat del subjecte turístic triat. Aquesta representació quasi normalitzada de la masculinitat homosexual, a la qual no li cal recórrer a la performativitat política o a la impostura dels dos films anteriors que hem estudiat aquí, no ens ofereix una visió directa d'aquesta identitat gai en el si de la cultura catalana. Malgrat l'afinitat personal i temàtica pel món descrit per

Lectures recomanades

Per analitzar el sentit i l'abast cultural del concepte de **mirada turística**, podeu consultar aquests llibres:

C. Rojek; J. Urry (1997). *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*. Londres / Nova York: Routledge.

J. Urry (1990). *The Tourist Gaze*. Londres: Sage.

Leavitt, aquest món no és el català i el retrat de Ventura Pons: tot i que ens hi podem reflectir, no és el nostre. El fet d'haver triat un turista com a mitjà de representació de la masculinitat homosexual indica els **límits representacionals** del nostre cinema, potser de la nostra cultura, que encara no ha assolit el grau d'obertura que permeti inscriure el subjecte gai dins la normalitat de l'imaginari nacional.

Tot i aquesta alteritat irreductible, *Menja d'amor* s'integra nítidament dins el discurs cinematogràfic de Ventura Pons. Ho podem veure clarament en les històries que el director emfatitza en el procés d'adaptació del text literari. En aquest cas, igual com ho va fer amb la creació i el subratllat dels personatges femenins a *Amic/Amat*, ens trobarem amb el magnífic personatge de Pamela, la mare del protagonista, el jove Paul Porterfield, que, en un clar ressò del *non serviam* final de la Fanny i el seu abandó del confort petitburgès, acabarà no solament acceptant la identitat gai del seu fill sinó que a més serà capaç de trencar l'espessa xarxa de trampes i mentides bastides al voltant de l'economia patriarcal i predadora: una economia de la qual no s'escaparà cap dels personatges masculins, malgrat la seva homosexualitat. És interessant, en aquest sentit, destacar que fins i tot els crítics que menystenen la pel·lícula hi veuen aquest element fonamental. És el cas de Francisco Marinero, que escriu el següent:

"Pons tracta de transcendir el melodrama mostrant que la posició de domini, per edat i per prestigi, d'un consagrat sobre un jove pot i sol equivaldre a una manipulació, emperò en aquest melodrama tothom manipula, menys la mare, la qual descobreix amb una amarga sorpresa com és en Paul de veritat."

Marinero (pàg. 48).

Es tracta d'un resum acurat de l'economia patriarcal i predadora que regeix la majoria de les accions del film. Una economia que pateix de manera especial la Pamela, la mare que ha estat abandonada pel marit i que el fill tracta constantment d'histèrica, fent-se seu el discurs freudià i patriarcal tradicional. Una mare que, efectivament, està tan atrapada dins la normativitat heterosexual que és incapaç de veure la realitat amb una mirada diferent, fins que la seva persistència i generositat envers el benestar del fill la portarà no solament a obrir els propis ulls sinó també els del seu fill, que havia viscut literalment a les fosques quant a l'autèntica relació entre Richard Kennington, el pianista consagrat que ell adora i amb qui ha descobert la seva pròpia homosexualitat, i Joseph Manchourian, l'agent musical totpoderós d'en Richard, que li fa de pare putatiu i d'amant manipulador.

Abans hem parlat del desdoblament de la mirada de Pons quan assumeix com a pròpia la satisfacció icònica del subjecte turístic i la transcendeix. Per a fer-ho, Pons inclou un nou desdoblament. D'una banda retratarà la història d'amor i de desig homosexual de Paul Porterfield i Richard Kennington, dos forasters, dos turistes culturals, amb el marc de Barcelona com a rerefons. De l'altra, retratarà la seva pròpia història d'amor amb la ciutat. Fent una petita hipèrbole

es podria dir que es retrata a si mateix com el personatge de Jaume Clarà, que a *Amic/Amat* anava lullianament “foll d’amor pels carrers de la ciutat”. Aquest, però, no és un amor privat i prohibit, sinó un amor públicament confessat:

“Retrato la Barcelona que veu el turista, que a nosaltres ens pot semblar un clixé, però que de tota manera és una ciutat meravellosa.”

Pons a Pinto (pàg. 42).

Aquesta ciutat que “mai no s’havia atrevit a retratar” (Pons a Cendrós, pàg. 49) esdevé, tal com ho explica **Esteve Rimbau**, l’autèntic protagonista i, per tant, l’objecte real del desig del director:

“En correspondència, els intèrprets de *Menja d’amor* també es deixen estimar per una càmera que, tanmateix, troba el seu veritable objecte del desig en la ciutat de Barcelona. [...] Els carrers del barri gòtic, retratats per Pons amb ple coneixement de causa, adquireixen així tot el significat dramàtic del vell món que els desconcertats protagonistes de la pel·lícula necessiten per a fer aflorar sentiments contradictoris.”

