

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

Divagaciones y fijaciones para trabajar con un libertario desnudo. José Pérez Ocaña (Ocaña)

Ramblings and fixations to work with a naked libertarian. José Pérez Ocaña (Ocaña)

Rafael Romero Pineda
Universidad de Barcelona (España)
rafaelromero@ub.edu

Recibido 15/02/2024 Revisado 20/02/2024
Aceptado 120/02/2024 Publicado 29/02/2024

Joan Miquel Porquer Rigo
Universidad de Barcelona (España)
joanmiquelporquer@ub.edu

Resumen:

Encarnando adjetivos como histriónico, ácrata, provocador y fugaz, José Pérez Ocaña (Ocaña) (1947–1983) se erige, desde su creación artística, como una de las figuras públicas más evidentes del proto-movimiento LGTBIQ+ en la Barcelona y la España del posfranquismo. A partir de su contextualización geográfica e histórica, así como de la narración de su trayectoria vital de manera rizomática, las autorías del texto tratan de: 1) componer un retrato tentativo de Ocaña, hecho de interrelaciones de conceptos (como arte-vida y arte-sujeto); 2) reflexionar sobre su validez como creador poliédrico (performer, actor de teatrillo y pintor naïf) de referencia, haciendo énfasis en sus contradicciones; y 3) traerlo al presente como herramienta de trabajo en una pedagogía del arte contemporáneo que explore conceptos de diversidad, subalternidad, proximidad y honestidad. Las autorías concluyen con argumentos para activar la figura de Ocaña, libertario y desnudo, desde una memoria histórica activa, para contestar visiones actuales de la cultura que muestran tintes neorrancios.

Sugerencias para citar este artículo,

Romero Pineda, Rafael; Porquer Rigo, Joan Miquel (2024). Divagaciones y fijaciones para trabajar con un libertario desnudo. José Pérez Ocaña (Ocaña). Afluir (Monográfico extraordinario IV), págs. 81-95, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

ROMERO PINEDA, RAFAEL; PORQUER RIGO, JOAN MIQUEL (2024) Divagaciones y fijaciones para trabajar con un libertario desnudo. José Pérez Ocaña (Ocaña). Afluir (Monográfico extraordinario IV), febrero 2024, pp. 81-95, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

Abstract:

Embodying adjectives such as histrionic, anarchist, provocative, and fugacious, José Pérez Ocaña (Ocaña) (1947–1983) stands, from his artistic creation, as one of the most evident public figures of the proto-LGTBIQ+ movement in the post-Francoist Barcelona and Spain. Contextualizing his figure geographically and historically, while narrating in a rhizomatic way, the authors of this text aim: 1) to compose a tentative portrait of Ocaña, made of interrelationships of concepts (such as art-life and art-subject); 2) to reflect on his validity as a multifaceted creator (performer, theatre actor and naïve painter) of reference, emphasizing his contradictions; and 3) to bring it to the present, as a working tool in a pedagogy of contemporary art that explores concepts of diversity, subalternity, proximity and honesty. The authors conclude with arguments to activate the figure of Ocaña, libertarian and naked, from an active historical culture perspective, in order to talk back current visions of culture that show neo-rancid overtones.

Palabras Clave: *Ocaña, Pedagogía del Arte, Diversidad*

Key words: *Ocaña, Art pedagogy, Diversity*

Sugerencias para citar este artículo,

Romero Pineda, Rafael; Porquer Rigo, Joan Miquel (2024). Divagaciones y fijaciones para trabajar con un libertario desnudo. José Pérez Ocaña (Ocaña). Afluir (Monográfico extraordinario IV), págs. 81-95, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

ROMERO PINEDA, RAFAEL; PORQUER RIGO, JOAN MIQUEL (2024) Divagaciones y fijaciones para trabajar con un libertario desnudo. José Pérez Ocaña (Ocaña). Afluir (Monográfico extraordinario IV), febrero 2024, pp. 81-95, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

Introducción

Si en Estados Unidos fueron Marsha P. Johnson o Sylvia Rivera las abanderadas del movimiento, en España fue Ocaña quien, de una manera quizás más espontánea, anárquica y «underground» revolucionó a lo largo de la década de los 70 las calles del centro de Barcelona con sus representaciones folclóricas en las Ramblas: «[...] La gente no conoce a José Ocaña. La mayoría de las personas de nuestro colectivo no conocen la historia LGBTI de este país; saben que se celebra el 50 aniversario de las revueltas de Stonewall porque es uno de los enunciados más publicados este año, pero seguramente el año pasado no sabían quién eran Marsha o Sylvia». (Ossorno, 2009, p. 90)

Usamos con frecuencia el concepto de «memoria histórica» como la obligación de las sociedades que se dicen democráticas y avanzadas de recordar, interpretar y fijar hechos que han cambiado el curso de la historia. Como se viene discutiendo desde bien entrado el siglo XX en un contexto europeo y especialmente en España (García Colmenares, 2021), ni «historia» ni «memoria» resultan términos objetivos ni inamovibles, y es necesario construirlos de manera colectiva y diversa, como útiles para la reflexión y la construcción de nuevas realidades (Todorov, 2000). No como nostalgias sacralizadas, sino como herramientas de trabajo.

