

COLITA

donación

حزق



"Qué no daría yo para que ese sol saliera otra vez para todos.
Y volviera la alegría.

Te echo muchísimo de menos.

Me consuela que nuestras fotos, tuyas y mías, estén donde
tienen que estar. Para que te recuerden y te quieran".

COLITA

COOL

d o n a



ATA

c i ó n

ا

ا

COLITA DONACIÓN OCAÑA

EDICIÓN Y COORDINACIÓN

José María Rondón

FOTOGRAFÍAS

Colita

Pepe Encinas

Marta Alberti

Pablo Juliá

Martín Gallego

TEXTOS

Colita

Pablo Juliá

Juan María Rodríguez

José María Rondón

DISEÑO

Miguel Ferrera

EDITA

Excmo. Ayuntamiento de Cantillana
Delegación de Cultura

Calle Ntro. Padre Jesús, s/n. - 41320 Cantillana (Sevilla)

ISBN: 978-84-09-32120-9

DEPÓSITO LEGAL: SE 1230-2021

© 2021 Ayuntamiento de Cantillana

© 2021 De los textos y de las fotografías, sus autores

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en modo alguno o por ningún medio sin autorización de los titulares del copyright.





Fiestas de la Mercè, homenaje Ocaña. Colita. Barcelona, 1984. DONACIÓN.



Colita. Retrato de Pepe Encinas. Barcelona, 1978.
www.colitafotografia.com

ÍNDICE

- 10 Palabras preliminares
- 13 Para que te recuerden y te quieran,
por Colita
- 16 Fotografías COLITA 1977
- 40 Colita retrata el imaginario de Ocaña,
por Pablo Juliá
- 44 Fotografías: El entierro de Ocaña,
18 de septiembre de 1983
Pablo Juliá
- 56 Máscara y verdad,
por Juan María Rodríguez
- 66 Fotografías COLITA 1982
- 78 Ocaña revelado,
por José María Rondón
- 90 Fotografías COLITA 1984
- 96 Colita biografía



"**P**ara mí supone un honor que mis fotos estén en el Centro Ocaña y poder contribuir de esta manera a mantener vivo su recuerdo, recuperar su figura y su legado. Porque era una persona genial en todos los sentidos y tenemos que procurar que los caminos que abrió no se vuelvan a cerrar". Son declaraciones de Isabel Steva Hernández (Barcelona, 1940), conocida por todos como Colita.

La amistad entre la prestigiosa fotógrafa catalana y el genial artista cantillanero surgió como nacen los amores a primera vista, allá por el mes de mayo de 1977. La mirada curiosa y ávida de imágenes de la profesional no pudo evitar fijarse en aquel personaje que entró en la exposición de María Girona cubierto con un bombín, portando un bolso de médico, unas gafas redondas, zuecos de madera y un gigante ramo de manzanilla que había comprado en la feria de San Ponç.

Una semana después, el objetivo de Colita había atrapado a Ocaña. Y Ocaña había atrapado para siempre a Colita. Así, se muestra al pintor en diferentes poses dramatizadas, como una performance permanente –pamelas, mantillas, sadomasoquismo...– con Camilo y Nazario en un conjunto de fotografías de las que, a partir de ahora, podrán disfrutar cuantos visiten el Centro de Interpretación de Ocaña en su localidad natal. Como las imágenes del traslado, poco discreto, de sus cuadros y sus figuras de papel maché, que organizó con sus amigos y con varios músicos. Porque Ocaña no

pasaba desapercibido. Como recuerda su amiga, "allí donde llegaba pasaban cosas, traía un viento que lo renovaba todo; Ocaña era puro optimismo, pasión y alegría".

En las 24 imágenes donadas por Colita a Cantillana se perciben el inmenso cariño, la profunda admiración y el respeto que el artista inspiraba a la artista, quien ha dicho que Cantillana es el lugar natural donde han de estar y exponerse estas fotografías porque, como ella misma ha recordado, "Ocaña quería mucho a su pueblo y siempre lo tenía en la boca".

En 1983, Ventura Pons fue el portador de la trágica noticia, que supuso un duro golpe para Colita. Había muerto su amigo Ocaña, pura pasión, optimismo y alegría. Días después, al regresar a Barcelona, escuchó su voz en el contestador telefónico instándola a ir con él a Cantillana para las fiestas. Ahora, con sus fotografías, Colita ayuda a que su recuerdo permanezca vivo en el pueblo de sus viejas mantoneiras, de sus vírgenes y de sus monaguillos.

Por eso, el Ayuntamiento de Cantillana manifiesta su profundo agradecimiento hacia Colita por su generosa donación, que posee para nosotros el importante valor de su prestigiosa autoría y, sobre todo, un incalculable precio emocional y sentimental por cuánto supuso Ocaña para la apertura hacia un mundo plural y diverso desde el profundo respeto a los demás. Estas fotografías servirán para tener más presente que nunca a aquel cantillanero único que supo convertir la vida en arte.

