



MARIO CASAS Y EL HOMBRE 'DEPORNOSEXUAL': LA 'ESPECTACULARIZACIÓN' ERÓTICA DEL CUERPO MASCULINO

*MARIO CASAS AND 'DEPORNOSEXUAL' MAN:
THE SPECTACLE OF EROTIC MALE BODY*

Dr. Alberto Mira
OXFORD BROOKES UNIVERSITY

RESUMEN:

En el 2014, el periodista Mark Simpson propuso el término “depornosexual”, un concepto que utiliza para referirse a una configuración emergente en representaciones del cuerpo masculino que puede aplicarse a la publicidad, las revistas, diferentes géneros televisivos (por ejemplo “realities”) y también el cine. Para Simpson, el concepto es una evolución del término “metrosexual” de los 90 y muestra representaciones que iconográficamente contienen elementos del deporte y el porno (especialmente el porno gay), caracterizadas por la centralidad de un cuerpo ostentosamente manufacturado. Las concepciones tradicionales de la masculinidad tendían a evitar todo tipo de pasividad erótica. Susan Bordo ha descrito en detalle el proceso por el cual las imágenes narcisistas y objetificadas del cuerpo masculino se han convertido en aceptables en los medios desde las últimas décadas del siglo pasado. Una nueva generación de jóvenes actores, tanto en España como en Hollywood representan a la perfección esta nueva tendencia en los modelos de masculinidad. El texto se centra en el caso de Mario Casas: en cómo negocia los rasgos del nuevo modelo de masculinidad y las implicaciones que este modelo tienen en su carrera. Ilustra cómo el modelo *spornosexual* además interpela a dos tipos de público devaluado por la crítica *mainstream*: las adolescentes y el público gay. Centrándose en la transformación de su cuerpo en el 2009, se estudia cómo Casas se sitúa cuidadosamente contra la virilidad tradicional.

PALABRAS CLAVE:

Cuerpo. Representación. Depornosexual. Metrosexual. Masculinidad.
Estrellas. Pornografía. Series. Público Gay.

ABSTRACT:

*In 2014, journalist Mark Simpson proposed the term “Spornosexual” a concept to identify an emerging trend in the representation of the male body, applicable to advertising, magazine spreads, different types of TV programming (including reality shows) and film. For Simpson, the concept is an evolution of the 1990s “Metrosexual” and shows representations indebted to the world of sports and (gay) pornography and is characterized for the centrality of an ostentatiously manufactured body. Traditional conceptions of virility and representations of the male body tended to steer clear of passivity. Susan Bordo has described the process through which such narcissistic images of the male body become acceptable in mainstream representation. A generation of young male actors both in Spain and in Hollywood represents this new trend. The text argues the case of Mario Casas. How he is a representative of a new approach to the body and a new personal relationship to the body. It illustrates how this new approach engages with two demographics that are often ignored by mainstream critics: teenage girls and gay male audiences. It also illustrates how Casas negotiates the conflict between the model of masculinity implicit in the perspective of critics and his new adopted persona. The main section of the article focuses on Casas 2009 transformation from teen icon to spornosexual star, particularly in the film *Tres metros sobre el cielo*.*

KEY WORDS:

*Body. Representation. Spornosexual. Metrosexual. Masculinity.
Stars. Pornography. Series. Gay audiences.*

Recibido: 22 de diciembre de 2014

Aceptado: 4 de febrero de 2015

INTRODUCCIÓN: CUERPOS QUE SIGNIFICAN

En una sesión fotográfica promocional del 2006 para la serie juvenil *Sin miedo a soñar* (Imagen 1), el reparto masculino posaba en ropa informal en un espacio que recordaba a los graneros que aparecen en ciertas películas pornográficas, con sus connotaciones de entorno rural, trabajo físico y cierta ingenuidad.

Richard Dyer habló de la relación entre el modelo masculino y la cámara en su artículo "*Don't Look Now. The Instabilities of the Male Pin-Up*".¹ Mientras que ciertos actores de los sesenta y los setenta, explica, expresaban una masculinidad icónica mostrándose mostrarse relajados y buscando cierta complicidad en sus miradas a cámara, los modelos para revistas como *Playgirl*, en una situación de clara objetificación, adoptaban una mirada de desafío. De hecho, propone Dyer, cuanto mayor es el grado de objetificación, más dura es la mirada del modelo, y como otros autores sugiere que entre los rasgos más antagónicos a la concepción tradicional de virilidad se encuentra la pasividad. Esto no significa que la cámara no pueda retratar a los hombres como objetos pasivos, pero si éstos han de preservar la virilidad, se tendrán que poner en marcha estrategias compensatorias. Pero los ejemplos que ofrece Dyer se refieren a imágenes que entonces eran marginales en el imaginario cultural. En los treinta años que han pasado desde sus reflexiones, algo ha sucedido con este presupuesto de partida. Aunque los muchachos de la sesión mencionada no sonrían, lo cierto es que hoy en día un hombre objetificado por la cámara puede mostrarse relajado y no necesita compensar esta posición pasiva con un despliegue de hostilidad. El cuerpo masculino objetificado ha adquirido una centralidad que hasta ese momento de principios de siglo se reservaba (no exclusivamente pero sí muy mayoritariamente) a las mujeres. Los cuerpos, las poses y las miradas legitiman un tipo de narcisismo que parecía hasta entonces ajeno al núcleo duro de la masculinidad.

¹ Dyer 1982

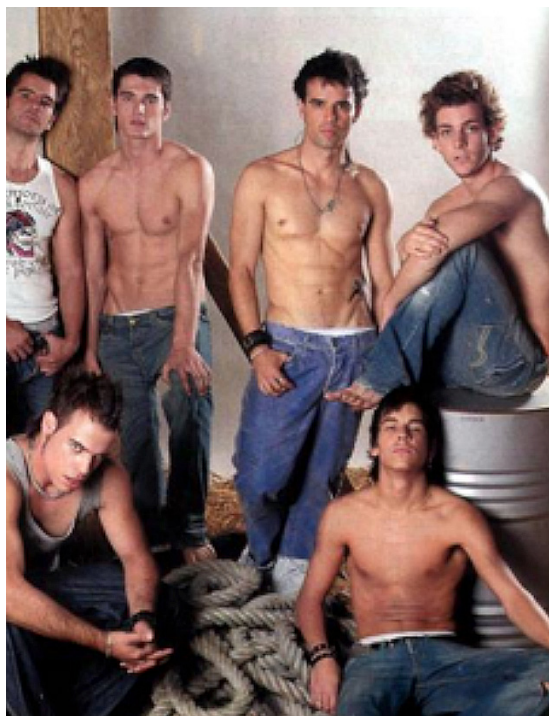


IMAGEN 1

En su libro sobre el cuerpo masculino y sus plasmaciones visuales a finales del siglo XX², Susan Bordo describe las estrategias y coartadas que tuvieron que ponerse en marcha para hacer cierta imagen del hombre objeto tolerable a partir de los años ochenta. El proceso puede verse como un choque entre esa concepción tradicional e intereses comerciales (básicamente la industria de cosméticos y de ropa, pero se trata de algo mucho más amplio). La sesión fotográfica mencionada es uno entre una infinidad de indicios³ que demuestran que esa lucha ha terminado: la objetificación y el narcisismo son motivos que dominan ciertas representaciones del cuerpo masculino joven.

