

24

Ocaña, artista y mito. La reinterpretación contracultural de la fiesta tradicional

José Naranjo Ferrari
Universidad de Sevilla

«Ocaña no es coherente con las pautas verbales de escuelas y críticos. No sigue una teoría clara porque no sabe. Ocaña mezcla, sin respeto, elementos incompatibles, modernos y pasados»¹.

Ignacio Zabala.

Tomamos estas palabras de Ignacio Zabala, amigo personal de José Pérez Ocaña (Cantillana, 1947-1983) y gran conocedor de la obra y trayectoria del artista para iniciar este texto, porque su reflexión nos predispone a la incongruencia y transgresión que encontraremos en este polifacético artista andaluz; además nos apunta la clave hacia dónde dirigir nuestro análisis: «elementos incompatibles modernos y pasados».

Efectivamente, para comprender e interpretar la obra del artista andaluz debemos volver nuestra mirada a su infancia, a sus orígenes, a una cultura ligada a la represión y la censura que para unos representaba el pasado nefasto de una parte de la historia de España, y que Ocaña nos presenta como la más transgresora modernidad en sus obras y en su vida.

Como bien dice Zabala, no podemos seguir ninguna teoría ni corriente artística definida para el estudio de la obra de Ocaña. La versatilidad en la vida y producción del artista hace que no centremos nuestro estudio sólo en su faceta artística como pintor o en su travestismo a modo de agitador social. Pretendemos ofrecer las pautas que hicieron posible el desarrollo

¹ Cita de Ignacio Zabala en el texto del catálogo: WYNN, M.J.. *Ocaña, pinturas*. Madrid: MEAC. 1985.

de Ocaña como artista multidisciplinar y transgresor en la etapa histórica que le tocó vivir, adentrándonos en los mecanismos de reinterpretación de su cultura vernácula como expresión artística y vital.

Debemos comenzar atendiendo a las particularidades de la época para concretar los dos contextos donde se desarrolló el artista como los verdaderos definidores de su carácter contradictorio y su personalidad artística. La contrariedad es evidente; si en el pueblo Ocaña vive las secuelas represivas de la posguerra, en Barcelona se encontrará inmerso en plena transición política y social, años convulsos y de cambios que Ocaña aprovecha para hacerse hueco en la libertaria sociedad y cultura que se intentaba construir. La transgresión fue su forma de lucha intelectual que abrió mentes y encontró en Barcelona una sociedad lo suficientemente anticipada a su tiempo como para que él pudiera existir. Deducimos que no hubiésemos tenido un Ocaña sin una Cantillana religiosa, festiva y represora de su homosexualidad, y sin una Barcelona como la de aquel momento, libertaria y acogedora que permitió a Ocaña desarrollarse en plenitud.

Abordamos en primer lugar el contexto rural de escasez y represión que rodeó a Ocaña en su infancia y juventud en Cantillana. Durante la posguerra su pueblo vive los mismos problemas que el resto del país: ruralización, hambruna, insalubridad y deficiencias sanitarias, analfabetismo y educación politizada; consecuencias derivadas de la autarquía de un estado militar, represivo, dictatorial y centralista. Fueron años de hambre, aislamiento y de total falta de libertades. Las generaciones de los conocidos «*años del hambre*», a la que perteneció nuestro artista, fueron protagonistas y testigos excepcionales de la inédita y compleja situación social, económica y política que influiría en su formación humana y cívica, siendo la generación decisiva para el acontecer nacional de las siguientes décadas.

En el ámbito cultural durante el franquismo, sobre todo en su primera etapa, se provocó una profunda regresión al pasado evitando el transcurso natural de todo avance de signo de modernidad en Andalucía, debido al uso de la *Andalucía tradicional y tónica* que hizo el régimen, recuperando y perpetuando de la manera más vulgar la grandeza que Andalucía había adquirido un siglo atrás en toda Europa como región del mito romántico. Andalucía fue sustituida por una mala copia de sí misma. En este desolador panorama cultural, la religiosidad popular ejercía un papel fundamental en la sociedad y en muchos casos las grandes celebraciones religiosas y festejos populares ocupaban la parcela de ocio de una sociedad que no contaba con otras propuestas culturales que la llevaran hacia la modernización.