A black and white photograph of a woman sitting on a balcony. She is leaning on a railing, looking towards the camera. A white cloth is hanging on a line in front of her. The balcony has a decorative metal railing and potted plants. A large handwritten sign is attached to the railing in front of her. The sign contains a Spanish text with some corrections in red ink. The background shows a dark interior of a building.

ME dió mi Dios la oportuni^{dad}
de CONOCERTE "QUE PENA.
A ÉL TAMBIÉN ^{LE PUSE} LA MÚSICA.
ME lo dijo "LA HONRADEZ
ES LA MUERTE." LA POETA
+ LA HIPPI



Colita. Retrato de Marta Alberti.

Para que te recuerden y te quieran

Colita

Fue en junio de 1977, el día de la feria de Sant Ponç, en Barcelona, cuando la ciudad huele a hierba recién cortada, a membrillo y a confitura. Nuestra amiga, la pintora Maria Girona, exponía en una prestigiosa galería de la calle Consell de Cent, y para allá que fuimos todos, “con flores a Maria”.

Ocaña y Camilo llegaron con Xavier Olivé (artista y agitador cultural, descubridor de talentos y bellezas variadas). Y causaron sensación. Jóvenes, hermosos y tocados por la gracia, extravagantes con clase, llevaban en los brazos grandes ramos de manzanilla que nos envolvieron con su perfume y ellos nos atrajeron con su *charme*.

Absolutamente fascinada, los cité al día siguiente para una sesión en mi estudio. Les encantó la idea y lo pasamos de maravilla. Eran hermosos, provocadores y muy creativos. Ocaña y yo ‘ligamos’, surgió la amistad, y seguí haciéndole fotos. Pintaba y era único. Un *naïf* avasallador, sus cuadros eran fiestas infinitas. Una hepatitis mal curada le hizo guardar cama ese mismo año. ¡Reposo absoluto!, dijo el médico. No puedes moverte de la cama. Y no se movió de la cama, pero rodeado de amigos y visitas. El piso de la Plaza Real fue el camarote de los hermanos Marx.

Ocaña era un gran trabajador, su pintura evolucionaba año tras año y el Ajuntament de Barcelona expuso su obra en 1982 en la capilla del Hospital de la Santa Creu. Fue todo un éxito. Una consagración y una fiesta. El resto es muy triste y ya lo conocéis.

En las fiestas de su pueblo, Cantillana, en agosto de 1983, Ocaña se disfrazó de sol. El traje era de papel y accidentalmente se prendió fuego. Las quemaduras fueron muy graves. En septiembre perdió la batalla. Si hubiera sido un soldado, hubieran escrito en su epitafio que murió con las botas puestas, y en acto de servicio.

Cuando regresé a Barcelona y consulté los mensajes del contestador automático, había una llamada de Ocaña: “¡Niña, vente *pa'l* pueblo que estamos de fiestas!”. Me cantó, después, una copla.

Y todavía no sé si siento más pena que rabia.

Qué no daría yo para que ese sol saliera otra vez para todos. Y volviera la alegría.

Te echo muchísimo de menos.

Me consuela que nuestras fotos, tuyas y mías, estén donde tienen que estar. Para que te recuerden y te quieran.

19



Ocaña en su estudio. Colita. Barcelona, 1977. DONACIÓN.



Ocaña en su estudio. Colita. Barcelona, 1977. DONACIÓN.



Ocaña con abanico y peineta. Sesión de estudio. Colita. Barcelona, 1977. DONACIÓN.



Ocaña con abanico y peineta. Sesión de estudio. Colita. Barcelona, 1977. DONACIÓN.