Más allá de simplemente representar icónicamente un objeto material, el cuerpo produce sus propios significados. Alfredo Martínez Expósito (2011) habla en un capítulo centrado en los

² Bordo 1999

³ Otros signos de la misma tendencia a una masculinidad narcisista son los remeros de Warwick, los jugadores de fútbol de *Les dieux du stade* o incluso los calendarios en los que diversas asociaciones profesionales (de bomberos a sacerdotes) posan desnudos.

nuevos cuerpos⁴ de la variedad expresiva de los cuerpos en el cine español frente a los ideales de perfección. En el volumen coescrito por Martínez Expósito y Santiago Fouz (2007)⁵, repasaban la variedad de aproximaciones hablando de diversas plasmaciones de los cuerpos y relacionándolas con lo que los cuerpos nos dicen en la ficción: el cuerpo con músculos, el cuerpo homosexual, el cuerpo joven, el cuerpo extranjero. En todos los casos, el cuerpo se presenta como algo que adquiere significado dentro de determinados paradigmas relacionados con personajes y activados narrativamente. El fenómeno que describiré aquí añade una nueva categoría que, a mi entender, emerge tras las reflexiones de Martínez y Fouz y que, frente a su contextualización en clave nacional, tiene una dimensión internacional. Se trata de un cuerpo estético, estandarizado, espectacularizado (no simplemente “espectacular”) y deseable, que no oculta el proceso por el que ha pasado y que recientemente Mark Simpson ha denominado “spornosexual” (“depornosexual”), palabra que muestra la inspiración de esta nueva virilidad en el mundo del deporte y la pornografía. La invitación explícita al deseo (y por lo tanto la pasivización sexual) es lo que distingue este nuevo desarrollo, contribuyendo a una nueva perspectiva sobre la masculinidad. Es un cuerpo que exige que se le mire y que, en cierto modo, a través de una cobertura amplia fuera de las narrativas audiovisuales, llama la atención sobre sí mismo con escasa referencia a los personajes que pretende encarnar.

Además de la centralidad del cuerpo en las carreras de los nuevos actores, es observable un entusiasmo por mostrar pectorales, deltoides, oblicuos y abdominales, y las fronteras entre actor y modelo se están borrando. Channing Tatum y Chris Pratt insisten en sus fases adolescentes como *strippers*; en una entrevista del 2010 para la promoción de la serie *El internado*, Martiño Rivas hablaba de su gusto por las poses de modelo en las que tenía que posar y añadía sin

un ápice de ironía: “tu cuerpo se convierte en un lienzo”⁶, una pasivización que habría sorprendido e inquietado a muchos hombres del siglo XX. Ciertamente en algunos casos, se reducen las diferencias entre actores y modelos (profesionales del cuerpo objetificado) y empiezan a percibirse como una sola categoría⁷. No se trata exactamente de mero narcisismo, hay otros factores que conducen al cultivo histérico y exhibicionista de una musculatura espectacularizada. El factor central sigue siendo económico. En los últimos años unos abdominales definidos (por ejemplo) significan mayores oportunidades de exposición mediática más allá de las películas o series de ficción. En cualquier caso cabe preguntarse por qué ahora existe un público mucho más amplio para tales imágenes. Algunos de estos intérpretes se convierten en estrellas, en otros casos son sólo presencias intercambiables: lo que importa es la definición muscular, no la personalidad estelar, que gradualmente se va estandarizando (los intérpretes se comportan igual, tienen opiniones similares). Sobre todo, los actores pueden referirse a su cuerpo de maneras que ningún agente habría favorecido hace veinte años. En la escena internacional, fenómenos mediáticos como Zac Efron o Taylor Lautner representan un nuevo tipo de estrella masculina cuyo narcisismo forma parte de su “persona” sin complejos. En el panorama español, existen numerosos ejemplos de actores que, con mayor o menor consistencia, han intentado lo propio: Miguel Ángel Silvestre, Martiño Rivas o Miguel Ángel Muñoz son representantes de esta tendencia, pero probablemente nadie ha negociado con tanta inteligencia y éxito el equilibrio entre cuerpo, estrellato y masculinidad como Mario Casas.

Este ensayo se centra en uno de los protagonistas del reportaje sobre *Sin miedo a soñar*. De hecho se trata del único que a partir de aquel momento desarrolló una carrera ascendente. Mien-

4 Martínez Expósito 2011

5 Martínez Expósito y Fouz 2007

6 <http://zonaelinternado.mizonatv.com/martin-rivas-ya-no-soy-tan-buen-chico/> Acceso 19 de diciembre de 2014

7 Incluso los futbolistas, que se identificaban con una masculinidad no narcisista buscan carreras como modelos, especialmente de ropa interior, como en el caso de Cristiano Ronaldo o Leo Messi.

tras que Raúl Peña y Yon González exhibían en la imagen las musculaturas prietas a que me refería, Mario Casas, también sin camisa, presentaba un cuerpo más natural. Sin embargo veremos cómo la evolución de su carrera tiene como uno de los principales vectores convertir este cuerpo, literalmente, en espectáculo. Los movimientos que conducen a ello están cuidadosamente planeados y siguen una estrategia que tiene como presupuesto la legitimidad y la popularidad de la objetificación del cuerpo. Entre 2008 y 2013, Mario Casas se convirtió en uno de los intérpretes más populares del panorama mediático hispánico. Tras apariciones importantes en *Sin Miedo a Soñar* y *Los hombres de Paco*, protagonizó dos de las películas más taquilleras del 2009: *Mentiras y Gordas* y *Fuga de cerebros*, en las cuales interpretaba a adolescentes. A continuación, tras un cambio físico, inició una nueva etapa en su carrera con la serie *El barco* y su exitoso “Hache” en *Tres metros sobre el cielo*. En este cambio hacia papeles más maduros, tuvo un papel crucial el tratamiento que en éste último film se hacía del físico de Casas. Por una parte, Casas había cambiado en términos objetivos: ya no parecía un adolescente. Pero además se trataba de un cuerpo claramente manufacturado, trabajado a conciencia al que se sacaba rendimiento con numerosas escenas en que se exhibía y con una puesta en escena que lo situaba en el centro de la mirada del espectador. En las siguientes páginas me centraré en el cuerpo de Mario Casas, de su genealogía en términos de iconografía del cuerpo masculino y del lugar que ocupa en su carrera. Considero el cuerpo de Mario Casas sintomático de un cambio que se manifiesta de manera consistente entre actores jóvenes especialmente en la ficción televisiva, tal como señala Francisco Zurián⁸. La relación con el propio cuerpo de intérpretes como Casas, Taylor Lautner, Ryan Reynolds, Zac Efron o Ryan Gosling contiene elementos que poco a poco se van haciendo un espacio importante en el imaginario masculino contemporáneo. En términos sociales se trata de

un fenómeno que la mencionada Susan Bordo, autora de influyentes ensayos sobre la relación entre los cuerpos de la publicidad y narrativas audiovisuales y tendencias sociales, ve con recelo⁹: está creando entre los adolescentes y jóvenes (gays y heteros) el mismo tipo de inseguridades y obsesiones que en los años ochenta sólo parecían afectar a las chicas. Mi análisis deja de lado estas preocupaciones -así como el complejo tema de la magnitud del impacto de las imágenes, con que se ha tratado de moderar la propuesta de Bordo- y se centra en cuestiones de significado¹⁰. Si el narcisismo masculino era un rasgo que producía recelos en nuestra cultura, que, literalmente, desvirilizaba, ¿cómo se reconfigura la masculinidad cuando hay que hacerle un hueco? ¿Y cuáles son las implicaciones de la nueva relación con el cuerpo en las imágenes que construyen narrativas, publicidad y proyectos televisivos que incluyen realities y programas del corazón?

