



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

**MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.),**  
***Ocaña: Voces, ecos y distorsiones,***  
**Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2018,**  
**186 pp.**

**Fermín Domínguez**

*Investigador independiente*

[fermin.dominguez.santana@gmail.com](mailto:fermin.dominguez.santana@gmail.com)

Fecha de recepción: 12/07/2019      Fecha de evaluación: 29/07/2019

Fecha de aceptación: 16/12/2019

El desigual desarrollo de la cultura *underground* en la España de finales de los setenta y principios de los ochenta del siglo XX propició la aparición de un número nada desdeñable de artistas de muy variado origen, formación e intereses, cuyas carreras siguieron caminos diversos en las décadas posteriores y, en ocasiones, finalizaron de manera abrupta. José Pérez Ocaña (1947-1983) encarna, sin duda, una de esas figuras relevantes del movimiento contracultural que se inició en los últimos estertores de un Franquismo agonizante, no solo por lo singular de su propuesta artística, sino porque las particularidades de su obra y de su persona dificultan la clasificación de su arte, a caballo entre lo pictórico-escultórico y lo performativo, con un evidente cuestionamiento del papel del cuerpo como objeto artístico y político. Pese a su manifiesta notoriedad en el panorama social de principios de los ochenta, tras su muerte, escaso interés académico le ha sido dedicado. Solo recientemente el análisis de su obra performativa, concentrado en la investigación sobre el documental *Ocaña, retrat intermitent* (1978), de Ventura Pons, y de su obra artística, expuesta de forma muy completa en *Ocaña 1973-1983. Acciones, actuaciones, activismo* (2010), comisariada por Pedro G. Romero, han inspirado acercamientos de cierta profundidad. Por esta razón, era necesaria esta revisión, actualización y, por qué no, reivindicación del artista que propone *Ocaña: Voces, ecos y distorsiones*, monográfico al cuidado de Rafael M. Mérida Jiménez, profesor Serra Húnter en la Universidad de Lleida, cuya extensa trayectoria en los estudios culturales y de género se une a la de otros especialistas, que, a lo largo de cada capítulo, plantean diversas y, en ocasiones, divergentes aproximaciones a Ocaña (a su obra y a su persona) desde la capacidad analítica de disciplinas como el arte, las letras, la historiografía, los estudios culturales y los estudios de género. Como consecuencia de ello y a tenor de la necesaria heterogeneidad del volumen, las fuentes utilizadas son varias y su elección obedece a la materia desde la

que se aborda dicho análisis. No obstante, hay un claro predominio por tomar como corpus su obra artística y performativa, bien de forma directa o bien a través del documental de Pons (ya mencionado), el de Gérard Courant (*Ocaña, der Engel der in der Qual singt*, de 1979), de la película de Jesús Garay (*Manderley*, 1980) y de los documentos incluidos en el archivo ocañí (el blog «La rosa del Vietnam»), de Pere Pedrals. Así ocurre en las aportaciones de Juan Vicente Aliaga, Víctor Mora Gaspar, Fernando López Rodríguez, Alberto Mira, Dieter Ingenschay y Alfredo Martínez Expósito. Por su parte, en el caso de los capítulos de José Antonio Ramos Arteaga y Jorge Luis Peralta, a las anteriores fuentes se suman, respectivamente, dos obras teatrales (*Ocaña, el fuego infinito*, de Andrés Ruiz López, 1989; y *Copi i Ocaña, al purgatori*, de Marc Rosich, 2004), en las que aparece como personaje, y un documental (*Ocaña, la memoria del sol*, de Juan J. Moreno, 2009) que propone un recorrido biográfico a partir de testimonios de personas más o menos cercanas al artista.

De los diez capítulos y un epílogo que conforman el volumen, ocho de ellos dedicados al análisis de la obra (directa o derivada) de Ocaña, una parte importante se corresponden con investigaciones desarrolladas bajo el abrigo del proyecto FEM2015-69863-P (MINECO-FEDER) sobre diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México.