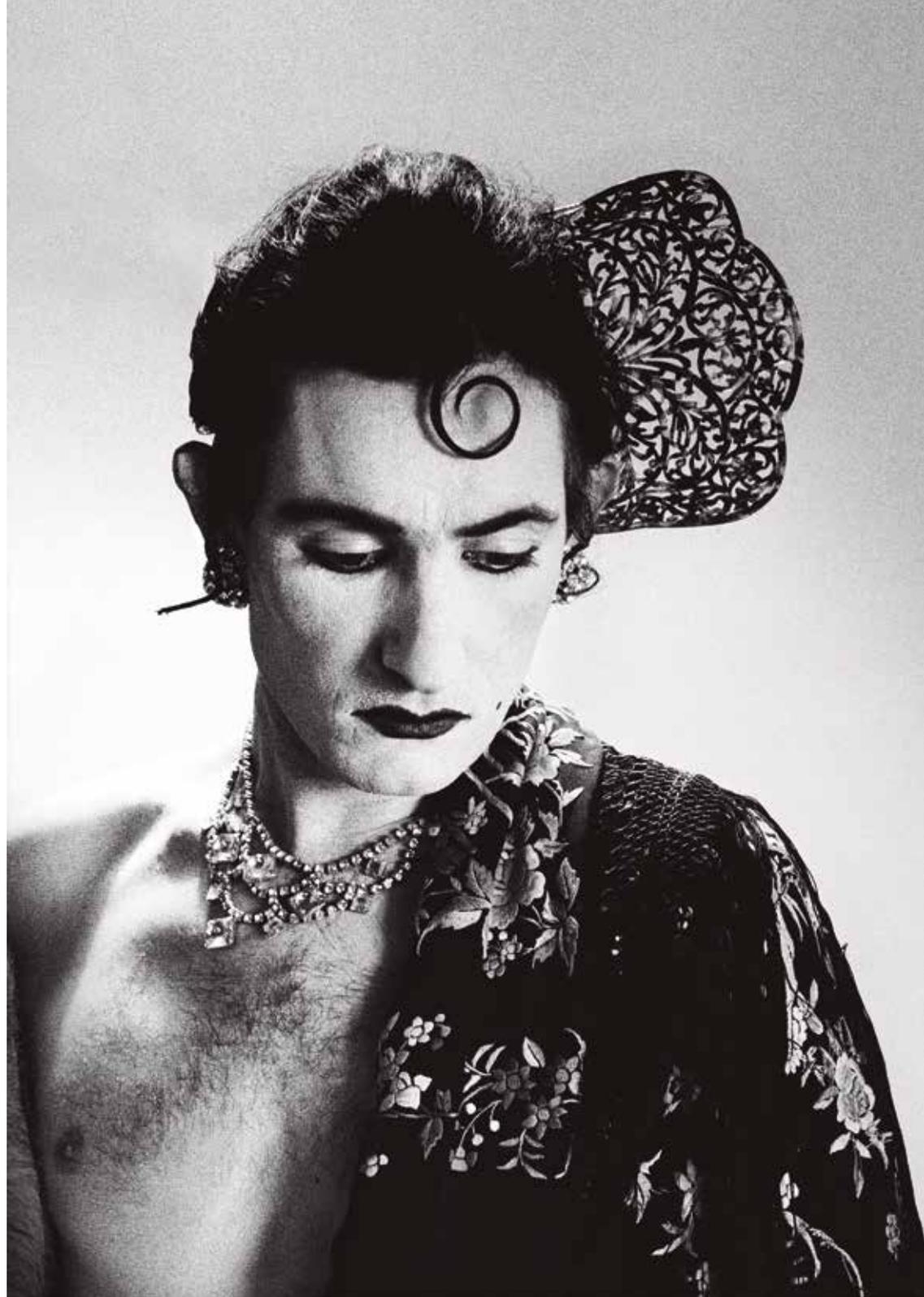
Ocaña y Camilo sado. Sesión de estudio. Colita. Barcelona, 1977. DONACIÓN.



Ocaña y Camilo sado. Sesión de estudio. Colita. Barcelona, 1977. DONACIÓN.



