

# **RETRATO INTERMITENTE. EL DOCUMENTAL COMO DISPOSITIVO HISTORIOGRÁFICO**

## **RETRATO INTERMITENTE. THE DOCUMENTARY AS A HISTORIOGRAPHICAL DISPOSITIF**

**Guillermo VELLOJÍN AGUILERA**

Universidad de Salamanca

*guillermovellojin@hotmail.es*

**Resumen:** El discurso de la historia del arte ha de entenderse como una ficción, un producto de la intervención de tácticas y dispositivos biopolíticos estratégicos que establecen las fronteras entre arte normativo y arte disidente. El modo en el que Ventura Pons ha plasmado la obra del artista José Pérez Ocaña en su documental *Retrato Intermitente* representa un caso paradigmático en esos procesos que niegan la posibilidad al sujeto subalterno de ser contemporáneo de su tiempo. En este estudio se pretende entender qué lugar ocupa el documental de Ventura Pons en los procesos que construyeron a Ocaña dentro del relato historiográfico del arte.

**Palabras clave:** Ocaña. Ventura Pons. Subalternidad. Historiografía. Biopolítica.

**Abstract:** The discourse of the history of art should be understood as a fiction, a product of the intervention of tactics and biopolitical strategic devices that establish the borders between normative and dissident art. The way in which Ventura Pons represented the artist José Pérez Ocaña in his documentary *Retrato Intermitente* represents a paradigmatic case in these processes which deny the possibility to the subversive subject of being contemporary of his time. In this study it is hoped to understand what place occupy the Ventura Pons documentary in the processes that built Ocaña inside of dissent historiography.

**Key Words:** Ocaña. Ventura Pons. Subaltern. Dissent Historiography. Biopower.

# 1. RETRATO INTERMITENTE DENTRO DE LOS SISTEMAS DE PRODUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL ARTE

## 1.1. EPISTEMOLOGÍAS DEL DISCURSO ARTÍSTICO

El relato de la historia del arte contemporáneo ha de entenderse como una ficción construida por una serie de operaciones epistémicas que delimitan las fronteras entre el arte y el no-arte. Mi propuesta base consiste en entender el relato del arte como un dispositivo estratégico dentro de un conjunto de regulaciones biopolíticas, es decir, una prolongación de los discursos clínicos que desde el siglo XIX han funcionado como *aparato de verificación* que niega o da validez a un enunciado concreto. El documento analizado en este estudio, que de algún modo funciona como paradigma y contra-paradigma de estos sistemas de producción historiográfica, es el artista sevillano José Pérez Ocaña, quien participó activamente en la esfera contracultural barcelonesa durante la década de los setenta. En 1977, Ventura Pons rodó su primera película-documental *Ocaña: retrato intermitente* –por la que fue seleccionado oficialmente por el Festival de Cannes en 1978– en la que retrata la Barcelona postfranquista a través de la mirada del artista José Pérez Ocaña. La principal incógnita de este estudio es entender qué lugar ocupa el documental de Ventura Pons dentro de los aparatos de producción historiográfica que construyeron a Ocaña, y qué epistemología tendría que aplicarse a la hora de analizar el film para obtener, como diría Preciado (2011), *la Ocaña que nos merecemos*.

La escasa presencia de la película de Ventura Pons en las historias del cine español sitúa a este documental en un espacio marginal. Román Gubern, en su *Historia del cine español*, hace referencia a esta película en una escueta nota a pie de página en la que se alude a un retrato de un “pintor andaluz radicado en Barcelona, gay, travestido, provocador e inconformista” (Gubern, 2010: 381). Del mismo modo, Augusto M. Torres hace alusión de manera superficial e informa que se trata de una película sobre “un travesti habitual de las Ramblas barcelonesas” (Torres, 1999: 383). Sin embargo, en su ya consagrado estudio de *El mono del desencanto*, Teresa M. Vilarós se refiere a este documental como “una de las mejores películas-documentales que tenemos en el archivo cinematográfico español” (Vilarós, 1998: 186). Teresa Vilarós parece querer rescatar este documental como un tesoro dormido en el subsuelo de la historia del cine español, un *mono* de todo que ha sido reprimido y que ha quedado olvidado. *Retrato Intermitente* constituye una *paratopía* dentro del amplio conjunto fílmico de de la España postfranquista. La *paratopía*, según la definió Mingueneau (2004), marca la imposible pertenencia al mundo social ordinario, es un espacio entre lo social y lo antisocial, es la figura de la indefinición y de la marginalidad. La práctica artística ocañí excede de manera radical todas las estrategias biopolíticas de

gestión del cuerpo y de la subjetividad dentro de un relato historiográfico utópico – Ocaña es una *heterotopía* dentro de la utopía–, y por ello, el documental de Ventura Pons parece recolocarse en un espacio de subalternidad, es decir, se impregna de la *paratopía*: el documental historiza el documento, funciona como *aparato de verificación* a la hora de generar el relato historiográfico, pero a su vez se encuentra sometido por el objeto sobre el que trabaja, es decir, éste interfiere de manera capital en las visiones que se tienen del propio documental y condiciona su espacio dentro de los discursos.