En la lucha y reivindicación por unas identidades de sexo/género libres, desde campos como son los feminismos y los estudios de género, donde las definiciones y etimologías y fronteras se han demostrado siempre mutables y difusas (Segarra, 2021; Maquieira, 2001), las *memorias históricas activas* deben ser una constante para definir futuros sostenibles, metas contrahegemónicas, insumisas (Argelina y Nabal, 2022). *Memorias históricas activas* y *queer*, libertarias e interseccionales, donde las individualidades sirvan primordialmente a la construcción de un procomún (Henríquez R., 2011).

Es pertinente reivindicar, recuperar y difundir hitos como los de los «disturbios de Stonewall» y los nombres propios que los protagonizan, pero también otros menos conocidos o pretéritos para la construcción de significados (Alex B., 2018). Sin perder de vista las dinámicas en lo posthumano que abogan por un cierto tipo de universalidad sin primacía de lo humano (Ferrando, 2014), cabe tener seguir teniendo en cuenta también aquello que es cercano y palpable, menos trascendental, más *relatable*: aquellos hechos e iconos que constituyen la memoria histórica y que sean *situables* en un contexto inmediato. Porque, pese a una actualidad occidental conectada, el continente americano y la península ibérica son elementos geográficamente lejanos.

Es aquí desde donde nos emplazamos y presentamos un texto en el que deseamos nombrar y visibilizar —con voluntad de esta memoria histórica activa pero no de historiografía— un hito en lo *queer* peninsular: José Pérez Ocaña (1947–1983), conocido casi siempre como *Ocaña*.

Objetivos

Niña, el verano ha pasao', y ahora llega el otoño y todo son hojas verdes. Me quiero quedar desnuda, como los árboles del otoño. [...] ¿De qué me sirve la ropa, si al mundo vine sin ropa? ¿Por qué la represión me ha puesto estos cuatro trapos sucios? Que yo no quiero mi ropa, que se la doy a mi público... que aquí la tienen, señores: ¡Estoy desnudo! (Ocaña, en Pons, 1978, min. 37:00)

Tratando de no caer en la trampa de hagiografía, huyendo del olvido y a través de la figura y obra de Ocaña, deseamos evidenciar aquellos primeros activismos LGTBIQ+ en España, en la incipiente y frágil democracia postfranquista entre las décadas de 1970 y 1980, como espacio de trabajo, pensamiento y reflexión. Poner sobre el escritorio la estrecha relación entre estrategias de disidencia políticas y de género, y problemas de normalización aplicados a la transición democrática y a la cultura (*gay, loca o marica* [Darío, 1980]). Componer una suerte de retrato sin imagen o figura, más un compendio de interrelaciones que conformen sus contornos.

Queremos, así mismo, evidenciar un caso de arte-vida, de relación inextricable entre obra y existencia, y de condición homosexual. Como en otras, en la figura de Ocaña encontramos una suerte de *obra de arte total* —en un sentido dadaísta, que lo abarca todo, de manera simultánea, al borde del fracaso (Burgos Rodríguez, 2009)— u *obra abierta* —de múltiples interpretaciones según la predisposición de la persona lectora, participante necesaria (Eco, 1985).

Un espíritu que impregna todo lo que *performa* —tomando prestado el término del *drag* como teatro a través de Butler (1988): un trabajo artístico versátil, transgresor, poli-valiente donde se utilizan todos aquellos lenguajes, técnicas y procedimientos que son cercanos y a los que puede acceder desde el autodidactismo. Ocaña pinta, esculpe, escribe y actúa en «teatrillo» y copla como hecho indisociable de su ser y de su entorno precario y volátil. Rompe con naturalidad y transparencia ataduras y paradigmas, embarcándose con factor sorpresa en un *artivismo* que puede servir de modelo para la contemporaneidad (Gutiérrez-Rubí, 2021). Resulta pertinente preservar su figura y obra en tiempos en los que prolifera la amnesia y la cultura de la inmediatez.

Como parte de ese arte-vida, apostamos por nombrar también la dimensión *humana y positiva* de Ocaña: airada y asertiva en su histrionismo irreverente («Ay, nenas, una que está emocionada, va a reivindicar lo obvio a lo grande» [Ribas, s.f., pág. 10]), pero siempre ejemplo de convivencia y respeto con sus congéneres, a pesar de sus cargas emocionales localizadas en unos orígenes difíciles (Nazario, 1993). Ocaña no hace cultivo del resentimiento y, desde los afectos, lleva sus raíces, su pueblo y sus gentes, en el corazón, tratando de relativizar su trayecto vital y tener un carácter conciliatorio. Es voluntariamente ingenuo y aparentemente inofensivo, no-violento.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

Marco Teórico

Él se declaraba libertario libertario, por encima de «libertario», de los anarquistas... Iba más allá. Hacía de su forma de ser y de su forma de actuar toda una bandera en contra de la represión, en contra de las normas preestablecidas. Precisamente por este toque anarquista y libertario, a los comunistas no les parecía bien esta «movida», a los socialistas tampoco y a la derecha, por supuesto, muchísimo menos. Luego todo el mundo ha pretendido olvidar hasta que ahora, no hace mucho, hay una especie de «revival» y se pretende recuperar aquella época, descontextualizándola de lo político y quedándose en lo «folclórico». (Nazario, en Canal Sur Televisión, 2015, min. 5:23).