A pesar de este panorama sórdido, el propio Ocaña en muchas entrevistas y reportajes, siempre recuerda su infancia como una época feliz. Aunque sufriera las burlas, la incompreensión y la marginación en muchos momentos, él era un niño sensible que disfrutaba de su entorno, del campo, de las fiestas, las hermandades, los entierros, de las viejas... de todas las características tradicionales del pueblo donde le tocó vivir. Gracias a las peculiaridades

que vivió en su niñez en un entorno como Cantillana se forjó la personalidad única de un hombre como Ocaña. La posguerra en Cantillana determinó de manera muy contundente la personalidad y futura obra artística de Ocaña, que en su pueblo y Andalucía natal nunca comprendieron.

En contrapunto a esa sociedad tradicional y represora de Cantillana durante la posguerra, en los años finales de la dictadura Ocaña emigra a Barcelona buscando nuevos horizontes personales y profesionales. Los setenta fueron en Barcelona unos años únicos en el ámbito de la experimentación cultural, creativa y social, que ofrecían a Ocaña el escenario idóneo para desplegar su derroche vital y creativo. En las postrimerías del régimen franquista y comienzo de la transición, en Barcelona se produjo un movimiento único que verdaderamente planteó una ruptura tanto con el nuevo progresismo como con los cuarenta años de sórdida cultura oficial franquista.

En esta ciudad nació un foro espontáneo libre, donde se mezclaron gentes provenientes de diversos lugares y culturas. Factores como la contracultura norteamericana y europea, los macro-conciertos de rock, el post-hippismo, el situacionismo nacido del Mayo del 68, configuraron un amplio terreno de actuación que potenció un cambio de imaginario colectivo. Este terreno perfectamente abonado para el cambio cultural colocaría a Barcelona a la altura de las capitales culturales occidentales y propició la aparición de una serie de actividades que muy poco tenían que ver con la cultura oficial propiciada por la dictadura: nace la contracultura en España.

La contracultura barcelonesa fue el primer intento firme y contundente de construir un underground después de la Guerra Civil. La música de Pau Riba y Sisa, los cómics de Nazario o los macro-festivales de Canet fueron algunas de las expresiones más visibles de un movimiento que aunó propuestas de diversas latitudes españolas y que se difundían en pequeñas publicaciones como *Star*, *Ajoblanco* o *Disco Express*. imbuidas de un ambiente muy libertario, donde la presencia de Ocaña sería algo habitual, haciéndose eco de sus escándalos, espectáculos, exposiciones, éxitos y detenciones.

El fin de un régimen, que se sabía caduco y acabado, permitió que ciertos sectores de la sociedad comenzaran a vivir las libertades que el régimen aún vigente censuraba; sus luchas y sus esfuerzos ya no se centraban en oponerse al franquismo, ahora la sociedad emergente tenía como objetivo instaurar una nueva forma de vida libertaria, despreocupada, alegre y «desmadrada» donde la utopía y la fiesta se hacía presente de la mano del artista andaluz Ocaña, icono y cabeza visible de ese espíritu.

La euforia se desató tras la muerte del Caudillo en 1975. El régimen de Franco había terminado y ya todos pensaban en la instauración de la futura democracia. El posterior vacío de poder hizo que se incrementara la sensación de que se estaba al borde de una ruptura. Una nueva cultura basada en la reivindicación de lo popular y lo espontáneo o el fuerte movi-

miento de libertad sexual ganó peso frente a una concepción más deliberadamente intelectual de la cultura de izquierdas. El movimiento homosexual² español tuvo su germen en la capital catalana en esos años con el nacimiento de organizaciones como el *Front d'Alliberament Gai de Catalunya* (FAGC), promotor de las primeras manifestaciones en defensa de la libertad sexual en Barcelona, con una participación activa y decisiva del pintor Ocaña.

La ciudad le ofrece a Ocaña la libertad y reconocimiento sexual deseado y sobre todo, el entorno idóneo para desplegar su mundo creativo; a cambio el artista aporta a Barcelona la fiesta, la tradición, la ingenuidad y la alegría que convertirían en célebres a las conocidas Ramblas, y la etapa contracultural más revolucionaria de la transición.