Cuanto en 1985 Guayatri Spivak se pregunta *si puede hablar el sujeto subalterno* (Spivak, 1998) entiende que este hace referencia al estatus de quien físicamente puede hablar, pero no goza de una posibilidad de ser escuchado. La subalternidad está conformada por los grupos oprimidos y sin voz que para Spivak son el proletariado, las mujeres (indias), los campesinos y todos aquellos que pertenecen a grupos tribales. Reconoce que el sujeto subalterno no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita se halla sometido al discurso dominante y para expresarse necesita siempre la mediación de los *intelectuales del Primer Mundo* (Spivak, 1998: 25). En este sentido, se podría reformular la pregunta que se hizo Spivak para acercarla a nuestro objeto de estudio: ¿puede crear arte el sujeto subalterno? Si es así, ¿de qué manera la subalternidad artística –en este caso el artista Ocaña– accede al discurso del arte? ¿Bajo qué procedimientos epistémicos se construye la subalternidad artística en el discurso del arte? En base a ello, ¿dentro de qué epistemología se encuadra el documental *Retrato intermitente* a la hora de historizar a Ocaña? Para responder a todas estas cuestiones se ha recurrido al texto que el filósofo Beatriz Preciado presentó como comisario de la exposición *La pasión según Carol Rama* en el museo MACBA, en 2014, donde se pretendió dar visibilidad al trabajo de la artista italiana Carol Rama y cuestionar los relatos dominantes de la historiografía del arte. Beatriz Preciado observa en la elaboración del discurso historiográfico del arte contemporáneo tres operaciones epistémicas que construyen la norma: (1) *invisibilizar*, (2) *descubrir* y (3) *reducir la obra a una identidad* (Preciado, 2014). Habría que atender la manera en la que Ocaña podría ser una figura paradigmática dentro de estas estrategias historiográficas y qué papel juega el film de Ventura Pons como *aparato de verificación* dentro de cada una de las operaciones epistémicas anteriormente mencionadas.

Para Preciado, el proceso de *invisibilización* consiste en relegar una producción artística al estatus de *no-arte* mediante la puesta en práctica de toda una serie de dispositivos y discursos, generalmente mediáticos, que sitúan al artista fuera de la norma y lo construyen como un disidente somatopolítico de la producción artística normativa:

*Estos procesos de invisibilización impiden que el artista sea contemporáneo de su tiempo, arrancándolo del presente y situando fuera de toda temporalidad* (Preciado, 2014: 13).

Arrojados del discurso hegemónico y desterrados de toda contemporaneidad, el artista disidente, que ocupa una posición subalterna, se ve obligado a rendirse o iniciar una constante lucha en contra de los procesos de producción que dictan la norma. Si bien es cierto que se produjeron todo un conjunto de contra-discursos que intentaron invalidar de la obra de Ocaña y situarlo fuera de toda temporalidad, no sería posible afirmar que este artista haya sido plenamente invisibilizado. Sus *happenings* formaron parte de una importante fracción de los artículos en la prensa del momento, desde la revista de corte anarquista *Ajoblanco*, diarios regionales como *El noticiero universal*, el *Diario de Mallorca*, *Mundo diario*, hasta las revistas *Interviú*, *Lambda* (de temática gay) o *Party*. Además, la actividad expositiva en espacios museísticos y su aparición en programas televisivos y películas del momento fueron abundantes. De ese modo, no se podría hablar de Ocaña como paradigma de esos procesos epistemológicos que denuncia Preciado.

