



REVISTA PRISMA SOCIAL N° 40

MASCULINIDADES DISIDENTES EN EL AUDIOVISUAL ESPAÑOL Y LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

1ER TRIMESTRE, ENERO 2023 | SECCIÓN TEMÁTICA | PP. 30-51

RECIBIDO: 6/11/2022 – ACEPTADO: 16/1/2023

EL PINTOR OCAÑA COMO CONSTRUCCIÓN AUDIOVISUAL: IDENTIDAD QUEER Y DOCUMENTAL

THE PAINTER OCAÑA AS AUDIOVISUAL
CONSTRUCTION: QUEER IDENTITY
AND DOCUMENTARY

JOSÉ PATRICIO PÉREZ-RUFÍ / PATRICIOPEREZ@UMA.ES

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, ESPAÑA

MILAGROS EXPÓSITO-BAREA / MEXPOSITO@US.ES

UNIVERSIDAD DE SEVILLA, ESPAÑA

FRANCISCO JAVIER GÓMEZ-PÉREZ / FRANGOMEZ@UGR.ES

UNIVERSIDAD DE GRANADA, ESPAÑA

ESTA INVESTIGACIÓN ES FRUTO DEL PROYECTO I+D+I «LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA ANDALUZA EN EL HIPERSECTOR AUDIOVISUAL-TIC: RETOS Y OPORTUNIDADES (CINATIC)» (REF. B-SEJ-370-UGR20), CONVOCATORIA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA DE AYUDAS A PROYECTOS I+D+I DEL 5 DE FEBRERO DE 2020, EN EL MARCO DEL PROGRAMA OPERATIVO FEDER 2014-2020.



prisma
social
revista
de ciencias
sociales

RESUMEN

Este trabajo tiene por objetivo principal analizar la representación del pintor andaluz y activista *queer* José Pérez Ocaña en dos largometrajes de naturaleza documental, *Ocaña, retrato intermitente* (Ocaña, retrat intermitent, Ventura Pons, 1978) y *Ocaña, la memoria del sol* (Juan José Moreno, 2009). Nacido en un pueblo sevillano, Ocaña adquiriría popularidad en Barcelona como *performer queer* y como icono anarquista de resistencia al franquismo durante los años de la Transición. Se parte en este trabajo de un análisis de la representación de Ocaña como personaje con una identidad masculina disidente en los documentales citados, aplicándose una metodología de análisis textual audiovisual del personaje en el que se comparan ambos documentales (dimensiones física, psicológica, socioeconómica, etc.). Aunque los dos discursos analizados giran en torno a Ocaña y toda la información es coherente con el objetivo de describirlo, representarlo o evocarlo, varía la focalización sobre el mismo, dada la naturaleza de cada documental y sus condicionantes de producción. Puede concluirse que el análisis del protagonista de los documentales descubre un personaje redondo y complejo, capaz de sumar rasgos de su cultura de origen, fuertemente ligada a las expresiones folclóricas andaluzas, con la libertad que abrazaría a su llegada a Barcelona.

PALABRAS CLAVE

Narrativa audiovisual; análisis textual; estereotipos de género; documental; pintura; Ocaña; estudios de género

ABSTRACT

The main objective of this paper is to analyze the representation of the Andalusian painter and *queer* activist José Pérez Ocaña in two documentaries, *Ocaña, retrato intermitente* (Ocaña, retrat intermittent, Ventura Pons, 1978) and *Ocaña, la memoria del sol* (Juan José Moreno, 2009). Born in a Sevillian town, Ocaña would become popular in Barcelona as a *queer* performer and as an anarchist icon of resistance to Francoism during the years of the Transition. This paper is based on a analysis of the representation of Ocaña as a character with a dissident male identity in the selected documentaries, applying a methodology of audiovisual textual analysis of the character in which both documentaries are compared (physical, psychological, socioeconomic dimensions, etc.). Although the two discourses analyzed revolve around Ocaña and all the information is consistent with the objective of describing, representing, or evoking him, the focus on him varies, due to the nature of each documentary and its production conditions. It can be concluded that the analysis of the main character of the documentaries reveals a round and complex character, able to add features of his culture of origin, strongly linked to Andalusian folkloric expressions, with the freedom that he found on his arrival in Barcelona.

KEYWORDS

Audiovisual Narrative; Textual Analysis; Gender Stereotypes; Documentary; Painting; Ocaña; Gender Studies

1. INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es el análisis de la representación del pintor andaluz y activista *queer* José Pérez Ocaña en dos largometrajes de naturaleza documental, *Ocaña, retrato intermitente* (Ocaña, *retrat intermitent*, Ventura Pons, 1978) y *Ocaña, la memoria del sol* (Juan José Moreno, 2009).

José Pérez Ocaña fue un pintor nacido en el pueblo sevillano de Cantillana en 1947 y fallecido en Sevilla en 1983, tras un trágico accidente en una fiesta popular en su pueblo natal. Incomprendido en su lugar de origen, en 1971, con 24 años, se desplaza hasta Barcelona para ganarse la vida como pintor «de brocha gorda», al tiempo que desarrolla su actividad artística y se introduce en los círculos intelectuales de la movida barcelonesa (García Sánchez, 2020) y, desde 1977, en los circuitos de galeristas y museos de arte contemporáneo. Ocaña adquiriría popularidad como *performer queer* célebre entonces por travestirse y desnudarse en público y como icono anarquista de resistencia al franquismo durante los años de la Transición. El estreno en 1978 del documental de Ventura Pons *Ocaña, retrato intermitente*, acompañado por la participación simultánea en el Festival de Cannes del mismo año, lo convertiría en una celebridad, como personaje excéntrico y mediático, circunstancia que aprovecharía para promocionar su obra como pintor.

Pese a que su actividad en la pintura era la faceta de la que se sentía más orgulloso (Casillas, 2020), es después de su muerte que su obra comienza a ponerse en valor y a reivindicarse tanto desde iniciativas culturales públicas como privadas. Señala García Sánchez (2020, p. 454) que no sería hasta mediados de los años noventa cuando comenzaría a revalorizarse su obra y su lugar como artista y activista, «analizándose como un personaje complejo con infinidad de facetas: pintor, escultor, activista reivindicativo, defensor de los derechos de los homosexuales, creador de *performances* o actor».

Hoy Ocaña es valorado como artista, pero también como pionero del activismo LGTBQ+ en una España anclada en el inmovilismo social propio de la Dictadura. Naranjo Ferrari (2013, p. 85) afirma que Ocaña estuvo «muy cercano y comprometido» -pese a no afiliarse- con el Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC) y con la Coordinadora de Collectius d'Alliberament Gai (CCAG), participando activamente en las convocatorias de ambas (entre ellas la primera manifestación del orgullo gay en España, en 1977), a las que expresaba «su apoyo público, al igual que las reprendía o mostraba su disconformidad cuando estimaba oportuno». Rondón (2009) define a Ocaña como un «símbolo de la contracultura en la España de los años setenta».

Naranjo Ferrari (2013, p. 158) comparte con Romero (2011) «la idea de concebir la propia vida del artista como un trabajo o como su propia obra, algo que (...) no era entendido por la sociedad del momento». Fruto de esa imagen poliédrica del artista se encuentran no sólo su obra efímera (apariciones públicas, *performances*, etc.), sino también su participación en obras de carácter documental de las que no es autor, pero que impregna con su identidad y su actuación. Según Naranjo Ferrari (2013, p. 162), «el documento audiovisual o fotográfico, al no ser concebido y producido por el propio artista, no podemos considerarlo como producción propia», incluso si es la propia obra efímera de Ocaña la que genera dicha obra documental.