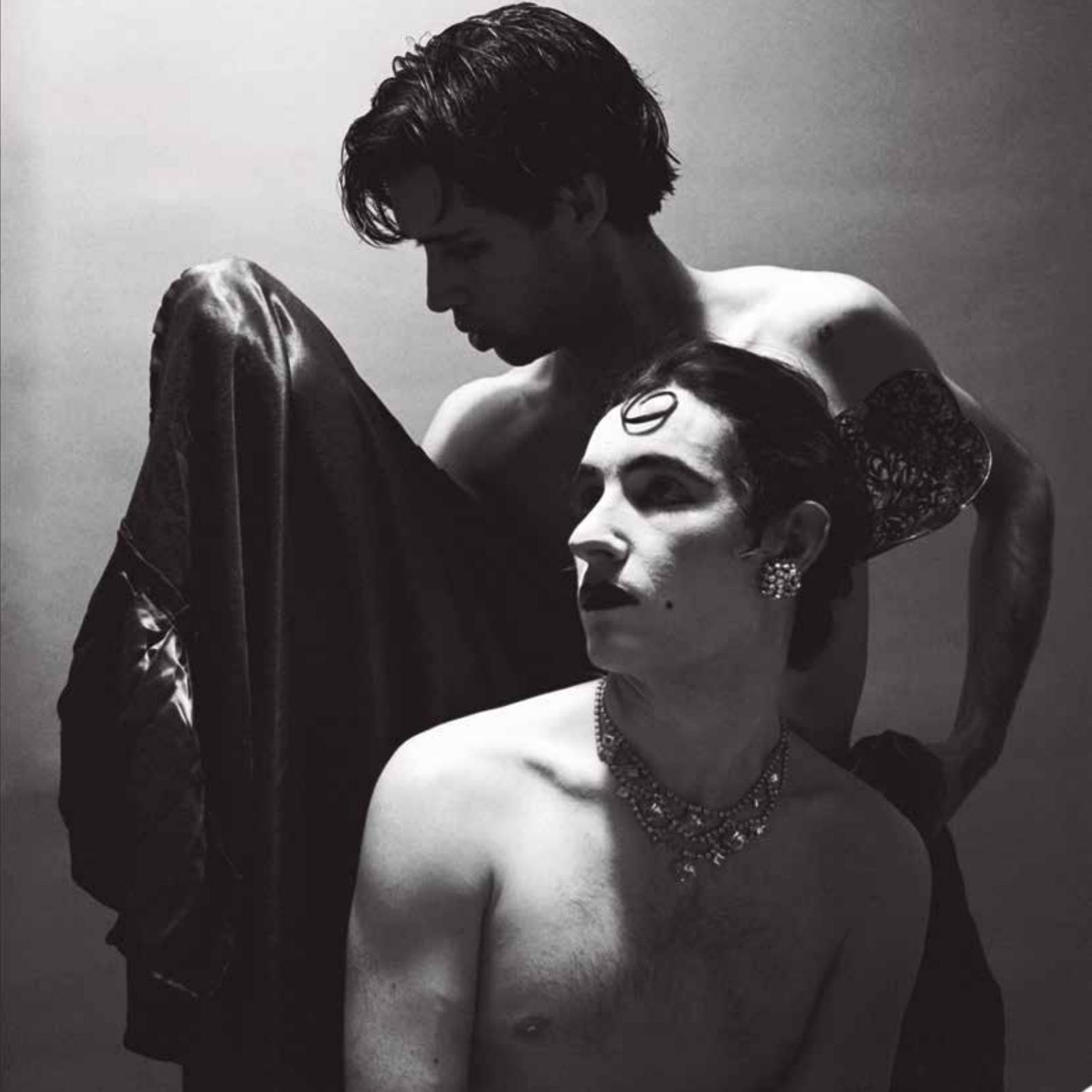
Ocaña con peina y mantón. Sesión de estudio. Colita. Barcelona, 1977. DONACIÓN.



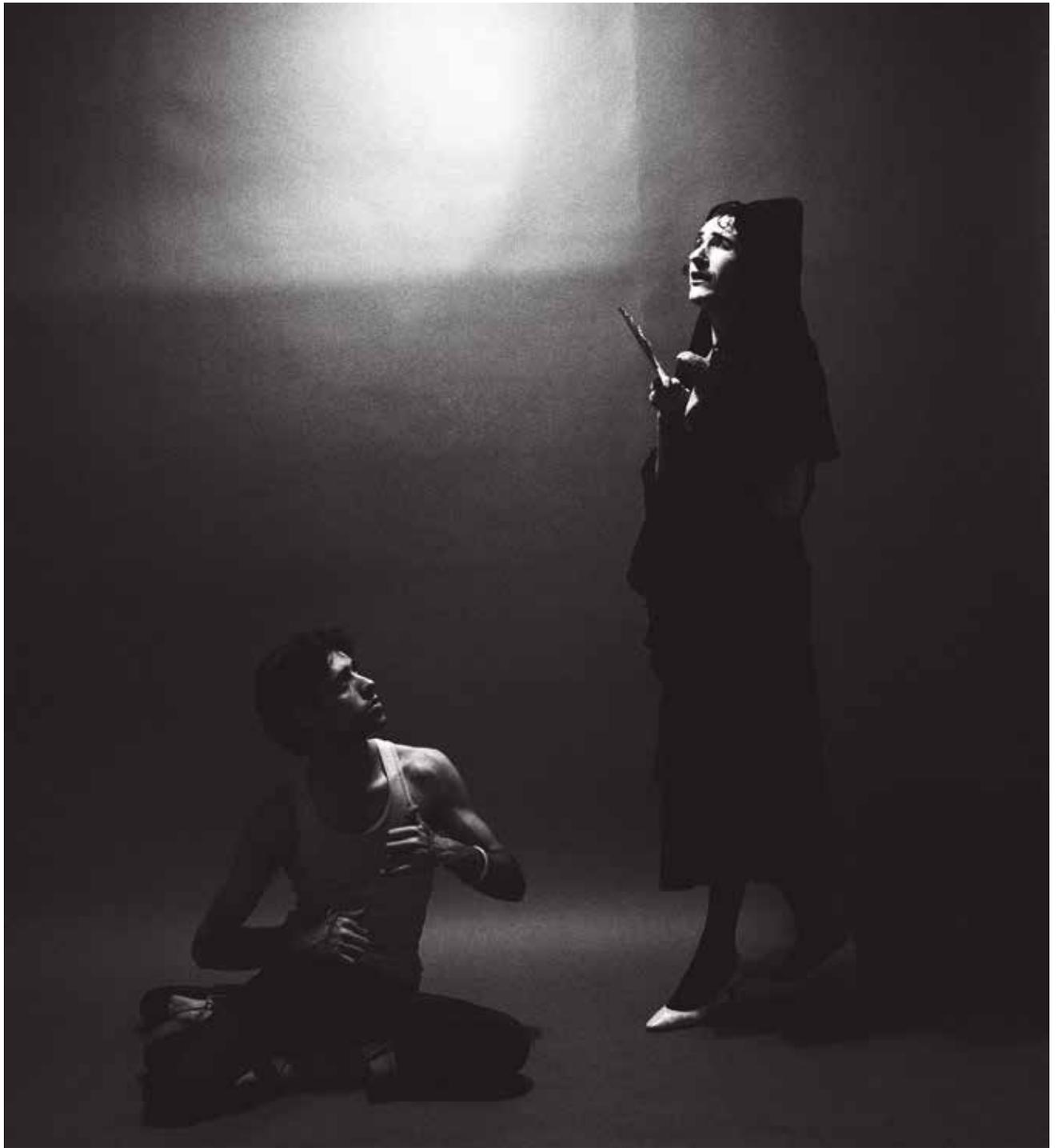
Ocaña y Camilo con peina y mantón. Sesión de estudio. Colita. Barcelona, 1977. DONACIÓN.