José Pérez Ocaña era uno de esos cinco mil o seis mil manifestantes que, el 26 de junio de 1977, marchó por la Rambla de Barcelona en la que sería considerada la primera manifestación del *Orgullo Gay* en España (Vallejo, 2018). La había organizado el *Front d'Alliberament Gay de Catalunya* (FAGC), formalizado por Armand de Fluvià apenas el 1975, tras la muerte del dictador Francisco Franco: «"Libertad sexual, amnistía total", gritaban en cabeza Armand de Fluvià y Jordi Petit, los veteranos luchadores por los derechos de los homosexuales. Junto a ellos iban Camilo, Ocaña y Nazario, vestidos de sevillanas entre un revuelo de abanicos y volantes.» (Ribas, s.f., p. 11). Ocaña y compañía probablemente incomodaran a más de algún manifestante, ya que muchos miembros del FAGC priorizaban dar «"una imagen que no asustara", una manera de decir que solamente los gays de apariencia normativa y respetable eran aceptados, lo que *de facto* excluía a las personas con pluma, a las locas, a las travestis y a las trans» (Aliaga, 2023, p.165).

Aquella manifestación, que acabaría en cargas policiales, tenía como objetivo principal reivindicar y conseguir la derogación de la Ley de Peligrosidad Social —que había substituido a la conocida como Ley de Vagos y Maleantes— (Monferrer Tomás, 2003). Ambas leyes, de términos y naturalezas similares, preveían con carácter preventivo multas y penas de internamiento en cárceles o centros de tratamiento psiquiátrico con la finalidad de «rehabilitar» a los individuos que atentaran contra la moral —determinada entonces en criterios de nacionalcatolicismo (Valiente Rossell, 2015)—, entre los que se incluían homosexuales —y también transexuales, a través de la Ley de Escándalo Público (Terrassa Mateu, 2016)

Tan solo un mes más tarde, en pleno mes de julio y con un calor abrasador, se celebrarían en Barcelona en tres días las *Jornadas Libertarias Internacionales* (Ribas, s.f.). Entre mítines y acciones en diversos lugares simbólicos de la ciudad, se acogerían a más de medio millón de personas. En el Park Güell, se alternarían parlamentos con obras de teatro y conciertos ante un público que no pasaría de los treinta años. Ocaña y compañía se suben al escenario e improvisan un estriptis:

Hubo una especie de pacto colectivo para que la libertad se convirtiera en ideología. Por eso, cuando Pepe Ocaña, Camilo y Nazario, travestidos y traspuestos, se subieron al escenario, el orgasmo delirante se hizo colectivo. Mientras se iban quitando la ropa a los acordes de un “que se desnude y que se mee”, Pepe Ocaña consiguió el

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

micro y entonó un pasodoble. La orquesta de rock que estaba actuando tuvo que callar, el personal solo tenía ojos para la improvisada actuación de los travestis. Lo increíble se hizo realidad en el momento en que Ocaña espetó: “No soy gitana pura, soy gitana libertaria, por eso pido amnistía para todas las mariquitas”, a la vez que se orinaba en olor a aplausos. Los rubios europeos, que estaban de visita, y que se suponía que están tan «à la page en todo», no daban crédito a lo que veían. Quizá porque no están acostumbrados a conjugar el surrealismo con el sentido del humor y la ilógica libertaria. (Ribas, s.f., p. 13)

En ese contexto y época, de una democracia frágil, con rasgos retrógrados, conservadores y aún fácticos, de una España aún gris-parda en gran medida, José Pérez Ocaña —encalador, paleta y pintor de «brocha gorda»— se hace un hueco en aquella Barcelona *underground* de la Rambla, la Plaza Real y el Raval, o «el París chico» (Nazario, 2004) con desparpajo característico.

Había llegado a Barcelona después de alojarse en su extrarradio, y antes allí desde Madrid, donde había terminado su servicio militar obligatorio. Sabemos que en Madrid había empezado a conocer los museos y había realizado sus primeros *happenings* o exposiciones improvisadas al aire libre, frente al Museo del Prado (Naranjo-Ferrari, 2013). Antes de Madrid, había estado en Sevilla, donde quería haber entrado en la Academia de Bellas Artes, antes de que fuera llamado a filas. Su origen hay que situarlo en Cantillana, un pueblo cercano a la capital andaluza y en la posguerra. De tradición matrilineal, hijo de una familia humilde de seis hermanos, en ámbito rural, de padre albañil y madre costurera. Deja la escuela temprano por la muerte de su progenitor, para trabajar de campesino:

Siempre me puteaban, se bebían mi agua cuando trabajábamos en la tierra. Hasta que un día se la hice yo: cogí un botijo de uno, donde tenía su agua para todo el día, lo vacié y meé dentro. Menuda sorpresa se llevó el tío... (Ocaña, cit. García Ribas, 1977, p. 60).