El objeto de estudio de este trabajo no es la obra de Ocaña como pintor, pero sí puede apuntarse muy brevemente que su obra gira alrededor de ejes como la representación de la cultura popular andaluza, la religión y la homosexualidad, caracterizándose «por una interpretación del dinamismo, deformación expresiva, color y sentimiento», además del interés por «mostrar un mundo que tenga una mirada realista» (Bas Lozano, 2021, pp. 106-107).

Entre la obra audiovisual a la que da lugar la obra efímera de Ocaña está el citado documental de Ventura Pons o el cortometraje *Ocaña, der engel der in der qual singt* (Gerard Courant, 1979), que filma una *performance* de Ocaña frente a la puerta de Brandeburgo en Berlín y del que recupera algunos fragmentos el documental *Ocaña, la memoria del sol*, de Juan José Moreno. Este cortometraje actualmente puede localizarse en YouTube (Courant, 2012). Conforman el objeto de estudio de este trabajo, sobre el que se aplica un análisis textual audiovisual, los largometrajes documentales de Pons y Moreno, mucho más ricos en información sobre el artista que el cortometraje de Courant, insuficiente por sí para lograr los objetivos que se propone esta investigación. Quedan también fuera del objeto de análisis el cortometraje *Silencis* (Xavier Daniel, 1983) y el largometraje *Manderley* (Jesús Garay, 1981), dado que ambos son obras de ficción en las que Ocaña interpreta personajes, en consecuencia, también de ficción.

Ocaña, retrato intermitente es el primer largometraje de Ventura Pons. Filmado íntegramente en Barcelona en el año 1977 con un reducido equipo de medios, fue producido por Josep Maria Forn y José Antonio Pérez Giner. En él los planos de una larga entrevista al pintor en su casa se alternan con otras escenas en las que se le muestra paseando travestido por las Ramblas o cantando, puestas en escena teatralizadas que incluyen locuciones de textos teatrales al estilo regionalista de los hermanos Álvarez Quintero, una secuencia musical en un cementerio o la recreación de una procesión religiosa en el centro de Barcelona, además de otros momentos registrados en cine o fotográficamente de sus intervenciones en actos públicos de protesta.

Pese a su modesta factura, fue presentado en el Festival de Cannes de 1978 y estrenado en salas de cine en España, convirtiéndose en una de las primeras producciones cinematográficas españolas que abordaban abiertamente la homosexualidad. Posteriormente participa en «el Festival de Cine de Cartagena de Indias, el Festival de Chicago, el Festival de Cine de Adelaida (Australia) o el Fórum de Berlín» (Berzosa, 2012, p. 134). Vellojín Aguilera (2017, p. 871) llega a sostener que «el documental de Ventura Pons supuso un prisma a través del cual se comenzó a mirar a Ocaña», de tal forma que ocupa un lugar destacado «en los procesos que construyeron a Ocaña dentro del relato historiográfico del arte». Aunque, apunta, la película «no elabora juicios de valor ni predispone sus posibles interpretaciones, de hecho, mantiene una gran cautela para no generar posibles paradojas pragmáticas a las que la práctica artística del sujeto subalterno puede inducir» (Vellojín Aguilera, 2017, p. 867).

El segundo documental objeto de nuestra atención es *Ocaña, la memoria del sol* (Juan José Moreno, 2009). Se trata también de una producción muy austera en medios, si bien tiene una factura muy correcta y aborda el acercamiento a Ocaña desde un formato más contemporáneo. En esta obra se desarrolla el relato de la vida del pintor a partir del testimonio de personas que conocieron al artista o estudiaron su obra, como sus hermanos Luisa y Jesús Pérez Ocaña o artistas como Nazario, Ventura Pons, Alejandro Molina o Geràrd Courant, entre otros muchos, siguiendo el relato cronológico de su vida.

Las fuentes tanto de registros audiovisuales como de personas entrevistadas son mucho más variadas que en el largometraje de Pons, se alternan diversas localizaciones y la postproducción es más actual, de donde resulta una agilidad rítmica en el montaje que lo diferencia en forma y estilo de la producción de Pons. El documental fue presentado en multitud de festivales de cine de gay, como los de Valladolid, Buenos Aires, Sevilla, Santiago de Chile, Lima, Turín o Cuba.

Como cuestión particular, puede destacarse la intertextualidad del documental de Moreno con el de Pons: en la cinta de producción más reciente no aparecen planos del largometraje de 1978, pero sí el testimonio de personas que estuvieron implicadas en su producción, lo que permite contextualizar el rodaje y la recepción de la película de Pons. Moreno no oculta las voces disidentes con el cineasta catalán, de donde resultan interpretaciones encontradas acerca del origen creativo de algunas escenas –que unos atribuyen a Ocaña, mientras Pons subraya su autoría–.

Los documentales encuentran valor así en la insólita relación que establecen entre ambos, dado que el más reciente replica, matiza o reafirma algunas cuestiones del anterior: no es frecuente localizar documentales que tomen como punto de partida otro documental previo, aun menos con 30 años de diferencia entre ambos y con contextos de producción radicalmente diferentes, lo que termina por ofrecer visiones y valoraciones muy diversas de la vida y de la actividad del pintor.

El objetivo principal de esta investigación es el análisis de la representación del pintor y activista *queer* José Pérez Ocaña en los dos documentales objeto de estudio desde una perspectiva narrativa como personaje, es decir, en cuanto componente de relatos audiovisuales que, como se justificará posteriormente, se entienden narrativos. Para lograr este objetivo se aplica una metodología de análisis textual audiovisual, como metodología derivada del análisis narrativo, que describe su construcción como personaje de una obra audiovisual desde diversas categorías procedentes de la Narrativa Audiovisual.

La figura de Ocaña cuenta con estudios y bibliografía, más allá de la hemerografía contemporánea a la vida del pintor, desde 1984, con Jaccard-Beugnet y Domon (1984) como primera publicación monográfica sobre el artista. Aunque algunos de estos trabajos han tenido por objetivo analizar su obra pictórica (Bas Lozano, 2021; Naranjo Ferrari, 2013, 2014, 2015), otros amplían su perspectiva para observar el conjunto de la actividad de Ocaña, incluyendo su participación en proyectos audiovisuales (Berzosa, 2012). A estos trabajos se suman los que abordan principalmente su participación en producciones audiovisuales, como Vellojín Aguilera (2017), que evalúa la importancia de *Retrato intermitente* en el discurso construido acerca del artista. Desde diferentes perspectivas, el mismo documental ha sido objeto de atención en varios capítulos de monografías sobre la obra de Ventura Pons (Ehrenburg, 2015; Fouz-Hernández, 2015; Viestenz, 2015; Sánchez-González, 2015), que comparten enfoques propios del análisis fílmico con otros ligados a los estudios de género o la *Queer Theory*. Como puede comprobarse, entre la cada vez mayor producción académica alrededor de la figura de Ocaña cabe destacar también la tesis doctoral de Naranjo Ferrari (2013), así como la monografía colectiva editada por Mérida Jiménez (2018), ambas con una voluntad antológica.

El enfoque que adopta esta investigación comparte con los estudios anteriores la intención de análisis textual audiovisual en el que lo fílmico se une con la expresión identitaria de género. La

novedad de este trabajo reside en la perspectiva que adopta sobre Ocaña, no como pintor ni con respecto a su obra, sino del análisis de su representación como personaje a través de dos documentales centrados en su figura. Resulta igualmente poco usual el análisis de la representación de personas reales desde enfoques por lo general aplicados sobre obras de ficción, pero el reconocimiento del relato como construcción narrativa permite la aplicación de categorías de análisis reconocidas en el análisis del relato audiovisual.

