

***Ocaña. Voces, ecos y distorsiones.* Rafael M. Mérida Jiménez (ed.)**

En los últimos años, diversas circunstancias han ayudado a convertir al artista andaluz José Pérez Ocaña (Cantillana, 1947-1983) en uno de los referentes máximos a la hora de aproximarnos a las producciones culturales de la transición española y los primeros años de la democracia. Retrospectivas como la exposición de La Virreina en Barcelona en 2010, y la circulación exitosa del documental *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978) y su vida por distintos festivales, o la difusión gracias a internet del Archivo Ocañí (<https://larosadelvietnam.blogspot.com/>) han sido fundamentales para que la reivindicación de Ocaña como artista polifacético y multidimensional se entienda como un reto prácticamente inabarcable. Convertido primero en objeto de estudio académico, y después en toda una categoría, el conocimiento de la obra ocañí se ha revelado como una tarea que requerirá de la contribución de investigadores de distintas disciplinas, a lo largo de un tiempo, y del rigor propio que requiere el estudio de una personalidad tan rica como su obra. En este contexto nace el libro editado por el profesor Rafael M. Mérida Jiménez, con vocación de presentar nuevas miradas sobre las obras y biografía de Ocaña, con un especial foco en sus contribuciones artísticas menos estudiadas. Es en este equilibrio entre un diálogo con los estudios ocañís previos, y la incorporación de materiales novedosos, donde el libro ofrece sus mayores logros.

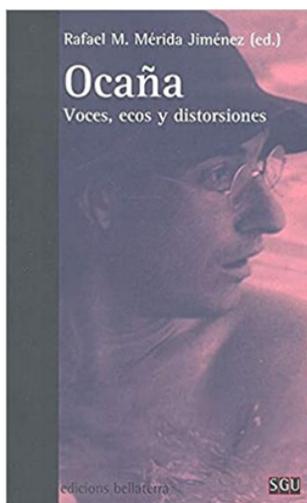
Los autores que contribuyen con sus capítulos proceden de diversas disciplinas, generaciones, nacionalidades y contextos académicos, y trabajan todos en sintonía para aproximarse a sus estudios desde perspectivas poliédricas, disidentes y multidisciplinares, como fueron las mismas obras de Ocaña. Fernando López Rodríguez ofrece una de las claves que explican el interés contemporáneo por la disidencia de Ocaña, tan radical hace cuarenta años como hoy. Con su capítulo "Ocaña: tradición sin tradicionalismo", López Rodríguez explora las estrategias del artista para reivindicar el uso de su herencia cultural andaluza y rural, reapropiándose del contenido religioso e ideológico para resignificarlo, subvertirlo y convertirlo en bocanadas de creación infranqueables por cualquier discurso pre-democrático. Juan Vicente Aliaga, con su capítulo "El arte contaminante. Apuntes sobre Ocaña en el contexto artístico español" continúa con este diálogo. Aliaga se muestra interesado especialmente en el lugar problemático que Ocaña ha ocupado y ocupa para la historiografía del arte, que se explica por lo que llama "el borrado de elementos culturales andaluces y españoles populares por parte de ciertas instancias [que] iba a la par con un cierto deseo de europeísmo" (19). El investigador reflexiona sobre los distintos lugares de inestabilidad que Ocaña ha ocupado desde los ochenta hasta ahora. Al resultar incómodo tanto para las élites conservadores (por su dimensión erótica y planteamientos ateos) como para la izquierda (por su reivindicación de la iconografía religiosa, que se ha visto como "beatería"), la obra de Ocaña y, sobre todo, las miradas que se han puesto sobre ella, se demuestran fundamentales para entender la historiografía del arte español en democracia.