Del campo pasa a trabajar con familiares como albañil o encalador, lo que le aporta herramientas y técnicas que podrá utilizar en su trabajo artístico. Para evadirse, se inicia en la pintura y el teatro local. Desde este contacto con la performatividad y con chichos de su alrededor, Ocaña descubre su sexualidad (Pons, 1978). Y lo hace en un contexto dominado por una visión conservadora y religiosa que lo marca. Pese a la contradicción que vive, es muy devoto, y toma a la *Divina Pastora* —adorada en su familia— como referencia y vía de trabajo. Trabaja en el montaje de las carrozas para procesiones y aprende a cantar saetas con las mujeres de su pueblo. La virgen y su contexto se convierten en «fétiches» andaluces que marcarán su arte-vida (García Ribas, 1977). Rueda incluso alguna película improvisada con *Super 8*, inspirado por una película de Juanito Valderrama que se produce en el lugar (Moreno, 2009). Ocaña se dice feliz, a pesar de verse incomprendido por su contexto. Su confidente es su única hermana y algunas mujeres cercanas, que son sensibles a sus intereses e inquietudes creativas: se forjan sus herramientas, maneras y referentes.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

Ahora, en Barcelona me siento muy bien. Siempre he sido un marginado, pero aquí somos muchos y siento que tengo amigos [...] Oye, mira, yo soy exhibicionista. Supongo que ahora soy así de alegre porque estuve mucho tiempo reprimido. Bueno, eso de la represión y ese rollo lo he aprendido aquí, antes no lo decía. (Ocaña, cit. García Ribas, 1977, p. 61)

Tras el suicidio de un joven con el que mantenía una relación oculta, y las habladurías que se desatan en Cantillana, Ocaña se marcha a Barcelona en 1971. Llega con su maleta de cartón y cuerda de esparto huyendo del hambre, la intolerancia y la marginación. Vive primero en los extrarradios —Sabadell y Santa Perpetua de Mogoda—, y se instala luego, cuando puede permitírsele con sus encargos, en una buhardilla de la Plaza Real, en el centro de la Ciudad Condal y epicentro entonces de la vida contracultural.

Al principio sí, no conocía a demasiada gente y tuve que echar mano de mi antiguo oficio, el de pintor de brocha gorda. Yo había llegado con mi hermano gemelo, teníamos que comer y adaptarnos un poco al modo de ser de aquí. A pequeñas dosis nos fuimos introduciendo en el «ambiente» ... ¿Comprendes lo que te quiero decir? Hubo momentos difíciles en que no tenía trabajo. (Ocaña, cit. Marchante Barrobés, 1977, p. 56)

En Barcelona, deja de ocultar su condición de homosexual y mantiene sus primeras relaciones sentimentales sin ocultarse. Empieza a relacionarse con la *gauche divine* —«izquierda divina»— y la bohemia local (Regàs y Rubio, 2007), cosmética, lo que le facilita espacios de difusión. En 1975 puede viajar a París, donde conoce la «bohemia original» (Naranjo-Ferrari, 2013).

Tras su actuación «ácrata-travesti» en las *Jornadas Libertarias* (Editorial, 1977, p. 2), y también en subsiguientes «teatrillos» de distintos espacios emblemáticos (Pons, 1978), Ocaña se convierte sistemáticamente en «*El Gran Ocaña*» (Naranjo-Ferrari, 2013, p. 27). Junto con Nazario (1944) y Camilo (1953-1994), también *artistas integrales*, se constituye como *enfant terrible*, con tablas de calle. Establece su independencia creativa, que molesta a los estamentos más «formales» del panorama gay de la ciudad (Cardín, 1980). Es escandaloso, festivo. Apela a lo popular, recordando su origen y a las obras de los Hermanos Quintero, observadas seguramente en su Cantillana natal. Copla y fervor religioso lo empujan a lo *contracultural*, mientras intenta aprovechar su «tirón» para insertarse en el sistema de galerías arte convencionales de la ciudad. Navegando entre contradicciones, Ocaña es capaz de llevar su activismo de libertad sexual a cualquier capa de la sociedad, cualquier situación, momento y público. Y puede hacerlo de forma descarada, pero pura e ingenua.

Rodeada de angelitos, chavales y chavalones, lucía un esplendoroso disfraz de sol con papeles de colores, la cara pintada como un cuadro (incluyendo las gafas) y llevando un gran sol como estandarte en el que había instalado unas bengalas. Cuando llegaron al patio del colegio encendió las bengalas. Varias chispas prendieron inmediatamente sobre el papel de seda. En unos segundos el traje, el pelo, su cara,

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

estaban envueltos en llamas que intentaba apagar a manotazos y chillidos. Corrimos a intentar apagarla. Las mujeres gritaban horrorizadas, los niños atónitos no sabían si acercarse curiosos o echar a correr aterrados. Conducido al dispensario médico le curaron las heridas y quemaduras. Más tarde por su casa pasó medio pueblo para interesarse por su estado. Al ver al fotógrafo del pueblo que había fotografiado la fiesta le gritó: «¡Niño, me habrás hecho buenas fotos cuando estaba ardiendo, ¿no?!» Decepcionada al comentarle este que había soltado la máquina para socorrerle, le contestó: «¡Pues, nene, te has perdido la foto de tu vida!» (Molina, 2004, p. 227)

Ocaña fallece en 1983, tras un accidente con una acción que lleva a cabo en Cantillana, en una de sus muchas visitas, que se suceden cada verano desde que se establece en Barcelona. Es una muerte prematura, con apenas 35 años, que provoca consternación entre el colectivo LGTB, y que marca también el fin del *underground* en Barcelona. Ocaña, mutable y *queer*, se desvanece en el momento donde empieza a elaborar su travestismo hacia nuevos colorismos surrealistas en su vida-obra. Coincide con que España, tras la efervescencia de finales de los 80, con el culto a la individualidad, la estabilización política y el auge de las drogas, va tornándose de nuevo más dócil, menos contestatario. Barcelona cede su espacio a *La Movida de «marca registrada»* (Carmona, 2009). Sin embargo, como plantea el cantautor Pau Riba (1948-2022):