Señala Melero (2020, p. 176), en todo caso, que Ocaña ha pasado de ser un objeto de estudio a «toda una categoría» y que la investigación sobre su obra «se ha revelado como una tarea que requerirá de la contribución de investigadores de distintas disciplinas, a lo largo de un tiempo», además del rigor «que requiere el estudio de una personalidad tan rica como su obra». Este trabajo pretende así contribuir a ampliar los estudios sobre el artista y sobre su polifacética actividad.

2. DISEÑO Y MÉTODO

Esta investigación parte de la hipótesis de que es factible la aplicación de una metodología de análisis textual audiovisual centrado en el personaje en la representación permitida por el documental, aplicándose en dos producciones de no ficción alrededor del pintor Ocaña. Se intenta demostrar, además, que la configuración del personaje es redonda y con volumen, con lo que el personaje como representación puede llegar a entenderse como un simulacro realista de Ocaña como persona.

El diseño de esta investigación toma como base una metodología cualitativa a partir de la aplicación de un estudio de caso y, dentro de este, en el análisis textual audiovisual. El estudio de caso, como «método de indagación cualitativo» (Ríos y Pinto, 2019, p. 38) puede ser descriptivo y exploratorio (Martínez Carazo, 2006). Dados los objetivos tan precisos que se plantean, además en un contexto metodológico exploratorio, la estrategia de análisis más apropiada para conseguirlos resulta así el estudio de caso.

Dentro de las metodologías cualitativas en las que se basa este estudio de caso, se aplica un análisis textual audiovisual de los documentales citados, según lo comprenden Casetti y Di Chio (2007). Esta metodología no es exclusiva del relato audiovisual de ficción y, de facto, es susceptible de aplicación también en el documental: se identifican y se descomponen cada una de las piezas que conforman la muestra y se las recompone para, de esta forma, descubrir tanto su funcionamiento como los principios de su construcción. A través del análisis textual audiovisual se pretende identificar de qué manera queda articulado el discurso audiovisual y, de forma precisa en este estudio de caso, cómo se configura el personaje protagonista de los discursos analizados. Bernete (2013, p. 222) entiende que, dentro del análisis textual, el análisis de contenido puede concebirse como «una metodología sistemática y objetivada» que «utiliza procedimientos, variables y categorías que responden a diseños de estudio y criterios de análisis, definidos y explícitos». Se toma del análisis de contenido la voluntad de aplicación «sistemática y objetivada», aunque se ha evitado el posible carácter cuantitativo.

Deltell (2006) cuestiona la veracidad del documental y lo acerca a la ficción al servirse de procesos y estrategias de creación como el guion, la reconstrucción de situaciones y el montaje. Rojas (2015, p. 3) sostiene que, como la ficción audiovisual, el documental como género

cinematográfico también puede constituir un relato, «con todo cuanto ello implica de puntos de vista y subjetividad».

Esta investigación ha considerado que los documentales objeto de análisis pueden reconocerse como relatos audiovisuales narrativos. Ello podría argumentarse desde el momento en que confluyen los tres componentes que conforman el relato narrativo, según Casetti y Di Chio (2007): existentes (personajes y ambiente), acontecimientos y transformación. La narración se entiende, por lo tanto, como «una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos» (Casetti y Di Chio, 2007, p. 172).

Desde criterios narrativos, el documental de Ventura Pons podría definirse como una «narración débil», por cuanto «no existe equilibrio entre los elementos, sino una hipertrofia de los existentes (personajes y ambientes) respecto de los acontecimientos (acciones y sucesos)», de donde resulta que «las transformaciones no se explican del todo» (Casetti y Di Chio, 2007, p. 212). Aunque en *Retrato intermitente* se suceden diferentes acontecimientos (mostrados o contados), no hay una clara causalidad entre los mismos. En consecuencia, la evolución de las situaciones representadas es tan sutil que podría no llegar a apreciarse. El carácter de este documental como relato narrativo se sostiene, principalmente, por la presentación/representación de una persona que adquiere un rol protagonista, como personaje central del discurso.

El carácter narrativo de *La memoria del sol* sí será más explícito, por cuanto hace un relato lineal de la vida de Ocaña, en el que es posible identificar tanto la categoría del personaje como la de los acontecimientos, esta vez con una marcada causalidad entre los mismos, lo que evidencia la transformación. Los tres componentes del relato narrativo pueden identificarse, por lo tanto.

Ambos documentales comparten como objetivo la descripción y el seguimiento de la historia de vida de una persona, Ocaña, haciendo en el caso del documental de Pons un seguimiento no lineal de su experiencia vital y en el de Moreno un recorrido, como se ha apuntado, mucho más lineal, que va desde su nacimiento hasta su muerte, terminando con la valoración de su legado. Mora (2015, p. 391) define el primer documental como «el relato de Ocaña, congelado en el tiempo gracias al documental de Pons, y que por tanto podemos recuperar», al tiempo que añade que «como cualquier otro documento utilizado para la investigación histórica, a la imagen no podemos pedirle toda la verdad, pero tampoco conviene dejarla de lado como un elemento sencillamente incompleto» (Mora, 2015, p. 392). Se concluye así que el reconocimiento de los componentes de la narración en una producción audiovisual de no ficción permitiría la aplicación de las categorías de análisis narratológicas propuestas por Casetti y Di Chio (2007), Galán Fajardo (2007) o Guarinos (2009), como esta investigación hace.

Este trabajo parte de un análisis de la representación de Ocaña como personaje en los dos documentales citados, no un análisis de Ocaña como persona, objetivo que iría más allá del análisis de la representación en producciones audiovisuales. No se tiene acceso al conocimiento de la persona, pero sí de su representación fílmica, hecho que lo convertiría en un personaje. Se considera que el análisis textual audiovisual del personaje puede así adaptarse a la representación de la persona convertida en personaje. Apunta en este sentido Guarinos (2009, p. 30) con respecto al análisis de personajes radiofónicos de ficción, que todos los actantes que

intervienen en la enunciación se encuentran al mismo nivel, al punto de que incluso las personas reales pueden estar cumpliendo un rol, interpretando un papel, y ser por ello susceptibles de análisis desde esta perspectiva.

La cuestión acerca de la diferencia entre persona y personaje se complica desde el momento en que el protagonista de los documentales se interpreta a sí mismo, por lo que en el plano de la realidad coincidirían persona y personaje, aunque no en el plano de la representación. Se ha considerado, además, que Ocaña recrea su personaje (o sus personajes) desde los mismos presupuestos de la representación, de una forma teatral y abiertamente poco natural y dramatizada, con lo cual los niveles de representación se multiplican –muy especialmente en el documental de Ventura Pons–, como espejos que se colocan frente a otros espejos para multiplicar las «capas» de representación en torno a un motivo. En este sentido, Casillas (2020) afirma: «Ocaña era uno, y eran muchos. Estaba el pintor, que quedó eclipsado en vida por sus otros yos, el personaje y el activista». Cardin (1980), muy crítico con el documental de Pons, manifestaba que Ocaña había perdido su naturalidad, hasta convertirse en un reflejo de su propio personaje. Casillas (2020) coincide en que, aunque «reivindicaba su obra como pintor», «le podía el personaje que había creado».

Pese a su presentación dramatizada en el documental, Ocaña señala en *Retrato intermitente* que durante los años de su juventud en Cantillana interpretaba un personaje o, en sus palabras, un «teatro falso» (Pons, 1978, minuto 00:05:07), en el sentido de que reprimía y ocultaba su identidad, algo que dejó de hacer una vez se asentó en Barcelona. Este juego de representaciones hace que el «Ocaña más auténtico» sea aquel que se expresa más libremente, incluyendo en dicha expresión la representación de los personajes teatralizados y dramatizados a los que dio rienda suelta y que más adelante señalaría como culpables de su marginación en el campo de la creación pictórica. Resulta, por lo tanto, compleja la división entre la descripción realista de quién es o quién se cree la persona y la *performance* en la que da rienda suelta al personaje. Esta confusión de niveles de representación con respecto a la frontera entre ficción y voluntad documental, muy especialmente en el filme de Pons, justifica una vez más la aplicación de una metodología de análisis textual sobre los títulos seleccionados.