El documental de Ventura Pons ocupa un papel fundamental en los discursos que pretendían dar voz a Ocaña. El cine documental tiene la particularidad de presentarse como científico: es una porción de la realidad articulada a través de un discurso que pretende constituirse como un aparato verificador de un conjunto de enunciados, es decir, un *dispositivo* dentro de un complejo sistema de producción de verdad. Para Althusser (1971: 162), el discurso es un productor de subjetividad constante: el individuo toma como su identidad lo que en realidad es, simplemente, una representación discursiva en mano de ciertos aparatos ideológicos. Michel Foucault entiende el discurso como un *dispositivo* de poder:

*[...] la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.[...] el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse (Foucault, 2015: 14-15).*

Si efectivamente entendemos el documental, al igual que lo hizo Rubén Dittus (2012), como un *dispositivo* estratégico, es importante demarcar el importante papel que jugó en los procesos de historización de Ocaña. Es difícil no encontrar referencias a este film en los artículos que desde 1978 hasta la actualidad funcionaron como segmentos de un discurso que ha construido a la Ocaña del presente, y sería necesario entender la hermenéutica que encierra el propio discurso historiográfico con las posibles lecturas semióticas que ofrece el documental de Ventura Pons para entender cuáles fueron los

conceptos extraídos para que Ocaña se vea inscrito en la actualidad como un artista *camp* o *queer* (y plantearse, de paso, la validez de esos términos).

El proceso de *descubrimiento* hace referencia a los discursos que de algún modo parecen rescatar al artista de ese limbo en el que se ha visto relegado por las estrategias de invisibilización. Eso que aparentemente puede resultar como algo positivo –el descubrimiento de algo que se ha ocultado, el rescate de lo sumido en el olvido–, se presenta, sin embargo, como una consecución de estrategias perversas. Para Preciado:

*la palabra descubrir parece activar el significado colonial que esta noción tiene en la lengua del siglo XVI cuando los españoles llegan a "América": descubrir es sobre todo tomar posesión, nombrar con el lenguaje del poder, territorializar* (Preciado, 2014: 20).

Con el descubrimiento se generan todos los espacios de circunscripción de lo normativo en el relato de la historia del arte, es el proceso que define las *paratopías del arte* en contraposición del arte normativo (utópico): se reconocen esas prácticas artísticas como válidas pero nunca insertadas en el discurso general del arte, sino en nuevos espacios que impiden liberarlas de su condición subalterna. Desde mi punto de vista, esta estrategia virtuosa es el gran logro de la biopolítica: por un lado, el sujeto subalterno aparece explícito en determinados discursos pero sin llegar a generar incomodidad dentro de los dominantes, y por otro, el propio artista de disidencia somatopolítica desea ser reconocido dentro de esos parámetros no normativos que si bien antes se ocultaron, ahora parecen haber salido plenamente a la luz (de manera engañosa). En este momento se naturalizan las diferencias.

Para hacer efectivo el descubrimiento se crean nuevas genealogías del arte en base a ciertas políticas de identidad que acotan los distintos espacios normativos de subalternidad. Surgen así las historiografías del *arte de las mujeres*, el *arte homosexual*, el *arte etnológico* o *aborigen* –para designar la práctica artística ajena a la civilización occidental y que se entiende como no poseedora del artificio, relacionada con lo natural y lo salvaje–, el *totemismo*, el *arte de los locos*, el *arteterapia* –en referencia al arte producido por los cuerpos con diversidad funcional para los que se entiende que la capacidad de crear arte responde únicamente a necesidades terapéuticas–, el *arte queer*, el *arte naïf*, el *arte seropositivo*, el *arte negro* o el *arte de las minorías étnicas*. La subalternidad se inscribe dentro de nominalizaciones performativas que la resitúan en nuevos espacios historiográficos de genealogías ficticias. Todos esos microrelatos conforman cada una de las celdas en el tercer espacio del panóptico del arte: son aislamientos del artista en razón de una identidad biopolítica.

Ocaña representa el arquetipo del cuerpo disidente sobre el que se debían desplegar todas estas estrategias biopolíticas, y por ello, comenzó a ser inicialmente descubierto como un pintor *naif* o *kitsch* (y entendamos el *kitsch* junto a sus retóricas más próximas: lo cursi, lo hortera, lo de mal gusto, lo estéticamente inadecuado). La inmensa complejidad que trajo consigo el descubrimiento de Ocaña se debe a su fuerte carácter subversivo, que como se explicará posteriormente, conjuga en su obra contracultural elementos paradigmáticos de la cultura franquista con ejercicios públicos de disidencia sexual. Por ello, Ocaña cae en un fallo epistémico que le dificulta ser definido dentro de cualquiera de los espacios discursivos del arte. Las historiografías que reclamaron la figura de Ocaña fueron la del arte de los homosexuales desde la *performance* travesti –nociones que posteriormente se vieron desplazadas al irrumpir los ámbitos estéticos de lo *camp* y lo *queer*– y que de algún modo parecían aglutinar toda la praxis artística de Ocaña. Pero ni la historiografía marxista, ni la contracultural, ni la feminista, ni la de la transición, ni la antifranquista, ni la propia historiografía del arte catalán o andaluz, ni la del *live-arto* de la *performance*, supieron situar a Ocaña en alguno de sus espacios discursivos.

