

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 32, año 2025. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-17-4

Andalucía y Cataluña

Cultura e interacción en las representaciones audiovisuales contemporáneas (2025)

María Jesús Ruiz Muñoz; Francisco Javier Ruiz del Olmo;
Núria Simelio Solà (editores)

Separata

Capítulo 2

Título del Capítulo

«Ocaña como personaje cinematográfico: la Andalucía disruptiva en Cataluña»

Autoría

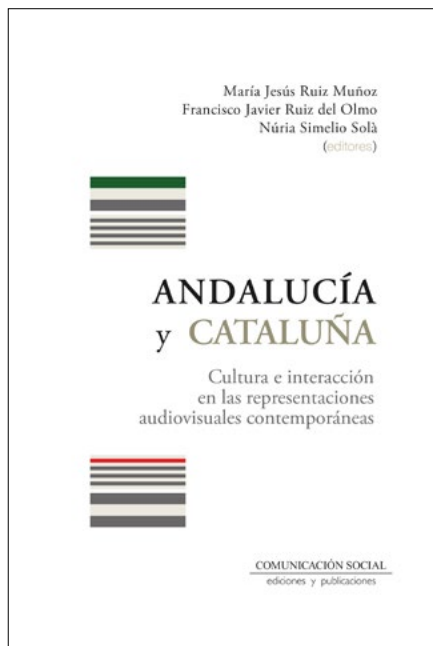
José Patricio Pérez Rufí

Cómo citar este Capítulo

Pérez Rufí, J.P. (2025): «Ocaña como personaje cinematográfico: la Andalucía disruptiva en Cataluña». En Ruiz Muñoz, M.J.; Ruiz del Olmo, F.J.; Simelio Solà, N. (eds.), *Andalucía y Cataluña. Cultura e interacción en las representaciones audiovisuales contemporáneas*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-17-4

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c2.emcs.32.c47>



El libro *Andalucía y Cataluña. Cultura e interacción en las representaciones audiovisuales contemporáneas* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

En este libro se ponen de relieve los estrechos vínculos, la profunda conexión y la amplia cultura compartida entre Andalucía y Cataluña a través del análisis de las representaciones audiovisuales contemporáneas.

Andalucía y Cataluña. Cultura e interacción en las representaciones audiovisuales contemporáneas se organiza en torno a tres partes diferenciadas que confluyen en un abordaje integral del tema central que ocupa este volumen:

- las representaciones cinematográficas del intercambio social y cultural entre Andalucía y Cataluña;
- las interacciones entre las identidades andaluza y catalana en la producción de contenidos televisivos;
- y las manifestaciones de la cultura y la memoria compartida entre Andalucía y Cataluña a través de diferentes medios audiovisuales.

Sumario

Prólogo por Juan Antonio García Galindo	9
Presentación por María Jesús Ruiz Muñoz; Francisco Javier Ruiz del Olmo; Núria Simelio Solà	13
Introducción. Sociedad, cultura y territorio: representaciones y dislocaciones audiovisuales por José Luis Sánchez Noriega	17
1. Las patrias del cine y las tensiones «glocalizadoras»	17
2. Sociedad-cultura-territorio	22
3. Estudio de casos: Moriarti Produksioak y Bodas de sangre	27
Referencias bibliográficas	33

PRIMERA PARTE

Representaciones cinematográficas del intercambio social y cultural entre Andalucía y Cataluña

1. El fenómeno de la emigración andaluza a Cataluña a través del cine: <i>La piel quemada</i> (1967), de Josep Maria Forn por María Purificación Subires Mancera	37
1. Introducción	37
2. Objetivos y metodología	39
3. Análisis y resultados	40
4. Discusión y conclusiones	46
Referencias bibliográficas	48
2. Ocaña como personaje cinematográfico: la Andalucía disruptiva en Cataluña por José Patricio Pérez Ruffi	49
Referencias bibliográficas	60