3. TRABAJO DE CAMPO Y ANÁLISIS DE DATOS

Puede apuntarse con respecto a los pasos seguidos durante el proceso de análisis que este requiere del recurso a estrategias procedentes del estudio de caso, en concreto la recopilación de información acerca de Ocaña, la lectura y visionado de los documentos y su análisis, desde la revisión y categorización, para identificar patrones, de forma previa a la redacción de los resultados. El visionado de documentos audiovisuales (de radio y televisión), así como el acceso a artículos de prensa ligados a la figura de Ocaña, permite comprender mejor la articulación de su representación en los documentales, pero en todo caso se prima la información y las perspectivas aportadas por las obras objeto de análisis antes que por otro material.

El análisis textual audiovisual del personaje se estructura en varios puntos, como resultado de la confluencia de diversas metodologías que atienden al estudio de esta categoría narrativa. En el primer apartado del análisis, se ha de diferenciar al personaje de los existentes, categorías que, según Casetti y Di Chio (2007), formarían parte como uno de los tres componentes de la

narración junto a acontecimientos y transformaciones. El análisis del personaje distingue así entre ambiente y personaje y lo hace en torno a varios criterios (Chatman, 1990, p. 149): el personaje tiene un nombre (criterio anagráfico), tiene importancia en la trama (criterio de relevancia) y centra el relato (criterio de focalización).

A partir del modelo de caracterización de Galán Fajardo (2006, p. 10) se añaden otros tres apartados en el análisis: «el diseño de la ficha de personajes se desarrolla siguiendo el esquema básico establecido para el proceso de caracterización ya empleado en la literatura y que, desde una perspectiva audiovisual, recoge Egri (1946)» y otros autores más adelante, desde la identificación de tres ejes: la dimensión física (que incluiría el comentario sobre aspectos como el nombre, la edad, el aspecto físico, el sexo, o la nacionalidad), la dimensión psicológica (con la mención al tipo de personalidad, al temperamento y a los objetivos/metás) y la dimensión social (donde se recoge información relativa al ámbito profesional, al rango profesional, al ámbito educacional, a las relaciones familiares, a la vida pasada del personaje o a las relaciones personales). La información procedente de estas categorías permite definir al personaje como redondo o plano, en función de si permiten una construcción multidimensional y con volumen.

La naturaleza ensayística de este trabajo hace de la interpretación una herramienta necesaria, complementaria a la extracción de datos que se hace del visionado analítico de los documentales incluidos en la muestra de análisis.

4. RESULTADOS

A partir de la metodología propuesta, se ofrecen los resultados del análisis divididos en cuatro apartados que engloban diversas categorías.

4.1. AMBIENTE VS. PERSONAJE: OCAÑA COMO EJE DEL RELATO

Conforme al esquema metodológico de Chatman (1990), es posible identificar a Ocaña en ambos documentales como un personaje con un nombre y con una relevancia central en el relato. Varía, como se comenta a continuación, la focalización sobre el personaje en cada uno de los documentales, si bien en los dos casos es el objeto de la focalización: Ocaña se erige como personaje y como eje de los dos relatos creados a partir de su descripción. Su construcción se desarrolla como ente psicológico y de acción (es decir, como personaje). Además, se presenta como protagonista absoluto de los dos documentales, en el caso de que se considerara una perspectiva jerárquica sobre el conjunto de las personas o personajes presentados en los relatos.

Aunque los dos discursos analizados giran en torno a Ocaña y toda la información es coherente con el objetivo de describirlo, representarlo o evocarlo, cambia la focalización sobre el mismo, dada la naturaleza de cada documental y sus condicionantes de producción. Así, en el título de Pons la focalización privilegiada se hace desde el propio personaje, como único narrador del discurso. Incluso aunque Pons asume la posición de testigo y fuerza determinadas puestas en escena, no hay lugar para más relatores o actantes que ofrezcan sus puntos de vista. Afirma, en este sentido, Sánchez-González (2015, p. 218) que el director «deja la biografía de Ocaña en manos del artista», sin que haya espacio para otras opiniones «acerca de su periplo vital, ni tampoco para 'genealogías' que expliquen sus actuaciones». Ocaña, como se ha apuntado, es

el eje del relato, el centro jerárquico y el focalizador de la narración. En definitiva, «Pons otorga a su entrevistado la última palabra sobre su cuerpo y sobre su biografía» (Sánchez-González, 2015, p. 218).

Sin embargo, en el documental de Moreno el relato de la vida de Ocaña y la descripción de su carácter, objetivos, motivación, etc., se haría desde la narración de personas que tuvieron un contacto directo con él (familiares, amistades, compañeros activistas, etc.), así como de otros actantes que asumen el rol de investigadores o analistas en torno a su figura como persona y como artista. Esta diferencia de focalización de la narración permite no sólo conocer qué ha sido del personaje después de la filmación del documental de Pons hasta sus últimos días, sino que conforma un personaje construido desde nuevas perspectivas e interpretaciones, tanto más cuando se hace una representación desde la memoria recreada, por cuanto el documental se produce 25 años después del fallecimiento del pintor.

Las fechas de producción, una contemporánea a la vida del artista y otra más de dos décadas después de su muerte, condicionan también la representación del personaje. Ocaña se presenta a sí mismo en el documental de 1978 como un personaje provocador, irreverente, inteligente, incómodo para la sociedad de su momento, rebelde y con actitudes que no pretenden congraciarse con sus oyentes. En el documental de 2009, el retrato de Ocaña a partir de los testimonios de personas cercanas a él, desde la memoria, suaviza al personaje y lo hace más humano, al punto de señalarse en diversas ocasiones que en sus últimos días estaba cansado del personaje excesivo y provocador que representó y que, de alguna forma, pretendía «reconciliarse» con sus orígenes, el pueblo de Cantillana y sus vecinos, que en su juventud lo habían humillado y rechazado. Aquí, el Ocaña más humano muestra una mayor sensibilidad artística, lo que contrasta con el personaje célebre, el agitador travestido.

Aunque, dentro de los existentes como categoría narrativa, el personaje se impone al ambiente y Ocaña es el eje del relato, la presencia y el protagonismo del ambiente adquiere una relevancia fundamental. En este sentido, ambos documentales (muy especialmente el de Moreno) enfrentan dos ambientes opuestos, entendidos como espacios físicos pero también sociales: Barcelona como espacio urbano y cosmopolita que se supone más moderno y abierto a las propuestas artísticas y a la expresión de identidad de género disidente de Ocaña, frente al espacio rural que supone su pueblo de origen, Cantillana, representando unos valores en principio tradicionales, más conservadores y represores para el pintor. Pese a la oposición de ambos ambientes, Ocaña es capaz de preservar la iconografía y la visión folclórica asociada al ambiente rural en su obra y en sus actuaciones y llevarlas al ambiente urbano, sin renegar de ninguno pero tampoco mostrándose identificado con aquellos.

Aunque la oposición de ambientes determina el carácter y la actividad de Ocaña y su representación paralela en ambos documentales, el documental de Moreno es receptivo al cambio que Cantillana muestra con respecto a uno de sus creadores insignes: como recoge García Sánchez (2020, p. 447), el ayuntamiento de Cantilla emprendió diferentes actuaciones «para mantener vivo el legado de este artista, hasta conseguir hacer realidad un sueño: la creación de un Centro de interpretación de la obra de Ocaña en su pueblo natal».