DEL “HOMBRE MALBORO” AL DEPORNOSEXUAL: LEGITIMANDO AL HOMBRE OBJETO

En *The Perfectible Body*, Kenneth Dutton¹¹ repasa los diversos modelos históricos de relación entre virilidad y cuerpos masculinos. El cuerpo masculino era un cuerpo de poder, y sus representaciones transmitían una ideología androcéntrica en diversos contextos históricos. Para Antony Easthope¹², el icono de la masculinidad ideal hasta principios de los noventa era el que representaba el “hombre Malboro” de numerosas vallas publicitarias y *spots* televisivos: parco en palabras y gestos, rudo, en contacto con la naturaleza, robusto. Leer cuerpos masculinos siempre era leer

9 Véase la introducción a la edición revisada de *Unbearable Weight: “In the Empire of Images”*, Bordo 2003 xiii-xxxvi. Por su parte, Zurián (2014, 170-172) ha subrayado lo que Sedgwick llamaría los aspectos “remediales” de representaciones de la nueva masculinidad en series como *Física o química*.

10 También soslayaré la manida cuestión de las aptitudes interpretativas de Casas, irrelevantes en este debate.

11 Dutton 1995

12 Easthope 1984

8 Zurián 2014

lo que la masculinidad significa en un momento dado y para autores como Easthope se trataba de un concepto muy estable que se adaptaba bien a distintos contextos. Una de las exploraciones más influyentes de esta idea en las narrativas audiovisuales se encuentra en el volumen de Yvonne Tasker *Spectacular Bodies*¹³, en el que aproximaciones al cuerpo en el cine de acción constituyen textos en los que leer conflicto ideológico y de género en la América de los ochenta. Las tipologías descritas por Tasker son intentos de reflexionar sobre el concepto pero finalmente constituyen una negociación entre modelos iconográficos e ideas sobre el hombre bien arraigadas. Las nuevas imágenes (los Van Damme, Schwarzenegger, Stallone, etc.) siempre intentan compensar el riesgo de narcisismo y pasivización, que se percibe de manera fóbica (los actores del cine de acción compensan la espectacularidad pasivizante con una gran agresividad, al modo de los modelos comentados por Dyer). Sin embargo, el tipo de cuerpos a que nos venimos refiriendo parecen haber superado el tabú: los jóvenes actores no sólo han perdido el miedo a la pasividad, un grupo importante de ellos juega a la espectacularización de su imagen de modos que hasta recientemente estaban reservados a las mujeres.

La lucha entre el impulso narcisista y la masculinidad tradicional produjo tensiones importantes durante dos décadas. A las propuestas que hablaban del “nuevo hombre” de los setenta, siguieron en los ochenta y los primeros noventa unas tipologías que subrayaban, de modo excesivo, viejos conceptos: la nueva generación de héroes de acción vino refrendada por el exitoso ensayo *Iron John* de Robert Bly en 1990. Las narrativas audiovisuales por supuesto produjeron material que ilustraba esta imagen confirmando una visión que puede verse como reaccionaria¹⁴. Pero también lo hicieron cuando, pocos años después, se puso en marcha otro estereotipo,

13 Tasker 1993

14 La “crisis de la masculinidad” es, aun en el siglo XXI, tema central en muchas de las series de la ‘Edad de Oro’ televisiva, como *Mad Men*, *The Sopranos* o *Breaking Bad*, aunque se ha convertido en un lamento un tanto narcisista.

el “Metrosexual”, que integraba aspectos de la cultura gay en la masculinidad tradicional¹⁵. Los nuevos modelos se expresan no sólo en ensayos o películas: aparecen de manera prominente en la publicidad, diversos géneros televisivos o música popular.

Lo distintivo de la evolución que bosquejo es que conduce a una revisión del concepto de virilidad que es profunda y que se expresa sobre todo (no exclusivamente) en una nueva aproximación al cuerpo que no renuncia a la objetificación¹⁶. De alguna manera, el cuerpo desnudo del hombre habla más de los personajes de lo que solía y requiere mayor atención de la que se le prestaba. Henry Fonda o Bogart rara vez mostraron sus cuerpos desnudos como argumento para subrayar su masculinidad. Ambos utilizaban, sin duda, su cuerpo para transmitir autoridad, pero había una discordancia entre estos significados y sus cuerpos desnudos. Fonda tenía el pecho hundido, Bogart era de escasa estatura y estrecho de hombros. Otros actores sí dieron prominencia a sus cuerpos desnudos asociándolos a cierto exhibicionismo narcisista: William Holden en *El puente sobre el río Kwai* y *Picnic*, Burt Lancaster en los cuarenta y la primera mitad de los cincuenta¹⁷ o Steve Reeves a principios de los sesenta. Pero, y aquí entra un segundo argumento, los cuerpos y las narrativas que los integran, rara vez promovían la idea de un cuerpo bello, que mereciera que la mirada se recrease en su superficie¹⁸. Los espectadores podían recrearse

15 El término fue introducido por Mark Simpson en un artículo publicado en *The Independent* el 15 de noviembre de 1994: “Here Come the Mirror Men: Why the Future is Metrosexual”. Su colección de ensayos de 1994 *Male Impersonators* describe el fenómeno en términos de una “homosexualización” de la cultura mainstream.

16 Tal como se propone en trabajos clásicos sobre masculinidad, como *What a Man's Gotta Do*, de Antony Easthope (1986) uno de los aspectos que producían mayor ansiedad al ego masculino era, precisamente, la posibilidad de ser objeto pasivo de la mirada, sea ésta homosexual o femenina.

17 Véase por ejemplo la escena prólogo a *The Crimson Pirate* (1953), en que el personaje de Lancaster se dirige directamente al público mostrando un torso trabajado al tiempo que promete aventura.

18 *Picnic* (1956) constituye una importante excepción que debe

en las musculaturas, pero esto sucedía al margen de lo que las películas decían sobre tal exhibición: en términos de significado explícito la musculatura se asociaba a valores narrativos (un héroe que tenía que luchar contra los enemigos, un atleta que tenía que conseguir objetivos). De nuevo el cuerpo hablaba de fuerza o autoridad. Sobre todo estamos en una época en que el narcisismo masculino era subtextual y apenas se discutía. De hecho eran las mujeres quienes estereotípicamente se arreglaban, se maquillaban. La publicidad tenía dificultades y requería excusas para incitar a los hombres al narcisismo.