El artista a su llegada a Barcelona forjó un personaje público, excéntrico y provocador hasta hacerse popular. Ocaña se hizo reconocible en el mundo artístico y underground por sus disfraces y transgresión sexual, como él denominaba su acto de vestirse de mujer en plena dictadura; asume y reivindica su sexualidad libremente como respuesta o desagravio a tantos años de marginación y represión sexual, que también se reflejó en la marginación e incompreensión artística. Ocaña utilizó la posición que le ofrecía su condición homosexual en Barcelona, asociado a las movidas libertarias y culturales que se fueron sucediendo en la etapa convulsa de la transición, para fabricarse un personaje que lo situó en primera línea de la contracultura barcelonesa, donde encontró mayor integración personal y aceptación artística como integrante de las clases subalternas. 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.

Fueron años de explosión creativa y desenfreno vital donde la sociedad vivió al límite huyendo de un pasado represor y encaminándose a un ilusionante futuro libertario. El crecimiento artístico de Ocaña corre ligado indisolublemente a esta etapa fugaz de la historia de España. Sin embargo, el ambiente cultural y social de Barcelona a partir de 1980 entró en fase de cambio; el propio Ocaña calificó como una nueva etapa «gris» la que había comenzado en la ciudad. Muchos de los que habían defendido la vida libertaria y la contracultura se fueron adhiriendo a los nuevos puestos que generó la novedosa situación política del país, producto de la transición. Lluís Fernández, uno de los activistas de la Barcelona de los setenta, resume claramente el agotamiento y final de la movida contracultural de Barcelona:

Aquella Barcelona desapareció a la misma velocidad que la sociedad española entraba de lleno en la euforia democrática de la movida madrileña y sobrevenía el subsiguiente «desencanto» generacional.

En menos de dos años, gran parte de quienes hicieron posible la efervescencia de la Barcelona «contracultural» se fue a Madrid o tuvo que abandonarla ante la cada vez más acuciante realidad que se imponía³

2 NAZARIO. *La Barcelona de los 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago Ediciones, 2004. pp. 120-121.

3 FERNÁNDEZ, J.J.. *Star. La contracultura de los 70*. Barcelona: Glénat, 2007, p. 187.

Ocaña, como en años anteriores de represión y dictadura, buscará siempre aportar la faceta alegre y festiva al nuevo panorama gris que se estaba construyendo y en los primeros años de los ochenta, cuando su generación y utopías van perdiendo fuerza, continúa aportando color, alegría y fiestas a través de sus exposiciones basadas en las fiestas tradicionales de su Andalucía.

Homosexualidad, religión y copla: fundamentos iconográficos de Ocaña

Ocaña crea un programa iconográfico basado en la cultura popular andaluza, la religión y la homosexualidad, factores que definen y determinan su discurso artístico. Las creaciones y pinturas de Ocaña, además de ser consideradas como obra de arte en sí mismas, se convierten en el testimonio de una forma de vida, de una sensibilidad homosexual o en reflejo de la sociedad que le tocó vivir; en el documento y obra física de un arte efímero y desahogado.

Desde niño Ocaña fue relacionando estos tres aspectos de forma natural, gracias al momento histórico y las particularidades propias del pueblo, que conformaron su futura identidad personal y artística. Su sentimiento de diferencia hacia los demás a causa de su homosexualidad y sensibilidad artística, lo llevó a refugiarse en la religión y las manifestaciones festivas y populares del pueblo donde nació y vivió. El papel desarrollado por la mujer en el ámbito festivo y religioso de Cantillana fue determinante para su formación, por tanto lo consideramos un aspecto antropológico esencial que marcó la personalidad del joven artista y explica la unión de estos tres factores tan dispares que Ocaña utilizó para revertir la represión e incompreensión en un discurso basado en la fiesta, la alegría y el color.

La homosexualidad

La homosexualidad es el factor que condicionó su vida desde niño, y por tanto ejercerá una influencia decisiva en su creatividad. La condición sexual del artista ha marcado y ha sido determinante en cada acontecimiento de su vida personal, social y artística. De una u otra forma, la homosexualidad es un factor que aparece asociado a cada etapa y circunstancia de nuestro personaje; desde la marginación y el sufrimiento infantil, el impulso de salir del pueblo, hasta la fama de su travestismo, o la incondicional lucha por los derechos de los homosexuales. La homosexualidad reprimida de su infancia, se torna en exhibición y reivindicación pública de su sexualidad tomando con referencia la reactivación de códigos y figuras extraídas de la tradición folclórica y religiosa española o franquista. Esta actitud es la misma que describe Cooper entre los artistas homosexuales norteamericanos:

«La rabia contenida explotó, tras años de actitudes represivas, y desembocó en la «liberación» de la presencia gay. Los hasta entonces sigilosos homosexuales se volvieron rebeldes y militantes, casi de la noche a la mañana, y se mostraron orgullosos de proclamar su sexualidad. [...]