Aquello no fracasó, pero [tampoco] no estaba destinado ni podía triunfar. Aquello solo era una visión, plasmada a través de una utopía, de cara a poner sobre la mesa una serie de cuestiones claras: la libertad en mayúsculas, la libertad de sexo, de credo, la ecología, el feminismo, el *gay power*... Todo esto continua, y [todo esto] continúa conquistando la realidad actual. (Riba, en Vila-San-Juan, 2010, min. 48:40)¹

Metodología

Buscamos en bibliotecas físicas y digitales. Recurrimos a la memoria. Y nos empapamos de citas, muchas citas. Una simple búsqueda en cualquier motor web nos retorna una caterva de resultados sobre Ocaña. Montajes amateurs recortados de antiguas retransmisiones en televisión, extractos de blogs y periódicos, páginas oficiales. Existen magníficos archivos sobre el mismo (como el de Pedrals s.f.) y también se ha investigado explícitamente sobre su obra desde un punto de vista académico (como en Naranjo-Ferrari, 2013). Pero para poder entender su quehacer vital y su artivismo, quizás la mejor referencia es el documental audiovisual *Ocaña. Retrato intermitente* (1978), de Ventura Pons. La ópera prima del director catalán persigue al artista a lo largo de un año para componer una historia de vida creativa, alternativa y reivindicativa con la Barcelona posfranquista de fondo: sus espacios, compañías y manifestaciones. Pons, en ese «retrato», enfatiza los puntos de vista de Ocaña sobre religión y

¹ Traducción de la autoría. Original en catalán: *Allò no va fracassar, però [tampoc] no estava destinat ni podia triomfar. Allò era només una visió, plasmada a través d'una utopia, de cara a posar sobre la taula una sèrie de qüestions clares: la llibertat en majúscules, la llibertat de sexe, de «credo», l'ecologia, el feminisme, el gay power... Tot això continua, i [tot això] continua conquerint la realitat actual...*

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

fetichismo, contra convención y represión, mostrando a alguien que cree por encima de todo a las personas. Que reivindica sus orígenes y las cosas *buenas* de su Cantillana natal. Fija su historia, o la que nos quiere contar, a veces con contradicciones. Un torrente de palabras que se reivindica a lo largo del documental de dos maneras: la primera, a través de su cuerpo y su sexualidad, como elementos provocadores, sobre todo desde el recurso del desnudarse y evidenciar la genitalidad; y la segunda, a través de su capacidad performativa, de arte de acción, ilustrándonos sus diferentes intervenciones en el cementerio o Las Ramblas de la capital catalana.

En lo humano, el documental incide en la dimensión ácrata del artista, definiéndose como alguien libre de etiquetas, que ve la vida sin sometimiento ni clasificación. Alguien «natural», que escapa por la tangente —porque *puede* y porque *quiere*, por contexto— del debate sobre qué es lo *común* y *ordinario* en cuanto a su sexualidad o género. Con una fórmula que ahora suena del todo extraña, «no es un *bicho raro*, ni una curiosidad expuesta en un escaparate, sino un ser absolutamente normal —con perdón— y decididamente entrañable» (Trueba, 1978, s.p.). En cuanto a la religión, en su ambigüedad, descubrimos una devoción agnóstica por las fiestas y romerías religiosas de su Andalucía natal, uniendo el recurso de la copla de los patios, lavaderos y tenderos y del teatro popular a su práctica plástica, para dar resultado a obras *cañís* y *camp*, *naíf*, casi *kitsch*.

Vuelve con frecuencia a referenciar la «normalidad» como término alterno y ambiguo, humano. Lo hará en otra entrevista, hablando sobre las quejas de un religioso hacia una de sus esculturas, que tilda de fea y ordinaria: «mi virgen es de cartón, su cara de barro, su manto es una cortina que ya está puesta en una casa, y su vestido es un vestido de novia. ¿Qué más quieren? Si eso es totalmente humano...» (Radio Televisión Española, 1986, min 1:46). Podemos recuperar aquí también *La memoria del sol*, documental póstumo dirigido por Juan J. Moreno (2009), con voluntad de retratar *como ven e interpretan* a Ocaña, a modo de biografía no autorizada, familiares, amistades y compañeras de farándula. Jesús Quintero conversaría también el año de su muerte en *El loco de la colina* (1983), programa de radio del que queda registro, por un buen hacer voluntario, de su posición existencial y proto-posthumana, con palabras llanas: «yo soy feliz dándole al mundo lo que el mundo necesita: colores [...] el hombre se cree el dueño del mundo y el mundo tiene muchos dueños. Los leones, los tigres, los gatos, los perros [...] El hombre debería amar, amarse, soñar mucho y dejarse de plomo» (Ocaña, en Quintero, 1983, min. 5:00).