Desde mi punto de vista, Ventura Pons pretende descubrir a Ocaña como un documento esencial para comprender los ejercicios contraculturales que se vivieron en la España de la transición, y precisamente esta sería una de las nociones más válidas a la hora de situar a Ocaña dentro de la historia del arte, ya que resucitar a Ocaña como *queer* o *camp* –y en este sentido me remito reflexiones de Beatriz Preciado con las que estoy firmemente de acuerdo– puede ser problemático:

*Quizás cabría preguntarse si recuperar a Ocaña hoy como artista queer no sería deshistorizarlo, imponiendo genealogías y nociones opacas que más que revelar ocultan los contextos de producción discursiva, artística y política de la dictadura y la transición, pero también de la contracultura. Afirmar hoy que la obra de Ocaña es camp, [...] podría hacernos correr el riesgo de sacralizar la genealogía norteamericana transformando la cultura de resistencia a la dictadura en una periférica y exótica nota a pie de página en la historiografía dominante* (Preciado, 2011: 73-74).

El documental va intercalando constantemente imágenes de un Ocaña que habla de sí mismo en una composición fílmica que “evoca a una nueva maja goyesca” (Vilarós, 1998: 186) con algunos de sus episodios *performances*. De ese modo, habría que distinguir entre dos niveles: la presentación de escenas cargadas de sensibilidad *camp* –sin olvidar de las relaciones entre la cultura de lo *camp* y lo *queer* (Amicola, 2000)– y el importante valor que tuvieron esas prácticas como agentes contraculturales del franquismo.

*Retrato intermitente* 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. Es necesario considerar que a Preciado se le escapa una apreciación que ha de ser tenida en cuenta: es importante reconocer que algunos artistas no operan transparente e ingenuamente con (o a partir) de su condición sexual/social, sino que ésta es manipulada y puesta en escena, es decir, ellos mismos instrumentalizan los dispositivos clínicos/biopolíticos y los confirman en lugar de invalidarlos. De ese modo, se cae en una paradoja pragmática a la hora de reclamar un discurso en el que el artista se descubra ajeno a las condiciones construidas social y culturalmente al entenderse como sintagmas inestables, cíclicos y cambiantes, cuando al mismo tiempo esa condición subalterna fundamenta la práctica de algunos artistas. Se produce, de ese modo, un bloqueo comunicativo entre artista, historiador y hermeneuta. Sin embargo, es conveniente entender el lugar que ocupa la exhibición disidente para ver de qué manera se articular el relato, y evitar que dicha condición sea la médula del discurso: la puesta en escena de la condición social ha de entenderse como un instrumento, una estrategia vehiculada por la práctica artística. Por ello, aunque la praxis artística de Ocaña sea profundamente *camp*, ésta tendría que ser entendida como un instrumento de *falsación* de determinadas construcciones sociales/sexuales y no como una ontología desde la que deba ser historizado.

La última operación epistémica consiste en *reducir al artista a una identidad subalterna*, es decir, entender la obra de arte a través de las tecnologías de dominación que lo constituyen como una otredad dentro de una determinada taxonomía biopolítica:

*Se reduce al artista a su biografía, su etnia, su cuerpo, a su sexualidad, a su condición de clase o social, a su diferencia funcional, a su salud mental... como si estos fueran parámetros universales y estables y no el efecto entre relaciones entre visibilidad y poder* (Preciado, 2014: 12).

El artista, al verse sometido a una reducción historiográfica de la que sólo emergen sus componentes (psico-)biográficos centrados en su condición subalterna, se convierte en un síntoma. Además, se propende a sobreexponer su diferencia: el sujeto subalterno se sobre-homosexualiza, se sobre-feminiza, se sobre-colonializa, se sobre-patologiza. Teresa Vilarós ya apuntó que la película de Ventura Pons tiene un alto valor como *documento de algo ya irrecuperable*, limpio y claro, al dejar la cámara quieta y dejar hablar a Ocaña *en una especie de fascinante sesión lacaniana* (Vilarós, 1998: 185-186). Precisamente este aspecto ha de ser tenido en cuenta: ¿sería útil extraer el fuerte componente psicobiográfico de la película de Ventura Pons para historizar a Ocaña, o quizás caeríamos en un reduccionismo no válido dentro de las epistemologías historiográficas?

Extraer los parámetros de subalternidad presentes en la psicobiografía del artista para construir el discurso artístico normativo parece haberse convertido en un recurso indispensable para la construcción del relato historiográfico del arte, especialmente durante la década del los 80 y casi toda la década de los 90 en la que el despegue de la psicobiografía lacaniana pareció crear escuela. Pero digámoslo con Griselda Pollock; el problema de la psicobiografía es que es *mala historia del arte y mal psicoanálisis* (Pollock, 1999: 88).