Los artistas que encontraron una aceptación más abierta de su homosexualidad y que deseaban plasmar esto en su obra, podían mirar de modo creativo hacia tradiciones y arquetipos del pasado y reformarlos según su punto de vista, o bien rechazarlos y relacionarse únicamente con la vida y las actitudes contemporáneas»⁴.

Planteamos la homosexualidad como el nexo de unión entre arte y vida en el artista, capaz de generar un discurso artístico basado en su identidad sexual sobre su propio cuerpo y sobre su obra plástica. La homosexualidad en Ocaña la consideramos como un impulso creativo que pone en relación la producción del artista con la sensibilidad *camp*, al unir la escenificación de «la pluma» y caracteres femeninos con la expresión de la cultura popular, la fiesta y la religión.

La religión

La religión es otro de los relatos que Ocaña tiene a mano y lo utiliza para abrir en él otras posibilidades plásticas y artísticas, en una estrecha relación con su identidad andaluza y sexual. Como hemos visto anteriormente, Ocaña fue educado en el nacionalcatolicismo, doctrina política caracterizada por una fuerte influencia de la Iglesia. Por tanto la religiosidad fue un factor determinante en la infancia de Ocaña al ser su único referente ideológico, lo cual desarrolla su fuerte conciencia devocional y piadosa. La espiritualidad y los rituales religiosos fueron dando forma al ideario iconográfico de Ocaña, donde las devociones marianas suponen el más claro ejemplo de la unión entre la religión y la religiosidad popular. Bajo la religión algunos jóvenes como Ocaña, coartados por una sociedad conservadora, encontraban un ámbito de desarrollo y expresión. Paradójicamente, la iglesia católica perdía su impronta de institución represora, y ofrecía una vía para canalizar la sensibilidad e inquietudes artísticas a través de las fiestas religiosas y los rituales.

Sin embargo, la religión supuso para Ocaña un símbolo de represión sobre su sexualidad, lo cual lo llevará invertir su fuerte religiosidad infantil en rechazo hacia la Iglesia y su moral. A pesar de la fascinación que el mundo de la religión suponía para el artista, reniega de sus principios y rescata sólo la iconografía y elementos estéticos y festivos que marcaron su infancia y los denominó «fetiches» como podemos ver en declaraciones del propio Ocaña.

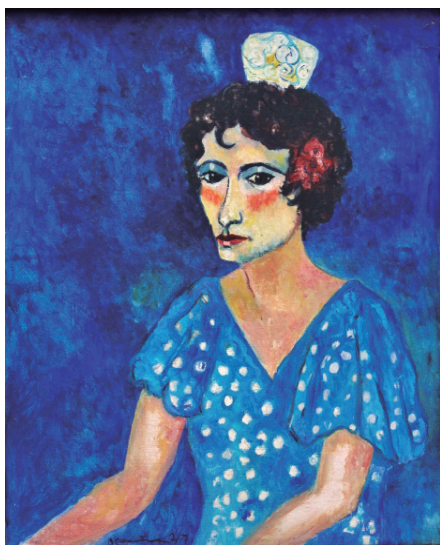
«Todo esto son fetiches, es el resumen de una educación católica, a mí lo que me ha quedado de la Iglesia son estas cosas, estos fetiches»⁵.

