

Identidades femeninas del travestismo “Ocañí”: iconografía e influencias de la mujer andaluza en la producción artística de Ocaña

Feminine identities from “ocañí” transvestim. Iconography and influences from the Andalusian woman in Ocaña’s artistic production

JOSÉ NARANJO FERRARI*

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*España, artista visual — pintor. Doctor en Bellas Artes (especialidad pintura).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. C/Laraña, 3, 41003 Sevilla, España. E-mail: jnaranjo@us.es

Resumen: La vivencia y exteriorización de la homosexualidad en Ocaña constituye uno de los principales factores definitorios de su obra y producción artística. Ello le conduce a adoptar la figura de la mujer andaluza, en todas sus facetas, como espejo de su propia identidad para representarlo a través de su particular travestimiento. El artista lo manifiesta en todas las disciplinas, pero es en su producción performática donde las diversas identidades femeninas adquieren una mayor relevancia.

Palabras clave: Ocaña / mujer / homosexualidad / travestismo / arte contemporáneo.

Abstract: *The experience and exteriorization from Ocaña’s homosexuality makes up one of main factors which are distinctive in his work and artistic production. All this carries out him to adopt the figure of Andalusian woman in all his stages like the reflection of his own identity performing this throughout his specific transvestim. This is showed in all disciplines but in his performance production is where the different feminine identities achieve the most important.*

Keywords: *Ocaña / woman / homosexuality / transvestism / contemporary art.*

Introducción

José Pérez Ocaña (Cantillana 1947-1983), el "pintor travestido", auspiciado en el panorama de efervescencia política, social y cultural de la dictadura y transición española, encontró su libertad personal y espacio de representación artístico en las Ramblas barcelonesas, donde exporta y resignifica las primeras vivencias en su Cantillana natal de postguerra.

Nuestra investigación ha puesto de manifiesto cómo los "fetiches" del pueblo estructuran toda su vida, pues al analizar su obra se manifiesta casi una obsesión por los elementos iconográficos que habían marcado su niñez, sobre todo la figura femenina. En este artículo profundizamos en la relevancia de la figura de la mujer andaluza, un icono de feminidad que el artista reinterpreta en todas sus facetas aplicadas a sus creaciones artísticas y a su propia vida.

En primer lugar reflexionamos sobre el origen de la identidad femenina en el artista y para ello ahondamos en la relevancia social, cultural y estética de la figura de la mujer en su pueblo natal. Estableceremos los principales iconos femeninos que Ocaña asume y reinterpreta en su polifacética producción artística.

Seguidamente estudiamos la manifestación de su homosexualidad y las diversas identidades femeninas del artista a través del travestismo, lo cual dio lugar a un repertorio de acciones y acontecimientos que constituyen la rompedora producción performática de Ocaña.

1. La mujer andaluza: espejo del Ocaña homosexual

Ocaña vivió una compleja realidad en torno a su homosexualidad desde niño hasta su etapa barcelonesa. Crece en el pueblo bajo el rol social de la "mariquita religiosa" que ocultaba su sexualidad tras el mundo de la religiosidad popular para intentar pasar desapercibido en una sociedad heteronormativa; a la vez que llenaba su vida con trazos de feminidad, ya que ese ámbito estaba totalmente relacionado con el mundo de la mujer. En cambio, su aspiración de artista y espíritu avanzado a su tiempo, le extrapolaba a un mundo más libre y más sincero que le llevó a reconocer y exteriorizar su condición sexual en plena dictadura en el nuevo escenario que le ofreció la libertaria Barcelona contracultural; por tanto, la identidad de Ocaña se forja en dos escenarios antagónicos que justifica lo controvertido de su personalidad vital y artística.

Ocaña desde joven sintió el rechazo de la sociedad por su inclinación sexual, en cambio se encontraba acogido y respetado entre los grupos sociales femeninos. Le fascinaba relacionarse con los grupos de «mantoneras», donde encontraba a las típicas mujeres "criticonas" y a las viejas "sabihoodas", sus verdaderas maestras de la sabiduría popular. Ocaña asumió desde niño



Figura 1 · Ocaña. *Autorretrato maternal con mantilla*. Junio, 1981. Acuarela sobre papel. 74 x 60 cm. Propiedad Familia Ocaña. Cantillana. Sevilla. Fuente: Propia.



Figura 2 · Ocaña. *Dos mujeres de luto*. Óleo sobre tabla. 103 x 84 cm. Propiedad Familia Ocaña. Cantillana. Sevilla. Fuente: Propia.

Figura 3 · Ocaña. *Fotograma de la performance El velatorio. Ocaña travestido de vieja de luto*. Galería Mec-Mec. Barcelona, 1977. Fuente: Archivo familia Ocaña. foto Marta Sentís.



Figura 4 · Ocaña. *Inmaculada verde*. Acrílico sobre papel. 128 x 99 cm. Propiedad Familia Ocaña. Cantillana. Sevilla.
Fuente: Propia.



