

RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ (ed.)

*Ocaña. Voces, ecos y distorsiones*

Barcelona: Edicions Bellaterra, 2018.

186 páginas

En 1978 el artista plástico y de *performance* José Pérez Ocaña (1947-1983), se daba a conocer al mundo gracias a la película de un novelísimo Ventura Pons: *Ocaña, retrat intermitent*. Este film, considerado como uno de los más icónicos de la Transición, fue reconocido internacionalmente en diferentes circuitos cinematográficos como el Festival de Cannes o el Berlinale. Cuarenta años después de su estreno, Rafael M. Mérida Jiménez profesor Serra Húnter en la Universitat de Lleida, ha recogido el testigo y ha reunido a académicos de diferentes disciplinas –desde la teoría del arte, la danza o la literatura– para rendir homenaje al artista sevillano en el volumen que aquí reseñamos: *Ocaña. Voces, ecos y distorsiones*. Rafael M. Mérida ha centrado sus últimos años de investigación en la diversidad de género y las nuevas masculinidades en las literaturas y culturas hispánicas, especialmente en el periodo de la Transición democrática en España, como podemos observar en sus anteriores títulos *Masculinidades en la Transición* (2015) editado junto a Jorge Luis Peralta o *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX* (2016). No es de extrañar que una figura como Ocaña, indudablemente ligada a la disidencia sexual de los años 70 y 80, suscite interés a un investigador de tal materia y periodo; siendo además que una de las tres partes de su *Transbarcelonas* está centrada explícitamente en la película de Ventura Pons, la figura de Ocaña y los textos y autores que encontramos en su órbita.

El volumen consta de una agrupación muy interesante y poliédrica de elementos: una introducción del mismo editor; ocho ensayos correspondientes a diferentes aspectos de la vida y obra del artista, y de recreaciones posteriores; una antología de textos donde diferentes autores hablan de Ocaña; un epílogo de Onliyú de carácter vivencial en el que nos relata tres anécdotas; y una treintena de fotografías facilitadas por Nazario de la vida cotidiana del artista con sus amigos o en solitario. Todos estos elementos configuran aquello que Rafael M. Mérida califica en su introducción (9-13) como «las mil y una voces de Ocaña». Solo de esta manera podemos aproximarnos a reconstruir una personalidad tan compleja como la suya, así como las ondas expansivas que suscitó su impacto en la escena barcelonesa, española y europea, porque sin duda «Ocaña es creación y recreación» (11). Aún hoy en día sus trabajos –especialmente las *performances* en el espacio público– siguen maravillando y produciendo réplicas y acercamientos, como lo fue en 2010 la exposición de La Virreina en Barcelona, *Ocaña (1973-1983): Acciones, actuaciones, activismo*, tan celebrada por varios de los trabajos del presente volumen.

Los ocho ensayos académicos que componen la obra reflejan a la perfección el subtítulo de la misma, pues nos hablan de las «voces, ecos y distorsiones» que genera la figura de Ocaña. En este sentido, podemos pensar que su estructura no

es baladí, pues claramente sitúa en un inicio los estudios relacionados con la teoría del arte para después exponer los cinematográficos y/o literarios en una transición que va de lo más visual, a lo más literario. Dentro del primer grupo, el que inicia el volumen pertenece a Juan Vicente Aliaga, «El arte contaminante. Apuntes sobre Ocaña en el contexto artístico español» (15-32), que busca recrear el estado del mercado del arte en la España de la Transición. De esta forma, nos sirve para situar desde un inicio cómo podría ocupar –o más bien no ocupar– Ocaña un lugar en aquellos circuitos que miraban hacia el norte e ignoraban el sur. A continuación, encontramos los trabajos de Víctor Gaspar Mora, «Identidad y resistencia como relato de vida. Memorias de un *contracuerpo* en España» (33-52), y de Fernando López Rodríguez, «Ocaña: tradición sin tradicionalismos» (53-66). Estos trabajos serían, sin duda, los «ecos» del volumen en cuanto indagan la figura de Ocaña a través de sus posibles resonancias con conceptos de la crítica *queer* contemporánea. Así, Gaspar Mora vincula el cuerpo de Ocaña a las teorías actuales sobre la identidad y al concepto de «contracuerpo» de Paul Preciado; y López Rodríguez reflexiona sobre los elementos tradicionales que se muestran en las escenas de *Ocaña, retrat intermittent* sirviéndose de las herramientas conceptuales que propone Isabelle Launay.

Si continuamos adentrándonos en el volumen, escuchamos las «voces» en testimonios cinematográficos directos donde Ocaña no es solo intérprete u objeto de estudio, sino también ente activo en el proceso creativo. Formarían parte de estas «voces» los análisis de Alberto Mira «Retrato de dos artistas en transición: Ocaña visto por Ventura Pons» (67-84), sobre el caso de la película *Ocaña, retrat intermittent*; de Dieter Ingenschay «Ocaña, Marilyn y la provocación *queer* del estalinismo. *Ocaña, der Engel der in der Qual singt* de Gérard Courant» (85-100), sobre el corto berlinés de Ocaña; y de Alfredo Martínez-Expósito «Arcadia y acracia: la aportación libertaria de Ocaña a *Manderley*, de Jesús Garay» (101-120), sobre la ficción del director cántabro que coprotagoniza el pintor. Los tres ensayos coinciden en resaltar la figura de Ocaña como agente principal de la creación artística tanto en la película de Pons y de Garay como en el corto de Courant. Superando en mucho la labor del simple actor, Ocaña introduce en ellas sus concepciones vitales y posiciones políticas provocadoras, como podemos observar en los monólogos improvisados de *Ocaña, retrat intermittent* o las rosas lanzadas al Berlín de la RDA tras el muro en la cinta de Gérard Courant.