4 COOPER, E. *Artes Plásticas y homosexualidad*. Barcelona: Alertes, 1991, p. 307.

5 Ocaña en: CHAMORRO, P., *La Edad de Oro*, [Vídeo] RTVE, 1983. 4 DVD (21 min.).

La cultura popular andaluza

La cultura popular andaluza constituye la base plástica, estética y conceptual de la obra de Ocaña. Entre numerosos recursos extraídos por Ocaña de la cultura andaluza, consideramos el uso del flamenco en toda sus dimensiones uno de los discursos más usados en su obra como método de subversión y representación de lo festivo. El flamenco y otras variantes musicales como la copla conforman un lenguaje particular de canto, baile, vestuario, costumbres..., y Ocaña recurrirá a ellos tanto en su vida cotidiana como en sus creaciones artísticas. Ocaña pone en valor toda una cultura musical que aprendió en el pueblo; una música que identifica al pueblo andaluz, pero que al mismo tiempo, el régimen promocionó como una de sus señas de identidad durante la postguerra. Ocaña subvierte esa connotación franquista y utiliza el flamenco en sus vertientes de copla y saeta como dos eficaces herramientas expresivas para sus performances, no solo a nivel musical, si no utilizando también su lenguaje de vestuario (mantones, trajes, peinetas,...). [1-2] El flamenco es capaz de expresar el dolor, las miserias, la marginación, el miedo, la muerte,... a través de una manifestación festiva. La «flamencura» tradicionalmente se aprende por observación y mimetismo, alimentándose de la creatividad e impronta personal. Ocaña se formó en esta cultura musical de mano de las mujeres del pueblo, por tanto desarrollará los esquemas flamencos femeninos, que traducirá en su travestismo bajo una interpretación muy personal.



[1] Ocaña. *Autorretrato de flamenca* (1978 aprox.). Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm. Propiedad de Carlos Paniagua Ballesteros. Cantillana (Sevilla). Foto propia.



[2] Ocaña. *Autorretrato con mantilla* (1981). Acuarela sobre papel. 55 x 74 cm. Propiedad de la Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla). Foto propia.

Para Ocaña su pintura tuvo siempre un pozo profundo de donde obtener referencias: la fuerza arrebatadora del mundo de las tradiciones y de la cultura popular de su Cantillana natal. Con toda una carga de símbolos iconográficos populares consigue, al igual que el genial Chagall, hacer suya la vanguardia o cuanto menos personalizar las formas que ya no son de nadie más que del propio Ocaña, él mismo reconocía: «... que no quería ser un pintor de vanguardia –recuerda María José Wynn– sino un pintor de la España que conocía»⁶.

La obra pictórica de Ocaña cobra sentido a través del propio artista que expresa en sus cuadros su bagaje vital, marcado por la incompreensión, el sufrimiento y la marginalidad, pero a la vez cargado de «fetiches» que transportaban al artista a un mundo feliz, despreocupado y festivo. Como si desde las Ramblas de Barcelona sobrevolara las cotidianas escenas del día a día popular de su Cantillana natal, Ocaña integra en cada obra parte de su personal relación con esta tierra, continuamente se repiten en su obra las tradiciones andaluzas, las escenas con las viejas mantoneras, los niños, los monaguillos, las Vírgenes [3], las estrellas, la luna y el sol. Son un guiño de felicidad, el triunfo de la alegría, de la sabiduría popular, de la inocencia y de la virtud de la ingenuidad que a todas voces proclaman la libertad humana tan ansiada por nuestro artista:



[3] Ocaña. *Virgen Macarena*. (1978 aprox.)
Óleo sobre lienzo. 65 x 92 cm. Propiedad de la familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).
Foto propia.

«[...]es que todo eso es como una poesía, como tradición, superstición,... y yo lo mezclo todo eso con mi pintura, me recuerda a todas las cosas de mi pueblo, las fiestas, los casamientos, los bautizos, los entierros. Todo eso es parte de mi pintura, parte de mi vida, por eso yo mezclo cementerio, con alegría, con cante, con bautizo, con borrachera, con romería y con folclore»⁷.

En su pintura fue donde Ocaña inmortalizó todas estas figuras, ideas, vivencias, sensaciones, acontecimientos, fiestas, ritos, atuendos, personajes,... Pero toda su rica y personal iconografía se irá desgranando no sólo en sus cuadros, sino que cobrarán otras dimensiones en instalaciones y performances. Sus personajes y «fetiches» adquirirán corporeidad tridimensional en sus esculturas de papel maché; sus vivencias, fiestas y aconteci-

6 FERNÁNDEZ, Julio. «Retrato de la vida y obra de Ocaña», en *El periódico de Catalunya. Dominical*. Barcelona. 1985, p. 22.

7 PONS, V. *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo]. Barcelona: Procesa, Teide P.C., 1978. 1 DVD (85 min.).

mientos serán recreadas en exposiciones e instalaciones; y sus ritos, sentimientos y atuendos invadirán las calles y espacios barceloneses en el cuerpo performático del artista. Pero en ninguna de esas disciplinas mantienen la pervivencia que hoy en día continúan manteniendo en su pintura.