4.2. DIMENSIÓN FÍSICA: EL VESTUARIO COMO INSTRUMENTO DE REPRESENTACIÓN DE MASCULINIDAD DISIDENTE

El análisis de la dimensión física del personaje se inicia en la mención a su nombre, más allá de la referencia al criterio anagráfico, que lo distingue como personaje dentro de los existentes. En el largometraje de Pons se conoce al pintor únicamente como Ocaña y no se cita su nombre propio. Al ser el único relator en el discurso, no habla de sí en tercera persona. El compromiso con una sola focalización durante todo el discurso, incluso si Pons se encuentra en off y se intuye una interacción con él (en una sola ocasión se oye al director en off), limita la variedad (en cuanto a informaciones) que resulta de la representación de diferentes personajes: el espectador solo tiene acceso a una fuente de información, la del protagonista en su relato, de donde se resiente la transmisión de datos, por ejemplo, relativos al nombre con el que otras personas lo llaman.

El largometraje de 2009, sin embargo, como ejercicio de documental con más fuentes, amplía la variedad de registros para denominar al personaje y, más allá de su célebre apellido, sus familiares se refieren a él desde su relación parental («mi hermano», «mi tío»), además de ser llamado con frecuencia Pepe (el nombre completo es José Pérez Ocaña). La mención al mismo desde un diminutivo revelaría una mayor cercanía e intimidad con el mismo y humaniza su figura. De aquí puede ya concluirse que la cantidad y el contraste de la información transmitida sobre el personaje será mayor al ser las fuentes más diversas y variadas. El volumen en la construcción del personaje, por lo tanto, es consecuencia de la diversidad de focalizaciones frente al documental de Pons, comprometido con la visión única del pintor y por ello limitado en cuando a la contraposición de la información que transmite.

En el plano jerárquico, como se ha apuntado, Ocaña es el protagonista absoluto y eje de los dos documentales, con la diferencia ya comentada del cambio de focalización en la narración. El documental de Moreno alterna diversas fuentes y focalizaciones, pero el centro del discurso es, permanentemente, la figura de Ocaña.

La atención a la apariencia ofrece resultados algo diferentes en los dos discursos analizados. *Retrato intermitente* captura diversos momentos del artista a lo largo de 1977, mientras que *La memoria del sol* hace un repaso de todo el recorrido vital del pintor. El documental de Pons lo muestra de un modo más relajado en la larga entrevista filmada, pero también disfrazado, travestido o paseando por las Ramblas de una forma poco normativa en cuanto a representación de roles de género, contribuyendo de esta forma a la creación del personaje extravagante y frecuentemente en su momento calificado como travestí. La identificación del disfraz con una identidad como travestí molesta a Ocaña cuando afirma lo siguiente en el documental de Pons:

A mí me gusta travestirme, yo no soy ningún travestí, por supuesto (...). Travestí no lo soy. Y el travestí es una cosa totalmente diferente de lo que la gente se piensa. El travestí es un señor que siente gusto con la ropa de la mujer. No es ninguna mariconas, por llamarlo así. Yo no tengo nada en contra de las mariconas porque yo soy, yo qué sé lo que soy yo (Ocaña en Pons, 1978, minuto 00:25:16).

Sánchez-González (2015, p. 215) reflexiona sobre la función del vestuario de Ocaña en el documental de Pons para incidir en el relieve de su función como elemento de creación de confusión en torno a la identidad de género: «La importancia que tiene el disfraz en estas actuaciones contradice una de las declaraciones de Ocaña al cierre de la película, cuando él

mismo juzga que la ropa son 'cuatro trapos sucios' que nos imponen fuerzas represoras». Queda claro, en cualquier caso, y a pesar de las contradicciones, la trascendencia del vestuario y de su uso funcional como método para crear caracterizaciones y personajes inspirados en referentes populares y cercanos a su experiencia en Cantillana (Imagen 1). Sánchez-González añade: «el pintor deja espacio para la memoria y para la identidad a través de ciertas prendas tradicionales que emplea para subvertir el género a través de una inesperada subrogación». Ocaña se reivindica a sí mismo como modelo de representación de una masculinidad disidente en el juego con el vestuario y el maquillaje no normativo.

Imagen 1: Ocaña caracterizado de manera folclórica en un cementerio



Fuente: Ocaña, retrato intermitente (Pons, 1978). Prozesa, Teide P.C.

El documental de 2009 hace mención al aspecto extravagante del artista, pero lo muestra en situaciones cotidianas con una imagen más normalizada y conforme a las convenciones de su contexto histórico y social (Imagen 2). Estas escenas se alternan con aquellas en las que se ve travestido o disfrazado. En todo caso, la variedad de apariencias mostradas lo describen no sólo como «una representación teatralizada» de sí mismo, sino como un personaje con mayor diversidad de apariencias y, por ende, más realista. A través del vestuario y del juego con el disfraz y con la confusión que pueden generar sus referencias en cuanto a género y a estereotipos sociales, la representación del artista termina por ser más variada y compleja que las representaciones de otros personajes más convencionales en su aspecto físico.

Imagen 2: Ocaña rodeado de sus vecinas en Cantillana

Fuente: *Ocaña, la memoria del sol* (Moreno, 2009). I.L.D. Flynn

En el documental más reciente, Alejandro Molina, amigo sevillano en Barcelona, comenta una anécdota en la que durante su estancia en una pequeña ciudad francesa salieron al mercado travestidos, para crear la sorpresa de los vecinos ante el encuentro con lo que denomina «máscaras» (Moreno, 2009, minuto 00:56:30). Puede, por lo tanto, concluirse en cuanto a la apariencia que el documental de Pons se recrea especialmente en el Ocaña cercano a la «máscara», mientras que el de Moreno muestra una mayor variedad de registros. Paradójicamente, es la recreación de una de estas -literalmente- «máscaras», en la Fiesta de la Juventud de Cantillana, la que provocaría el fatal accidente mortal en 1983. Ocaña fallecería como consecuencia de las quemaduras provocadas por el incendio de un disfraz hecho con papel en una celebración en su localidad de origen.

Cabe añadir con respecto a la dimensión física del personaje que en el momento de la producción de *Retrato intermitente*, Ocaña tiene 30 años, mientras que *La memoria del sol* recoge imágenes del artista desde niño hasta sus últimos días, con 36 años. Aunque pasan solo seis años entre la producción del primer documental y su muerte, son suficientes para mostrar mayor madurez en el artista, como recoge el documental de 2009 y se comenta en el siguiente apartado.

Por otra parte, la procedencia del pintor lo une a Cantillana y a Andalucía, aspecto que en su expresión verbal se plasma en su marcado acento andaluz. Este rasgo define al personaje en ambos documentales y lo liga a sus orígenes, como un enlace más a la cultura andaluza que mantiene desde su residencia en Barcelona. Desde el momento en que Ocaña aporta la única voz del discurso en el documental de Pons, el acento andaluz define el conjunto del relato a nivel verbal e incluso en cuanto a sonoridad. El documental de Moreno, con múltiples focalizaciones/testimonios, alterna voces y acentos, siempre desde los dos ambientes que contextualizan la representación de Ocaña (relacionados con Barcelona y Cantillana), pero es coherente con el documental de Pons cuando hace caracterizar a Ocaña con el uso de una pronunciación y un acento propios de su lugar de origen.