El ensayo "*Beauty (Re) Discovers the Male Body*"¹⁹, de Susan Bordo dilucida el proceso de cambio de actitud hacia el cuerpo que se produce a lo finales de los años ochenta y principios de los noventa. Su propuesta es que la puerta al cambio no se abre en las narrativas cinematográficas y televisivas, sino en la publicidad. Había necesidad de apelar a la vanidad del consumidor, con el fin de incrementar beneficios en ropa y cosméticos. Pero la publicidad siempre tenía que recurrir a coartadas para evitar dar demasiada importancia a la idea de belleza. Para Bordo son los anuncios de ropa interior (la rompedora campaña de Calvin Klein en 1983 con un gigantesco modelo de ropa interior en Times Square) y tejanos (la campaña "Laundrette" de Levi's en 1985) los primeros que sugieren que el cuerpo de un hombre joven es un objeto legítimo del deseo en medios generales.²⁰ Evidentemente estos intentos tienen buena respuesta. Bordo describe cómo, gradualmente, los cuerpos masculinos en fotografía publicitaria van revelando una sexualidad que en algunos casos es efébrica y pasiva (un tipo de posiciones y actitudes que Bordo da

en llamar "*leaners*", "los apoyantes") y en otras agresiva y dura (una tipología que Bordo denomina "*rocks*", "roca"). Ambas actitudes se entienden todavía como coartadas, pero son sólo el principio del proceso. Para el año 2000, las imágenes se habían generalizado y la publicidad no necesitaba recurrir a ningún tipo de coartadas. El fenómeno del hombre objeto se extiende primero a la televisión (en series como *Melrose Place*) y ya entrado el nuevo siglo se va haciendo más perceptible en cine. Las estrellas empiezan a ser menos reservadas a la hora de reconocer el papel de los entrenadores personales y el proceso de mostrar cierto tipo de cuerpo²¹.

El modelo *metrosexual* de los noventa puede verse, en este sentido, como una obra maestra de la mercadotecnia que ataca la esencia misma de la idea tradicional de virilidad. De pronto el narcisismo masculino adquirió carta de legitimidad y el origen de tal actitud en la publicidad explica las profundas relaciones entre modelo y actor que apuntábamos más arriba. Las excusas que habían llenado la publicidad o las narrativas de las décadas anteriores para plasmar el cuerpo masculino como objeto desaparecen y nuevos modelos de uso del cuerpo inundan pantallas y vallas. Las posibilidades que se abren en este momento son el origen de la aproximación a los cuerpos a que me referiré en este texto. Pero hacia 2005 el fenómeno se extiende a la narrativa audiovisual *mainstream*: los cuerpos masculinos, además, se estaban espectacularizando, eran más duros, su presencia era más prominente y sobre ellos recaía cada vez más peso de representación. Mario Casas, como Ryan Gosling, Channing Tatum, Zac Efron o Ryan Reynolds, Miguel Ángel Silvestre o Martiño Rivas construyen su carrera a partir de sus cuerpos con implicaciones en la elección de determinados papeles que los objetifican narrativamente²². Si bien sus

leerse en términos de fantasía homosexual. Véase Mira 2008, 290-293

19 Bordo 1999 168-226

20 Por puesto la objetificación del cuerpo masculino en términos de belleza explícitamente sexual se había producido en publicaciones "para mujeres" como *Playgirl* o en el cine *underground* gay de directores como Andy Warhol (*My Hustler*) o Paul Morrissey (*Flesh*), pero el paso a una cultura *mainstream* hace los intentos de los publicistas de los ochenta sustancialmente distintos.

21 Un momento que marcó un antes y un después fue la demanda que el entrenador personal de Brendan Fraser para la película *George of the Jungle* (1997) interpuso cuando se le negó crédito por su trabajo en los títulos finales de la película.

22 Pensemos en Miguel Ángel Silvestre como boxeador en *La distancia* (2006) o en Ryan Reynolds como *toy boy* en *The Proposal*

cuerpos no son lo único que construye su persona, claramente son aspectos que les hacen distintivos. Y estos cuerpos también son distintos a los exhibidos en décadas anteriores. En estos nuevos actores jóvenes se manifiesta un rechazo hacia los cuerpos “naturales” que se mostraban, por ejemplo en el cine de los años setenta, reemplazados ahora por cuerpos que son ostensiblemente manufacturados y contruados. Tal como apunta el reportaje sobre Sin miedo a soñar, desnudar al reparto masculino de una serie se ha convertido en algo convencional. Los medios parecen haber superado el pudor que suponía convertir el cuerpo joven en objeto del deseo. La mística masculina implicaba mantener el cuerpo serio, profesional o privado. Ahora, cuerpos masculinos y femeninos se utilizan como objetos, en ambos casos se trata de productos, basados en modelos poco realistas de belleza. La diferencia es que el cuerpo masculino se exhibe más y con menos complejos que el cuerpo femenino.

Un momento más actual ejemplifica la situación. En la entrega de premios MTV del 2014, Zac Efron ganó el correspondiente a la categoría “Mejor interpretación sin camisa” (la propia categoría habría sido impensable en los ochenta) por la película *That Awkward Moment*. Una vez en escena, la presentadora le arrancó la camisa para comprobar que el premio era merecido. Sin camisa, Efron se mostró relajado y vanidoso, pavoneándose frente a la cámara y flexionando con orgullo los músculos bajo una piel cuidadosamente bronceada. Ciertamente había cierta ironía en el momento (Efron, protagonista de las películas *High School Musical*, es un actor casi imposible de tomar en serio), pero también posibilidades de leer la literalidad del cuerpo. Más allá del ridículo, los músculos de Efron se presentaban como espectáculo que también podía tomarse en serio: en términos de taquilla, en términos de fans, de visitas en *YouTube* o por su difusión en las redes sociales. Una página como

Queerty tiende a hacer lecturas *camp* de intérpretes como Efron, pero se trata de un *camp* que mezcla también un elemento de placer. Y Efron constituye un caso prácticamente único por el énfasis que pone en el exhibicionismo en sus papeles de los últimos años. Casas, por su parte, recurrirá a mecanismos similares de manera menos machacona y quizá más efectiva a la hora de construir una carrera “seria”.

A la motivación comercial de la publicidad para la producción de determinados cuerpos objeto podemos añadir otros dos elementos que contribuyen a la legitimación de este nuevo modelo. Por una parte, el modo en que la pornografía se ha desplazado hacia la *mainstream*. En segundo lugar, la mayor visibilidad de la cultura gay.

La pornografía, en especial la pornografía gay, constituye un medio especialmente adecuado para negociar la objetificación del cuerpo masculino. La pornografía gay necesita hacer del cuerpo masculino objeto del deseo y resulta interesante cómo ciertos rasgos de sus manifestaciones contemporáneas han afectado el tratamiento visual del cuerpo masculino y la percepción que los hombres tienen de su cuerpo. En la última década se ha producido un fenómeno parecido en el porno gay que conduce a hacer de la objetificación del cuerpo masculino algo *mainstream* en lugar de consignarlo a un lugar privado. Autores como Katherine N. Kinnick (2007) o Carmine Sarracino y Kevin M. Scott (2008) hablan de la “pornificación de América” como un proceso imparable. Los ejemplos de estos autores son básicamente heterosexuales y se refieren al modo en que las adolescentes americanas están cada vez más cerca de tipologías del porno en el modo en que se presentan ante el mundo. Claramente no se trata de algo exclusivo a los Estados Unidos. Por una parte, internet ha hecho posible que la objetificación pornográfica del propio cuerpo sea accesible a cualquiera. Esto significa que si bien la producción pornográfica y la producción *mainstream* tienen distintos ámbitos, su público es el mismo: los mismos adolescentes que tienen acceso a la imagen por-

(2009). Channing Tatum ha sido luchador en *Foxcatcher* (2014) y stripper en *Magic Mike* (2012).