La propuesta de Ocaña era convertir el arte en una fiesta, Ocaña aportó la faceta alegre, festiva y popular a un panorama artístico que estaba olvidando la parte lúdica del arte. Percibimos de forma clara el ideario que marca su obra en todas las disciplinas: la recuperación de la cultura popular, de las tradiciones perdidas, de la religión, de las vivencias de la infancia,... extrapolando todo a un nuevo. Los títulos de las exposiciones: *Un poco de Andalucía, Color y fiesta popular, Incienso y romero, Viva la Virgen del Rocío o La primavera*, evidencian el trabajo de reapropiación de elementos significativos de su tierra y su pasado, que en las exposiciones del artista descubriremos como una constante.

Para Ocaña no es moderno olvidar el pasado y aceptar la nueva cultura impuesta por las modas externas y artificiales. La modernidad y transgresión en Ocaña radica en potenciar la tradición más auténtica y poner en valor aspectos marginales o denostados por la sociedad. Si la sociedad margina y critica la cultura popular, las artesanías efímeras, las fiestas religiosas,... Ocaña las exalta hasta situarlas como tema de interés y debate entre las esferas culturales del momento.

“La pluma”, mecanismo de subversión y traducción cultural

Desordenados, desmadrados y escandalosamente ruidosos, homosexuales, drogadictos, prostitutas, desposeídos, locos y marginales forman la «pluma» de la transición. Ellos son el nuevo cuerpo aparecido en la posdictadura franquista, aquel que va a desplazar y dislocar de forma violentamente espectacular las tradicionales narrativas al uso hasta aquel momento, como por ejemplo en aquellos fabulosos happenings o «procesiones» puestas en marcha en las Ramblas de Barcelona por el pintor-travestí José Ángel Ocaña, y afortunadamente recogidas en la película de Ventura Pons, *Ocaña: Retrat intermiment* (1978). Tumuluosos trasiegos callejeros que, fundiendo en un solo cuerpo el ritual de muerte de la Semana Santa de su Andalucía natal con el ritual «plumífero» fetichista y colorido basado en la tradición católica de raigambre árabe-andaluza y mediterránea, compone un nuevo cuerpo que, aunque generado por el nuevo paradigma global histórico, es inconcebible fuera de la localidad de la historia y las tradiciones españolas⁸.

El despliegue vital y artístico de fetiches y celebración ritual que promueve Ocaña, reconduce el modo de vida homosexual que nacía en la transición. La «pluma» como denomina Teresa Vilarós al estilo autóctono de entender la homosexualidad, sale y se apropia

8 VILLARÓS M. T. «*El mono del desencanto*». *Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XX de España Editores, 1998. p. 183.

de la calle, invade el espacio público con una vitalidad y provocación arrolladora que no habría sido posible fuera del contexto sociopolítico de la transición. Este modo de vida del que Ocaña es icono y principal representante, es aceptado por la sociedad como producto «exótico» o contracultural.

La resignificación de las identidades y la cultura popular española es llevada a cabo desde las clases subalternas, desde la contracultura, que acude a la inagotable fuente de las tradiciones autóctonas para abrir nuevos caminos a un panorama cultural necesitado de nuevos referentes para romper con la cultura franquista y preparar el futuro cultural de la nueva democracia. La nueva cultura no es importada ni creada desde cero, si no que es reciclada bajo nuevos conceptos y formas de vida.

En el caso de Ocaña resulta evidente el reflejo de los nuevos modos de vida e identidad homosexual, y podemos apreciar un laborioso trabajo de reapropiación y reciclaje de su origen rural y pasado en Andalucía, vivencias y folclore, interpretando de manera muy personal los principios de la cultura popular como materia de representación estética.

«... su interés por la idiosincrasia de la Andalucía rural en el panorama cultural post-desarrollista, hace que su mirada sobre el legado oral, festivo y tradicional esté mucho más cargada de implicaciones identitarias que en el caso de los intelectuales urbanos. Ocaña ha aprendido a ser quien es en las fiestas y 38 procesiones religiosas de su pueblo. Su pintura y sus performances le deben mucho al mundo, especialmente femenino, de la religiosidad y la sociabilidad rural andaluza

Pero al mismo tiempo, Ocaña, como Nazario es un «moderno»(es un vanguardista), que utiliza todo ese acervo como una herramienta más en su experimentación vital, en su desbordamiento de las identidades fijas de género, clase, nacionalidad o ideología que tiene a su disposición. De nuevo encontraremos aquí el fenómeno de "traducción cultural"⁹.