La crítica del arte estadounidense de los años 80 contribuyó en gran medida a la expansión del psicoanálisis lacaniano, aplicado como fuente de producción biográfica e historiográfica, en concreto con la revista *October*, considerada como “pionera del posmodernismo crítico de los años setenta” (Crow, 2002: 82-83) y en la que es difícil no encontrar alusiones a Lacan en sus artículos publicados entre las décadas de los 80 y los 90. Rosalind Krauss, como cofundadora de esta revista, que formula la postmodernidad y rechaza la metodología historicista al uso, se apoya en las teorías estructuralistas entre imagen y significado y en la concepción lacaniana de lo simbólico y el significante (Lutereau, 2010: 22). Pero fue Hal Foster (2002) quien habló del psicoanálisis lacaniano como un sistema crucial para la teoría política contemporánea. Señala:

*marcó definitivamente el ingreso de la jerga lacaniana al vocabulario de la crítica y la teoría del arte [...] quien no sólo cita al Lacan de los Escritos [...] sino que también critica la traducción al inglés, realizada por Alan Sheridan, de Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Lutereau, 2010: 22).

Quizás sea necesario pensar que lo que se le escapa de las manos a la historiografía crítica fundamentada en la psicobiografía es que olvida que el relato biográfico no deja de ser un discurso ficticio, un relato manipulado por la norma, una narración vehiculada por conceptos que no son inmanentes ni esencialistas. Para los críticos que trabajaron en *October*, el psicoanálisis lacaniano parece haberse convertido en:

*[...] una retórica prêt-à-porter con la que interpretar manifestaciones artísticas contemporáneas, del estilo a la que Georges Didi-Huberman recurrió cuando apeló a una suerte de pastiche lacaniano-benjaminiano en su aproximación al minimalismo de los años sesenta en Lo que vemos, lo que nos mira* (Luterau, 2010: 22).

Es decir, estamos ante parámetros de interpretación artística sumamente reduccionistas, y donde las ficciones biográficas se convierten además en el arranque desde el que se articula el discurso. La insistencia en la biografía “nos convierte a todos en



voyeurs" (Pollock, 1999: 81) de un artista que parece sintomatizar su condición subalterna. Es el momento de concebir nuevas epistemologías del discurso:

*no es posible seguir imponiendo como marco hermenéutico, como hacen Rosalind Krauss, Marie-Laure Bernadac o Hélène Cixous cuando leen los trabajos de Louise Bourgeois, de Frida Kahlo o Nancy Spero, la oposición de masculino-fálico/ femenino-maternal. Es necesario poner en cuestión la validez del aparato hermenéutico del psicoanálisis y su narrativa heterocentrada [...] (Preciado, 2014: 25).*

De ese modo, aunque Ventura Pons nos presenta a un Ocaña que se desnuda relatando su biografía sin tapujos, habría que ser cautelosos con este aspecto para no reducir al artista a ciertos componentes biográficos que conduzcan a historizar a Ocaña desde su disidencia sexual o su condición de andaluz advenedizo.

## 1.2. EL DOCUMENTAL DE VENTURA PONS COMO APARATO DE FALSACIÓN

Los dispositivos discursivos clínicos intervienen de manera activa en la gestación del relato historiográfico del arte y funcionan como aparatos de verificación que establecen las fronteras entre arte normativo y arte disidente. Si efectivamente la historiografía artística ha trabajado con unos aparatos de verificación colonialistas, erróneamente sexuados, sometidos al binarismo de género y heterocentros, se tendría que pensar entonces en invertir los procedimientos: entender el arte, siguiendo a Beatriz Preciado, como *un aparato de verificación disidente* (Preciado, 2015) y trabajar para que los discursos funcionen como nuevos sistemas de producción de verdad. Sin embargo, considero necesario dar un giro a la propuesta de Preciado –desplazarla de su sentido foucaultiano y acercarla hacia las teorías de Popper– y entender el arte, no como un posible *aparato de verificación*, sino como un *aparato de falsación*, es decir, una práctica artística capaz de invalidar las construcciones sexuales y estéticas normativas, ya que de lo contrario, estas normativas podrían convertirse a su vez en instrumentos normalizadores y disciplinarios. En este sentido, el arte y su práctica historiográfica tienen que dotarse de contraejemplos para refutar las categorizaciones sobre las que se construye la subalteridad.