Rimbau (27/02/2002, pàg. 56).

No és veritat, de fet, que Ventura Pons retrati Barcelona a l’americana com un “gran decorat”, tal com ell afirma. Allò que sí que fa a l’americana és recuperar el tema que va fer famós Henry James, el del “**vell món**” en què els personatges (americans) troben l’escenari ideal per a projectar no solament les seves contradiccions sentimentals sinó també els seus complexos i les seves repressions culturals i identitàries. Aquest encontre de dos mons, de descobertes genuïnes fetes enmig de clixés històrics, és retratat per la mirada amorosida de Pons. En aquest cas, ho fa (con)fonent els seus dos registres preferits: la **comèdia urbana** i el **melodrama** en clau postmoderna.

Barcelona

Sobre la manera com Ventura Pons presenta **Barcelona** en les seves pel·lícules, el mateix director diu el següent:

“Utilitzo Barcelona com un gran decorat, com ho feien els directors americans quan rodaven a Europa als anys cinquanta.”

Pons a Ramos (pàg. 46).

Aquesta utilització de Barcelona com a simple decorat, la va fer, en efecte, el director italià **Michelangelo Antonioni** a *Professione, Reporter* (1975), encara sota el franquisme, i l’hem poguda veure recentment en films com *Vicky, Cristina, Barcelona* (2008) de **Woody Allen**, *Todo sobre mi madre* (1998) de **Pedro Almodóvar** o, fins i tot, en la pel·lícula *Barcelona* (1994) del director nord-americà **Whit Stillmann**, tot i el seu coneixement personal de la ciutat.

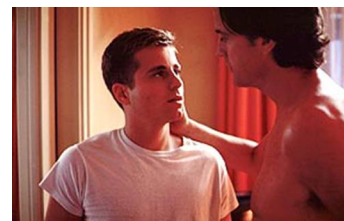
Un exemple de l’ús irònic d’aquesta col·lusió entre mons és el de la preciosa seqüència a l’interior de Santa Maria del Mar, on veiem en un pla contrapicat els vitralls gòtics acolorits i assolellats que omplen de llum la nau central de l’església. Allí trobarem Paul fent literalment de guia turístic per a la seva mare Pamela, a qui explica: “Santa Maria del Mar is the most perfect of gothic Catalan cathedrals. It was built between 1329 and 1384, in an age when great significance was given to the conquest of new colonies” (Santa Maria del Mar és la més perfecta de les catedrals gòtiques catalanes. Va ser construïda entre 1329 i 1384, en un temps en què es donava una gran importància a la con-

questa de noves colònies). “In America?” (A Amèrica?), preguntarà la Pamela. “That was a century and a half later!” (Això va ser un segle i mig més tard!), li etzibarà en Paul. “So, it took them a long time!” (Bé, sí que van trigar!) serà la divertida resposta de la Pamela, amb la qual Ventura Pons aconsegueix inscriure irònicament la condició de Catalunya com a colònia cultural i política en presentar-nos una Pamela que confon la història colonial catalana amb la colonització espanyola d’Amèrica.

Aquest ús humorístic del subjecte turístic es tenyeix, tanmateix, de tons autoreferencials quan comprovem, per exemple, que el primer recorregut d’en Paul, destacat icònicament en el moment en què la càmera el retrata al bell mig del dibuix de Joan Miró pintat al cor de la Rambla, acaba amb la seva arribada a la plaça Reial, punt de trobada dels protagonistes durant la seva estada barcelonina. Un indret de la ciutat especialment significatiu en el propi itinerari urbà i cinematogràfic del director, si recordem que en aquesta plaça hi tenia la casa Ocaña, el primer objecte del desig fílmic de Ventura Pons.

El protagonisme de Barcelona a *Menja d’amor*, a més de veure’s reflectit en la carícia constant de la càmera de Pons, resta diegèticament inscrit en diversos moments importants del film en els quals la ciutat i alguns dels seus edificis més icònics serveixen per a destacar visualment alguns dels temes principals del film. Pensem, per exemple, en l’ús de la catedral per a subratllar el tema de la vulnerabilitat i la solitud del jove gai en el moment del seu despertar a l’homosexualitat. Així, si tornem al primer itinerari turístic d’en Paul, i, mentre la càmera acaricia les formes modernistes del Palau de la Música Catalana, el veurem descobrint en els cartells dels programes recents que el dia abans hi havia tocat el seu ídol, Richard Kennington, per a qui ell havia passat pàgines en un concert a San Francisco. De tornada a l’hotel s’excusarà amb la seva mare en el cansament del viatge per tancar-se a l’habitació i trucar un bon nombre d’hotels de la ciutat amb l’esperança de trobar-hi el concertista admirat. El trobarà a l’hotel Colón, just davant la catedral, la qual esdevindrà fonamental per subratllar l’acció dramàtica.