Calificamos de «traducción cultural» a la reapropiación de los elementos tradicionales de sus orígenes andaluces, con los que el pintor se inició en el ámbito artístico rural y se siente verdaderamente identificado; utiliza todo ese pasado como identidad y como forma de representar y exponer su creatividad homosexual y su rechazo a la represión y marginación sufrida durante la dictadura.

Resulta evidente que en el arte de acción y performativo de Ocaña la homosexualidad adquiere un papel protagonista y vertebrador de todo su discurso, mucho más relevante que en su pintura o exposiciones. En sus performances es donde Ocaña escenifica y lleva a la vida real los fetiches y valores identitarios andaluces que pinta en sus cuadros, y en sus acciones los reactiva a través de la «pluma», la exageración del gesto y la «feminización» que aprendió de las mujeres de su pueblo.

9 MORENO-CABALLUD, L. *Topos, carnavales y Vecinos. Derivas de lo rural en la literatura y el cine de la transición española (1973-1986)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Princeton. 2010, pp. 37-38.

La producción artística de Ocaña, por lo general, tiene un factor común que es 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. Asume la identidad de la mujer y como signo más visible adoptará sus diversas indumentarias. El artista se apropia 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.



[4] Ocaña. Fotograma de la performance *Procesión de Semana Santa*. Barcelona, 1977. Fuente: Película *Ocaña, retrato intermitente*. Director: Ventura Pons.

En las performances de Ocaña, donde el componente visual es muy potente y actúa como nexo entre su obra performática y su obra plástica, la vestimenta es el primer indicativo de la cultura tradicional. El vestuario cobra un especial protagonismo en performances como la de la puerta de Brandeburgo donde cuida la estética de folclórica de postguerra, o las performances de la *Procesión de Semana Santa* [4], donde utiliza la peinetas y mantilla, una imagen muy definitoria y personal de las mujeres cantillaneras.

Además de la vestimenta Ocaña exalta la música folclórica de su Andalucía como seña de identidad y como herramienta de provocación y subversión de la cultura oficial franquista, que la adoptó como propia. Canta con seriedad y dignidad las canciones populares que

la gente quiere olvidar, reclamando la atención sobre ellas, sobre las historias que cuentan sus letras... sobre las que, a menudo, añade suspicaces improvisaciones que contribuyen a aumentar el carácter performativo del cante.

Ocaña recupera en sus creaciones elementos de la cultura popular española de las décadas precedentes, de la cultura «franquista». Esas manifestaciones culturales autóctonas tienen la peculiaridad de que, además de formar parte del ideario y las vivencias de Ocaña y por tanto de su iconografía, todas constituyeron elementos de los que el régimen franquista se apropió, o trató de hacerlo durante la dictadura para convertirlos en sus señas de identidad cultural y política. La reutilización de estos elementos en los términos en que Ocaña lo hace, convierte la puesta en escena de su sexualidad en un ejercicio de subversión y performatividad de la realidad que podemos poner en relación con el espíritu camp.

Lo verdaderamente novedoso en la producción de Ocaña es la relectura de la cultura tradicional y los elementos en común con la cultura promovida por el régimen desde el prisma y el campo de actuación de un gay como Ocaña. No sería nada contradictorio que un artista andaluz trabajara temas religiosos o de folclore (festivos, taurinos, copla,...). La utilización de los citados elementos de índole tradicional, religiosa o «franquista» no tendría ninguna relevancia en la obra de Ocaña sin la carga de subversión que le aporta ser utilizados por un artista homosexual y activista, desde el prisma de «la pluma». La verdadera aportación de Ocaña es la descontextualización de todos esos iconos y la creatividad para transportarlos a un mundo personal, homosexual y contracultural.

Conclusiones

Ocaña encuentra en el panorama de incertidumbre y efervescencia política, social y cultural de la transición española el marco idóneo para desarrollar su bagaje cultural y convertirlo en el eje de su discurso creativo. Es consciente de la importancia de la identidad de su pueblo y en un ejercicio de modernidad, nos presenta la recuperación y puesta en valor de la cultura popular como vanguardia, aspecto que se redimensiona al fusionarlo con la exposición de su homosexualidad, originando un concepto y producto artístico personal y universal a la vez.