La promulgación de la Ley sobre peligrosidad y rehabilitación social ha de considerarse como una estrategia de exhibicionismo tanto político en los últimos años de la dictadura que señalaba y condenaba a todos los sujetos políticos considerados peligrosos: los vagos habituales, los rufianes y proxenetes, los que realicen actos de homosexualidad, los que habitualmente ejerzan la prostitución, los pornógrafos, los mendigos habituales, los

ebrios y toxicómanos, los que porten armas injustificadamente, los menores de veintiún años abandonados por la familia o que se rebelen a ella, los enfermos y deficientes mentales (Ley 16/1970. BOE, n.º 187, A-1970-854). En contra de todas estas políticas de exclusión se rebeló el conjunto social libertario y se visualizaron en los espacios políticos todos los sujetos considerados como perniciosos. Los cuerpos plumíferos (Vilarós, 198: 183) –los desordenados, desmadrados y escandalosamente ruidosos, homosexuales, drogadictos, prostitutas, desposeídos, locos y marginales– dejaron de salir del armario para salir al balcón. Se rompió la frontera entre el espacio privado, cerrado y esotérico de lo femenino, lo gay, lo desviado, para presentarse en la propia calle como una realidad equiparable a la hegemonía fálica. En ese contexto tendríamos que situar a Ocaña como un productor semiótico de formas de disidencia somatopolítica, cuyo vehículo de expresión es el travestismo como forma de subvertir los modelos de identidad sexual impuestos. Ocaña ponía en peligro la virilidad del pueblo español. En el discurso de Franco para el primer aniversario del inicio de la rebelión militar, afirmaba que España tenía que ser “un país con pulso y virilidad [...] Queremos la vida dura, la vida difícil, la vida de los pueblos viriles” (González, 2005: 7). El travestismo se convierte entonces en el mecanismo idóneo para ir en contra de los valores de la España franquista, y simbólicamente, la transición entre el hombre y la mujer alude a la transición entre los dos regímenes políticos que comenzaban a solaparse. El travestismo se reivindica desde Ocaña como una nueva tecnología contrapolítica que permite producir nuevas formas de subjetividad:

*El travesti como símbolo pretende desnaturalizar el arraigo de un poder no sólo ejercido como símbolo desde las instituciones que la democracia dismantelará sino también inscrito de una manera más sutil, en forma de modelos de identidad (Pirconell, 2010: 284).*

De ese modo, la performance artística de Ocaña –y su representación en el documental de Ventura Pons como un contradiscurso– tendría que entenderse, no como un símbolo de la sensibilidad gay, sino como una subversión de lo masculino hacia lo femenino, mediante la cual el cuerpo del artista se convierte en un espacio apolítico ajeno a la normativización biopolítica, una táctica contracultural que desafía las atribuciones de género mediante la representación simultánea de elementos atribuibles a ambos. Para Ocaña, el cuerpo travestido o desnudo es una herramienta social, crítica y política. La actividad performativa ocañí es el *aparato de falsación* que pretende contestar a todas las imposiciones de normatividad postfranquistas.

Desde este enfoque, Ventura Pons parece conocer, manipular y operar los aparatos de verificación que colocan su obra en un espacio normativo, y a partir de ahí, comienza a falsear esos procesos representando un arte político y activista, un instrumento de

falsación de los discursos –o contradiscursos– verificados. Hal Foster ya se planteó que el arte político estaba inscrito en un marco cultural como contestación al código hegemónico de los regímenes sociales (Foster, 2003).

## 2. EL DOCUMENTAL DE VENTURA PONS Y LITERATURA CRÍTICA

Debido a su fuerte carácter subversivo y ambiguo, el artista sevillano José Pérez Ocaña cae en un fallo epistémico a la hora de ser encuadrado dentro de las historiografías del arte. Durante su periodo de actividad en Barcelona, Ocaña es más conocido por las constantes referencias en prensa que por su presencia en las galerías y en las revistas de arte; es definido desde su llegada a Barcelona como “el pintor travesti de las Ramblas”. Pronto empezará a estar presente en la prensa local catalana que recogerá los más variados episodios del artista. La primera mención a Ocaña habla de:

*[...] dos personajes inesperados: uno disfrazado de ángel [Ocaña] –con alas y corona de flores– y otro muy en “gay” [sic], con pendientes, sofisticado [su amigo Nazario] instalaron sus caballetes de pintura y sus lienzos y se pusieron a pintar, ante la curiosidad de la gente que se aglomeró en su torno, hasta que dos guardias municipales invitaron a los dos excéntricos artistas a abandonar la escena (El Noticiero Universal, 1975).*