La majoria de crítics han destacat la tendresa i l’habilitat de Ventura Pons a l’hora de representar l’escena de la seducció d’en Paul per en Richard a l’habitació del Colón. Cal remarcar l’ús repetit d’un pla mitjà que veiem per primer cop ara, quan Pons ens mostra el cos nu d’en Paul mentre ens dona l’esquena i just en el moment en què, tot sol, es torna a vestir abans de marxar. Aquest pla repetit no obeeix solament al gest d’autocensura a l’hora d’evitar un nu frontal i perllongat; més aviat li permet al director subratllar aquella vulnerabilitat esmentada abans. Una vulnerabilitat que neix de la incertesa i la confusió sentimental, tal com la conversa que, al final d’aquesta seqüència de seducció, tenen en Richard i en Paul:



En Paul (Kevin Bishop) i en Richard (Paul Rhys)
a *Food of love (Menja d’amor)*

–Paul, did I make a mistake? Did I lead you into something that you were not ready for?

–No, of course not!

–I thought that when you came here, that’s what you came here for!

–I don’t know why I came here!... You do realize that I love you!

(–Paul, m’he equivocat? T’he forçat a fer una cosa per a la qual no estaves a punt? –No, és clar que no! –He pensat que quan has vingut aquí era això el que volies! –No sé per què he vingut aquí! ... T’adones que t’estimo!)”

Menja d’amor (guió).

És clar, doncs, que Kensington ha assumit que el seu admirador se li ofería sexualment, fet que mostra el seu propi desig i la seva masculinitat predadora quan s’aprofita del poder quasi magnètic del seu estatus damunt el jove admirador. La sobtada declaració d’amor d’aquest, però, reintrodueix la possibilitat d’un sentiment genuí que depassa i desconcerta l’actitud del pianista. És aquest moment de dubte, de descoberta i, doncs, de vulnerabilitat, el que destacarà Pons amb el magnífic pla picat i en càmera subjectiva que ens mostra, des la perspectiva d’en Richard que el mira per la finestra del Colón, un Paul que veiem d’esquena avançant tot sol pels graons de les escales que pugen fins a una catedral enfosquida de nit. La catedral per a en Paul no marca, doncs, aquell punt de confluència col·lectiva compartida per tants turistes quan, entre divertits i astorats, contemplen les grans rotllanes de sardanes davant la seva façana gòtica.

Per a Paul, tal com Ventura Pons ens recordarà ben aviat, aquella catedral no és un punt de trobada harmònica sinó que marca el lloc de la descoberta i de la pèrdua, tant de la innocència com de l’objecte del desig, ja que és davant la mateixa catedral ara il·luminada que Paul rebrà la negativa definitiva d’en Richard a la invitació d’acompanyar-lo a ell i a la seva mare Pamela fins a Granada. Quan ell insisteix a veure’s a Nova York, on anirà tot seguit per estudiar música a la cèlebre Julliards School, i davant l’evasiva i autoprotectora resposta d’aquest, esclatarà: “I hate the way you describe it. You get your tours, you get your apartment and you get me whenever you call!” (Em fa molta ràbia la manera com ho dius. Tu tens els teus viatges, el teu apartament i em tens a mi quan et vingui de gust trucar-me!). El seu desig i el trencament amb en Richard, a més del rebuig d’aquest a esdevenir un objecte eròtic, un “call boy”, seran els *souvenirs* més forts que en Paul s’endurà de Barcelona i, d’alguna manera, prefiguraran la seva conducta interessada i l’acabaran transformant en una mena d’objecte eròtic, tal com les relacions amb Alden Haynes, conegut director teatral, i amb el mateix Joseph Manchourian, l’agent i amant d’en Paul, fan força evident. Ell esdevindrà part d’aquesta economia de la mentida i la manipulació gràcies a l’ús, ara clarament interessat, del seu cos i la seva masculinitat homosexual.