También los testimonios cinematográficos posteriores nos hablarán de Ocaña, pero no en calidad de «voces» sino más bien como «distorsiones»: es el caso del análisis que presenta Jorge Luis Peralta «Santa Ocaña, o cómo contar una vida *queer*» (143-164) en relación a la película *Ocaña, la memoria del sol* (2009) de Juan Manuel Moreno y su visión endulzada, desexualizada y romantizada del artista y de su entorno. En una línea similar trabaja José Antonio Ramos Arteaga en su capítulo «Función interrumpida: ¡Ocaña, a escena!» (121-142) con respecto a las creaciones teatrales de Andrés Ruiz López y Marc Rosich sobre la figura de Ocaña. El primero es acusado muy certeramente por Ramos Arteaga de ser obsesivamente «lorquiano», mientras que de Rosich se señala su menoscabo por la dimensión crítica y política del artista y su potencial subversivo.

A mitad camino en esta sinfonía ocañí, encuentra el lector una muestra de veinte fotografías de Ocaña facilitadas por Nazario para la edición del volumen de una calidad excepcional, a color y en papel grueso. Considero un gran acierto ilustrar con ellas los ensayos que contiene, de forma que la sensación de inmersión en el mundo de Ocaña es completa: entre besos, trajes folklóricos y desnudos integrales –estos últimos siempre en compañía– podemos llegar a zambullirnos por completo en el universo que se nos presenta. No estoy sugiriendo, ni mucho menos, aquello de «una imagen vale más que mil palabras», y así lo demuestra la espléndida antología preparada por Estrella Díaz Fernández «Narrativas ocañís» (165-180), en la que a través de dieciséis pasajes narrativos breves podemos completar una reconstrucción aproximada de la personalidad de Ocaña, vista en esta ocasión a través de los ojos de personajes más o menos cercanos al artista, tan dispares como Karmele Marchante, Terenci Moix o Nazario. Finaliza el volumen un breve relato del guionista Onliyú en el que, a modo de broche de oro, nos narra tres anécdotas autobiográficas de su relación con Ocaña, que no hacen más que ilustrar y enriquecer estas «voces, ecos y distorsiones».

Las diferentes aportaciones que integra de forma interdisciplinaria el volumen esbozan, por otro lado, muchas líneas comunes: los elogios que recibe la cinta de Ventura Pons son constantes, así como la reivindicación del talento de Ocaña como artista de *performance* o su desapercibido paso por el mundo de la pintura –seguro que Ocaña se indignaría al no ver ni una de sus obras pictóricas plasmada en él. Del mismo modo, un lector formado en estudios de género no podrá evitar fijarse en cómo los distintos trabajos que lo componen merodean por la teoría *queer* y los debates contemporáneos sobre la sexualidad. El interés que provoca Ocaña hoy en día –o que debería de suscitar– no responde ni mucho menos a una cuestión aleatoria, sino a una auténtica actualización de su figura exigida por nuestro tiempo. Como bien indica Jorge Luis Peralta en su capítulo, desarrollos recientes en estas áreas de conocimiento como los de Jack Halberstam tendrían una identificación casi completa en una figura como Ocaña por su transgresión y eclecticismo:

La descripción de Halberstam mantiene su pertinencia, sin embargo, sobre todo si se piensa que muchos sectores de la comunidad y el activismo LGTB tendieron –desde los años 80 en adelante– hacia el asimilacionismo y/o hacia una actitud conservadora: el «modo de vida *queer*» de Ocaña conecta mejor con generaciones recientes que se oponen a esa tendencia y que apuestan por prácticas y estilos de vida no acaparados por lógicas hetero u homo/nomativas (p. 151).

En conclusión, ante la urgencia por parte de las nuevas generaciones de renovar y resignificar un espacio dentro de las teorías de la identidad, *Ocaña. Voces, ecos y distorsiones* hace explícita la necesidad de recuperar voces disidentes del pasado para crear un relato contrahegemónico de la Historia y de los activismos LGTBQ, o si se prefiere, *queer*. En figuras como el Ocaña de la Transición, puede la crítica contemporánea descubrir inagotables fuentes de subversión política y «*queerness*» dignas de un análisis como el del presente volumen. El final de la película de Ventura Pons con la imagen de Ocaña alejándose en unas solitarias Ramblas no sería

el final del mito del artista, sino precisamente su inicio. Cuarenta años después, *Ocaña. Voces, ecos y distorsiones* tampoco cierra esta figura sino que la revisita y la estimula, dejando en todo momento la puerta abierta para volver a ella.

**Juan Martínez Gil**  
Universitat de Barcelona  
juanmgil95@gmail.com

Recibido el 1 de febrero de 2019  
Aceptado el 4 de septiembre de 2019  
BIBLID [1132-8231 (2019): 206-209]