Ocaña y Camilo con mantón. Sesión de estudio. Colita. Barcelona, 1977. DONACIÓN.



Ocaña y Camilo. Sesión de estudio. Colita. Barcelona, 1977. DONACIÓN.



Ocaña y Camilo con mar tropical. Sesión de estudio. Colita. Barcelona, 1977. DONACIÓN.



Ocaña y Camilo con mar tropical. Sesión de estudio. Colita. Barcelona, 1977. DONACIÓN.



Colita retrata el imaginario de Ocaña

Pablo Juliá

Hace ya muchos años que Ocaña se fue de su Cantillana, de su Rambla en Barcelona, de la Andalucía que él llevó a Cataluña, del impacto de su propuesta vital al país y de la que fue pionero con renombre universal. Ocaña se fue en 1983, pero su legado ha inundado la democracia del arcoiris gay profundamente iluminado por su concepción artística, sobre todo en los primeros momentos de efervescente radicalidad.

Yo era consciente de todo lo anterior, pero cuando he brujuleado en mi archivo fotográfico de septiembre de 1983 me han sorprendido las imágenes que obtuve y que me enseñan un mundo, el de Cantillana y el de Ocaña, muy diferente al que me quedó en la retina aquel año. En estas fotografías que hice ese día está todo el pueblo detrás de Ocaña, en su casa,

En estas fotografías que hice ese día está todo el pueblo detrás de Ocaña, en su casa, en el velatorio, en la calle...

en el velatorio, en la calle... Y hay una visión de homosexuales que no se hacían evidentes en público hasta entonces y que me sorprendió. Ver esas fotografías de hace cerca de 40 años, ha arrojado para mí mucha luz de modernidad a ese universo estilístico que Ocaña se inventó y que su pueblo secundó aunque él se hubiera ido a Barcelona cuando se fue quedando poco a poco sin el fuelle necesario para expandir sus ideas, sus proyectos, y necesitaba volar alto, si bien siempre vuelve a su pueblo, a su casa. Y allí, muere, después de obtener en la capital catalana un pasaporte de vía libre con Camilo, Nazario y otros personajes del mundo cultural, no sólo homosexuales, para conformar la vanguardia que iluminó al colectivo en toda España.

Colita también corta en su momento las cuerdas de la ortodoxia cultural y navega por libre desde entonces, aunque la Barcelona de los años 70 y 80 le llevaba varios kilómetros de distancia al resto del país. Si se me permite, se podía ser heterodoxa en Barcelona más fácilmente, pero no con el sentido del humor cañero que tenía Colita, que manifiesta lo que piensa en todo lo que hace, sin importarle la reacción a sus invectivas porque no tiene filtros

conocidos por la mayoría que la observa, aunque sí tiene los que ella misma se impone –serán unos cuantos– que forman parte de su deontología personalísima, aquella que le hace rechazar un premio codiciado por muchos.

Como buena periodista, aparte de la fotografía, o sumándola, le interesan los temas candentes del tiempo que le toca vivir. De hecho, la conocí en cuerpo en 1980; en alma, mucho antes. Ella hacía fotografías de Alberti y de su montaje de *La lozana andaluza* en Cádiz y Paquiño Correal hacía la crítica del espectáculo que acompañaron las fotografías para la revista *Magazín*. Venía mucho aquí, a Andalucía, para fotografiar el flamenco y el mundo de los gitanos y aprovechamos para comer con ella y pasar un rato inolvidable hablando de nuestros respectivos mundos. Le precedía la fama de sus fotografías de Serrat, Gil de Biedma, los Novísimos, Maruja Torres, Gades, Amaya, Terenci Moix, y de fotógrafos catalanes como Catalá-Roca, Pomés o Miserach, entre otros. Ya conocía a Ocaña cuando la vimos...