nográfica y la absorben en sus imaginarios son los que acuden a ver el último éxito *mainstream* o la última serie de televisión. Y ciertas compañías como *Sean Cody* siguen la moda ofreciendo a jóvenes “normales” (a menudo sin empleo y con vistas en una carrera en el trabajo sexual) la oportunidad de protagonizar escenas pornográficas con ciertos valores de producción. Los jóvenes de *Sean Cody* (muchos de ellos heterosexuales) se muestran totalmente relajados ante la presencia de la cámara y no necesitan adoptar poses agresivas o coartadas que justifiquen su pasivización. Cuando Bordo sugiere que los jóvenes adolescentes están cada vez más influidos por la imaginería narcisista de la publicidad y la televisión, habría que añadir que estos modos de objetificación también tienen un impacto al proporcionar modos de objetificación. A diferencia de mucho porno tradicional, los nuevos modelos sonríen mostrando dentaduras que han requerido tanto trabajo como sus pectorales y miran al espectador seductores, invitándole a participar. Aunque tanto en los modelos de *Playgirl* como en el de *Sean Cody* el cuerpo masculino se exhibe mediante transacción económica, en el segundo caso esto no parece intranquilizar a los protagonistas²³. Aquí cabría añadir que las mujeres heterosexuales, también las adolescentes, cuya libido suele ser negada en el porno tradicional, tienden a preferir el porno gay al porno hetero. Dada la relativa carencia, hasta muy recientemente, de referentes de cuerpos masculinos eróticos en la *mainstream*, el imaginario más inmediato de la objetificación del hombre se realiza a través de una mirada pornográfica²⁴.

La naturalización de la imagen pornográfica ha hecho más fácil aceptar que la pasivización del cuerpo masculino no es sinónimo de desvirilización. Esto puede requerir producir un discurs-

so que haga compatible lo que en el viejo modelo no lo era. Una nueva actitud, presente en la imagen de Casas, es poner la objetificación del cuerpo encima de la mesa. El productor de la serie de Antena 3 *El barco* declaró que mostrar cuerpos espectaculares (masculinos y femeninos) era una de las razones de ser de la serie. Casas ha aparecido en desnudos integrales en *Sin Miedo a soñar*, *Mentiras y gordas*, *Fuga de cerebros* y *Tres metros sobre el cielo*, contribuyendo así a través de la insistencia a romper el tabú de la objetificación. Finalmente, Casas ha respondido afirmativamente a acusaciones irónicas sobre su insistencia en aparecer sin camiseta: “Si no ahora, ¿cuándo?”. En este sentido, Casas constituye el mejor ejemplo en la cultura audiovisual española del “depornosexual” de Simpson²⁵.

Aunque sería excesivo insistir en que la cultura gay está plenamente integrada en el imaginario *mainstream* del siglo XXI, es cierto que en ciertos contextos la introducción de una mirada homoe-rótica ha dejado de resultar excepcional. Por una parte está el imperativo comercial que destacan Bordo y Simpson²⁶. Especialmente el segundo subraya que el uso creciente de una imaginería metrosexual no sólo se dirigía al hombre heterosexual que buscaba legitimación de su narcisismo, sino que también intentaba encontrar a un consumidor gay que comprase ciertos productos. Las percepciones de Mario Casas en los medios son las de un actor cuyo público²⁷ lo constituyen casi exclusivamente quinceañeras. Pero, como indica Chris Perriam en *Spanish Queer Cinema*²⁸, desde el principio de su carrera ha habido constantes guiños a la comunidad gay en la elección

23 Sobre las cada vez más fluidas relaciones entre pornografía gay y masculinidades heterosexuales véase Jeffrey Escoffier “*Gay-for-pay: Straight Men and the Making of Gay Pornography*” (2003).

24 Sobre las diferencias retóricas entre porno heterosexual y porno gay, véase el artículo de Tom Waugh en *Jump Cut* “*Men’s Pornography gay vs straight*” (1985). Para una reflexión más actualizada sobre la evolución de la pornografía gay véase Escoffier 2009

25 El término se introdujo en un artículo publicado en *The Telegraph* el 10 de junio de 2014, “*The Metrosexual is Dead. Long Live the Spornosexual*”. Puede consultarse en <http://www.telegraph.co.uk/men/fashion-and-style/10881682/The-metrosexual-is-dead.-Long-live-the-spornosexual.html> (Acceso el 15 de diciembre de 2014)

26 Bordo 1999, Simpson 1994

27 En Montes 2014 se describen numerosos ejemplos de esta relación entre el actor y su público de jóvenes mujeres heterosexuales.

28 Perriam 2013, 88

de papeles (personaje gay en *Mentiras y gordas*) e incluso en escenas explícitas en ciertas películas (un beso gay irónico pero sin complejos con Hugo Silva en *Las brujas de Zugarramurdi*). A esto hay que añadir las consideraciones anteriores sobre objetificación en términos similares a los del porno gay. Estos gestos fueron reconocidos con el premio Shangay al mejor actor en una película de temática LGTB, que el actor aceptó encantado y sin recurrir a coartadas o excusas. Sea cual sea su orientación sexual, la estrella “depornosexual” ha de mostrarse dispuesta a establecer un diálogo con el público gay²⁹, algo que modelos anteriores tendían a soslayar.

CÓMO LLEGAR A SER MARIO CASAS

En el 2008, con ocasión de la promoción de *Los hombres de Paco*, la revista para adolescentes *Super Pop* aisló la imagen de Casas de la sesión de *Sin miedo a soñar* con que se abrían estas reflexiones y le dedicó dos páginas. Una serie de breves textos rodeaba la imagen del joven Casas (**Imagen 2**), refiriéndose a su cuerpo en términos de clichés compartidos por las adolescentes. “Mirada: ¡de pura pasión!... Bíceps: de gimnasio... Manos: ¡para pillarte!... Pectorales: ¡Para soñar! etc.”. Resulta interesante notar que en realidad los rótulos no se corresponden con lo que vemos, sino que suponen una fantasía que la imagen de Casas ha de habitar. Ciertamente, Mario Casas estaba a punto de convertirse en alguien con “pectorales para soñar” y “bíceps de gimnasio”, pero la imagen no permitía adivinarlo. En realidad más que de Casas, los rótulos nos hablan del imaginario de la adolescente a la que la revista se dirige. Los comentarios pueden “reflejar” o “producir” la fantasía, pero claramente se trata de comentarios estereotipados que han sido planeados y contruidos desde una perspectiva que no hubiera sido aceptable en otras épocas. No se trata simplemente de que el cuerpo esté objetificado. Se trata del modo en que se sexualiza para una mirada de consumo.

29 El caso más reciente es Nick Jonas, que en busca de una fama basada en su “nuevo” cuerpo no ha dudado en hacer declaraciones dirigidas al público gay y aparecer por locales gays.