En el primer capítulo, a modo de introducción, Rafael M. Mérida Jiménez ubica cada aportación de los coautores en el contexto de su disciplina con el objetivo de dar cohesión al monográfico. Del mismo modo, realiza una primera semblanza del artista, en la que presenta dos aspectos sobre su figura que serán eje de debate en buena parte de las páginas del libro: por un lado, la múltiple interpretación de sus alteridades identitarias y de sus disidencias (sexual, artística y político-activista) y, por otro, la polémica consideración de su persona y de su arte bajo la óptica de la subalternidad.

En el segundo capítulo, Juan Vicente Aliaga proporciona un nutrido número de argumentos que vienen a evidenciar las razones por las que la obra artística de Ocaña cayó en el olvido crítico después de su muerte. El investigador acierta cuando menciona la inconsistente organización de los circuitos de arte en la Transición, su afán por participar del espacio artístico europeo y, por consiguiente, el alejamiento de fórmulas que contemplaran el uso de iconografía tradicional. A pesar de que su obra fue etiquetada como antirreligiosa y kitsch, Aliaga, quien no desdeña su pretendido carácter paródico, opina que una razón principal de la exclusión de Ocaña del circuito oficial era su disidencia personal (sexual y política), pero añade que esta disputa con lo establecido, su origen social o sus relaciones personales con la marginalidad no permiten afirmar su subal-

ternidad, puesto que, al contrario que los testimonios aportados por Gayatri Chakravorty Spivak en *Can the subaltern speak?* (2009), expresaba sin pausa su disconformidad y sus palabras eran reproducidas por los medios, a pesar de que en ocasiones fueran alteradas o malinterpretadas.

Precisamente, Víctor Mora Gaspar profundiza, a lo largo del tercer capítulo, en el terreno de la subalternidad a través del análisis de la legislación española del siglo XX en torno a la «marginalidad» sexual y de qué manera la biografía del artista y su cuerpo político, al que el investigador denomina *contracuerpo* (adoptando la significación que Preciado hace del término *contrasexual* en *Manifiesto contrasexual*, 2002), son el significativo poliédrico del debate entre «la hegemonía y la subalternidad» (p. 36). En este sentido, su migración a Barcelona desde el entorno rural le revela una nueva regulación de la opresión y la estereotipación del sexo y del género, en la que, bajo el contexto de la Transición, Ocaña juega un papel disidente que no persigue que le sea cedido un lugar en el sistema, como pretendía el movimiento gay de la época, sino desestabilizar el propio sistema de categorías. Por ello, afirma Mora, la búsqueda actual de la identidad y el desarrollo en el espacio social del sujeto político justifican, en nuestros días, el nuevo interés por el artista.

Este particular interés también se manifiesta en la proyección de sus acciones performativas en nuestros días, cuyo análisis aborda Fernando López Rodríguez en el cuarto capítulo del monográfico. Según el estudioso, las manifestaciones feministas con el marco estético de una procesión de Semana Santa<sup>1</sup> (estetización de la política) o la performance de Drag Sethlas que resultó ganadora de la Gala Drag del Carnaval de Las Palmas de Gran Canaria 2017 (politización del arte), no solo comparten con el arte de Ocaña el uso de símbolos religiosos, sino que estos también aparecen resignificados. Concretamente, López analiza cómo en dos performances incluidas en el documental de Pons (la Procesión de la Asunción y el rezo a la muerte de Federico García Lorca), lo que trasciende para el activismo político y artístico posterior no es la forma en que plantea sus acciones (travestismo), ni siquiera los instrumentos de los que se vale (cante jondo, copla...), sino su procedimiento: el vaciamiento de ideología y religiosidad de los elementos de la tradición y su resignificación.