4.3 DIMENSIÓN PSICOLÓGICA: UN PERSONAJE LLENO DE CONTRASTES

El estudio de la dimensión psicológica muestra en ambos documentales perfiles similares, tan amplios como complejos, si bien una vez más el cambio en la focalización del discurso y los años pasados tras su desaparición acentúan unos rasgos sobre otros. El Ocaña retratado por Pons muestra un carácter seguro y fuerte, con voluntad por provocar y por, como señala, «romper» con los convencionalismos y con las etiquetas, al punto de que no permite que se le defina como homosexual o como travestí, incluso si expresa su preferencia por el sexo masculino en las relaciones sexuales y es mostrado vestido con trajes folclóricos de mujer (Imagen 1). Ocaña afirma: «Lo que lucho es por ser yo, y por ser una persona. Y no me importa vestirme de tía o vestirme de mona y vestirme de lo que sea, con tal de llegar a ser lo que quiero» (Pons, 1978, minuto 00:17:02). La incomodidad con las «etiquetas» que intentan caracterizarlo desde una perspectiva de género refleja, en definitiva, una falta de identificación con los estereotipos a los que se le quiere asimilar y una representación de un modelo de masculinidad disidente e inconformista con los roles de género. Queda, en cualquier caso, clara su identidad *queer*.

Pons también lo presenta dolido con su pasado y con aquellos que lo marginan –incluyendo aquí también a los artistas y aficionados al arte catalanes y madrileños y a los miembros de la CNT– (Pons, 1978, minuto 01:09:27). De esta mezcla de expresiones en algunos casos contradictorias resulta la definición de un carácter algo prepotente y presuntuoso; la dura experiencia y las humillaciones sufridas en el pasado y la libertad encontrada en las calles de Barcelona parecen legitimarlo para repudiar a quienes lo rechazaron.

Los testigos de su vida entrevistados en *La memoria del sol* dulcifican el recuerdo del carácter del personaje, convirtiendo el rechazo recibido y ofrecido en una crítica y un inconformismo «necesarios» o revirtiendo la ambigua y tensa relación con los vecinos de Cantillana en objeto de humor. La crítica de las vecinas se convierte así en un juego y una broma aceptada y participada por Ocaña (Imagen 2).

Aunque tiene 30 años y se muestra como una persona «curtida» por la vida, la juventud de Ocaña en el documental de Pons se revela en su carácter extrovertido, lúdico y bromista, carácter que en parte también se representa en el documental de 2009, aunque esta vez se adopta una solemnidad superior; Ocaña ha muerto, su legado artístico es tomado en serio y el documental es fiel a una intención de revalorización de las cualidades del artista y de su obra.

Siguiendo las categorías desde las que Galán Fajardo (2006) categoriza el estudio de la dimensión psicológica del personaje, podría señalarse que el tipo de personalidad que representan ambos documentales es la de una persona extrovertida; «son aquellos que vierten su energía hacia el exterior y, por tanto, poseen una personalidad sociable y expresiva», apunta Galán Fajardo (2006, p. 68) acerca de los personajes extrovertidos.

En cuanto al temperamento, resulta más complejo llegar a una conclusión categórica por la mezcla de emociones y de expresiones de la personalidad que hacen los documentales sobre Ocaña (intuitivo, perceptivo, reflexivo o sensitivo, según recoge Galán Fajardo inspirándose en Jung). Las múltiples facetas que ofrece de sí mismo Ocaña y la propia interpretación y simulación que hace de sí mismo terminan por esconder el posible verdadero temperamento del pintor. Cabe concluir, por lo tanto, que su personalidad es compleja y llena de contrastes, al punto

de ser incluso contradictoria y no ser definido desde un temperamento preciso, sino desde el simulacro permanente.

En último lugar con respecto al análisis de la dimensión psicológica, siguiendo las categorías de Galán Fajardo (2006), la meta y la motivación detrás de su actuación parecen coincidir en ambos documentales. Ocaña quiere ser valorado como pintor y artista multidisciplinar en el largometraje de Pons, como repiten los testigos de su vida en el documental posterior, que tal vez pone más énfasis en la necesidad de Ocaña de distanciarse del personaje que había creado en torno a su persona. En cualquier caso, destaca la voluntad por poner en primer plano su obra, incluso si para ello tiene que servirse del Ocaña-máscara o del personaje al que simula interpretar.

4.4. DIMENSIÓN SOCIAL: OCAÑA EN ANDALUCÍA Y OCAÑA EN CATALUÑA

El repaso por la historia del personaje hace coincidir la narración en primera persona de Ocaña con la de sus familiares, amistades y vecinos. En el documental de 2009 este relato se ilustra con fotografías, filmaciones de archivo y registros actuales de los escenarios comentados, mientras que en el documental de Pons se apoya exclusivamente en la información verbal, primando así lo que en narrativa se denomina *telling* sobre el *showing* (Casetti y Di Chio, 2007, p. 261).

El documental más reciente actualiza la información sobre el personaje hasta llegar a su muerte y a la valoración que se hace de la persona y del artista, desde el homenaje. Destaca cómo el recuerdo de la infancia y juventud de Ocaña hecho por su hermano Jesús recupera y casi cita literalmente el relato del documental del 78. Puede, por lo tanto, servir este caso de ejemplo de cómo una obra audiovisual de carácter documental puede llegar a convertirse en la materia de la memoria de otras personas, al menos de aquellas que tuvieron un contacto directo con el protagonista del relato y que actúan como testigos de su experiencia vital.

El análisis de la dimensión social muestra aspectos comunes en ambos documentales. Así, el repaso por la actividad profesional de Ocaña incluye la mención a sus inicios como trabajador del campo y más adelante como pintor «de brocha gorda», al tiempo que, una vez instalado en Barcelona, compagina su actividad como decorador con la pintura artística. En ningún momento se obvia la referencia a su escasa formación académica, obligado de niño a abandonarla, si bien se comenta su voluntad autodidacta y su temprana afición por la pintura.

La mención a la vida personal y a la vida familiar es más profunda en el documental de 2009, desde el momento en que son sus hermanos y sus amistades de infancia quienes se responsabilizan del relato. Ambas cintas dan cuenta de las difíciles relaciones del joven Ocaña en el entorno rural de sus primeros años y comentan su primer amor, con un chico que se suicidó, creando en él una honda impresión.

La narración de sus años en Barcelona no entra en el detalle de relaciones amorosas estables, pero sí da cuenta de su carácter liberal y poco comprometido con parejas. La información acerca de la vida privada, es decir, aquello que el personaje hace en soledad o la mención a sus gustos y otros aspectos, es más abundante en el documental de Pons, dado que la larga entrevista que le sirve de base tiene por objetivo permitir la libre expresión de Ocaña en los aspectos más íntimos de su vida. Algunas de estas informaciones se recuperan en el documental de Moreno, pero aquí los personajes entrevistados repiten el relato previo de Ocaña sin apenas

aportar nueva información. De nuevo se repite la conversión del documental de Pons en materia prima del recuerdo posterior por parte de los testigos de su existencia.

En cuanto a los primeros años de vida de Ocaña, pese al pasado traumático y a la humillación sufrida en el pueblo, Ocaña reivindica constantemente sus orígenes y se siente orgulloso de ellos. El propio hecho de «hacer patria chica» en Barcelona con otros artistas andaluces como Nazario, Camilo o Alejandro Molina lo muestra comprometido con sus orígenes (Imagen 3).

Imagen 3: Ocaña (centro) acompañado de Nazario (izquierda) y Camilo (derecha)



Fuente: Ocaña, retrato intermitente (Pons, 1978). Prozesa, Teide P.C.

Sin embargo, es en Cataluña, y más concretamente en las Ramblas de Barcelona, donde Ocaña «nace» como personaje y como figura ligada a la vida cultural catalana, antes que a la andaluza. Su desplazamiento a Barcelona se origina con el deseo de ser «más libre» y «sentirse mejor», como afirma en el documental de Pons (1978, minuto 00:20:57), objetivos que consigue. Barcelona es pues el escenario más abierto y liberado que le permite expresarse y que acogerá sus primeras exposiciones, además de sus *performances* y de toda su actividad vital, en general, algo que parecía habersele negado tanto en Madrid como en su tierra natal.