IMAGEN 2

Demográficamente, el Casas de aquellos años interpelaba a las quinceañeras y en algunas caracterizaciones se le relacionaba especialmente con el imaginario “choni” (reforzado mediante referencias a tatuajes “secretos” o los pendientes que llevaba en algunas de sus apariciones). Desde la imagen alternativa que proyecta en *Sin miedo a soñar* hasta su joven policía de *Los hombres de Paco*, Casas ofrece una imagen accesible, poco agresiva que parece empoderar la mirada de la adolescente. Algunos ejemplos ilustran esta primera imagen de Casas. En el capítulo 24 de la segunda temporada de *Sin miedo a soñar*, roban la ropa al personaje que interpreta mientras éste se encuentra en las duchas del colegio. Esto le obligará a pasearse totalmente desnudo por los pasillos del centro, hasta que se topa con unas estudiantes que, al verlo, sonríen con picardía. El primer episodio de la cuarta temporada de *Los hombres de Paco* también mostraba a un delgado, vulnerable Casas vagando por la comisaría tras la explosión de un artefacto. Aunque desnudez y vulnerabilidad son aspectos de sus perso-

najes en los dos grandes éxitos del 2009 (*Mentiras y gordas* y *Fuga de cerebros*), en ninguno de ellos hay una sexualización agresiva. De hecho, en la segunda interpreta a un adolescente que en la historia se distingue por su escaso atractivo, mientras que en la primera es un tímido gay obsesionado por su mejor amigo, interpretado por su compañero de reparto en *Sin miedo a soñar*, Yon González. En una de las escenas culminantes vemos su torpeza sexual al intentar un trío. Sus andares en un desnudo desde atrás en la playa son incómodos. Aunque resulta innegable un intento en los comentarios de sexualizar al joven Casas, también es verdad que la imagen que sus interpretaciones de la época promueven no es exactamente la de una sexualidad agresiva, sino la de un joven sobre el cual se proyecta la mirada pero que no tiene un control absoluto sobre su imagen. En términos de las categorías propuestas por Bordo para hablar de los modelos masculinos, su pose en el reportaje del 2008. Sigue las pautas de lo que ésta denomina “leaners” y su cuerpo se presentaba como “natural” frente a los más trabajados de compañeros de reparto en esos mismos ejemplos. Estos elementos forman parte de la imagen pública de Casas que estaba bien establecida en el año 2009. Entonces se produjo un cambio que integraba los elementos que más arriba se han apuntado como constituyentes del modelo depornosexual.

En las primeras imágenes de *Tres metros sobre el cielo* el cambio se percibe de manera tan inmediata como enfática. Se trata de unos primeros planos de Casas con la mirada fija en una jueza que le amonesta sobre su comportamiento violento. Su rostro está tenso, como conteniendo una explosión, la mandíbula apretada, y el cuerpo rígido. Resulta difícil compaginar la imagen establecida de Casas con la actitud corporal asociada a este nuevo personaje. La nueva caracterización superó todas las expectativas y lo catapultó a una fama que sobrepasó las revistas para adolescentes que hasta entonces eran su lugar natural. El personaje de Hache era fuerte, intenso, con tendencias violentas, con heridas emocionales y pasiones encontradas que

se manifestaban en cada gesto. A la fantasía de niño blando sucedía la de una nueva figura (“roca” en la terminología de Bordo). Pero lo importante en la imagen de Casas es que esta nueva imagen no suplantaba la imagen anterior por completo. En realidad a partir de entrevistas y apariciones personales, Mario Casas se esforzará por hacer compatibles la nueva imagen “madura” con la imagen “adolescente”. El experimento funcionó y convirtió a Casas en el actor más popular de su generación.

El nuevo cuerpo de Casas, clave del proceso de transformación, empezó a exhibirse con mayor profusión que el anterior. Se trata de un cuerpo atlético, delgado, sin grasa, armónico. Los músculos no muestran el desarrollo excesivo de los héroes de acción de décadas anteriores analizados por Tasker, pero en tensión dejan ver casi cada fibra a través de la piel. El detalle es más importante que la masa y el bulto. Tras la mencionada escena en el juicio, Casas abandona la sala y al quitarse la chaqueta formal deja ver unos hombros perfectamente trabajados. Sudoroso y sin vello que impida el reflejo de la luz mostrando un paisaje de hoyuelos y abultamientos, visibles especialmente en su escena erótica a la luz de la luna con María Valverde, el nuevo cuerpo puede no ser “perfecto” (como Dutton y Martínez Expósito han explicado, la palabra puede no ser relevante), pero sí se acerca a cierto ideal de los nuevos cuerpos publicitarios o pornográficos. Pero de manera más específica, se acerca a las caracterizaciones del depornosexual propuesto por Simpson: un cuerpo ostentamente trabajado que no oculta el esfuerzo que ha llevado a lograr sus formas, un cuerpo que muestra en su espectacularización la inspiración de las poses de la nueva pornografía y el deportista contemporáneo con carrera paralela como modelo de ropa interior. Un cuerpo que más que para comunicar un personaje llama la atención sobre sí mismo y existe para ser contemplado.

La transformación física que se produce en ese momento tiene dos lógicas. La primera era la transición necesaria entre papeles de adoles-

cente a papeles maduros. Pero si la transición era necesaria, lo que no era necesario era efectuarla a través de un cuerpo espectacular. La segunda lógica es la que explica mejor el cambio. Las circunstancias descritas hacían que a finales de la primera década del siglo XXI la exhibición del cuerpo masculino se había desproblematizado y se había naturalizado. Ya existía un buen número de ejemplos de actores cuyos cuerpos llamaban la atención por encima de otros rasgos en las estrellas que los habitaban. Channing Tatum en *Step Up* y en *Step Loss*, Tom Welling en la serie *Smallville*, Taylor Lautner, que acababa de transformarse para la segunda entrega de la saga *Crepúsculo*, Ryan Reynolds o Paul Walker, que se había convertido en hombres objeto vocacionales. Todos estos actores aparecían como *toy boys*, juguetes de una mirada femenina, y era un aspecto que se integraba en sus personalidades estelares a través de mercadotecnia y apariciones en los medios. Las fantasías sobre el cuerpo masculino musculoso y construido que en aquellos años sólo dominaban en el mercado gay empezaban a salir a un contexto *mainstream*. Las apariciones de estos cuerpos y estas nuevas actitudes se generalizan a finales de la década. Y la transformación de Mario Casas se produce en el 2010 como parte de un contexto internacional liderado por la publicidad y expresado de manera clara en géneros televisivos como los realities.

Montes³⁰ ha detallado el impacto social del tipo que Casas introdujo en la película de Fernando González Molina. Basada en una exitosa novela para adolescentes de Federico Moccia de la que ya se había realizado una adaptación en Italia. El material era una historia en la línea de *Romeo y Julieta*, que en la película se ambienta en Barcelona-escenario. Como sucede en tales papeles, existía la tentación de fundir a personaje y actor. Pero lo que resulta especialmente interesante en este caso es que no fuera así. A pesar de que Casas insiste en que el personaje de Hu-

go es el más cercano a él mismo³¹, su comportamiento en entrevistas y apariciones televisivas no puede ser más opuesto al del arrogante Hugo: tímido, sonriente, algo perdido, sus intervenciones recuerdan más a una versión grande del adolescente Casas que al *macho cani*. La fusión entre actor y personaje habría conducido a sugerir que constituía un ideal de comportamiento. Pero la separación a través de la ironía y una vuelta a una actitud “blanda” de hecho mostraba el cuerpo como una máscara, como una necesidad, como un avatar profesional más que como un modo de vida. Mario Casas era fantasía y cuestionaba la fantasía.