El quinto capítulo, escrito por Alberto Mira, estudia en profundidad el documental de Pons ya mencionado. El investigador, que pone en contexto la cinta y contrapone las figuras de Pons y Ocaña como autores de

---

<sup>1</sup> El autor se refiere a acciones como la Procesión del Santísimo Coño insumiso (Sevilla), la Procesión del Santo Chumino rebelde (Málaga) y la Procesión del Santísimo Coño de Todos los Orgasmos (Bilbao).

la Transición, juzga la película como el ensayo documental de una nueva realidad social por su visión cosmopolita de Barcelona y porque puede contemplarse como documento gráfico de una subcultura emergente. *Ocaña, retrat intermitent*, que consigue proyectarse en Cannes y que hoy en día se considera un clásico del cine gay, representa la consolidación de Ventura Pons como cineasta. Su ostensible papel secundario en la cinta, al contrario que otros documentales de la época, deja que el artista exprese, a través de sus reflexiones, contradicciones y correcciones, su pensamiento identitario, político y artístico; además suma una nutrida colección de imágenes sobre sus acciones performativas.

Por su parte, a la disquisición sobre el documental de Courant ya mencionado, dedica Dieter Ingenschay el sexto capítulo, en el que establece un claro contraste con respecto a la cinta de Pons, puesto que la génesis de *Ocaña, der Engel der in der Qual singt* está marcada por su carácter espontáneo, no solo en su planteamiento, fruto del encuentro casual entre director y artista durante la presentación del documental de Pons en la Berlinale, sino también en su ejecución, ya que se trata de una improvisación de Ocaña (tanto la actuación como el doblaje posterior), travestido de manera *trash*, es decir, sin el objetivo de imitar a una mujer, en la que interactúa con elementos del entorno cercanos a una Puerta de Brandeburgo marcada aún por la presencia del muro divisorio. Ingenschay destaca dos de estos elementos por su carácter político implícito: una figura de Marilyn Monroe, imagen de una marca local de helados, con la que el artista se identifica como mujer marginada y anarquista («no comunista»), y las rosas que arroja al lado Este del muro.

Prosiguiendo con el análisis de documentos audiovisuales en los que participó, Alfredo Martínez Expósito realiza, en el capítulo séptimo, un profundo estudio de la película *Manderley*, ya citada, que se encuentra a caballo entre la ficción y el documental, ya que, a pesar de que Ocaña representa el papel de Olmo, resultan obvias las similitudes con sus propias circunstancias: un pintor que expresa una sexualidad asumida y liberada. El film, además de ser una muestra del final de la contracultura, participa del debate sexual de finales de los setenta en dos aspectos: por un lado, la tradición arcádica, mostrada como espacio anti-normativo, pero asimismo anti-identitario; y, por otro lado, la tradición ácrata, ya que se excluyen las estructuras de poder y categorización en el tratamiento de la sexualidad.

A lo largo del capítulo octavo, José Antonio Ramos Arteaga acomete, por un lado, la misión de colocar en la tradición performativa el *chou ocañí* (así asegura su amigo Nazario que el artista nombraba a sus acciones); y, por otro, el análisis de dos propuestas teatrales, ya mencionadas, en las que aparece como personaje. De esta manera, Ramos defiende

que el *chou* ocañí participa, como variante, de la propia evolución de la performance a partir de los años sesenta, con unas características bien definidas («la precariedad de los medios y las condiciones materiales escénicas, la vocación improvisadora y efímera, la reconversión grotesca de los símbolos de la cultura popular instaurada por el franquismo y la relación promiscua con otros lenguajes artísticos», p. 121). El investigador concluye que Ocaña, a través de su cuerpo, plantea un diálogo entre subjetividades, con el que cuestiona la visión heteronormativa de lo travesti; por eso sus performances no deben desligarse de su carácter efímero y de la inevitable interrelación con el público.

