

Conxita Domènech y Andrés Lema-Hincapié (Eds.). *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*. Madrid: Iberoamericana, 2015, 357 páginas



Sanabria, Carolina

Carolina Sanabria

csanabriacr@yahoo.com

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Domènech Conxita, Lema-Hincapié Andrés. Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán. 2015. Madrid. Iberoamericana. 357pp.

Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

ISSN: 0377-628X

ISSN-e: 2215-2628

Periodicidad: Semestral

vol. 44, núm. 2, 2018

filyling@gmail.com

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/125/1251884014/index.html>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v44i2.34709>

Este cuidado volumen antológico, abundante en fotogramas a color, inicia con un emotivo agradecimiento y contextualización del libro a cargo del propio director, donde habla de su experiencia y su concepción de su trabajo.

Inicia “La herencia de los bárbaros: fragilidad de la memoria y lucidez trágica en *Amic/ Amat* (1998) y *Forasters* (2008) de Ventura Pons”, escrito por Joan Ramon Resina. Se dedica justamente al estudio de esos filmes desde conceptos teóricos como la historia según Vico o el tiempo cíclico de Eliade. *Amic/Amat* se centra en la pugna homoerótica y académica de un profesor mayor y su alumno intensificada con la muerte inminente del primero. En *Forasters*, adaptación de la novela *Bearn* de Llorenç Villalonga sobre la decadencia de la aristocracia mallorquina, el regreso a cargo del heredero adquiere una revelación suspendida. Si en *Amic/Amat* se depositaba la memoria en un heredero autóctono, en *Forasters* la tradición se salva depositándola en un heredero exógeno. Para Resina, en ambos filmes la familia es el núcleo social que se descompone y divide sus elementos que giran en torno a una identidad y un sentido histórico remoto. Lo que parece que hay en común en las dos películas es la conciencia trágica del tiempo y la dialéctica entre caducidad y continuidad. El autor

concluye proponiendo la resistencia de unas estructuras de conducta más tenaces que las representaciones individuales de los sujetos y que los orígenes raciales o culturales.

Andrés Lema-Hincapié, en su trabajo “Eros como evento crítico: *Amic/Amat* de Ventura Pons”, vertebrado su trabajo, rico en referencias filosóficas, a partir de una vinculación del concepto griego del eros en el Simposio de Platón, los versículos místicos del Libro de amigo y de Amado de Ramon Llull y la obra dramática Testamento de Josep Maria Benet i Jornet en relación con el filme mencionado. Para lo anterior aborda las acepciones de los conceptos eros y crisis, seguido de inmediato de su operatividad en dos secuencias en el filme, la inicial y la de clausura con sus diferencias que, a pesar de ser una misma, entraña la diferencia condensada en la última. Un apartado posterior entra a analizar la película en relación con los antecedentes culturales. De la crisis entendida como juicio o determinación nueva, Lema-Hincapié lo asocia con el hijo que hará padre al estudiante. Este acto abre un nuevo horizonte de abandono del amor pero también de charitas sucedida por mediación del profesor como eco profano de Llull. Y en cuanto al eros como fuerza divina y de trascendencia ético estética, las cuatro obras intentan reducir a la mera carnalidad erótica la práctica pedagógica mediante la recuperación de una de las formas centrales del eros pedagógico en la Grecia antigua. Gracias a ello el estudiante podrá reconciliarse con los demás fuera del egoísmo y el dolor.

Por su parte, Ibon Izurrieta desarrolla su artículo “Identidades performativas como espacios de activismo político en el cine de Ventura Pons”, donde plantea un sentido del espacio discursivo del catalanisme a través de la construcción visual, espacial y cartográfica de Barcelona en el cine del director. Destaca un especial interés en categorías ideológicas en tanto espacio posthomofóbico, con la realidad de la vida homosexual normalizada como cualquier relación heterosexual, evitando la arenga política y la narrativa ideológica. Lo evidencia en *Amic/Amat* pero en especial en *Food of Love*, donde propone la arquitectura barcelonesa como internacional, posthomofóbica y postespañolista. Otro filme que permite superar la categoría espacial es la de mapa cognitivo, según se aprecia en *Barcelona [un mapa]*, a través de referencias a planos específicos y urbanos como los de Sagrada Familia incluyendo la discusión sobre la identidad sexual a partir de la práctica del cross-dressing. Para Izurrieta, el mapa cognitivo y el significado no verbal performativo, así como los diálogos dramatizados –en particular *Un berenar a Ginebra* sobre la biografía de la escritora catalana Mercè Rodoreda– conforman los intereses de la obra de Pons: la identidad contestataria y progresista de una España queer.