3. Cenizas de un trío intelectual que rompió las normas: Federico García Lorca, Salvador Dalí y Luis Buñuel (<i>Sin límites</i>, Paul Morrison, 2008)	
<i>por María Nieves Corral Rey</i>	63
1. Introducción	63
2. Análisis de las interacciones entre los personajes	64
3. Consideraciones finales	69
Referencias bibliográficas	70
4. La caída del estereotipo andaluz y catalán en la España contemporánea. Un análisis fílmico de <i>Ocho apellidos vascos</i> (2014) y <i>Ocho apellidos catalanes</i> (2015)	
<i>por Antonio A. Caballero Gálvez</i>	71
1. Connotaciones negativas y positivas de los estereotipos culturales	72
2. Identidades culturales dentro de un Estado plurinacional en crisis	74
3. La unión de andaluces, catalanes y vascos a través del humor	75
Referencias bibliográficas	79
SEGUNDA PARTE	
La presencia de interacciones entre las identidades andaluza y catalana en la producción de contenidos televisivos	
5. <i>La Mari</i> y <i>La Mari II</i>: una representación de la simbiosis socio-cultural entre Andalucía y Cataluña	
<i>por Francisco Javier Gómez Pérez</i>	83
1. Cataluña, la novena provincia andaluza	84
2. <i>La Mari</i> , una producción audiovisual catalana-andaluza	87
3. <i>La Mari</i> , el viaje del emigrante, el «viaje de la heroína»	90
4. Conclusiones. «La tierra es igual de buena en todas partes»	95
Referencias bibliográficas	97
6. Andalucía y Cataluña: identidad, cultura e información en las cadenas públicas autonómicas	
<i>por Silvia Olmedo Salar; Carmen del Rocío Monedero Morales</i>	99
1. Introducción	99
2. Rasgos de las identidades culturales andaluza y catalana	100
3. La regulación de los contenidos audiovisuales de los canales autonómicos y su misión de servicio público	103
4. Metodología	106

5. Resultados	108
6. Conclusiones	117
Referencias bibliográficas	119
7. Mujeres fuertes e independientes en las series de ficción: análisis de <i>Malaka</i> y <i>Nit i Dia</i>	
<i>por José Luis Torres Martín; Andrea Castro Martínez</i>	123
1. Introducción. Objeto de estudio y objetivos de la investigación	123
2. Marco teórico y metodología	124
3. Resultados	126
4. Conclusiones	132
Referencias bibliográficas	133
8. <i>Bienvenidas al norte, bienvenidas al sur</i> (2018). Agua y aceite	
<i>por Santiago González</i>	135
1. Agua y aceite (Santiago González)	135
2. Personajes de la serie	137
3. Dos comunidades, cuatro capítulos	139
4. Catorce formas de dialogar y entenderse	140
TERCERA PARTE	
Manifestaciones de la cultura y la memoria compartida entre Andalucía y Cataluña a través de diferentes medios y lenguajes	
9. De José Font Marimont a Joan Manuel Serrat: influencias catalanas en la música procesional andaluza	
<i>por Juan Carlos Galiano Díaz</i>	149
1. Introducción: la música procesional y la identidad andaluza	149
2. El gerundense José Font Marimont y el «fuerte de bajos»	151
3. La reutilización de la sardana en la música procesional andaluza	153
4. Joan Manuel Serrat y «La saeta» de Machado	155
5. Conclusiones	158
Referencias bibliográficas	159
10. Influencia de las artistas andaluzas de la copla en la construcción de la identidad de la catalana Rosalía	
<i>por Eduardo Villena Alarcón; Cristina Pérez Ordóñez; Andrea Castro Martínez</i>	163

1. Introducción	163
2. La construcción de la identidad en Rosalía	164
3. Conceptualización de la folclórica y su influencia en Rosalía	165
4. Conclusiones	170
Referencias bibliográficas	171
11. <i>Barnacas II</i>, un proyecto transmedia sobre la memoria barraquista de Barcelona	
<i>por Oscar Dhooge</i>	173
1. Introducción	173
2. Sinopsis	174
2.1. Proyecto transmedia sobre las barracas, la migración y la memoria	174
2.2. Implicación y diversidad del usuario	175
3. Los protagonistas	175
4. Perfiles de los protagonistas	176
5. Localizaciones o universo	177
6. Una escaleta simple	178
7. El formato transmedia	178
8. Material de archivo suplementario	186
9. Reflexión contemporánea	186
Referencias bibliográficas	187
12. La voz de las trabajadoras textiles en Mataró como memoria compartida	
<i>por M^a Soliña Barreiro González; Aina Fernández Aragonès</i>	189
1. Introducción	189
2. Experiencia, memoria e identidad híbrida	190
3. Reconstrucción documental participativa del patrimonio compartido	196
Referencias bibliográficas	202
13. Representación del diálogo en los medios de comunicación españoles como herramienta de construcción y reconstrucción de la memoria compartida a través de la prensa española entre 2010-2019	
<i>por Emilia Smolak Lozano; Gema Lobillo Mora</i>	203
1. Introducción	203
2. Resultados	205
3. Conclusiones	212
Referencias bibliográficas	214