Tanmateix, al llarg del film i, és clar, al final, hi ha un seguit de referències que apunten vers alternatives familiars i personals menys manipuladores. Pensem, per exemple, en aquella bella seqüència nocturna i musical, en què la Pamela,

en Paul i en Richard, que ara sembla adoptar el rol de guia turístic, recorren meravellats el passeig de Gràcia i les seves joies modernistes escenificant un moment harmònic de família alternativa. Tot i que pertanyen diegèticament a la mateixa mirada turística, és evident que el *tràveling* de contrapicat amorosit amb què la càmera acaricia la Casa Batlló o la plàcida panoràmica de la Pedrera, l'edifici que Robert Hughes va qualificar d'hermafrodític (1992, pàg. 517), pertanyen a la mirada i expressen l'amor que Ventura Pons sent per Barcelona. De fet, en el context de la seva cartografia filmica de la ciutat, aquesta carícia nocturna es pot veure com el contrapunt, precisament i paradoxalment, del seu film *Carícies* (1997), l'adaptació de l'obra de **Sergi Belbel**, on la ciutat era retratada en un seguit de línies de fuga zigzaguejants i encegadoros.

Potser no és accidental, doncs, que la primera persona que esmenta el temple de la Sagrada Família en la pel·lícula sigui el mateix Richard Kennington durant la trobada a la plaça Reial, després de la jornada amorosa amb en Paul. Davant la pregunta de la Pamela, ell dirà que tot i que ha estat moltes vegades a Barcelona, mai no ha visitat els llocs turístics com la Sagrada Família. Una referència que anunciarà que la Pamela, és clar, serà l'encarregada de fer-nos pujar al bus turístic i aturar-nos davant les quatre torres gaudinianes del temple, que retratarà amb deteniment. Curiosament, però, Ventura Pons no aprofitarà –a diferència de Marta Ballebó-Coll o Pedro Almodóvar– la imatge gaudiniana per inscriure metafòricament l'existència d'altres famílies possibles, potser menys religioses i més allunyades de la norma heterosexual dominant.

La Sagrada Família

La **Sagrada Família**, d'Antoni Gaudí, és un poderós símbol que diversos directors han utilitzat en les seves pel·lícules com a metàfora visual. A *Todo sobre mi madre* (1999) de **Pedro Almodóvar**, la Manuela, la mare protagonista interpretada per Cecilia Roth, farà dissoldre les torres gaudinianes en el reflex del vidre de la finestra del taxi quan l'abaixa per contemplar-les. Una dissolució que **Marta Ballebó-Coll** ja havia anticipat a *Costa Brava. Family Album* (1995), en una seqüència en què el carret de fotos llençat a l'estany situat davant el temple de Gaudí fa que el reflex de les torres desaparegui de la superfície de l'aigua. La mateixa situació del pis de la protagonista de la pel·lícula, just davant l'icònic edifici de Gaudí, esdevé una metàfora visual de l'existència de famílies alternatives al costat mateix del símbol de la família més canònica.

Pons desconstruirà la **família normativa** des de dins i a partir, precisament, d'aquesta mateixa Pamela, que ara gaudeix amb plena satisfacció de la seva innocent mirada turística. Efectivament, la Pamela, un cop reinstal·lada a casa seva, a Califòrnia, i després de la traumàtica confirmació o descoberta de l'homosexualitat del seu fill Paul, prendrà la iniciativa d'acostar-se a una nova família, la del grup de mares que es reuneixen per compartir la seva situació. Tot i el fort element humorístic, quasi caricaturesc, amb què Ventura Pons ens presenta la reunió d'aquest grup femení d'autoajuda, hi ha quelcom de veritable i de genuí en aquesta comunitat de dones que apunta ja a la fugida de les trapes patriarcals tradicionals. Totes elles afirmen rotundament la necessitat de ser sinceres i directes, justament el revés d'allò que hem vist en els personatges masculins durant tota la narrativa del film. Aquesta sinceritat comporta, a més a més, parlar obertament d'una sexualitat que, fins fa poc, els era pràcticament desconeguda. Escoltar-les, doncs, referir-se a la por de la sida, a

la necessitat de practicar un sexe segur i al fet que molta gent jove desconeix els fets bàsics relacionats amb l'ús dels preservatius no és, tot i el to humorístic del retrat, cap broma. Certament, no és cap broma per a la Pamela, la qual podrà parlar per primer cop i de manera pública de la sexualitat del seu fill i de la seva pròpia preocupació. Hi ha, doncs, un ressò gairebé premonitori quan ella pregunta:

“–What about oral sex? Is oral sex safe?

–Some say yes, some say no. It depends. Certainly it's worse if you've got cuts in your mouth!

–Oh, well, I have to do something about it!

(–I el sexe oral, és segur el sexe oral? –Uns diuen que sí i altres diuen que no. Depèn. Certament, és pitjor si tens talls a la boca! –Vaja, hauré de fer alguna cosa sobre això!)”