De este modo, la evocación de las fiestas tradicionales, es el pretexto idóneo de sus creaciones. El artista transporta y reutiliza las fiestas y tradiciones que intrínsecamente ya albergan una fuerte carga de plasticidad, intervención en el espacio y performatividad; recicla estos aspectos descontextualizándolos bajo un nuevo concepto y escenario, consciente de que esta resignificación deriva sus propuestas hacia la definición de arte moderno. Ocaña pretendía en sus exposiciones fascinar a todos con el espectáculo que marcó su infancia, convirtiéndolo en uno de los ejes fundamentales de su obra. Las exposiciones del artista andaluz se convierten en el espacio utópico, ausente de dolor y sufrimiento donde convergen los años idílicos de su niñez con la libertad plena del ambiente contracultural de Barcelona.

En la contracultura se abre una multiplicidad de relatos de vida posibles que muestran un especial interés hacia las fiestas populares. En este ámbito, Ocaña, junto a otros artistas como Nazario, van a producir en sus obras y forma de vida una «traducción cultural» apropiándose de la herencia de la fiesta popular y manifestándola a través de la perspectiva homosexual. Como decíamos al principio de este capítulo citando a Zabala, Ocaña mezcla en su obra elementos aparentemente incompatibles modernos y pasados, que suponen la verdadera aportación en su producción artística.

Creemos que la insistencia con que Ocaña vuelve permanentemente a la memoria no tiene sólo que ver con la nostalgia de una época o la melancolía de un tiempo y una experiencia que irremediablemente se pierden. El imaginario de Ocaña parece algunas veces retenido por el revisionismo colectivo con que se evocan los años de la transición cultural y política tras la muerte de Franco, sin profundizar en otros aspectos más particulares del artista, como la puesta en valor y reivindicación de la identidad cultural tradicional y la personalísima interpretación de la homosexualidad que ello provoca. Lo que Ocaña nos regala constantemente es el ejemplo, sin aspiraciones, de una determinada forma de vida que experimenta con la fusión de tradición y modernidad, respeto y transgresión. Si no hay una forma estética determinada en las mercancías artísticas producidas en esa época contracultural, si no hay un programa artístico definido, es porque Ocaña y sus compañeros gastaron todas las fuerzas en vivir al límite, en la lucha diaria por cambiar una sociedad que demandaba transgresión, y Ocaña lo materializó uniendo vida y arte sin preocuparse de mucho más.

La «era» Ocaña, la contracultura, se desvanece con su muerte y cierra una etapa de reivindicaciones de libertad, de cambio político. El artista desaparece siendo la cabeza visible y máximo representante de una generación luchadora, festiva y alegre que actualmente alcanza tintes heroicos desde la revisión historiográfica de la democracia. Con la muerte de Ocaña la sociedad española tomó conciencia del cierre definitivo de una época, que unido a las circunstancias personales y la «espectacularidad» festiva de su desaparición provocó el encumbramiento de la figura de Ocaña a la consideración de icono y mito contracultural.

Bibliografía

- CHAMORRO, P., *La Edad de Oro*, [Vídeo] RTVE, 1983. 4 DVD (21 min.).
- COOPER, E., *Artes plásticas y homosexualidad*. Leartes, 1991.
- FERNÁNDEZ, J.J., *Star. La contracultura de los 70*, Barcelona: Glénat, 2007.
- FERNÁNDEZ, Julio. «Retrato de la vida y obra de Ocaña». en *El periódico de Catalunya. Dominical*. Barcelona. 1985. p. 22.
- MORENO-CABALLUD, L., *Topos, carnavales y vecinos. Derivas de lo rural en la literatura y el cine de la transición española (1973-1986)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Princeton, 2010.

NAZARIO. *La Barcelona de los 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago Ediciones, 2004.

PONS, V., *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo]. Barcelona: Proza, Teide P.C., 1978. 1 DVD (85 min.).

VILLARÓS M. T., «*El mono del desencanto*». *Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XX de España Editores, 1998.

WYNN, M. J., *Ocaña. Pinturas*. Madrid: MEAC, 1985.