Resultados

Me gusta comparar a Ocaña con un pavo real cuando se traviste en exótico. Es entonces cuando la tragicomedia alcanza visos de genialidad, porque Pepe es sincero. Vive su travestismo con sentimiento. Lo exhibe porque le gusta y porque le sirve. Él me ha dicho que le encanta que lo admiren, que lo jaleen, que le regalen piropos. Me ha dicho que es narcisista, porque se ama, porque se gusta. Y si a él le gusta, ¿qué le importa a los demás? ¿Por qué este mundo no deja a Pepe Ocaña, que sea Pepe Ocaña? (Marchante Barrobés, 1977, p. 57)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

En lo que se refiere a su posición política, se puede afirmar sin ambages que mantuvo siempre la voluntad de permanecer independiente y de no alinearse con ningún colectivo y mucho menos un partido político [...] tuvo sus diferencias con el mundo anarco por el poso machista y homófobo que pudo probar, verbigracia, en las jornadas libertarias del Park Güell. Desde luego, no todo el mundo aceptaba el amor libre. (Aliaga, 2023, p. 178)

Pero *¿qué le debemos a Ocaña? ¿Para qué nos sirve la Ocaña?* Desde su ego polémico y contradictorio, Ocaña sigue funcionando cuarenta años después de su muerte como un icono, un símbolo de resistencia no-violenta e ingeniosa hacia lo normativo; a la dictadura y a sus herencias *neorrancias* (Gómez Urzaiz, 2022). Es mestizaje, de inmigrado. Una figura, aunque a veces quede oculta por el maquillaje y el estucado, anarquista y obrera, siempre a su manera. Que se permite jugar y reírse de todo, aun cuando lo apresan por un espectáculo en Las Ramblas durante el San Jaime de 1978: «cuando entré en los calabozos de Vía Layetana fue muy triste, y entre rejas cantaba fandangos con letras improvisadas sobre los pájaros que les cortaban las alas, y cosas así» (Ocaña cit. Ylla, 1983, p. 26)

En todas las fuentes documentas que refieren a la figura y obra de Ocaña, se destaca siempre el valor definitorio del artista desde su obra performática y teatral, de calle. Siempre con diferencia y distancia de su obra más plástica, pictórica, escultórica. Quizás por el estigma que arrastra, todavía hoy en día, cualquier obra que parta en estos formatos clásicos de la sentimentalidad, como lo es la suya (Bas Lozano, 2021); y muy a pesar de sus retrospectivas póstumas como las de la Virreina-Centro de la Imagen de Barcelona o el Centro Cultural Montehermoso-Kulturunea de Vitoria-Gasteiz (*Ocaña 1973-1983: Acciones, actuaciones y activismos* 2010-2011); o incluso la muestra sobre su obra en su localidad natal, en el reciente Centro Expositivo Ocaña —adecuadamente situado en un antiguo convento e inaugurado en 2018. Quizás haya que dar más importancia a esa obra de «brocha fina», a esa obra *menor*. Porque desde lo pequeño y vivo, pero en común, es desde donde construir un arte con voluntad de *poner en crisis* las verdades establecidas de los grandes relatos historiográficos.

Prefirió ir por su cuenta, sin ataduras. En lo que se refiere a identidad sexual, y posiblemente por ello se le ha considerado una figura *protoqueer*, no reivindicaba los términos homosexual o gai, aunque alguna vez los empleara. Veía con recelo el uso por razones médicas o por exigencia partidaria que se hacía de esos vocablos, optando a menudo por el vocablo «mariquita», de raigambre más popular. (Aliaga, 2023, p. 178)

Discusión

El estudio de la figura y obra de José Pérez Ocaña, desde una perspectiva de memoria histórica activa, permite evidenciar su papel como activista primigenio de los derechos LGTBIQ+. Quizás huyendo de clasificación y taxonomía como quería, fuera la más *antequeer* de quienes le rodeaban. Se evidencia como el arte comprometido sigue siendo vigente a pesar de los años que transcurran, y supone una herramienta de transformación, referencia y lenguaje relevante. De ejemplo de *realización*. En un texto de 2018, Paul B. Preciado nos habla del Ocaña *que merecemos*.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

El bendito Ocaña, más vampiro que cadáver, puede ser una máquina performativa lista para ser activada aquí y ahora, una suerte de Rebecca cuya presencia espectral siembra el pánico entre las narrativas dominantes de la historia del arte y los marcos de visibilidad creados por el museo occidental.² (p. 34)

Levantándolo metafóricamente de su ataúd, la vida-obra de Ocaña contiene ese valor simbólico de provocación que sigue funcionando y que lo convierte en icono reivindicativo útil, inclasificable. Incómodo y fascinante. Ambiguo mártir, una casualidad afortunada: el día de su entierro en su localidad natal, las calles están engalanadas por mor de una festividad religiosa. Ocaña recibe una suerte de procesión multitudinaria, en un féretro cubierto de flores y una «senyera», bandera catalana. Última performance y obra (Naranjo-Ferrari, 2013). Es *genio y figura, hasta la sepultura*.