Allò que farà es pujar a un avió i plantar-se a Manhattan per irrompre al pis de Joseph Manchourian on s'està celebrant la festa del quarantè aniversari de Richard Kennington, que acaba d'arribar d'una de les seves gires artístiques. El que segueix és una dramàtica comèdia d'errors, en el centre de la qual retrobarem la manipulació paterna com a únic escut protector davant la **dissolució de la família tradicional**; en aquest cas, la d'una parella homosexual bastida damunt la necessitat de sublimar el buit de la paternitat. Així, després d'haver aconseguit que en Richard li confessi la intensa relació sexual que va mantenir amb Paul Porterfield a Barcelona, del qual, diu, quasi es va enamorar, en Joseph s'inventarà la mentida que en Paul va ser qui el va seduir a ell també, ja que és de mena promíscua i no ho pot evitar:

“–A boy like that does not bark to one tree...

–I don't want to hear this!

–You have to. You're not a child anymore. You've turned forty today, Richard!

(–A un noi així li van tots els homes... –No ho vull sentir, això! –Ho has de fer. Ara ja no ets un nen. Has fet quaranta anys avui, Richard!).”

La relació de dependència paternofilial entre en Richard i en Joseph queda un cop més segellada i reafirmada a partir de la mateixa mentida, la necessitat d'assumir una individualitat independent que l'estructura del poder patriarcal a què apel·la en Joseph fa impossible. Aquest és un dels dos finals de la pel·lícula. L'altre, el que ens presenta una nova imatge de família alternativa és, alhora, el que ens permet albirar un futur més brillant. Una brillantor que Ventura Pons il·lustrarà amb la narració astronòmica i mitològica de la Pamela, la mare que literalment i metafòricament ha recuperat un lloc al costat del seu fill Paul, tal com veïem en la darrera seqüència en què la mare i el fill comparteixen el petit llit de l'apartament d'en Paul a Manhattan tot contemplant la rèplica celestial dibuixada al sostre: “I used to know all about astronomy. Before I met your father, that is! (“M'ho sabia tot sobre astronomia. Abans de conèixer el teu pare, vull dir!”). La Pamela pot, finalment, recuperar la seva

saviesa astronòmica, i situar-se en posició no solament d'acceptar la identitat homosexual del seu fill sinó també de vindicar-la en la bellesa dels estels que, com Ganimedes, deuen la seva lluminositat a un idèntic desig.

Resum

En aquest mòdul hem vist que el cinema català articula les nostres identitats sexuals i socials, que reforça o critica les nocions normatives i que participa (o no) de la representació de la crisi de la masculinitat tradicional. A partir d'una definició de la masculinitat com a construcció cultural i com a ficció discursiva, i tenint en compte els contextos històrics, culturals i industrials del cinema català, a més de la problemàtica posició amb què es troba dins de la cultura catalana i en el conjunt de les cinematografies europees, n'hem repassat alguns dels temes i autors principals.

Així, en la primera secció hem analitzat *La plaça del Diamant*, de Francesc Betriu, adaptació de la novel·la homònima de Mercè Rodoreda, i hem vist que presenta tres models de masculinitat heterosexual i normativa dins del contracte social del matrimoni. En la segona secció hem vist que diverses pel·lícules tracten el tema de la pubertat des d'una perspectiva antinormativa o representen una masculinitat adolescent homoeròtica: és el cas de *Krámpack*, de Cesc Gay, i d'*El mar*, d'Agustí Villaronga. Finalment, en la tercera secció hem analitzat la representació del subjecte gai en el cinema de Ventura Pons, tant per mitjà de la teatralització de la impostura com a gest netament transgressor de les normes del gènere a *Ocaña, retrat intermitent*, a partir de la relació entre homosexualitat, paternitat i cànon literari a *Amic/Amat*, o utilitzant la mirada turística com a estratègia per a representar l'alteritat del subjecte gai dins la cultura catalana a *Food of love/Menja d'amor*.

Activitats

1. Identifiqueu altres personatges catalans, literaris o cinematogràfics, que reproduïxin els tres models de masculinitat descrits en l'anàlisi de *La plaça del Diamant* de Francesc Betriu.
2. Identifiqueu altres exemples en el film de Betriu en què es redueixi la complexitat femenina i feminista de la novel·la de Rodoreda per tal de transformar-la en la "narrativa èpica i al·legòrica" de la supervivència cultural catalana.
3. Analitzeu la diferència en l'ús cinematogràfic de Barcelona en els films de Ventura Pons i en els de directors com Pedro Almodóvar, Woody Allen o Whit Stillman. De quines maneres la representació de la ciutat es correspon amb diferents presentacions de la masculinitat? Coneixeu alguna pel·lícula estrangera que retrati Barcelona no solament com un decorat?
4. A partir del concepte de la "mirada turística", analitzeu i compareu algunes pel·lícules catalanes que utilitzin aquesta figura per a estructurar una mirada crítica a la nostra realitat, i especialment a la construcció de les relacions entre els gèneres en la nostra societat. Films suggerits: *Souvenir* (1995) de Rosa Vergés, o *Costa Brava. Family Album* (1995) de Marta Balletbó-Coll.