Ocaña como personaje cinematográfico: la Andalucía disruptiva en Cataluña

José Patricio Pérez Rufi
Universidad de Málaga

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 el pueblo sevillano de Cantillana en 1947, Ocaña se desplazó en 1971 a Barcelona, donde adquirió popularidad como *performer*, célebre por travestirse y desnudarse en público, y como icono anarquista de resistencia al franquismo durante los años de la Transición. Ocaña creó un personaje excéntrico y mediático con el objeto de llamar la atención sobre su pintura, actividad de la que se sentía más orgulloso y que fue puesta en valor tras su muerte en Sevilla en 1983 tras un trágico accidente en una fiesta popular de su localidad natal.

Ocaña, retrato intermitente es el primer largometraje de Ventura Pons. Filmado íntegramente en Barcelona en 1977, con un equipo y medios muy modestos, fue producido por Josep Maria Forn y José Antonio Pérez Giner. En él, los planos de una larga entrevista realizada al pintor en su casa se alternan con otras secuencias en las que éste aparece paseando travestido por las Ramblas o cantando. Se trata de puestas en escena 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 otras imágenes, registradas en cine o fotográficamente, de sus intervenciones en actos públicos de protesta.

Pese a su modesta factura, el documental 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. Según Vellojín (2017: 867), 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».

El segundo documental objeto de nuestra atención es *Ocaña, la memoria del sol* (Juan José Moreno, 2008). Se trata también de una producción muy modesta en medios, si bien posee una factura muy correcta y realiza el acercamiento a Ocaña desde un formato más contemporáneo, alternando el relato de personas que conocieron al artista o han estudiado su obra, como sus hermanos Luisa y Jesús Pérez Ocaña o artistas como Nazario, Ventura Pons, Alejandro Molino o Geràrd Courant, entre otros muchos que ofrecen su testimonio siguiendo la cronología de la vida del pintor.

Las fuentes, tanto de los registros audiovisuales como de las personas entrevistadas, son mucho más variadas que en el largometraje de Pons. Se emplean 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 gay celebrados en Valladolid, Buenos Aires, Sevilla, Santiago de Chile, Lima, Turín o Cuba.

Podemos comentar la intertextualidad del documental de Moreno con el de Pons: en la cinta de producción más reciente no aparecen planos de la película de Pons, pero sí el testimonio de personas que estuvieron implicadas en su producción, lo que permite contextualizar el rodaje y la recepción de esa primera obra. Moreno no oculta las voces que disienten con Ventura Pons, que aportan otras interpretaciones acerca del origen creativo de algunas escenas del primer documental, que unos atribuyen a Ocaña, mientras Pons subraya su autoría.

Realizaremos un análisis textual de los documentales citados, siguiendo el modelo de Casetti y Di Chio (1998) aplicado al filme: descompondremos las piezas presentes en la muestra y las recompondremos para así descubrir sus principios de construcción y su funcionamiento. Mediante el análisis textual del discurso audiovisual pretendemos conocer de qué manera se articula la obra audiovisual y, más concretamente, cómo se configura el personaje protagonista de los discursos analizados.

Este análisis requiere del recurso a estrategias procedentes del estudio de casos, en particular la recopilación de información acerca de Ocaña, además de la lectura y el visionado de los documentos y un análisis de éstos, que incluye su revisión y categorización para identificar patrones de forma previos 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, nos permitirá comprender mejor la articulación de su representación en los documentales, pero en todo caso primaremos la información y las perspectivas aportadas por dichas obras antes que por cualquier otro material. Destaquemos entre la cada vez mayor producción académica en torno a la figura de Ocaña, la tesis doctoral de José Naranjo Ferrari (2013).