El documental de Ventura Pons supuso un prisma a través del cual se comenzó a mirar a Ocaña. Al hacer una revisión de los artículos en prensa es llamativo ver cómo *Retrato intermitente* se convirtió en un rótulo desde el que satirizar o halagar la obra del artista, de ese modo, en 1978 Adolfo Marsillach redacta para la revista *Interviú* un artículo titulado “Ocaña, retrato incoherente”:

*En este retrato intermitente que de tu vida ha hecho Ventura Pons hablas muchísimo. Unas veces con gracia y otras con sabiduría [...] No me meto contigo, lo mejor de tu retrato es que sea incoherente [...] El Ocaña de la película va por un lado y tú, desde luego, vas por otro (Marsillach, 1978).*

En su artículo, Marsillach reconoce el fuerte valor que tiene Ocaña como un agente contracultural que excede las formas del travesti o el gay, y pone en valor, desde el documental, una epistemología que podría considerarse válida a la hora de generar su relato en la historia del arte. En el mismo año de 1978, la revista *Party* publica “Ocaña, retrato terminado” y Cristina Peri Rossi (1978) escribe para la revista *Triunfo*, “Ocaña: retrato

de un impertinente”, en donde habla de una “película catalana hablada en andaluz”. En este caso, Peri Rossi parece centrarse principalmente en los aspectos identitarios de Ocaña señalados en el documental:

*Se ha acercado a su personaje con gran respeto, evitando cualquier ribete sensacionalista; se trata, en realidad, de un testimonio filmado sin ninguna clase de alarde [...] Ventura Pons ha vehiculizado el film, curiosamente, a través de Ocaña y no de la imagen, en una prueba de confianza que el actor-personaje salva bien, aunque empobrezca un film que ostensiblemente evita los efectismos [...] Muy lejos de construir un mito sobre Ocaña, es el testimonio de una lucha por la afirmación, por la identidad a veces desgarradamente patética [...] (Peri Rossi, 1978: 56 -57).*

Uno de los artículos relativos al documental de Pons que más transcendencia tuvo en la perspectiva historiográfica ocañí (y que aparece citado en repetidas ocasiones y entrevistas en las que el mismo Ocaña aluda a él directamente) fue el publicado en el diario *El País*, el 10 de junio de 1978, por Francisco Umbral: “Lo canalla (‘Ocaña’)”. Umbral observa en Ocaña una forma de revolución marginal: para él lo canalla [Ocaña] “es la venganza vistosa y un poco triste de la miseria que se cree fascinante”. En este sentido habría que hablar de cómo las retóricas de lo *cursi* definieron a Ocaña “durante su periodo de actividad. Haciendo una breve arqueología de lo *cursi* es posible ver cómo una de las primeras referencias documentadas aparece en 1849 en un volumen de Francisco de Paula del Madrazo, titulado *Dos meses en Andalucía*, donde hace alusión a:

*una clase de gente fina en la apariencia, y sin duda en el fondo, pero de condición menos noble y de ocupaciones más mecánicas, a quienes se distingue en Andalucía con el raro nombre de cursis (Valis, 2010: 79).*

Precisamente el *cursi* era el andaluz. La tradición flamenca, lo sureño, lo judío, lo gitano y lo moro, eran entendidos como *cursis*. Para Ramón Solís, el *cursi* es un andaluz finisecular trasladado a la corte de Madrid, que imitando las fisiologías franceses y tratando de disimular su condición de advenedizo, cae en el más espantoso ridículo (Moreno, 2003):

*las analogías entre el ornato retórico, el vestuario llamativo o fuera de tono y las justas florales o poéticas son dominios asociados repetidamente a la cursilería, a lo obsoleto, a lo femenino y a la homosexualidad (Moreno, 2003)..*

Si bien esas retóricas definen corporalmente a esa Ocaña *canalla*, mestiza, folclórica y homosexual, habría que plantearse la problemática que trajo consigo el vocablo *cursi* o *canalla* cuando aún estaban vigentes, de manera más o menos explícita, en los discursos de los años setenta. Para los sistemas de producción historiográfica, las palabras *cursi*, *hortera*, *canalla*, o *kitsch* funcionan, no como valores estéticos, sino como epistemologías y ontologías inscritas en un sistema de producción de verdad, dentro de esos espacios que podríamos denominar, siguiendo a Judith Butler (2015), como los *lenguajes performativos de la injuria*, que hacen de Ocaña un artista de ant Vanguardia y lo posicionan como un *sub-sub-sub-subalterno* –marica, *cursi*, afeminado y foráneo–.