Glossari

al·legoria nacional *f* Interpretació d'una història individual en clau col·lectiva per significar el procés històric d'una nació.

alteritat constitutiva *f* Forma d'alteritat social que es constitueix en element potser indispensable de la pròpia identitat.

construcció cultural *f* Conjunt de valors i de funcions que cada societat considera relacionats amb els sexes respectius i que estableixen la idea de normativitat sexual.

fal·lus *m* Estructura simbòlica que significa l'objecte del desig matern en la psicoanàlisi tradicional.

família nuclear *f* Nucli familiar tradicional format pels membres més immediats i que solen viure separats de la resta de parents.

ficció dominant *f* Construcció ideològica entorn de la masculinitat normativa considerada com a "natural".

ficcions discursives *fpl* Conjunts de representacions fictícies d'un mateix model o patró de conducta basat en la tradicional diferència binària entre masculí i femení.

foreshadowing *f* Inclusió d'elements narratius o visuals que anticipen el desenllaç de l'acció dramàtica.

ginocrítica *f* Metodologia de lectura i interpretació de textos literaris o fílmics que s'inscriu en la perspectiva feminista i que critica l'opressió que ha patit (i pateix) la dona en les societats patriarcales.

heterosexualitat normativa *f* Hegemonia social dels models heterosexuels en les relacions de la sexualitat interpersonal i familiar.

iconicitat simbòlica *f*
sin. **projecció simbòlica**

malson lacanià *m* Fet de quedar-se atrapat en el procés d'autoreconeixement sense possibilitat d'un desenvolupament posterior. Aquesta definició de *malson lacanià* parteix de Jacques Lacan, psicoanalista francès del segle passat, que va descriure que el procés d'identitat individual passava per l'autoreconeixement en el que ell va anomenar *estadi del mirall*.

metàfora polisèmica *f* Metàfora dominant al llarg d'un text que assoleix significats diferents.

mirada turística *f* Mirada del turista que redueix allò que mira per tal d'aconseguir satisfer el seu plaer icònic.

mise-en-abîme *f* Estructura narrativa o fílmica que emmiralla i desdobra al llarg del temps o l'acció els temes o els personatges.

narrativa fundacional *f* Relat literari de caràcter simbòlic que forma part del substrat ideològic en la construcció d'una identitat nacional.

panning *m* Pla horitzontal que ressegueix lentament i amb detall un objecte o una persona.

performativitat política *f* Forma de citació amb l'objectiu de resignificar l'abjecció de l'homosexualitat com a gest de desafiament i de legitimitat.

projecció simbòlica *f* Representació imaginària d'unes imatges o icones de valor col·lectiu.
sin. **iconicitat simbòlica**

star system *m* Construcció industrial i mediàtica de la "persona pública" d'un actor o actriu al servei de la seva projecció simbòlica i comercial.

suplement matern *m* Narració real o simbòlica que es construeix a partir de la metàfora materna, o sia, com a substitut per la pèrdua de la mare.

tràveling *m* Moviment de càmera lateral que ressegueix un objecte o una persona de manera lenta i detallada.