El documental de Pons se produce desde Barcelona y ofrece la perspectiva de un director catalán que, sin entrar a juzgar al personaje, lo muestra tal y como Ocaña quiere representarse. Pons es un testigo silencioso que no impone un punto de vista ligado a su procedencia cultural, razón por la que a veces se cree estar en la misma Andalucía de la mano de Ocaña, con todos sus referentes folclóricos.

Xavier Daniel y Nazario señalan en el documental de Moreno (2009) que «la cultueta catalana» lo usó como un juguete que animaba sus saraos y que no lo tomó demasiado en serio (Moreno, 2009, minuto 00:28:07), aunque Daniel añade que Ocaña también «se aprovechó de la política catalana» (Moreno, 2009, minuto 00:28:47). Se entiende esto en el sentido de que las instituciones culturales catalanas estaban más receptivas a integrar el movimiento cul-

tural *underground* en los cauces de la oficialidad y del reconocimiento público e institucional. Como recoge el documental de Moreno, los esfuerzos de los gestores culturales sevillanos por «importar» y traer a Sevilla la modernidad de Ocaña en un intento por recuperar el carnaval se saldó con un sonoro fracaso sin continuidad, con una opinión pública dividida o abiertamente enfrentada a estas iniciativas (Moreno, 2009, minuto 00:51:25). No es hasta su muerte que diversas actuaciones en Barcelona, Madrid y, finalmente, Andalucía reivindicaron su figura como creador y como pionero del activismo *queer*.

Puede entenderse mejor la adopción de Ocaña por Cataluña como artista y activista a partir de las publicaciones en prensa tras su muerte. Así, es definido con frecuencia como un personaje característico de las Ramblas. Álvarez Solís (1983, p. 21) afirmó que «como tantos andaluces (...), encontró en Cataluña la plataforma ideal para un diálogo con el mundo que elaboró con ingenio sustancial, tensión creadora y, sobre todo, una inmensa gracia que sólo podía darle su indiscutible calidad humana». A su muerte, Diario de Barcelona (Vila, 1983, p. 27) recogía estas palabras suyas: «Yo soy andaluz, pero Catalunya tiene su belleza. Como este barrio viejo que recuerda al puerto, lleno de sábanas y geranios truncados. El mar y el río me llevan muchos recuerdos».

El análisis de las dimensiones físicas (destacando su vestuario y el juego con el equívoco en cuanto a apariencia de género), psicológica (donde se perciben las numerosas capas en cuanto a carácter y temperamento y los datos contradictorios que hacen difícil su categorización) y social del protagonista de los documentales (repasando cuestiones relacionadas con su vida profesional, personal y privada) termina por reconocer la importancia del ambiente como elemento caracterizador del personaje, como se apuntaba en el primer apartado de este análisis. El contraste de ambientes (espacio rural frente a espacio urbano) y la marcada diferencia de ámbitos sociales, culturales y políticos de ambos influyen decisivamente en el carácter de Ocaña y en la representación que hacen de él los documentales analizados. Desde un punto de vista de género, la mezcla de simulaciones de género, el juego con los estereotipos y la subrogación de identidades (Sánchez-González, 2015) conforman un modelo de personaje que solo puede ser definido como *queer*, pero que elude clasificaciones más precisas.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Este trabajo ha mantenido la voluntad de revalorización de la figura de José Pérez Ocaña mostrada en los estudios previos (García Sánchez, 2020), dentro de lo que Melero (2020, p. 176) llegaba a definir como «toda una categoría». El incremento de la bibliografía sobre el pintor en los últimos diez años no hace sino reflejar el momento de reconocimiento de un creador al que ha llevado casi tres décadas ser comprendido y aceptado, no solo en lo relativo a su obra, sino también en cuanto a la expresión de su identidad de género y respecto a su lugar como activista en la historia de la defensa de los derechos civiles en España. La proyección mediática de Ocaña lo convirtió en un referente de identidad de género disidente y contracultural, a lo que contribuye decisivamente el documental dirigido por Ventura Pons, capaz incluso de captar la atención de su actividad como creador (Vellojín Aguilera, 2017).

Este trabajo contribuye al enriquecimiento de la producción académica acerca de Ocaña y a abrirlo a la aplicación de metodologías cualitativas exploratorias que intentan nuevos acerca-

mientos desde enfoques procedentes del análisis textual audiovisual y del estudio de caso, aplicados a dos discursos audiovisuales documentales. Los puntos débiles surgen de la necesaria interpretación que requiere un modelo de análisis textual audiovisual: aunque la identificación de los componentes del relato pueda hacerse desde categorías objetivas, la interpretación de los resultados que ofrece introduce la perspectiva subjetiva propia de los mencionados procesos de interpretación.

Así, pues, puede concluirse que el análisis de la representación de Ocaña en los dos documentales permite identificarlo, en primer lugar, como un personaje dentro de un relato narrativo que adopta la forma y el género del documental cinematográfico. Se cumple así la hipótesis de partida de esta investigación, al demostrar la eficacia de la aplicación de una metodología de análisis textual sobre dos discursos audiovisuales reconocidos como documentales de no ficción en el que, además, puede concluirse que se hace una representación de Ocaña como personaje redondo y complejo: la cantidad de información del personaje en su trayectoria vital es muy amplia y los datos aportados son de tal variedad, contraste, ambigüedad y abiertos a posibles interpretaciones, que como construcción de la narración, resulta un personaje con volumen y dimensionalidad. Podría incluso afirmarse que este volumen de información es aún mayor en el documental de 2009, al ampliar el número de relatores que alternan su descripción, con diferentes perspectivas, frente al largo monólogo de Ocaña en la cinta de Pons.

Ocaña es, igualmente, representado como un modelo de masculinidad disidente, dada la negación explícita que hace de su sometimiento a pautas y convenciones de género, como recogen ambos documentales. Lo hace además en un momento histórico complicado para las personas *queer*, en el que es perseguido y detenido en varias ocasiones por hacer una libre y valiente expresión de su identidad, ya sea en el ambiente rural ligado a sus orígenes como en el ambiente urbano de la Barcelona de los tiempos de la Transición.

En ambos documentales, Ocaña es representado como un punto de encuentro entre Andalucía y Cataluña y como parte de una memoria y de un legado cultural compartidos, dada la importancia que ambos ambientes/espacios tienen para la configuración de Ocaña como personaje. Como recogen las dos producciones audiovisuales analizadas, la representación de Ocaña como personaje queda fuertemente unida a su identidad como andaluz, como muestra en sus referencias permanentes a su pueblo de origen, sus costumbres, celebraciones, etc., pero también en las referencias a Lorca, a la obra de los hermanos Álvarez Quintero, o a la música tradicional andaluza, la copla y el flamenco. Ocaña representa una síntesis hiperbólica de la cultura andaluza manifestada a través de sus expresiones más folclóricas. La pintura y la obra de Ocaña remiten al folclore, al punto de recrear casetas de feria en las galerías donde expone, como ocurre también en sus representaciones teatrales, su apariencia física como *performer* travestido y en toda su forma de expresión.

Ocaña justifica su predilección por la pintura y la escultura en papel de vírgenes y de figuras religiosas -pese a su condición de anarquista declarado- en el «fetichismo religioso» y en la reivindicación de sus orígenes culturales. La propia contradicción entre su obra y su ideología es argumentada desde su procedencia andaluza. En el documental de Ventura Pons (1978) Ocaña afirma que Andalucía es así de paradójica y que «Andalucía es como un cuadro surrealista» (Pons, 1978, minuto 00:57:45), por lo que no cabría la lógica ni la racionalidad para

intentar justificar el contraste entre el pintor y su obra. La fusión de los ambientes comentados caracterizan al pintor en cuanto a representación dentro de una obra audiovisual de naturaleza documental, por lo tanto.