Figura 5 · Ocaña. *Fotograma de la "Cementerio"*.
Barcelona, 1977. Fuente: Película *Ocaña, retrato intermitente*. Director: Ventura Pons. Foto: Marta Sentís.

todas esas identidades diversas del mundo femenino rural. Por tanto, en su posterior faceta artística no hizo más que utilizar y poner en valor todo su bagaje vital: gustos estéticos, locución, situaciones cotidianas y pensamientos de la sociedad femenina; reproduciendo la cotidianidad y esquemas vitales de las mujeres del pueblo.

Debemos destacar que el pueblo natal del artista está regido social y culturalmente por un férreo matriarcado, donde la figura principal en la vida cotidiana es la mujer; constituyéndose la figura protagonista de actos públicos y festivos como rosarios, procesiones, cultos,... donde asistían ataviadas con la clásica peineta y mantilla, mantones bordados, joyas, o trajes de flamenca, según la ocasión. Esta imagen exuberante de la mujer cantillanera, Ocaña no la olvidará nunca y será una constante en su vida, no sólo asumiendo su estética, sino también su espíritu, forma de ser y ademanes, basados en el aparentar, la interpretación más absoluta, la hipocresía y la crítica. Este icono folclórico de la mujer será el más utilizado por Ocaña, aunque también desarrolla otros prototipos femeninos.

Al hilo de la entidad femenina o mejor dicho de “lo femenino”, Ocaña se hace eco de una forma de vivir y exteriorizar su identidad sexual de una manera tremendamente andaluza y popular. Por tanto, apoyándonos en la reflexión de Julio Fernández, podemos decir que Ocaña representa la homosexualidad en su producción artística a través del gusto femenino, evitando el tópico homosexual de lo carnal.

Ocaña supo mantenerse distanciado de lo que llamaba “las formas estéticas mariconas”. Aunque hizo de su homosexualidad una bandera, nunca cedió en su pintura a la broma fácil o al guiño para entendidos. (Fernández, 1985: 22)

Opta por representar la feminidad más castiza utilizando el icono de mujer andaluza como espejo donde reflejar su identidad estética. Lo hace visible con el uso de los elementos característicos de las mujeres de su pueblo como mantillas, peinetas, flores, trajes de flamenca y mantones, atuendos que aplica habitualmente a los retratos de sus amigos homosexuales, o en sus propias actuaciones y performances, que también plasma en expresivos autorretratos como documento pictórico de su travestismo (Figura 1). Fusionó esa cultura femenina andaluza con su percepción del arte más rompedor, concitando las contradicciones de lo más antiguo para convocar lo más moderno. La ironía, la caricatura y el esperpento sobre su idolatrado icono de mujer eran el mejor camino permitido para manifestar su homosexualidad, que derivó hacia la sensibilidad y estética camp.

La representación de la mujer andaluza en la identidad femenina de Ocaña podemos sintetizarla en tres grupos iconográficos, diferenciando cada uno por su indumentaria, actos- acontecimientos y recursos expresivos o locuciones.

La folclórica o mujer tradicional de pueblo es la figura más polifacética y recurrente en la obra de Ocaña ya que representa a la mujer andaluza en multitud de actos cotidianos o acontecimientos festivos, siempre materializado en la exuberancia y el lujo. Basa su iconografía en la estética festiva de la mujer y en los recursos expresivos del flamenco y la copla como dos eficaces herramientas tanto a nivel musical, como de vestuario (mantones, trajes, peinetas,...) (Figura 1). Ocaña tendrá muy desarrollados estos esquemas femeninos, que traducirá en su travestismo bajo una interpretación muy personal y provocadora.

Las Viejas, representan el preclaro dominio del matriarcado cantillanero. La representación de la mujer vieja, no solo va relacionado con el carácter de ancianidad, sino con el significado iconográfico ancestral de la sabiduría, también usadas como símbolos de la astucia, de la bondad y rectitud femenina. En su producción pictórica (Figura 2) o en sus instalaciones y performances (Figura 3) puede verse con claridad que el tratamiento de las figuras de las viejas representan un sólido bloque, una representación del mundo familiar jerarquizado; generalmente relacionada con la tétrica escenografía mortuoria que tanto gustaba recrear a Ocaña.

Representación mariana. La relación de la simbología icónica de Ocaña con el mundo religioso es aún más profunda y se enlaza a su vez con la representación personal del tema de la homosexualidad y la admiración por el concepto mujer-madre. La representación iconográfica de "las Vírgenes" de Ocaña, como expresión del folclore popular andaluz es enlazada genialmente con el símbolo materno (Figura 4). El artista se identifica con la imagen de la Virgen y no con la de Cristo o cualquier otro santo masculino. En esta identidad con la representación más femenina de lo religioso, Ocaña llegará a representarse a sí mismo como Virgen maría.

2. Travestismo como práctica performática

Los iconos y "fetiches" femeninos de Ocaña adquieren corporeidad tridimensional; sus vivencias, fiestas y acontecimientos serán recreadas en exposiciones e instalaciones; y los ritos, sentimientos y atuendos invadirán las calles y espacios barceloneses en el cuerpo performático del artista.