Conclusiones

Como docentes, oír hablar a Ocaña de sus proyectos «sobre la marcha» mientras se le pregunta en las distintas entrevistas que han quedado registradas, nos recuerda a esa inmediatez inventiva que muchas veces se debe dar en las aulas y talleres, ante las dudas temáticas y proyectuales del estudiantado de arte. Esas que empiezan con máximas rotundas como «no sé qué hacer» o «voy a hacer esto»; y que muy a menudo se responden con «¿qué quieres hacer?», «¿Cómo y para qué, con quién quieres hacerlo?»; y no menos «¿por qué no pruebas con esto? ¿Por qué no pruebas con aquello?», dando referentes tirando de esa memoria experiencial, plástica y visual. Ocaña parece tener, en su hablar a veces divagante y siempre atropellado — como sin tiempo para decirlo todo antes que suene el timbre— voluntad e ingenio docente. Vale la pena tenerlo presente como método o marco mental, como posición ante la creación artística y su enseñanza, él que mayormente fuera autodidacta.

Quizás no se trata tanto de reivindicar una figura beatificada del artista, como objeto de consumo. No se trata de convertirlo en una *Divina Paloma*, sino de usarlo como un revulsivo, como ejemplo de arte-vida, crítico y contradictorio. Desnudo. Fuente para una pedagogía del arte diversa —de cabeza, mente, y de cuerpo, corazón— y como ejemplo de un arte-sujeto a pie de calle. Formas de creación *cursis* y *alegres*, pero significativas, con las que contrarrestar políticas de intolerancia y contra lo subalterno que surgen en la España, un «país muy chico», cuarenta años después de su ocaso.

² Traducción de la autoría. Original en inglés: *The Blessed Ocaña, more vampire than cadaver, may also be a performative machine ready to be started here and now, a kind of Rebecca whose spectral presence sows the seeds of panic among the dominant narratives of art history and the frameworks of visibility created by the Western museum. This is the Ocaña we deserve, and the one I now call on.*

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

Lo siguiente que haré es una gran procesión de gigantes y cabezudos, con unas grandes antorchas — y un homenaje a un hombre que está siempre en la plaza real con su carrito, un hombre maravilloso, al que pondré sobre unas andas, que sujetarán y llevarán unos hombres de papel maché. Estará también María, otra virgen; y el vendedor de cupones, la vendedora de lotería ... Estarán todos los personajes de esa Barcelona maravillosa (Ocaña, en Moix, 1982, min. 23:00)

En estas últimas frases de una entrevista —otra más— con el escritor Terenci Moix, Ocaña habla con energía de conservar cosas vivas y pequeñas; y de tomar espacios en su ciudad de manera festiva. Más allá del localismo circunstancial, podemos y debemos extrapolar ese postulado aparentemente naíf, y seguir buscando su potencialidad.

Referencias

- Alex B. (2018). *Estrategias de resistencia y ataque. Pequeña historia de la resistencia feminista/queer radical desde los años 60 hasta hoy*. Editorial Imperdible.
- Aliaga, Juan Vicente (2023). *Un mundo perseguido. Del silencio a la eclosión de la diversidad sexual y de género en el arte del siglo XX*. Akal
- Argelina, J., Nabal, E. (2022). *Voces transgresoras. Una memoria queer de la cultura insumisa*. Bohodón Ediciones.
- Bas Lozano, Manuel (2021). La producción pictórica de José Pérez Ocaña. *El pájaro de Benín. Vanguardias y últimas tendencias artísticas*, 7. https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2021.i7.05
- Burgos Rodríguez, Germán Yesid (2009). *El Dadaísmo: la «obra de arte total» como solución plástica*. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/10554/6323>
- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531. <https://www.jstor.org/stable/3207893>
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós.
- Canal Sur Televisión (2014, 25 marzo). Ocaña, el artista más libre. [Magazin informativo audiovisual]. Radio Televisión de Andalucía. <https://youtu.be/rcOlvgAfj7I>
- Cardín, Alberto (1980, setiembre). Ocaña. The making of a sub-star. *Dezine, número 4*. Recuperado el 18 de julio de 2023, de <https://larosadelvietnam.blogspot.com/2021/03/ocana.dezine.html>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

- Carmona, Pablo (2009). La pasión capturada. Del carnaval underground a «La Movida madrileña» marca registrada. En Pedro G. Romero (Ed.), *Desacuerdos 5* (pp. 147-158). Arteleku, Centro José Guerrero, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía. <https://issuu.com/museoreinasofia/docs/desacuerdos05/151>
- Darío (del Col·lectiu de Maricons Autònoms) (1980). Locas, plumas, maricas. ¡Hagan juego...! *Revista Ajoblanco*, 55, 29-32. Recuperado el 18 de juliol de 2023, de <https://drive.google.com/file/d/1v5ckaw7EA0uDtJMbpYFqD5KKNf60hvK9/view>
- Eco, Umberto (1985). *Obra abierta*. Planeta-Agostini.
- Editorial (1977, 24 de julio). *Barcelona Libertaria*, número 2. Recuperado el 18 de julio de 2023, de <http://www.cedall.org/Documentacio/Articles/Barcelona%20Libertaria/n.24.pdf>
- Ferrando, Francesca (2014). Towards A Posthumanist Methodology. A Statement. *Frame. Journal of Literary Studies* 25(1), 9-18. https://www.frameliteraryjournal.com/wp-content/uploads/2014/11/Frame-25_01-Ferrando.pdf
- García Colmenares, Pablo (2021). *La memoria histórica en España. Del movimiento memorialista a la conciencia histórica*. Ediciones de la Universidad de Valladolid.
- García Ribas, Carmen (1977, 12 de julio). *Reporter*, número 8. Recuperado el 18 de julio de 2023, de <https://larosadelvietnam.blogspot.com/2021/03/ocana.reporter.html>
- Gómez Urzaiz, Begoña (2022). Contra lo neorrancio. Por qué triunfa el repliegue sentimental. En Begoña Gómez Urzaiz (Ed.), *Neorrancios. Sobre los peligros de la nostalgia* (pp. 9-22). Península.
- Gutiérrez-Rubí, Antoni (2021). *ARTivismo: el poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo*. Editorial de la Universidad Oberta de Catalunya.
- Henríquez R., Alfonso (2011). Teoría “Queer”. Posibilidades y Límites. *Revista Nomadías*, 14, 127-139. <https://revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/download/17399/19237>
- Maquieira, Virginia (2001). Género, diferencia y desigualdad. En Elena Beltrán y Virginia Maquieira (Eds.), *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos* (pp. 127-190). Alianza.
- Marchante Barrobés, Karmele (1977, mayo). Un travestí contracultural. *Revista Mundo*, (s.n.). Recuperado el 18 de julio de 2023, de <https://larosadelvietnam.blogspot.com/2021/03/ocana.karmele.marchante.html>
- Moix, Terenci (Dir.) (1982). *Terenci a la fresca. 3 agosto 1982: José Pérez Ocaña* [Serie documental audiovisual]. Radio Televisión Española. Recuperado el 18 de juliol de 2023, de <https://youtu.be/VBDu2pEpLLY>