El momento de esta imagen se mantiene en sus apariciones televisivas del año siguiente. En *El barco* (2011-2013), interpreta a Ulises, que se introduce como polizón en la goleta que da título a la serie y que se supone navega en el mar de un mundo que ya no existe. Como se venía haciendo en otras series de Antena 3, *El Barco* apuesta por un reparto en el que tanto las mujeres como los hombres son atractivos y exhiben el físico continuamente; el marco narrativo constituye también un buen marco para tal exhibición. Estas apariciones condujeron a una impresionante presencia mediática entre 2010 y 2013. Una auténtica avalancha de apariciones públicas, reportajes y entrevistas televisivas, especialmente en *El hormiguero*, un programa de Antena 3, que emitía *El barco* y coprodujo el díptico protagonizado por Hache. La imagen de Casas también fue frecuente en portadas de todo tipo de revistas: *Fotogramas*, *La revista 40*, *El País Semanal*, *Men's Health*, *GQ*, *Tiempo*, *Bravo* o *Interfilms* son sólo algunos ejemplos de publicaciones en cuya portada apareció. En toda esta cobertura, el cuerpo constituye uno de los aspectos más distintivos, tanto como tema de conversación o simplemente en su representación visual. En las cuatro primeras mencionadas, aparece a pecho descubierto, mostrando una musculatura trabajada que llama la atención sobre sí misma. Sólo en *Fotogramas* sonrío

30 En Montes 2014 se encuentra una buena muestra de las respuestas al trabajo de Casas tanto en las películas del 2009 como en sus interpretaciones como Hugo.

31 Montes 2014, 84



IMAGEN 3

relajado, creando una alternativa a la mirada desafiante del varón tradicional frente a la amenaza de objetificación. De todas ellas, la portada del número 71 de *La revista 40* en el 2011 resultaba de especial interés (Imagen 3). Aunque la portada tenía la típica mirada desafiante, había ironía en el título “Vuelve el hombre” y en las fotos interiores en la que el significante potencialmente agresivo de la navaja se convertía casi en un juguete. De nuevo esta imagen muestra la compatibilidad entre los dos aspectos de Mario Casas: el que refleja una masculinidad tradicional y el que ironiza sobre ella.

Esta nueva imagen se complica cuando tenemos en cuenta las reacciones críticas, que delatan aspectos del conflicto apuntado entre versiones de la masculinidad. Junto a la adoración explícita (y ruidosa) de las fans que se materializaban en cada aparición pública, encontramos una actitud hostil que se convirtió casi de rigor entre la crítica, un linchamiento en el que es fácil adivinar la defensa de intereses identitarios. Tanto quienes hablaban de Casas como quienes

presuntamente tenían que centrarse en las películas en las que aparecía, mostraban una falta de comprensión por el tipo que representaba o por la ironía que el propio Casas exhibía. Se le descalificaba por sus aptitudes interpretativas, especialmente su voz y articulación. Pero dejando de lado lo opinable, una lectura de las reacciones hostiles a Casas alega dos motivos principales, ambos, en sí, cuestionables. El primero despreciaba a Casas simplemente por ser un icono de quinceañeras *chonis*. El segundo por mostrar su cuerpo de manera recurrente.

La mención de Mario Casas en España durante los años de su reinado mediático como estrella (entre 2008 y 2013) viene asociado a hordas de adolescentes que a menudo se etiquetan como “chonis”: la masa de mujeres jóvenes de clase trabajadora, habitantes naturales del centro comercial de las afueras de las grandes ciudades. A pesar de intentos como el de Bigas Luna de reivindicar el tipo³², las connotaciones suelen ser negativas: son viscerales, tienen mal gusto, son incapaces de hacer trabajos sofisticados o acabar estudios, hierran en sus objetos del deseo (el “cani” es la contrapartida masculina del tipo y comparte entorno con ellas). Aunque ciertos papeles implican receptores distintos (por ejemplo el público gay en *Mentiras y gordas*), sus rasgos se dirigen a ellas de manera más consistente. En el 2006, la época de *Sin miedo a soñar*, su aspecto remitía al del poligonero, con tatuajes, un peinado mohicano, y tendencia a la joyería barata (sobre todo pendientes). Poco después se atenuó el carácter distintivo de estos aditamentos, adoptando pelo más corto y en general evitando los pendientes. Para el periodo de *Tres metros sobre el cielo*, un nuevo grupo de significantes poligonero había endurecido la imagen y había reemplazado a los anteriores. En la caracterización de las fans y las críticas a quien se ha convertido en un icono para ellas, vemos ecos del fenómeno descrito por Owen Jones en *Chavs* que consiste en la demonización de los consumistas de clase proletaria. Por otra parte esto ha conducido a

32 En *Yo soy la Juani* (2006)

una actitud de continua justificación por parte de Casas que nos ayuda a entender mejor el fenómeno de su estrellato.

Aunque es cierto que la crítica tiene un impacto muy escaso en el público a que Casas se dirige, sus propias actitudes resultan interesantes desde un punto de vista cultural. La implicación de los comentarios es que se intenta mantener una distancia entre su posición y la del público choni. De las opiniones (algunas de ellas expresadas en medios populares) se desprende una ideologización de una serie de oposiciones: el arte es más importante que el éxito y la madurez más importante que la adolescencia. El intelecto es, en estas caracterizaciones, más importante que el cuerpo. Y finalmente el gusto de la mujer es menos respetable que el gusto de los hombres. Esta última implicación resulta especialmente sugerente: uno de los pecados de Casas, efectivamente, es presentarse como objeto a la mirada de un público de mujeres adolescentes y hombres gays. En términos de estrellato, por otra parte, esas categorías degradadas han sido cruciales en las reacciones críticas. Los críticos parecen ciertamente obsesionados por el hecho de que Casas “se quite la camisa” continuamente.

Habría que apuntar que la crítica que se expresa con sarcasmo cuando Casas muestra su cuerpo acepta sin problemas la belleza y la exhibición de sus compañeras de reparto. En su crítica para *El País*, Jordi Costa lamenta que María Valverde haya acabado en *Tres metros sobre el cielo*, insistiendo en que ella es “digna de mejor suerte”³³. Casas, por supuesto, merece estar ahí. En una crítica de *Fuga de cerebros*, Pablo Kurt, crítico en la página web FilmAffinity, mostraba su inquietud ante el desnudo de Casas y sugería que *Fuga de Cerebros* mejoraría con un desnudo de su compañera de reparto Amaia Salamanca. La reseña en *Cinemanía* de *Grupo 7* acumula piropos a Antonio de la Torre (icono de la masculinidad tradicional no exhibicionista) añadiendo a regañadientes que Casas “deja de ser solo un

chico guapo”. Lo problemático en estas películas no es que el cuerpo se exprese y se convierta en un objeto del deseo para el espectador, sino que ese cuerpo sea masculino. La crítica de cine en España, compuesta en una aplastante mayoría por hombres que hacen gala de una mirada masculina tradicional, deja ver la ansiedad que produce el cuerpo de Casas y acaba por revelar más sobre su punto de vista que de Casas. En tanto que ciertas representaciones del cuerpo masculino joven aparecen circunscritas a subculturas (las *chonis*, los gays), no parecía demasiado perentorio referirse a éstas. Fue cuando la imagen de Casas amenazó con convertirse en *mainstream* (cuando inevitablemente el cuerpo *depornosexual* empieza a convertirse en un modelo para adolescentes heterosexuales) que los cancerberos de la cultura tradicional levantaron las defensas y comenzaron a ironizar al respecto como parte de una campaña de descalificación contra Casas. No es sorprendente que los críticos sientan recelos sobre Casas. Como representante de una identidad masculina emergente, les está interpelando y obligándoles a definirse. El modo entusiasta y orgulloso en que Casas exhibe su físico parece interpelar al hombre tradicional: “¿Y vosotros qué?”.