Bibliografia

- Ball, L.** (1992). "El lenguaje de la división y el silencio en Rodoreda". A: G. Castellet; J. Martí-Olivella; G. Wood (eds.). *Cine-Lit: Essays on Peninsular Film and Fiction* (pàg. 92-98). Corvallis: University of Oregon.
- Ballesteros, I.** (2001). "Convergencias y alianzas culturales: Las adaptaciones fílmicas de obras literarias en el período socialista". *Cine (ins)urgente: Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista* (pàg. 153-174). Madrid: Fundamentos.
- Batlle Caminal, J.** (2002, 15 de febrer). "Manjar de amor. Madurez y ligereza". *Guía del Ocio* (pàg. 23).
- Benet i Jornet, J. M.** (1996). *Testament*. Barcelona: Edicions 62.
- Bob** (to: bob@att.net) (2003, 19 d'abril). "A Very Gentle Movie". *Reviews and Ratings for Nico and Dani*. IMDB Movies Online. [Data de consulta: 22 d'octubre de 2012].
- Bonet, B.** (2011). *El mar* (1a. ed. 1958). Barcelona: Club Editor.
- Bruna, T.** (2002, 6 de gener). "Joel Joan". *Avui Diumenge* (pàg. 5-8).
- Butler, J.** (1993). *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of "Sex"*. Londres / Nova York: Routledge.
- Campo Vidal, A.** (2004). *Ventura Pons. La mirada libre*. Madrid: Fundación Autor.
- Cendrós, T.** (2001, 6 de juliol). "Ventura Pons lleva al cine una novela de David Leavitt". *El País* (pàg. 49).
- Cotán, Z.** (1978, 10 de setembre). "Buscando raíces". *Sur/Oeste*. Citat a Campo Vidal (2004, pàg. 231).
- Cuadrado, N.; Monedero, M.** (2006). *Busquem actors i actrius per a una sèrie de televisió: Les noves estrelles nascudes a TV3*. Barcelona: L'esfera dels Llibres.
- Daly, M.** (1978). *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon Press.
- Dets, N.** (2003, 16 de febrer). "Excellent Film on Friendship, Growing Up". *Reviews and Ratings for Nico and Dani*. IMDB Movies Online. [Data de consulta: 22 d'octubre de 2012].
- Everly, K.** (2008, 24 d'octubre). "Masculinity, War, and Marriage in *La plaça del Diamant* by Mercè Rodoreda". Conferència llegida al Simposi "Mercè Rodoreda, Seen from a Distant Shore". Nova York: King Juan Carlos I of Spain Center, New York University.
- Fernàndez, J.-A.** (2008). "Immortal/Undead. The Body and the Transmission of Tradition in Amic/Amat (Ventura Pons, 1998)". A: J. R. Resina (ed.). *Burning Darkness. A Half Century of Spanish Cinema* (pàg. 211-233). Albany, NY: State University of New York Press.
- Hughes, R.** (1992). *Barcelona*. Nova York: Alfred A. Knopf.
- Jameson, F.** (1986). "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text* (núm. 15, pàg. 65-88).
- Hart, P.** (1994). "More Heaven and Less Mud: The Precedence of Catalan Unity Over Feminism in Francesc Betriu's Filmic Version of Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*". A: K. Mc Nerney; N. Vosburg (eds.). *The Garden across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction* (pàg. 42-60). Selingsgrove: Susquehanna University Press.
- Leavitt, D.** (1998). *The Page Turner*. Nova York: Houghton Mifflin.
- Martí-Olivella, J.** (1992). "Catalan Cine-Lit: A Critical Overview". A: G. Castellet; J. Martí-Olivella; G. Wood (eds.). *op. cit.* (pàg. 147-167).
- Martí-Olivella, J.** (2000). "Ventura Pons o la teatralització de la impostura". A: J.-A. Fernàndez (ed.). *El gai saber: Introducció als estudis gais i lèsbics* (pàg. 373-392). Barcelona: Llibres de l'Index.
- Martí-Olivella, J.** (2009, 7 de setembre). "La poliglòssia al cinema català: signe d'identitat i/o de resistència". Conferència llegida en el XVè. Col·loqui de l'Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (AILLC). Lleida: Universitat de Lleida.

Martí-Olivella, J. (2011, 14 de febrer). "Why Does Catalan Cinema Speak So Many Languages?". Conferència llegida al Center for the Humanities Lecture Series. New Hampshire: University of New Hampshire.

Martí-Olivella, J. (2012). "Mikel/Ander/Tasio: Narrative Castings and Othering Masculinities in Basque Cinema". A: J. M. Armengol-Carrera (ed). *Queering Iberia: Iberian Masculinities at the Margins* (pàg. 79-111). Nova York: Peter Lang.

Marinero, F. (2004, 21 de maig). "Manjar de amor". *El Mundo* (pàg. 48).

Minguet i Batllori, J. M. (1989, juny). "Per una definició cultural del cinema català". *Cultura* (pàg. 93-103).

Moix, T. (1978, 23 de juny). "De la Diosa Ocaña a Sebastián el Mártir". *El País Semanal* (pàg. 13).

Parker, A.; Russo, M.; Sommer, D.; Yaeger, P. (eds.) (1992). *Nationalisms and Sexualities*. Nova York / Londres: Routledge.

Pla, X. (2006). "Blai Bonet, Pasolini e il romanzo lirico". A: L. Carol (ed.). *Dalla pagina allo scherzo. Uno sguardo alla letteratura catalana contemporanea* (pàg. 81-89). Verona: Cierre Edizioni.

Perriam, C. (2003). *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*. Oxford / Nova York: Oxford University Press.

Pinto, M. (2001, 27 de juliol). "Ventura Pons inicia el rodatge de «Food of love» a Barcelona". *El Periódico de Catalunya* (pàg. 42).

Pons, V. (2001). "The Reasons Behind Food of Love". *Food of Love: Dossier de Premsa* (text no paginat). Barcelona: Els Films de la Rambla.

Ramos, M. (2002, 8 de febrer). "La música de los sentimientos". *El País* (pàg. 46).