Partimos en este trabajo de un análisis de la representación de Ocaña como personaje en los dos documentales citados, no de un análisis de Ocaña como persona, objetivo que iría más allá del estudio de la representación en producciones audiovisuales. No tenemos acceso al conocimiento de la persona, pero sí a su representación filmica, hecho que lo convierte en personaje. Consideramos que el análisis narrativo del personaje puede así adaptarse a la representación de la persona convertida en personaje. Apunta en este sentido Virginia Guarinos (2009: 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 así en el plano de la representación. Consideremos, además, que Ocaña recrea su personaje (o sus personajes) desde los mismos presupuestos de la representación, de forma teatral y abiertamente poco natural, 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 imagen en torno a un mismo motivo.

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», 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 aquél que se expresa más libremente, incluyendo en dicha expresión la representación de los personajes teatralizados a los que dio rienda suelta y a los que más adelante señalaría como culpables de su marginación en el campo de la creación pictórica.

Como resultado de la confluencia de diversas metodologías que atienden al estudio del personaje, estudiamos a Ocaña, como personaje, de acuerdo con varios puntos. En primer lugar, hemos de diferenciar al personaje de los existentes, categoría que, según Casetti y Di Chio (1998), conforma uno de los tres componentes de la narración, junto a acontecimientos y transformaciones. De acuerdo con el modelo de caracterización de Galán (2007), el diseño de la ficha de personajes podría seguir el esquema básico establecido ya por Egri (1946) y otros autores, y que se articula en torno a tres grandes ejes: dimensión física (nombre, edad, aspecto físico, sexo, nacionalidad), dimensión psicológica (tipo de personalidad, temperamento, objetivos/metás) y dimensión sociológica (ámbito profesional, rango profesional, ámbito educacional, relaciones

familiares, relaciones personales, etc.). La información procedente de estas categorías permite definir al personaje como redondo o plano en función de si permite una construcción multidimensional y con volumen o no.

El análisis narrativo del personaje distingue en primer lugar el ambiente de personaje y lo hace en torno a varios criterios definidos por Chatman (1990: 149): el personaje tiene un nombre (criterio anagráfico), tiene importancia en la trama (criterio de relevancia) y centra el relato (criterio de focalización). Ocaña se erige así, no sólo como personaje y eje de los dos relatos creados a partir de su descripción y de su desarrollo como ente psicológico y de acción, sino que lo hace como protagonista absoluto, si además utilizamos una perspectiva jerárquica.

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

Las fechas de producción de los documentales, una de ellas contemporánea a la vida del artista y otra situada más de dos

décadas después de su muerte, condicionan también la representación del personaje. Ocaña se presenta a sí mismo en el documental de 1977 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 posterior, el retrato de Ocaña elaborado desde la memoria a partir de los testimonios de personas cercanas a él suaviza al personaje y lo hace más humano. A tal punto que, en diversas ocasiones, se señala que en sus últimos días estaba cansado de la máscara excesiva y provocadora que portó durante años, y que, de alguna manera, pretendía «reconciliarse» con sus orígenes, con el pueblo de Cantillana y con sus vecinos, que en su juventud lo habían humillado y rechazado. Aquí, el Ocaña más humano muestra una mayor sensibilidad artística, que contrasta con la del personaje célebre, el agitador travestido.

El análisis de la dimensión física del personaje se inicia con la mención a su nombre, esencial desde el punto de vista del criterio anagráfico que lo distingue como personaje entre los existentes. En el largometraje de Pons conocemos al pintor únicamente como Ocaña y no se menciona su nombre propio. Al ser el único relator en el discurso, no habla de sí en tercera persona. El documental de 2008 amplía la variedad de registros para denominar al personaje y, más allá de su célebre apellidado, sus familiares se refieren a él desde su relación parental («mi hermano», «mi tío»), además de llamarle con frecuencia «Pepe» (el nombre completo es José Pérez Ocaña). La mención al personaje a través de un diminutivo revela una mayor cercanía e intimidad con el mismo (Pérez Rufí, 2005) y humaniza su figura.

En el plano jerárquico, como hemos apuntado, Ocaña es el protagonista absoluto y eje de los dos documentales, con la diferencia comentada del cambio de focalización en la narración.