Otro aspecto de la dimensión teatral en la obra cinematográfica del director catalán la ofrece Carlos-Germán Van der Linde en “Las tablas del teatro como un detrás de cámaras: teoría estética y respeto agonal en *Actrius* de Ventura Pons”. Hay ideas sugestivas como el ilusionismo teatral de Pons –como en planos contrapicados, el poco movimiento de cámaras o el predominio de planos fijos y frontales–, pero sin abandonar o negar la gramática fílmica. Ello se refuerza con la presencia diegética de un teatro de juguete de cartón, que apunta al tópico del teatro en el teatro, como sinécdoque del teatro y al mismo tiempo al contenido mismo por el carácter metafórico que entraña. Su análisis recupera ideas como que a través de sus actrices Pons las representa como géneros-forma del drama según los griegos: la tragedia y la comedia. Van der Linde apoya su argumentación en ejes teóricos como el agón (lucha) y la paideia (educación).

Nina Molinaro aborda otra película de la fructífera carrera de Pons en “Aparecerse siempre (no) es aparecerse: Ventura Pons, Sergi Belbel y los fantasmas de Morir” desde un acercamiento de lo fantasmal y donde las apariciones cumplen un propósito remediador que guía la acción. Las apariciones fantasmagóricas abundan y se multiplican en el cine de Pons con base en el antecedente teatral de Belbel que asimismo compartió el director en los orígenes de su carrera. El trabajo es básicamente un análisis estructural de una película organizada en seis episodios con dos escenas cada una (“Morir” y “O no morir...”) donde juega con la idea de la posibilidad de la muerte que sufren distintos personajes: un motorista accidentado, un heroinómano, una niña que se atraganta, un enfermo... todos interconectados entre sí en una historia común donde los fantasmas desempeñan un papel clave, pero encerrados en las mentes y los discursos.

Una de las películas españolas más rupturistas de Ventura Pons fue su opera prima, el documental *Ocaña, retrato intermitente* (1978), que destacó en festivales prestigiosos como Cannes y Berlín, lo que lleva a que haya tres estudios se dediquen a su análisis. Los tres comparten la alusión a la fijación del retrato (fotográfico) que contrasta con la intermitencia aludida en el título y en el medio (cinematográfico).

El primero, de sugestivo título, “La que miente cuando besa”: el primer plano metonímico en *Ocaña, retrat intermitent*”, de William Viestenz, parte de la metonimia como afinidad entre el montaje de la película y el deseo identitario del protagonista. El autor propone que el rostro del artista (que titula la película) es el punto de partida de la diégesis del filme, con su retrato como provocación de la memoria reconstruida a través del travestismo, el teatro de la calle, la España negra... Desde el primer plano, Pons enfatiza el esfuerzo del artista por derrumbar demarcaciones estables, con lo que la técnica del filme es un cómplice brillante en el tema. El documental oscila entre espacios públicos y privados de *Ocaña*, enfatizando la contigüidad entre las dos dimensiones que para Viestenz anima un movimiento metonímico que forma identificaciones con objetos contiguos, como las performances públicas o el espejo de su habitación de alta carga simbólica. Este análisis es posteriormente enlazado con el análisis de la letra de la canción que entona *Ocaña*, “Soy la que no tiene nombre”, y con los fetiches católicos que también proceden a partir del funcionamiento metonímico.

Scott Ehrenburg, en “Construcciones de espacios y de temporalidades queer en *Ocaña, retrat intermitent*” plantea que los conceptos de tiempo y espacio queer de la película son esenciales para entender el salto histórico en España después de la dictadura franquista, además de discutir temas sobre la identidad, la performance de género y las vidas subculturales queer durante la Transición. Ehrenburg aborda la película desde el concepto de la sutura en los cambios de plano que estructura unidades emocionales o conceptuales en vez de entrelazarse siguiendo una trama lineal en consonancia con la canción de amor en over. En cuanto al espacio y tiempo queer, el autor lo vincula con la erotohistoriografía (el espacio y tiempo), donde la forma drag de *Ocaña* remite a una manola andaluza. Con ello, *Ocaña* se remonta a otro momento histórico de beligerancia sangrienta (la dictadura franquista) y otro espacio (la Andalucía de García Lorca del cual el artista lee sus poemas), si bien se asume más como artista que como drag. El autor comenta pasajes concretos de la representación de *Ocaña* donde convergen formas de relación entre distintos discursos y temporalidades, como la procesión de Pascua que canta en agosto.