Los estereotipos femeninos citados en el punto anterior encuentran su mejor representación en las acciones y performances de Ocaña. El artista tiene un repertorio de identidades múltiples y deambula entre ellas, pero nunca deja de

ser él mismo aunque adopte roles y personalidades femeninas diversas a través del disfraz. Es consciente que con el uso de elementos de maquillaje, accesorios y vestuario puede reinventar su identidad ante los ojos de la sociedad para subvertir estructuras sociales, culturales o de género (Figura 5).

Desde su posicionamiento, cercano al activismo homosexual, desarrolló un discurso reivindicativo y transgresor utilizando sus capacidades creativas y artísticas en sus apariciones públicas y vida cotidiana. Su simple presencia y experiencias cotidianas fueron teatralizándose y adquiriendo actitudes performativas hasta acabar transformándose en materia para sus actuaciones.

Ocaña era una persona contradictoria en todo, incluso en la definición de su homosexualidad y travestismo, jugando con la ambigüedad de su personaje, siempre huía de cualquier encasillamiento; por tanto valoramos el travestismo “ocañero” como un modo de rechazo a la sociedad y la ideología dominante. Su travestismo no va ligado a un rechazo de identidad del género masculino, no pretende ser mujer ni aspira a planteamientos transexuales. Utilizamos la reflexión de J. Ylla para manifestar el carácter provocativo y precursor de un concepto de travestismo alejado de los convencionalismos.

A Ocaña lo que más le gustaba era la provocación sensual, sin meterse con nadie pero jugando siempre. Aunque muchos lo consideren el pionero del travestismo barcelonés, él nunca aceptó ésta etiqueta “porque siempre ha habido travestis”. Él era un pionero del teatro en la calle. Disfrazándose intentaba dar una imagen grotesca, distorsionada: “creo que la provocación –decía- gusta a todo el mundo, porque todos tenemos algo de exhibicionistas” (Ylla, 1983).

El travestismo aglutina y redistribuye todas las prácticas performativas de Ocaña al igual que estaban haciendo en ese mismo periodo desde otras latitudes del mundo personajes como el polifacético artista brasileño Ney Matogrosso o la famosa estrella “warholiana” Mario Montez, relacionando la estética travesti con el cine y la performance, pasa a ser considerado una herramienta para hacer arte.

El artista se apropia en sus performances de las prendas que mejor definen a la mujer andaluza. El traje de flamenca, los mantones, las mantillas y peinas, los trajes de gala... definen su vestuario en las acciones de índole exuberante y festivo; en contraposición, para representar a la otra Andalucía sabihonda y existencialista que se manifiesta a través de los ritos y las costumbres funerarias, se traviste con la indumentaria sencilla y austera de las viejas de luto. En las performances de Ocaña, donde el componente visual es muy potente y actúa como nexo entre su obra performativa y su obra plástica, la vestimenta es el primer indicativo de la cultura femenina andaluza.

La estética femenina utilizada en sus performances, va acompañada de un discurso compuesto por infinidad de frases hechas y expresiones junto al canto, como habilidades adoptadas del lenguaje particular de las mujeres de su pueblo que grabó en su memoria, para después reactivarla en sus performances, a veces rozando la ventriloquia femenina. Se ha hecho con esas herramientas participando en la tradición oral de su pueblo, con las mujeres como referente mimético o escuchando a las grandes figuras de la copla. De ellas va a asumir la habilidad tradicional de trabajar la voz desde un registro femenino, para provocar variaciones de ritmo e intensidad que después va a usar para sus performances en Barcelona.

Conclusión

Ocaña propone una definición del travestismo desde las prácticas performativas y plásticas, como arte visual.

El vestuario, aplicado a la provocación y el travestismo, es una de las claves para entender la obra de Ocaña. En su obra pictórica quedarán reflejados los variados atuendos utilizados por el pintor, pero será en su obra "teatral" o performática donde adquirirá mayor importancia. Calificamos de "traducción cultural" a la reapropiación de los elementos tradicionales de sus fetiches femeninos; ya que utiliza la iconografía femenina como identidad y forma de representar y exponer su creatividad homosexual.

Concluimos que las obras de Ocaña tienen como factor común la utilización del rol y la iconografía femenina como vehículo de expresión de sus mensajes e imagen icónica del artista. A través de la identificación con las formas femeninas, materializadas en el travestismo, Ocaña hace una lectura de la religión y la cultura andaluza desde el prisma de su homosexualidad.

Referencias

- Fernández, Julio. (1985) "Retrato de la vida y obra de Ocaña." *El periódico de Catalunya: Dominical*. Barcelona.
- Pons, Ventura (1978) *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo] Barcelona: Procesa, Teide P. C.
- Sentís, Marta (1977) *Reportaje fotográfico de la exposición "Un poco de Andalucía". Performance "El velatorio"*. [Fotografía]. Barcelona: Archivo familia Ocaña.
- Ylla, J. (1983) "Luto en las ramblas por la muerte de Ocaña." *Diario de Barcelona*. Barcelona.