La atención a la apariencia ofrece resultados algo diferentes en los dos discursos analizados. *Retrato intermitente* captura un momento del personaje a lo largo de 1977, mientras que *La memoria del sol* hace un repaso a 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 convencional, contribuyendo así a la creación del personaje extravagante, en su momento calificado frecuentemente como «travesti». El documental de 2008 hace mención a ese aspecto excéntrico del artista, pero además de mostrarlo travestido o disfrazado lo sitúa en situaciones cotidianas, con un aspecto más normalizado. En todo caso, la variedad de apariencias mostradas lo describen no sólo como «una representación teatralizada» de sí mismo, sino como un personaje de múltiples apariencias y, por ende, más realista.

Apuntemos que, en el documental más reciente, Alejandro Molina, amigo sevillano de Ocaña en Barcelona, comparte una anécdota en la que él y Ocaña, durante su estancia en una pequeña ciudad francesa, salieron al mercado travestidos para provocar sorpresa entre los vecinos, enfrentado a lo que Molina denomina «máscaras». Podemos, por lo tanto, concluir que, por lo que a la apariencia se refiere, 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, fue la recreación de una de estas «máscaras», en la Fiesta de la Juventud de Cantillana, la que provocó el fatal accidente que causó la muerte del artista.

Añadamos 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 su niñez hasta sus últimos días, cuando tenía 36 años. Por otra parte, la procedencia del pintor, como luego comentaremos, lo liga a Cantillana y a Andalucía, aspecto que en su expresión verbal se plasma en su marcado acento andaluz.

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 transcurridos desde 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 él señala, «romper» con los convencionalismos y con las etiquetas, al punto de que no permite que se le defina como homosexual o travesti, incluso si expresa su preferencia por el sexo masculino en las relaciones sexuales y es mostrado vestido con trajes folclóricos de mujer. Pons lo presenta dolido con su pasado y con aquéllos que lo marginan —incluyendo aquí también a los artistas y aficionados al arte catalanes y madrileños y a los miembros de la CNT. De esta mezcla resulta 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 en el recuerdo el 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.

El objetivo y la motivación detrás de su actuación parecen coincidir en ambos documentales. En el largometraje de Pons, Ocaña quiere ser valorado como pintor y artista multidisciplinar, 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 del pintor por poner en primer plano su obra, incluso si para ello tiene que servirse del Ocaña máscara o personaje.

El repaso por la historia del personaje, que también se incluiría en el análisis de la dimensión psicológica, hace coincidir la narración en primera persona de Ocaña con la de sus familiares, amigos y vecinos. En el documental de 2008 este relato se ilustra con fotografías, filmaciones de archivo y registros actuales de los escenarios comentados, mientras que el documental de Pons se apoya exclusivamente en la información verbal (primando así lo que en narrativa se denomina *telling* sobre el

showing). 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, a modo de homenaje, tras su fallecimiento. Destaquemos cómo el recuerdo de la infancia y juventud de Ocaña hecho por su hermano Jesús recupera y casi cita literalmente el relato del documental de 1978.

El análisis de la dimensión socioeconómica muestra aspectos comunes a 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». 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 profundiza en el pasado familiar en el documental de 2008, toda vez que son sus hermanos y sus amigos de infancia quienes se responsabilizan del relato. Ambas cintas dan cuenta de las difíciles relaciones del joven Ocaña con el entorno rural de sus primeros años y comentan su primer amor, con un chico que se suicidó, lo cual creó 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 escasamente comprometido. 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 con respecto a las facetas más íntimas 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 datos nuevos.

A partir de la información que tenemos, podemos valorar la creación del personaje como redonda y compleja: la cantidad de información sobre su trayectoria vital es muy amplia y los datos aportados son de tal variedad, contraste, ambigüedad y

abiertos a posibles interpretaciones que el resultado de la construcción es un personaje con volumen y dimensionalidad. Podríamos incluso afirmar que este volumen es aún mayor en el documental de 2008, al ampliar el número de relatores que aportan su descripción, frente al largo monólogo de Ocaña en la cinta de Pons.

El análisis de la representación de Ocaña en los dos documentales permite identificarlo como un punto de encuentro entre Andalucía y Cataluña y como parte de un legado cultural y de una memoria compartida. Ocaña lleva fuertemente ligada a sí su identidad como andaluz, como muestra en las alusiones constantes 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 todas sus formas de expresión.