Las fotografías que Colita le hace a Ocaña son, en sí mismas, una historia en continuo movimiento. Visto con la perspectiva del presente, Colita no solo fotografía las *performances* de Ocaña, sino también su vida, sus paseos, sus manifestaciones callejeras. Es un fiel reflejo de cómo eran sus espectáculos, una fiel reproducción de lo que creía que tenía que ser una exposición: los cuadros no lo son todo; es más el espectáculo mediático que concitan, exponer al mundo el contexto que rodea al artista. En las fotografías más preparadas, las de estudio que hace jun-

Las fotografías que Colita le hace a Ocaña son, en sí mismas, una historia en continuo movimiento

to a Camilo, hay un intenso trabajo en la búsqueda de la identidad gay y travesti, donde con sutileza y ternura hace unos retratos clásicos de los dos compañeros de fatigas que son impresionantes. Otras imágenes son más provocadoras y con más sentido de humor, como las de los desnudos con azotes. Pero curiosamente estas últimas son más de juego perverso: Colita intenta –y lo consigue plenamente– distanciarse y distanciarnos, como si nos advirtiera que estas fotos son un montaje para hacer la fotografía, por lo que nos enseña la escalera, las luces, los rollos de papel, los trípodes, etcétera. Está perfectamente pensado ese distanciamiento *brechtiano* que parece jugar con la verosimilitud de lo trascendental y con la mirada perversa llena de humor fotográfico.

La colección de fotografías de Colita tiene además, como decía antes, manifestaciones callejeras, algunas después de la muerte de Ocaña, que nos muestran la perdurabilidad en el tiempo del personaje por encima de su obra artística y algunas de sus iconografías y su relación con la gente en las fiestas.

En definitiva, una obra muy potente e interesante durante ocho o nueve años de la vida de Ocaña que no solo nos habla de él, sino de una época rompedora en la que se encontraron dos heterodoxos de la cultura: Ocaña y Colita.