El último de los ensayos sobre la película es “*Ocaña, retrat intermitent: hacia la autonomía sexual en la España de las Autonomías*” de Darío Sánchez González, que estudia la negociación de identidad ligada a la represión desde el género y la pertenencia nacional. Del género lo liga con el vestuario que *Ocaña* viste, donde la ropa no es solo un elemento represor sino que resalta la ambigüedad porque cuando lleva ropas femeninas, no oculta rasgos masculinos como el pene, los vellos del pecho o la musculatura de brazos, siendo como una representación del ideal femenino de forma imperfecta. La empatía de Pons sobre *Ocaña* se muestra también en que lo integra en la vida cotidiana no como monstruo sino como artista. De la autonomía referida en el título, Sánchez González ve la película como un ataque al proyecto político de nación, decantándose por las identidades catalana y andaluza, como el apego al folclore religioso del sur.

Posteriormente aparece “Una piedra parlanchina y un gnomo perverso: Quim Monzó y Ventura Pons en *El perquè de tot plegat*” de Conxita Domènech, donde estudia las relaciones entre la película y el libro de relatos. Más allá de un recuento de diferencias, la autora articula un discurso a partir de las evocaciones de ambos textos para comentar su estructura. Con base en ello, Pons realiza una lectura propia, adecuada a su cine, manteniendo elementos de Monzó, como los marcos, donde se presenta el conflicto de cada uno de los episodios que rescata. El filme mantiene, como el texto, la soledad y los problemas de comunicación entre hombres y mujeres bajo el marco –aun cuando la acción se desarrolle en espacios cerrados– de la ciudad, un elemento que Pons, a diferencia de la abstracción de Monzó, concreta. Domènech incluso sostiene que Barcelona es el *theatrum mundi* de Pons. Y aunque Monzó no testimonia la ciudad, en este filme y en el resto de la cinematografía hay una recuperación del espacio urbano de Barcelona. Como parte de Catalunya, también la lengua catalana es incorporada, como con los comienzos sencillos del pa que termina expresando

la piedra hasta la enumeración especializada de las setas catalanas. En su filme, Pons incorpora también lo fantástico como forma de interpretar la absurdidad monzoniana. Y sobre todo, catalaniza los festejos, las comidas y las costumbres de los relatos con elementos identitarios.

Quim Monzó es también autor de otro relato adaptado por Pons que trata Susanna Pàmies en “La reescritura visual de Quim Monzó según Mil cretins de Ventura Pons”. En ella el director muestra mayor libertad formal en la estructura narrativa donde matiza la pesadumbre trágica de Monzó a lo satírico y estructura su película en una parodia de los fenómenos narrativos convencionales: introducción, nudo y desenlace. Además, a diferencia del libro, donde las narraciones no tienen relación, el protagonista de una historia aparece como secundario de otra, como había sucedido en *El perquè de tot plegat*, *Carícies* o *Morir* (o no). El carácter hilarante de la película es parte de una visión más cómica de la existencia humana en Pons que suaviza la cruda realidad de Monzó, en parte también porque adapta otros seis relatos de textos literarios anteriores que transmitían mayor ligereza y jovialidad. Otra sección posterior del filme está dedicada a parodias de relatos infantiles y mitos cristianos. El hilo conector de Pons está dado por la adición de un personaje que es creador y guionista. En definitiva, las modificaciones del director residen en una lectura desde la comicidad, el tratamiento caricaturesco de personajes y acciones así como de la inserción de un personaje cohesivo, que para Pàmies forman parte del universo de valores del cineasta.

De seguido continúa “Hacer visible lo invisible: subversiones de la masculinidad hegemónica en *El perquè de tot plegat* y *Carícies*” de Jennifer Brady, que expone las técnicas y temas que subvierten la noción hegemónica de masculinidad a partir de los procesos de percepción y conocimiento según la fenomenología de Merleau-Ponty. La autora reconoce tres momentos específicos al respecto en el cine de Pons: la torsión de conceptos tradicionales de masculinidades y procesos hegemónicos de percepción, la visibilización de lo tradicionalmente invisible y su transformación en un marco inestable, esto es, el que forma la base de la cultura catalana en su relación con España. Lo ilustra con el episodio de *El perquè de tot plegat* sobre la frustración de un hombre que intenta hacer que una piedra diga pa (padre). Estas relaciones filiales también se examinan en un episodio de *Carícies* cuando, en un espacio hermético, padre e hijo comparten el baño y comparan el tamaño de sus órganos genitales. Un último análisis lo dedica a una representación satírica de los deseos de una mujer. Lo invisible y la apertura hacia otros modos de estar en el mundo, de la percepción y la comunicación, se dejan ver en ambas películas.