La relación entre Ocaña y el cine atraviesa todo el volumen, con especial énfasis en los capítulos de Víctor Mora Gaspar, Alberto Mira, Alfredo Martínez Expósito y Dieter Ingenschay. Mora Gaspar se centra en la representación del cuerpo (o “contracuerpo”) como espacio para la resistencia y la construcción de una identidad que, paradójicamente, rechaza las identidades como posibilidades construibles. Mora Gaspar adelanta uno de los grandes temas que recorren todo el libro, cuando señala que “la liberación de la opresión rural lleva a Ocaña a caer en otra forma de administración biopolítica: la urbana” (p. 41). Sobre esa idea construye Mira, quien vuelve a la película de Pons, que le sirve como documento para problematizar la figura de Ocaña una vez más como inasible para cualquier categoría, en este caso geográfica. Como artista andaluz en la Barcelona anterior a los gobiernos nacionalistas, cualquier categoría regionalista resulta tan problemática como la de travesti, con la que se le quería encasillar en su momento. Concluye Mira que el documental sigue siendo objeto de nuevas lecturas por haberse convertido en “el gran retrato cinematográfico de la ciudad de Barcelona antes de la disciplinada estandarización de los ochenta” (p. 83). La película ha servido, además de para mitificar a su personaje retratado, para apuntalar una Barcelona glorificada desde la nostalgia, con las virtudes y peligros que esta conlleva. El valioso capítulo de Martínez Expósito analiza una de las más desconocidas películas del cine *queer* español de los años ochenta, *Manderley*, de Jesús Garay (1981). El texto reconoce las dificultades de reivindicar este título frente al de Pons, más divulgado, y acaba por demostrar su valía precisamente por iluminar algunas de las sombras más escondidas de la figura de Ocaña. Su lectura de *Manderley*, una película libertaria y colectivista, tiene dos vertientes; por un lado, empuja los límites de la difuminación de Ocaña entre su persona y su personaje. Por otro, profundiza en la construcción del mito de Ocaña como figura de categorización inasible: su sola presencia en *Manderley*, filtrada por una poética documental ambigua, arcádica y anarquista, hace explotar los binomios tradición-vanguardia, masculino-femenino, heterosexual-homosexual. Ingenschay, profesor de la Humboldt-Universität zu Berlin, es el encargado de analizar el cortometraje *Ocaña, der Engel der in der Qual singt*, de Gerard Courant, otra contribución cinematográfica de Ocaña sepultada entre la popularidad de *Ocaña, retrato intermitente*. Este cortometraje, que recoge una performance de Ocaña en el Berlín dividido, es para Ingenschay una muestra de la capacidad de provocación de Ocaña para traspasar los límites de cualquier función política. Recuerda las palabras de Nazario, fiel de Ocaña, que dijo que “los fotógrafos o los directores de cine solo tenían que poner las cámaras delante y la película salía sola, sin necesidad de guiones ni ensayos” (2016, p. 170). Como complemento del documental de Pons, que se proyectaba en Berlín mientras Ocaña grababa el cortometraje, y como confirmación de las palabras de Nazario, esta obra desconocida refuerza la leyenda de Ocaña como artista total, inaprensible no ya por las categorías que subvierte, sino hasta por la misma cámara cinematográfica que, al encuadrarle, quiere limitar lo ilimitable.

Ramos Arteaga, con el capítulo “Función interrumpida: ¡Ocaña a escena!”, se centra en el legado de Ocaña en las artes escénicas. El autor rastrea la huella de la *performance* de Ocaña, sobre todo cuando es entendida como parodia de la construcción de la masculinidad tradicional, y remarcando su naturaleza irremediabilmente liminar. El autor realiza un preciso trabajo de contextualización de sus intervenciones teatrales dentro del contexto de la Transición, para después indagar en la supervivencia de sus propuestas en creaciones posteriores. Ocaña se demuestra como antecedente de lo que después se ha llamado el arte corporal (*body art*) y, sobre todo, la *performance*. Con el análisis de dos obras de teatro que recogen directamente la herencia de Ocaña, al que pretenden representar o biografar, Ramos Arteaga vuelve a coincidir con una de las ideas más presentes en el volumen: la imposibilidad de categorizar la obra ocañí, y al artista mismo. La representación de su vida, y el intento de la recreación de su