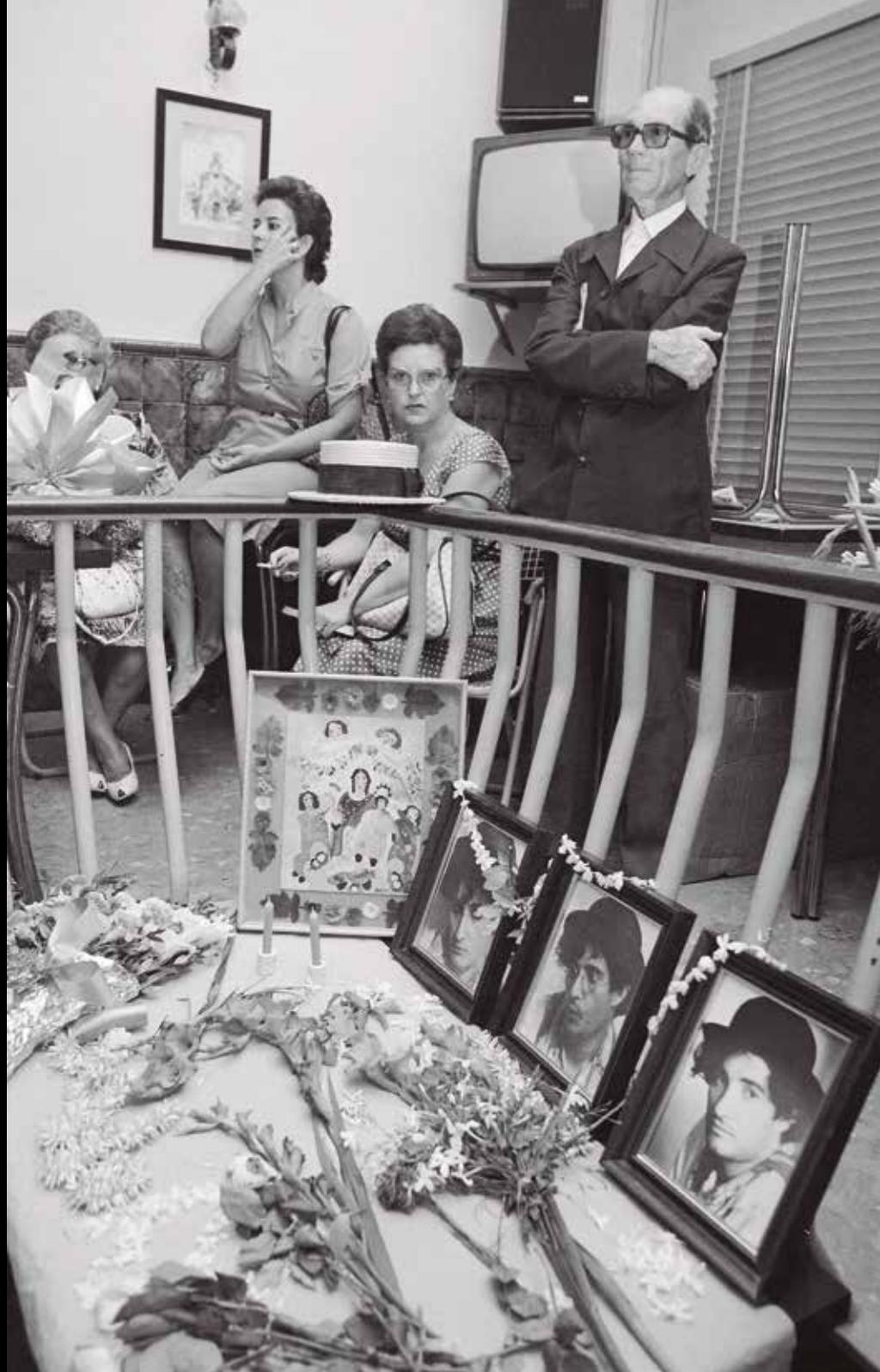
El entierro de Ocaña,

18 de septiembre de 1983

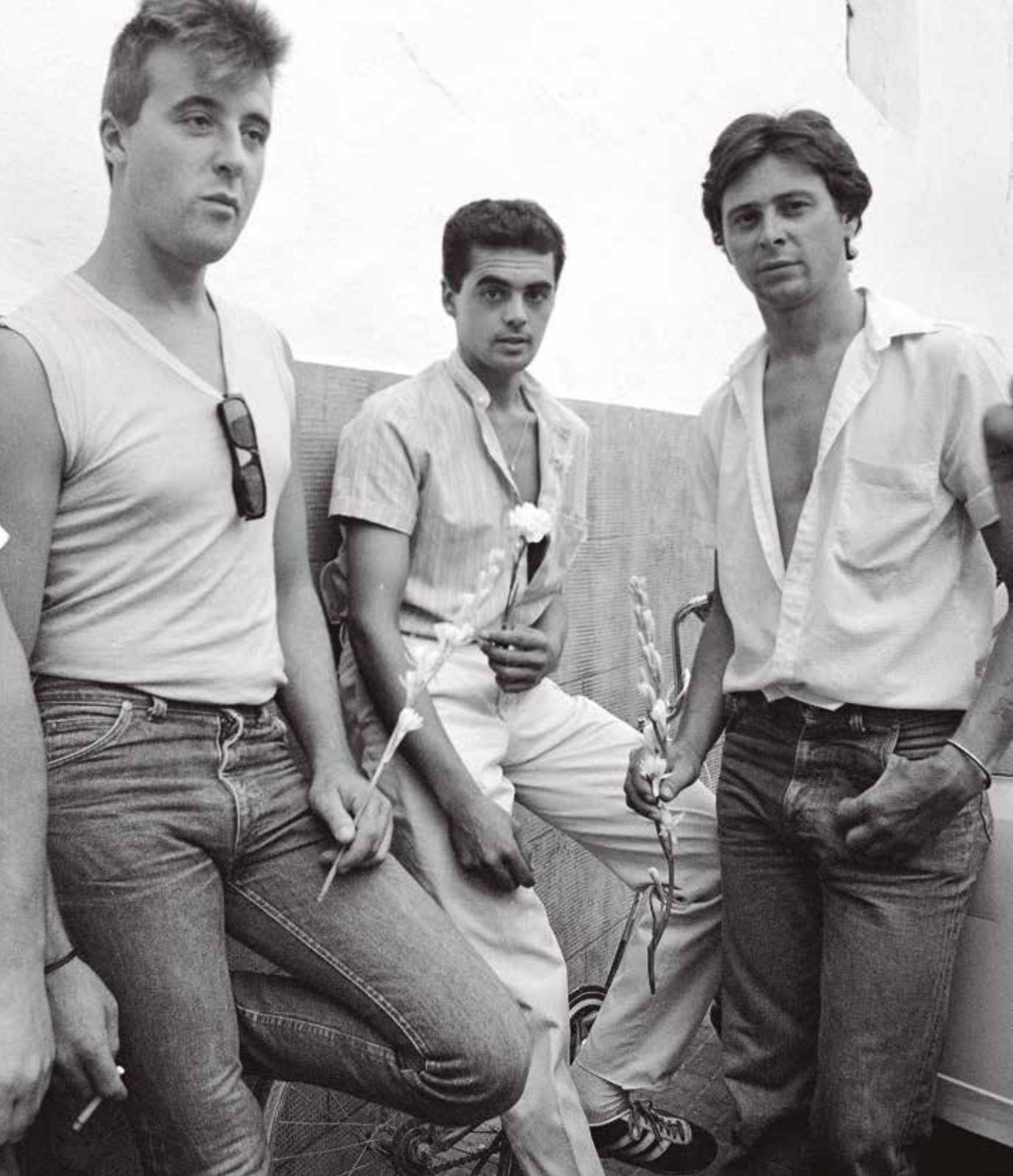
Fotografías de Pablo Juliá



Velatorio de Ocaña en el bar de su familia. Pablo Juliá. Cantillana, 1983.