Las respuestas de Casas se integran bien en el nuevo proyecto sobre la masculinidad *depornosexual*. Casas no está solo en esta nueva tendencia y en cierto modo sabe lo que está haciendo mucho mejor que sus críticos. Por una parte, a diferencia de otros ídolos del mundo del polígono (como Hugo Silva), Casas ha mostrado una buena disposición hacia sus fans. Típicamente cuando se le pregunta por las molestias que le puede causar el comportamiento de éstas, su respuesta es modesta (alega no entender a qué se debe) para a continuación mostrar agradecimiento a las fans que al fin y al cabo le han convertido en quien es. Dada la situación, son los críticos quienes no quieren o no saben leer los signos de la contemporaneidad. Casas es un ejemplo de una tendencia y ha moldeado su imagen según esa tendencia, que, como se apuntaba más arriba, choca en aspectos

33 http://elpais.com/diario/2010/12/03/cine/1291330808_850215.html Acceso 19 de diciembre de 2014

concretos con definiciones tradicionales de la virilidad.

Sobre su cuerpo, sus respuestas también recogen elementos de la nueva actitud. Primero, hay un reconocimiento de que se desnuda porque quieren verlo desnudo³⁴. Se trata de una actitud franca que representa bien una actitud masculina emergente pero sin la histeria que conllevan algunos de sus practicantes. Pero resulta aún más iluminadora su respuesta en el programa de Nieves Herrero porque nos obliga a ver el cuerpo de Casas como el campo de batalla entre dos variaciones de la masculinidad. En la primera emisión de su programa de entrevistas *Hola Nieves* en septiembre de 2013, el invitado único fue Casas que en aquel momento se encontraba promocionando la película *Las brujas de Zugarramurdi*. Si bien el film hacía uso irónico de la imagen *cani* de Casas, su cuerpo no aparece con la misma centralidad que en otras interpretaciones. Sin embargo, como era habitual con el actor, el tema del cuerpo y los músculos tenía que sacarse a la luz: se había convertido, en definitiva, en parte indisoluble de la imagen que proyectaba. Una de las entrevistadoras le preguntó cómo conseguía aquel cuerpo. Cuando Casas se disponía a responder, Herrero le interrumpió lanzando la respuesta que se enunciaba de manera automática desde la masculinidad tradicional: era simplemente naturalmente atractivo, no era necesario un proceso para mantenerlo. Cuando Casas pudo retomar el hilo, sin embargo, llegó a murmurar, aun contradiciendo el tenor de lo dicho por Herrero que no, que se trataba de mucho trabajo en el gimnasio³⁵. El cuerpo masculino para observadores de la generación de Herrero no necesita trabajarse ni exhibirse. El cuerpo ha de presentarse de manera natural y los espectadores juzgarán. Para Casas, sin embargo, el mérito estaba en el esfuerzo y el proceso: el nuevo ethos depornosexual, que resiste la mera calificación de “vanidad” implica que el traba-

jo que uno pone en el cuerpo no es algo que deba ocultarse, que se trabaja para hacer de él un espectáculo.

Esta relación de lucidez entre Casas y su cuerpo se extiende al menos hasta finales de 2013. Pero ya entonces había insinuaciones de que se avecinaba otro cambio de imagen que dejaría atrás a su “Hache”. Ciertamente, en la fase más reciente de la carrera de Casas parece haberse iniciado un nuevo giro. En *Ismael*, estrenada a finales de 2013, interpretaba a un joven que había sobrevivido a un accidente de moto con una cierta cojera. Es, por primera vez, padre de un niño y sus responsabilidades son las de un hombre maduro con empleo y no las de un joven cuyo principal interés es el de mantener relaciones románticas con las chicas. Pero lo que define esta nueva fase es una nueva actitud hacia el cuerpo. Sus siguientes proyectos (*Los 33* y *Palmeras en la nieve*) abundan en esta nueva madurez. Quizá si el uso del cuerpo como significante de personalidad estelar fue uno de los primeros triunfos de Casas, saber cambiar de rumbo sea una nueva decisión que determine sus años de madurez. Y es probable que el tipo emergente del depornosexual, a diferencia del *metrosexual* de los noventa, no llegue a despegar y sus elementos innovadores queden silenciados por las tradicionales reticencias de la masculinidad tradicional al exhibicionismo. Pero más allá de las dudas sobre el futuro de Casas o el tipo que representa, lo que resulta indudable es que cuando la nueva tipología apuntó plausiblemente a determinados desafíos a aspectos de la masculinidad tradicional, nadie en España la representó tan perfectamente como Mario Casas. □

34 Montes 2014, 185

35 https://www.youtube.com/watch?v=Qjf_DU9YB8Y Acceso el 20 de diciembre de 2014

BIBLIOGRAFÍA

- BORDO, Susan. *The Male Body. A New Look at Men in Public and in Private*, Straus and Giroux, Nueva York, 1999.
- DUTTON, Kenneth R. *The Perfectible Body. The Western Ideal of Male Physical Development*, Continuum, Nueva York.
- DYER, Richard. "Don't Look Now. The Instabilities of the Male Pin-Up" (1982), en *The Matter of Images*, Routledge, London, 1993.
- EASTHOPE, Antony. *What a Man's Gotta Do*, Londres, Routledge, 1990.
- ESCOFFIER, Jeffrey (2003) "Gay-for-pay: Straight Men and the Making of Gay Pornography" *Qualitative Sociology*. Vol. 26, n 4 (2003), pp 531-555.
- KINNICK, Katherine N. "Pushing the Envelope: The Role of the Mass Media in the Mainstreaming of Pornography", en HALL, Anna C. y BISHOP, Madria J. (eds.), *Pop Porn. Pornography in American Culture*, Praeger, Santa Barbara, 2007.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo. "No sólo músculos: Variaciones sobre la perfección del cuerpo masculino en el cine español contemporáneo" en ZURIÁN, Francisco A. (ed.) *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*, *Ocho y medio*, Madrid, 2010.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo y FOUZ, Santi, *Live Flesh*, I.B.Tauris, Londres, 2007.
- MONTES, Juan Mari. *Mario Casas. En cuerpo y Alma*, Quarentena Ediciones, Barcelona, 2014.
- PERRIAM, Chris. *Spanish Queer Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2013.
- SARRACINO, Carmine y SCOTT, Kevin M. *Porning of America: The Rise of Porn Culture, What It Means and Where Do We Go From Here*, Beacon Press, Boston, 2008.
- SIMPSON, Mark. *Male Impersonators*. Cassell, Londres, 1994.
- TASKER, Yvonne. *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge, Londres, 1993.
- WAUGH, Thomas. "Men's Pornography Gay vs Straight" *Jump Cut*, 30 (1985), pp 30.35.
- ZURIÁN, Francisco. "Cuerpos masculinos, hormonas y sexo en la ficción televisiva" en Francisco A. Zurián, *Imagen, Cuerpo y sexualidad. Representaciones del cuerpo en la cultura audiovisual contemporánea*, *Ocho y medio*, Madrid, 2014.