radicalidad, aparece condenado por la resistencia a traducirse al mundo del teatro tradicional. El capítulo de Jorge Luis Peralta complementa, a modo de díptico, al anterior. Se titula “Santa Ocaña, o cómo contar una vida *queer*”. Ahora lo que se estudia son dos documentales, Ocaña, la memoria del sol (Juan J. Moreno) y La peli de Batato (Goyo Anchoy y Peter Pank, 2011). Parte de la consideración de Foucault de que hay en toda biografía una pulsión por la normalización y el control disciplinario, para reconocer las dificultades insalvables en cualquier intento de documentar la vida de Ocaña. Al mismo tiempo, reconoce que sus casos de estudio son oportunidades para la reflexión sobre las políticas de representación de las experiencias queer. Vuelven aquí algunos de los grandes debates que inspiran la obra ocañí, como las diferencias entre la experiencia rural, frente a la de la gran urbe, para las minorías sexuales. Ocaña, como artista que subvierte tantos espacios como rituales, capaz de llevar la procesión católica travesti y la saeta a las Ramblas de Barcelona, redibuja las posibilidades entre tradición y modernidad, orden y caos, pureza y corrupción.

El último capítulo, “Narrativas ocañís”, es una antología compilada por Estrella Díaz Fernández, en la que se agrupan textos que recogen reseñas y testimonios sobre el artista. Este cierre del volumen, antes de un bello epílogo escrito por Onliyú, funciona como recordatorio de la urgencia por salvar el legado ocañí, su obra, los archivos, y los testimonios de quienes le conocieron en profundidad. La selección de los textos es variada, e incluye desde semblanzas periodísticas a crítica cinematográfica. Hay pasajes de Francisco Umbral, Fernando Trueba, Jiménez Losantos, Cristina Peri Rossi, Alberto Cardín, Armand de Fluvià, Nazario.... Constituye un placer terminar la lectura del libro con estos breves artículos que recogen los discursos sobre la sexualidad y las artes de los años que vivió Ocaña. Las miradas sobre lo que era novedoso en un país que estrenaba libertades, y hasta el vocabulario, se sienten como algo que, aunque relativamente cercano en el tiempo, nos llega desde un pasado que se pierde poco a poco, pero del que todavía tenemos mucho que aprender. Es precisamente a través del estudio de obras de artistas tan completos como Ocaña que debemos hacerlo, y el libro editado por Martínez Mérida es una contribución imprescindible que merece muy buena bienvenida.



Bibliografía

Crampi, M. y Graffigna, J. (productores) y Anchou, G. y Pank, P. (directores). (2011). *La peli de Batato* [Cinta cinematográfica]. España: Masoka Cine.

Courant, G. (productor y director). (1979). *Ocaña, der Engel der in der Qual singt* [Cinta cinematográfica]. Alemania: Kock Production. Disponible en <https://goo.gl/c8sc9Y>

Forn, J.M., Pérez Giner, J.A. (productores) y Pons, V. (director). (1978). *Ocaña, retrato intermitente* [Cinta cinematográfica]. España: Prozesa, Teide P.C.

Garay, J. (productor y director). (1980). *Manderley* [Cinta cinematográfica]. España: Cooperativa Cinematográfica Manderley.

Moreno, J-J. (productor y director). (2009). *Ocaña, la memoria del sol* [Cinta cinematográfica]. España: I. L. D. Flynn P. C.

Nazario. (2016). *La vida cotidiana del dibujante underground*. Barcelona, España: Anagrama.

Archivo Ocañí. <https://larosadelvietnam.blogspot.com/>

NOTAS

*Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “Cine y televisión en España 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global”. CSO2016-78354-P. Entidad financiadora: Ministerio de Economía y Competitividad. Plan Nacional I+D 2016, Gobierno de España. 2017-2019. Grupo e Investigación TECMERIN: Televisión y Cine: Memoria, Representación e Industria. Código ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8482-3255>