Ocaña justifica su predilección por la pintura y la escultura en papel de vírgenes y figuras religiosas —pese a su condición de anarquista declarado— refiriéndose al «fetichismo religioso» y reivindicando sus orígenes culturales. La propia contradicción entre su obra y su ideología es argumentada haciendo mención a su procedencia andaluza. En el documental de Ventura Pons, Ocaña afirma que Andalucía es así de paradójica y que «Andalucía es un cuadro surrealista», por lo que no caben ni la lógica ni la racionalidad para justificar el contraste entre el pintor y su obra.

Pese a su pasado traumático y a la humillación sufrida en su pueblo, Ocaña los reivindica constantemente y se siente orgulloso de sus orígenes. 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.

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 traslado a Barcelona se origina en el deseo de ser «más libre» y «sentirse mejor», como afirma en el documental de Pons, objetivos que consigue. Barcelona es el escenario abierto y liberado que le permite expresarse y que acogerá sus primeras exposiciones, además de sus *performances* y, en general, toda su actividad vital, algo que parecía habersele negado tanto en Madrid como en su tierra natal.

El documental de Pons se produce en 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 creemos estar en la propia Andalucía de la mano de Ocaña, con todos sus referentes folclóricos.

Xavier Daniel y Nazario señalan en el documental de Moreno que «la cultureta catalana» lo usó como un juguete que animaba sus saraos y que no lo tomó demasiado en serio, aunque Daniel añade que Ocaña también «se aprovechó de la política catalana». Entendemos esto en el sentido de que las instituciones culturales catalanas eran más receptivas a integrar el movimiento cultural *underground* en los cauces de la oficialidad y del reconocimiento público e institucional. Como recoge el documental de Moreno, los intentos de los gestores culturales sevillanos por «importar» y traer a Sevilla la modernidad de Ocaña con el fin de recuperar el carnaval se saldó con un sonoro fracaso y una opinión pública dividida o abiertamente enfrentada a esta iniciativa. No fue hasta la muerte del artista cuando diversas acciones en Barcelona, Madrid y finalmente Andalucía reivindicaron su figura como creador y como pionero del activismo *queer*.

Podemos entender mejor la adopción de Ocaña como artista y activista por parte de Cataluña a partir de las publicaciones en prensa tras su muerte. En ellas es definido con frecuencia como un personaje característico de las Ramblas. Álvarez Solís

(1983: 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, el *Diario de Barcelona* (Ylla, 1983: 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».

Es posible concluir afirmando que el análisis del protagonista de estos documentales descubre a un personaje redondo y complejo, capaz de sumar los rasgos de su cultura de origen, fuertemente ligada a las expresiones folclóricas, con la libertad que abrazaría a su llegada a Barcelona. Ocaña se sirvió 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 encontró un espacio en el que expresarse más adecuado a sus inquietudes. De esta forma, Ocaña se convirtió en un eslabón entre la cultura andaluza y catalana, donde se mezclan tradición, folclore, modernidad y creatividad.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Solís, Antonio (19 de septiembre de 1983): «Un bombín y un mantón de manila», *El Periódico de Catalunya*, p. 21.
- Casetti, Francesco; Di Chio, Federico (1998): *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.
- Chatman, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid: Taurus.
- Egri, Lajos (1946): *The art of dramatic writing*, New York: Simon & Schuster.
- Galán Fajardo, Elena (2007): «Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales», *Enlaces: Revista del CES Felipe II*, núm. 7. Recuperado de <http://www.cesfelipesegundo.com/revista/articulos2007b/ElemaGalan.pdf>
- Guarinos, Virginia (2009): *Manual de narrativa radiofónica*, Madrid: Síntesis.
- Naranjo Ferrari, José (2013): *Ocaña, artista y mito contracultural. Análisis de la figura y legado artístico de José Pérez Ocaña (1947- 1983) como testimonio y producto sociocultural de la transición española* [tesis doctoral], Universidad de Sevilla, Sevilla.

- Pérez Rufi, José Patricio (2005): «La caracterización del personaje a partir del nombre en la obra de Kubrick», *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 60. Recuperado de http://www.revistalatinacs.org/_2008/13_20_Sevilla/200528perezrufi.htm
- Vellojín Aguilera, Guillermo (2017): «Retrato intermitente. El documental como dispositivo historiográfico», *Revista Signa*, núm. 26, pp. 861-875. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6123158>
- Ylla, J. (30 de septiembre de 1983): «Luto en las Ramblas por la muerte de Ocaña», *Diario de Barcelona*, pp. 26-27.