En el capítulo noveno, Jorge Luis Peralta compara los documentales *Ocaña, la memoria del sol*, ya citado, y *La vida de Batato* (Goyo Anchou y Peter Pank, 2011), consagrado al argentino Batato Barea. El especialista, que valora la cinta de Anchou y Pank como compleja y pormenorizada, defiende que la película de Moreno, que sigue un estricto orden biográfico, dedica un tiempo inferior a los aspectos más polémicos de su vida en Barcelona frente a episodios menos incómodos de su juventud en Cantillana. Esta percepción parte de que el film utiliza una estructura narrativa tradicional, que Peralta considera inhábil para tratar biografías *queer*. De este modo, el documental, entre otras consecuencias, dulcifica el personaje de Ocaña y relativiza la homofobia ambiental experimentada en el medio rural.

El décimo capítulo, a cargo de Estrella Díaz Fernández, es una colección de dieciséis fragmentos cortos de diferentes autores, aparecidos en múltiples publicaciones de la época (1977-1983) y alguna posterior (2016), en torno al artista. En conjunto, el compendio proporciona una visión muy clara de la heterogénea apreciación que la persona y el arte de Ocaña tuvieron en la cultura barcelonesa de la Transición. Por añadidura, los textos permiten documentar la convulsa vida de la sociedad de la que formó parte: manifestaciones, jornadas libertarias, exposiciones subversivas, performances en las Ramblas, detenciones, fiestas espontáneas, que, a treinta y seis años de su muerte, permiten ubicarlo en su contexto.

El monográfico cierra con un epílogo narrativo de Onliyú, guionista reconocido y amigo de Ocaña, quien, gracias al relato de ciertas anécdotas de forma distendida, proporciona una visión mucho más personal y cotidiana. Aunque pueda parecer inusual la presencia de un escrito de estas características en un volumen académico, su inclusión resulta coherente si se tiene en cuenta la inoperancia de separar, en este caso particular, vivencia y práctica artística y, por consiguiente, el evidente carácter testimonial que se desprende de la exploración rigurosa de su obra.

En suma, la compleja visión multidisciplinar que proporciona *Ocaña: Voces, ecos y distorsiones* hace que el volumen sea recomendable y

atractivo tanto para lectores interesados en una visión artística de la obra de Ocaña o de las artes performativas, como para especialistas en la subcultura barcelonesa y la historia de los estudios LGBT en España. Se trata de una cuidada selección de investigaciones rigurosas, firmadas por expertos en sus respectivas materias, que atienden al proyecto vital y artístico de una figura disidente del *underground* de la Transición, pero que también aportan importantes hallazgos en la investigación del uso político del cuerpo y de la performance en la expresión de las alteridades sexuales.

### Referencias bibliográficas

- ANCHOU, Goyo, & Peter Pank (dir.). *La peli de Batato*, Masoka Cine, 2011.
- COURANT, Gérard (dir.). *Ocaña. Der Engel der in der Qual singt*, Kock Production, 1979. <https://goo.gl/c8sc9Y>
- GARAY, Jesús (dir.). *Manderley*, Cooperativa Cinematográfica Manderley, 1981.
- MORENO, Juan J. (dir.). *Ocaña, la memoria del sol*, I.L.D. Flynn P. C., 2009.
- MORENO, Pedro G. *Ocaña (1973-1983). Acciones, actuaciones, activismo*, 2010. [https://www.montehermoso.net/pagina.php?id\\_p=528](https://www.montehermoso.net/pagina.php?id_p=528)
- PEDRALS, Pere. "Archivo ocañi". *La rosa del Vietnam*. <https://larosadelvietnam.blogspot.com/>
- PONS, Ventura (dir.). *Ocaña, retrat intermitente*, Prozesa, Teide P.C., 1978.
- PRECIADO, Beatriz (Paul B.). *Manifiesto contra-sexual*, Madrid: Ópera Prima, 2002.
- ROSICH, Marc. *Copi i Ocaña, al purgatori*, Barcelona: RE&MA 12 S.L., 2004.
- RUIZ LÓPEZ, Andrés. *Ocaña, el fuego infinito (farsa sobre la vida, el amor y la muerte)*, Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1989.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *¿Pueden hablar los subalternos?* Traducido por Manuel Asensi Pérez. Barcelona: Museo d'Art Contemporani, 2009.