Puede concluirse finalmente que el análisis del protagonista de los documentales descubre un personaje redondo y complejo, capaz de sumar rasgos de su cultura de origen, fuertemente ligada a las expresiones folclóricas, con la libertad que abrazaría a su llegada a Barcelona. Ocaña se sirve de los estereotipos andaluces y de los tópicos ligados a su folclore nativo para subvertirlos desde la representación crítica, excesiva e irónica. En el contexto de la Cataluña del tardofranquismo y la Transición encontraría un espacio en el que expresarse más adecuado a sus inquietudes. De esta forma, Ocaña se convierte en un eslabón entre la cultura andaluza y catalana, donde se mezcla tradición, folclore, modernidad y creatividad.

La fusión de culturas se lleva también al terreno de la identidad de género y hace voluntariamente confusa su expresión en cuanto a género: como se ha apuntado, aunque Ocaña podría reconocerse como homosexual activista y comprometido con la reivindicación de los derechos de género y de identidad sexual, él mismo se manifiesta incómodo con todas las categorías en cuanto a identidad de género y muestra su disidencia con la normalización de todas sus posibles expresiones.

6. REFERENCIAS

- Álvarez Solís, A. (1983, 19 de septiembre). Un bombín y un mantón de manila. *El Periódico de Catalunya*, 21. <https://bit.ly/3WwMu8l>
- Bas Lozano, M. (2021). La producción pictórica de José Pérez Ocaña. *El pájaro de Benín. Vanguardias y últimas tendencias artísticas*, 7, 105-122. https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2021.i7.05
- Bernete, F. (2013). Análisis de contenido (cuantitativo y cualitativo). En A. Lucas Marín y A. Noboa (coords.), *Conocer lo social: estrategias y técnicas de construcción y análisis de datos* (pp. 221-261). Fragua. <https://bit.ly/3UkyFbe>
- Berzosa Camacho, A. (2012). *La sexualidad como arma política: cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta* [Tesis doctoral Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio Universidad Autónoma de Madrid, Biblioteca. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/660325>
- Cardín, A. (1980). Ocaña: the making of a sub-star. *Dezine*, 4, 52-53. <https://bit.ly/3zEI9Gn>
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Casillas, E. (2020). Todos los Ocañas posibles. *Revista Cactus*, 31, 30-32. <https://bit.ly/3DY4DEW>
- Courant, G. (2012, 22 de febrero). *Ocaña der engel der in der qual singt (1979) by Gérard Courant* [vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/otFmsK7roF8>
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Taurus.
- Deltell Escolar, L. (2006). El documental de ficción, entretenimiento y manifiesto. En V. Vidal Climent y I. Egúzquiza Mutiloa (coords.), *La ética y el derecho en la producción y el consumo del entretenimiento* (pp. 183-199). Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad.
- Egri, L. (1946). *The art of dramatic writing*. Simon & Schumster.
- Ehrenburg, S. (2015). Construcciones de espacios y de temporalidades queer en Ocaña, retrat intermittent (1978). En C. Domènech y A. Lema-Hincapié (coords.), *Ventura Pons: una mirada excepcional desde el cine catalán* (pp. 157-171). Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Fouz-Hernández, S. (2015). La mirada homoerótica en el cine de Ventura Pons: de Ocaña, retrat intermittent (1978) a Ignasi M. (2013). En C. Domènech y A. Lema-Hincapié (coords.), *Ventura Pons: una mirada excepcional desde el cine catalán* (pp. 305-328). Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Galán Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *Revista ECO-PÓS*, 9(1), 58-81. <https://cutt.ly/1fxPHhD>
- García Sánchez, Y.M. (2020). La simbología andaluza en la obra de José Pérez Ocaña. Análisis, estudio y recuperación de su obra en Cantillana. En J.A. Fíler Rodríguez, J.M. Alcántara Valle y J.D. Mata Marchena (coords.), *Administración local y democracia: cuatro décadas de*

corporaciones democráticas en Sevilla y su provincia, 1979-2019: *Actas XVI Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la provincia de Sevilla* (pp. 447-462). Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales.

Guarinos, V. (2009). *Manual de narrativa radiofónica*. Síntesis.

Jaccard-Beugnet, A. y Domon, M.T. (1984). *José-Luis Pérez Ocaña: 1947-1983*. Artémis.

Martínez Carazo, P.D. (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento & Gestión*, (20), 165-193. <https://bit.ly/3fuxW8V>

Melero, A. (2020). Recensión. Ocaña. Voces, ecos y distorsiones. Rafael M. Mérida Jiménez. *Arte y políticas de identidad*, 22, 176-179. <https://bit.ly/3FHiu3J>

Mérida Jiménez, R.M. (2018). *Ocaña: voces, ecos y distorsiones*. Bellaterra.

Mora, V.L. (2015). Cuerpos indómitos e identidades disidentes en Ocaña, Retrat intermitent de la performativitat, la memoria y los problemas de lo colectivo. En J.M. Caparrós Lera, M. Crusells y F. Sánchez Barba (eds.). *Memoria histórica y cine documental: Actas del IV Congreso Internacional de Historia y cine* (pp. 390-396). Universitat de Barcelona. <https://bit.ly/3WA0azQ>

Moreno, J.J. (dir.) (2009). *Ocaña, la memoria del sol* [película]. I.L.D. Flynn.

Naranjo Ferrari, J. (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]. idUS Depósito de Investigación de la Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/56346>

Naranjo Ferrari, J. (2014). Religiosidad 'contracultural' en la obra de Ocaña. Una reinterpretación de la religión a través de la homosexualidad en la transición española. *Estúdio*, 5(10), 127-133. <https://bit.ly/3zly0Zt>

Naranjo Ferrari, J. (2015). Identidades femeninas del travestismo 'Ocañí': iconografía e influencias de la mujer andaluza en la producción artística de Ocaña. *Estúdio*, 6(12), 207-216. <https://bit.ly/3UcZcrG>

Pons, V. (dir.) (1978). *Ocaña, retrat intermitent* [película]. Prozes, Teide P.C.

Ríos Hernández, I.M. y Pinto Arboleda, M.C. (2019). Análisis de narrativa transmedial y documental web no ficcional: estudio de caso miPáramo. *Nexus*, 36, 31-51. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i26.9266>

Rojas Bez, J. (2015). El documental, entre definiciones e indefiniciones. *Aisthesis*, 58, 279-312. <https://doi.org/10.4067/S0718-718120150002000014>

Romero, P.G. (2011). Ocaña, el ángel de la histeria. En P. Pedrals, R. Sanchez y P.G. Romero (eds.), *Ocaña 1973-1983. Acciones, Actuaciones, Activismo* (pp. 12-69). Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, Ediciones Polígrafa.

Rondón, J.M. (2009, 8 de octubre). Ocaña, en carne documental. *Elmundo.es*. <https://bit.ly/3T64IA4>

Sánchez-González, D. (2015). Ocaña, retrat intermitent (1978): hacia la autonomía sexual en la España de las Autonomías. En C. Domènech y A. Lema-Hincapié (coords.), *Ventura Pons: una mirada excepcional desde el cine catalán* (pp. 211-230). Iberoamericana Editorial Vervuert.

Vellojín Aguilera, G. (2017). Retrato intermitente. El documental como dispositivo historiográfico. *Revista Signa*, 26, 861-875. <https://bit.ly/3FHFNur>

Viestenz, W. (2015). 'La que miente cuando besa': el primer plano metonímico en Ocaña, retrat intermitent (1978). En C. Domènech y A. Lema-Hincapié (coords.), *Ventura Pons: una mirada excepcional desde el cine catalán* (pp. 135-156). Iberoamericana Editorial Vervuert.

Vila, J. (1983, 30 de septiembre). Luto en las Ramblas por la muerte de Ocaña. *Diario de Barcelona*, 26-27. <https://bit.ly/3UsuQAO>