El conocido profesor Àngel Quintana contextualiza la trayectoria de Pons en su artículo “Ventura Pons: una larga travesía por el cine catalán”. Inicia el recorrido con la Transición, que priorizaba la recuperación de la memoria cultural e histórica hacia la identidad colectiva del pueblo catalán como cine patrimonial. Paralelo a ello hubo otras películas rodadas con menos medios de producción que luchaban contra la represión sexual generada por el conservadurismo religioso y la represión franquista entre las que destaca Ocaña, retrat intermitent, en su caso desde una necesidad de asumir la propia identidad sexual para recuperar la libertad colectiva. Luego Quintana aborda el devenir del cine catalán con miras a la consolidación de una industria cinematográfica a partir de comedias –y en este sentido aparece la primera película de ficción de Pons, *Què t’hi jugues Mari Pili?* (1990)– enmarcadas en un período de modernización correspondiente a la Barcelona preolímpica, donde el cine no forma parte de los planes por el impacto de TV3, la cadena autonómica catalana. Barcelona no encuentra ningún sistema de apoyo en una industria que es incapaz de constituirse. Con posterioridad se presenta una nueva corriente en el cine de autor que deserta de su propio imaginario para buscar nuevos territorios de creación en el extranjero. Pons, en cambio, no rompe con ningún imaginario sino que busca otros fuera del propio territorio catalán, creando otro modelo de cine catalán con inquietudes estéticas. En este período sus películas tratan sobre la comunicación, el afecto y las heridas sentimentales a partir de adaptaciones literarias. El cierre del artículo se refiere al momento de oro que vive el cine catalán en la actualidad.

“La mirada homoerótica en el cine de Ventura Pons: de Ocaña, retrat intermitent a Ignasi M.” es el texto de un especialista en el tema, Santiago Fouz-Hernández, donde postula la importancia de la mirada homoerótica

y la centralidad estética y narrativa del cuerpo masculino en la filmografía del director catalán en el estudio de las dos películas separadas por 35 años. Fouz–Hernández estructura su trabajo en varios apartados, el primero de los cuales ahonda en las implicaciones del concepto homoerotismo y el énfasis en la mirada y en el punto de vista narrativo homosexual. Lo anterior convierte a *Ocaña...* no solo en un texto pionero en el contexto de la Transición española sino en la representación de la homosexualidad y la subjetividad gay masculina a nivel internacional con un impacto que perdura hasta hoy. Luego realiza algunas aproximaciones al cuerpo masculino –leitmotif de Pons– a partir de los sentidos a lo largo de los filmes donde puntualiza la visualidad háptica que constituye una constante, como en la disección visual de un cuerpo joven visto por uno mayor, casi decrepito, como en el modelo griego. Continúa con la representación corporal masculina para destacar que Pons utiliza la cámara para acercar y al mismo tiempo alejar al objeto de deseo, para disfrutarlo sin complejos así como para mover a la reflexión sobre las políticas dominantes que regulan su representación. Por último, en el abordaje de *Ignasi M.*, el autor constata la evolución de la subjetividad homosexual en donde aspectos como la sexualidad en la edad madura y la vulnerabilidad del cuerpo ocupan el protagonismo.

Finalmente, María Delgado cierra el volumen con “‘A favor de los valientes’: Ventura Pons y su cine de autor”. En este artículo se destaca el carácter autoral del director catalán: guionista, director y productor desde su compañía *Els Films de la Rambla*. Delgado estructura su aporte desde varios ejes en el cine de Pons: la escenificación del pasado a partir de un legado histórico como compromiso para comprender la sociedad catalana desde el franquismo y la transición, pero que al mismo tiempo se produce a partir de la imaginación y la evocación. Como otros autores cinematográficos, también resalta la importancia del paisaje: una Barcelona no turística ni pintoresca, con su arquitectura, la gente y las historias rodadas en lengua catalana de autores también catalanes y enmarcadas en emplazamientos puntuales –como la *Sagrada Família* de Gaudí, la estación de *Sans*– en consonancia con los estados anímicos de los personajes. Precisamente la adaptación de obras dramáticas como parte de la sensibilidad teatral (y hasta metateatral) junto con la perspectiva de influencias internacionales de Pons (Bergman, Buñuel, Fassbinder, Visconti, entre otros) es otro elemento clave para un acercamiento de la filmografía del director catalán. De ahí se deriva otro aspecto esencial en sus películas, que si bien son claramente locales, tienen proyección internacional que lleva a Delgado a proponer que la obra de Pons ha disfrutado de un perfil distintivo gracias a su rica infraestructura cultural. Finalmente concluye con que su cine es valiente y bello, que observa las experiencias de quienes son marginados, menospreciados o ignorados.