Finalmente, Umbral sitúa a Ocaña entre la “revolución burocratizada y la rebeldía folclórica, donde sólo resta ser lo canalla que no se integra: lo canalla de lo canalla” (Umbral, 1978). Precisamente esta afirmación resume el fallo epistémico en el que cae Ocaña a la hora de ser introducido dentro de una historiografía del arte u otra. En efecto, la obra de Ocaña presenta, por un lado, grandes problemas para incluirse dentro de la historiografía del arte contracultural y antifranquista de los años setenta, ya que sus recursos semióticos aluden a los símbolos expandidos por el régimen: la religión, la exaltación patria, los entierros, Andalucía como la principal exportadora de cultura española prototípica, el rescate de la verdadera cultura hispana, etcétera, pero que con Ocaña son re-significados, es decir, sometidos a un extrañamiento que impide que tampoco se pueda hablar de él en el relato del arte andaluz o del arte sacro español contemporáneo. En una entrevista que concedió al programa de TVE, *La Edad de Oro*, narra cómo en una de sus exposiciones fue criticado por un cura jesuita sevillano que afirmaba que la escultura de La Macarena de Ocaña es una virgen fea y ordinaria. A esto Ocaña respondió:

*Mi virgen es de cartón, su cara es de barro, su manto es una cortina y su vestido es un vestido de novia. ¿Qué más quieren? Eso es totalmente humano. Esa muñeca “fea y ordinaria” como dice ese señor, es totalmente humana y es totalmente arte (La Edad de Oro – Homenaje a Ocaña).*

El fallo epistémico en el que cae Ocaña es precisamente ser todo y no pertenecer a nada, su falta de posicionamiento, contraatacar a las formas de la España castiza desde las propias formas de la España castiza.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTHUSSER, L. (1971). *Lenin and Philosophy*. Londres: New Left Books.
- AMÍCOLA, J. (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo frenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, J. (2015). *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CROW, T. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal.
- DITTUS, R. (2012). *El cine documental político y la noción de dispositivo. Una aproximación semiótica*. Barcelona: UAB.
- FOSTER, H. (2003). *Remodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*. Salamanca: Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa.
- FOUCAULT, M. (2015). *El orden del discurso*. Barcelona: Fábula TusQuets.
- GONZÁLEZ, T. (2005). "Monje y soldado. La imagen masculina durante el franquismo". *Revista Internacional de Ciencias del Deporte* 1, 64-83.
- GUBERN, R. (2010). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- LOZANO, S. (1980). "Ocaña. Retrato impertinente de su desnudo". *Revista Party* 151, 14-15 (Hemeroteca LRDV).
- LUTERAU, L. (2010). "¿Una estética lacaniana? La estética de Lacan o una estética con Lacán". *Revista Ciertas Miradas*. <http://bit.ly/1DXMCDY> [24/08/2015].
- MAINGUENEAU, D. (2004). *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Colin.
- MARSILLACH, A. (1978). "A Ocaña, retrato incoherente". *Interviú* (Hemeroteca LRDV).
- PERI ROSSI, C. (1978). "Ocaña: retrato de un impertinente". *Triunfo* 803, 56 (Hemeroteca LRDV).
- PIRCONELL, M. (2010). *¿De una España viril a una España travesti? Transgresión, transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia*. Palma de Mallorca: LICETCT.
- POLLOCK, G. (1999). *Old bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age*. Oxford: Art Journal, vol. XXII.2.
- PRECIADO, P. (2011). *La Ocaña que nos merecemos. Campceptualismos, subalternidad y políticas performativas*. En *Ocaña: 1973–1983: acciones, actuaciones, activismo* [Catálogo de la exposición por Virreina Centre de la Imatge y Centro Cultural Montehermoso Kulturunea], 13-33. Barcelona: Institut de Cultura.
- \_\_\_\_ (2013). "Carol Rama for ever". *Revista Peau de Rat*. <http://goo.gl/ok9Dyy> [12/07/2015].
- \_\_\_\_ (2014). *El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte*. Barcelona: MACBA. <http://bit.ly/1UyR8wD> [17/07/2015].
- \_\_\_\_ (2015). "Gironcoli contra Money, o el arte como aparato de verificación disidente". *Revista Peau de Rat*. <http://bit.ly/1EKVWG5> [18/07/2015].

- SPIVAK, G. (1998). *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* Buenos Aires: FAHCE de la Universidad Nacional de la Plata. <http://bit.ly/1KZ09uw> [03/06/2015].
- UMBRAL, F. (1978). "Lo canalla (Ocaña)". *El País* 10/06. [http://elpais.com/diario/1978/06/10/sociedad/266277614\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1978/06/10/sociedad/266277614_850215.html) [10/05/2015].
- VILARÓS, T. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973–1993)*. Madrid: Antonio Machado Libros.