- Molina, Alejandro (2004). Ocaña, disfrazado de sol, se immola. En Nazario [Nazario Luque] (Ed.), *Los años 70 vistos por Nazario y sus amigos* (p. 227). Ellago ediciones.
- Monferrer Tomás, J. (2003). La construcción de la protesta en el movimiento gay español. La Ley de Peligrosidad Social (1970) como factor precipitante de la acción colectiva. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 102, 171-204. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/767071.pdf>
- Moreno, Juan J. (Dir.) (2008). *Ocaña, la memoria del sol* [Película]. Manuel Huete.
- Naranjo-Ferrari, José (2013). *Ocaña, artista y mito contracultural. Análisis de la figura y legado artístico de José Pérez Ocaña (1947-1983) como testimonio y producto sociocultural de la transición española*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. <http://hdl.handle.net/11441/56346>
- Nazario [Nazario Luque] (1993). *Alí Babá y los 40 maricones*. La Cúpula
- Nazario [Nazario Luque] (Ed.) (2004). *Los años 70 vistos por Nazario y sus amigos*. Ellago Ediciones
- Ossorno, Mirena (2019, 17 de julio). Recordamos a Ocaña, el artista pionero en la lucha por los derechos LGTBI en España. *I+D Vice*. Recuperado el 18 de julio de 2023, de <https://i-d.vice.com/es/article/ywy9av/ocana-artista-lgbti>
- Pedrals, Pere (s.f.). *Archivo Ocaña*. Recuperado el 18 de julio de 2023. <https://larosadelvietnam.blogspot.com/>
- Pons, Ventura (Dir.) (1978). *Ocaña. Retrato intermitente* [Película]. Prozesa Teide.
- Preciado, Paul B. (2018). The Ocaña We Deserve: Campceptualism, sexual insubordination and performative politics. *Stedelijk Studies Journal*, 3, 1-41. <https://stedelijkstudies.com/wp-content/uploads/2016/05/Stedelijk-Studies-The-Ocana-We-Deserve-PDF.pdf>
- Quintero, Jesus (Dir.) (1983, s.f.c.). *El Loco de la Colina*. Ocaña [Serie radiofónica]. Cadena Ser. Recuperado el 18 de julio de 2023, de https://youtu.be/gAs_Dvwnbsw
- Radio Televisión Española (1986, s.f.c.). *Planta Baja* [Magazin informativo audiovisual]. Recuperado el 18 de julio de 2023, de <https://youtu.be/TwzqD0PQGMYY>
- Regàs, Rosa y Rubio, Oliva María (2007). *Gauche Divine*. Lunwerg.
- Segarra, Marta (2021). *Género. Una inmersión rápida*. Tibidabo.
- Terrassa Mateu, Jordi (2016). *Control, represión y reeducación de los homosexuales durante el franquismo y el inicio de la transición*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/398003>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós
- Valiente Rossell, Guillermo (2015) Totalitarismo y nacional-catolicismo en el régimen de Franco. 1939-1957. *Historia Digital*, XV (25), 109-118. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4923814.pdf>
- Vallejo, César (Dir.) (2018). Nosotrxs somxs. Episodio 1: Amarillo. Peligrosos y enfermos [Serie documental audiovisual]. Radio Televisión Española. <https://www.rtve.es/play/videos/nosotrxs-somos/nosotrxs-somos-capitulo-1-amarillo-peligrosos-enfermos/4654077/>
- Vila-San-Juan, Morrosko (Dir.) (2010). *Barcelona era una festa (Underground 1970-1980)* [Película documental]. Televisió de Catalunya. <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/el-documental/barcelona-era-una-festa-underground-1970-1980/video/3233431/>
- Ylla, J. (1983, 20 de setiembre). Luto en las ramblas por la muerte de Ocaña. *Diario de Barcelona*. Recuperado el 18 de julio de 2023, de <https://bit.ly/3pWvddy>