Riambau, E. (1998, 16 de juny). "La plaça del Diamant. Pepón Coromina". *Avui*.

Riambau, E. (2000, 16 d'abril). "Un mar de dubtes (sobre el cinema català)". *Quadern de Cinema. Avui*.

Riambau, E. (2002, 27 de gener). "Ventura Pons, com cada any". *Quadern de Cinema. Avui* (pàg. 56).

Rigobon, P. (2006). "La riffa della caffettiera: La Barcellona de *La Plaça del Diamant* da Mercè Rodoreda a Francesc Betriu". A: L. Carol (ed.). *Dalla pagina allo scherzo: Uno sguardo alla letteratura catalana contemporanea* (pàg. 55-66). Verona: Cierre Edizioni.

Rodoreda, M. (1962). *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor.

Rodríguez, M. P. (1995). "Experiencia, literatura y cine: Traducciones y traiciones en *La plaza del diamante*". *Anuario de Cine y Literatura en Español I* (pàg. 111-120).

Rojek, C.; Urry, J. (1997). *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*. Londres / Nova York: Routledge.

Romaguera i Ramió, J. (1990). "Literatura y cine en Cataluña". *Cinematógrafo 2* (pàg.143-165). Filmoteca Vasca.

Salvat, R. (1992). "Una meravellosa realitat". *Canigó* (núm. 756, pàg. 2).

Scandola, A. (2006). "Guardare l'orrore: Paesaggi della mente nel cinema di Agustí Villalonga". A: L. Carol (ed.). *Dalla pagina allo scherzo. Uno sguardo alla letteratura catalana contemporanea* (pàg. 67-80). Verona: Cierre Edizioni.

Segal, L. (2008). "Los hombres tras el feminismo: ¿Qué queda por decir?". A: A. Carabí; J. M. Armengol (eds.). *La masculinidad a debate* (pàg. 155-173). Barcelona: Icaria.

Silverman, K. (1992). *Male Subjectivity at the Margins*. Nova York / Londres: Routledge.

Sommer, D. (1993). *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.

- Todó, L. M.** (1995, 20 de maig). "Libertataria". *El País* (pàg. 52).
- Torreiro, C.** (1995, 23 de maig). "En el túnel del tiempo". *El País* (pàg. 48).
- Trueba, F.** (1978, juny). "La alegre marginación". *El País* (citat a Campo Vidal, 2004, pàg. 229).
- Ugarte, M.** (1999). "Working at a Discount: Class Consciousness in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*". *Modern Languages Notes* (vol. 114, núm. 2, pàg. 297-314).
- Urry, J.** (1990). *The Tourist Gaze*. Londres: Sage.
- Villamandos, A.** (2001, 24-26 de febrer). "Amic/Amat y Sévigné: Lecturas privadas en el cine catalán contemporáneo". Conferència presentada al congrés "Cine-Lit-VII. An International Conference on Hispanic Film and Literature". Portland, Oregon: Portland State University.
- Villaronga, A.** (2000, 15 de febrer). "No pensava que *El mar* sortiria tan dura". *Avui* (entrevista amb Esteve Riambau).

Filmografia

- Allen, W.** (2008). *Vicky Cristina Barcelona*.
- Almodóvar, P.** (1999). *Todo sobre mi madre*.
- Armendáriz, M.** (1984). *Tasio*.
- Antonioni, M.** (1975). *Professione, Reporter*.
- Balletbò-Coll, M.** (1995). *Costa Brava. Family Album*.
- Bellmunt, F.** (1978). *L'orgia*.
- Betriu, F.** (1982). *La Plaça del Diamant*.
- Ferreira, P.** (2011). *Els nens salvatges*.
- Freixas, P.** (2010). *Herois*.
- Gay, C.** (2000). *Krámpack*.
- Jordà, J.** (1999). *Mones con la Becky*.
- Pons, V.** (1978). *Ocaña, retrat intermitent*.
- Pons, V.** (1997). *Carícies*.
- Pons, V.** (1998). *Amic/Amat*.
- Pons, V.** (2001). *Food of Love/Menja d'amor*.
- Portabella, P.** (2007). *Die Stille vor Bach/El silenci abans de Bach*.
- Ripoll, M.** (2006). *Mi vida en 65"*.
- Stillman, W.** (1994). *Barcelona*.
- Uribe, I.** (1981). *La fuga de Segovia*.
- Verdaguer, T.** (2005). *Raval, Raval*.
- Vergés, R.** (1995). *Souvenir*.
- Villaronga, A.** (1985). *Tras el cristal*.
- Villaronga, A.** (2000). *El mar*.
- Villaronga, A.** (2010). *Pa negre*.