Velatorio de Ocaña en el bar de su familia.
Pablo Juliá. Cantillana, 1983.





Velatorio de Ocaña en el bar de su familia. Pablo Juliá. Cantillana, 1983.

◀ Jóvenes en el entierro de Ocaña. Pablo Juliá. Cantillana, 1983.



Jóvenes en el entierro de Ocaña. Pablo Juliá. Cantillana, 1983.



Jóvenes en el entierro de Ocaña. Pablo Juliá. Cantillana, 1983.





Entierro de Ocaña. Pablo Juliá. Cantillana, 1983.



Ventura Pons (de blanco) en el entierro de Ocaña. Pablo Juliá. Cantillana, 1983.



Féretro de Ocaña con la imagen de la Asunción, la senyera y la bandera andaluza, portado por familiares y amigos. Pablo Juliá. Cantillana, 1983.



Féretro de Ocaña portado por paisanos y amigos. Pablo Juliá. Cantillana, 1983.

Féretro de Ocaña en la puerta
de la parroquia de Ntra. Sra.
de la Asunción.
Pablo Juliá. Cantillana, 1983.



Máscara y verdad

Juan María Rodríguez

Hacia 1977, Colita era una fotógrafa sobradamente acreditada con seis o siete libros publicados que militaba en la 'cabeza de playa' de una generación de jóvenes fotógrafos

Desde que, enarbolando una cámara, dribló su destino previsto sublevándose a la orden paternal que la habría convertido en, pongamos, farmacéutica, Isabel Steva Hernández, Colita (Barcelona, 1940) encontró en la fotografía una forma muy gozosa de oficio, activismo y rebeldía. Si en la España de los sesenta que una mujer mirara profesionalmente por una cámara ya era un gesto audaz de afirmación y desobediencia, hacia 1977, cuando están tomadas estas imágenes, Colita era una fotógrafa sobradamente acreditada con seis o siete libros publicados que militaba en la *cabeza de playa* de una generación de jóvenes fotógrafos –Pilar Aymerich, Carlos Bosch, Kim Manresa, Anna Turbau, Paco Elvira, Manel Armengol, Jordi Socias... por citar solo a los que *desembarcaron* en o desde Barcelona– a la que ella, que era un puente que conectaba directamente con la generación an-

terior de los Miserachs y Maspons, contemplamos hoy, digámoslo retroactivamente, con el rango de la capitana que fue sin desearlo ni saberlo.

En un contexto de ebullición y hambre de cambio social, esa generación que Publio López Mondéjar describió como “el más profundo movimiento renovador del fotoperiodismo español desde la República”¹ no solo supo leer el *zeitgeist* del momento, sino que encontró en los excitantes torbellinos de transformación social que estaban convulsionando España –como los variados movimientos de liberación sexual– un fraternal espíritu de retroalimentación, cuando no de íntima cohabitación, que convirtió a la prensa en la bandera gráfica altavoz y cómplice de sus reivindicaciones. Quizá nunca el fotoperiodismo español, al menos durante los años previos e inmediatamente siguientes a la muerte de Franco hasta que los medios perdieron su silvestre autonomía inicial y se configuraron como bloques corporativos conectados con el poder político, haya sido más espejo de la voz popular y, desde luego, la cámara de Colita, que fue una de los 300 antifranquistas que en diciembre de 1970 se encerraron en el monasterio benedictino de Montserrat para pedir la abolición de la pena de muerte y la instauración de la democracia en protesta por el Proceso de

Burgos con el que Franco pretendía la pena máxima para 16 militantes de ETA, se desenvolvió pródiga en infinidad de cabeceras como la activa retratista del entorno intelectual y progresista de Barcelona, el espejo –hoy– de su memoria antifranquista.

Heredera del espíritu testimonial puro y radical de aquellos fotógrafos que en los años 50 habían dado sepultura al *salonismo* y al *neopictorialismo* que dominaban la rancia fotografía española en una revolución bombeada desde Almería por aquella AFAL en la que militaban sus dos figuras tutelares, de nuevo Xavier Miserachs y un Oriol Maspons que, siendo “un lobo disfrazado de cordero”, “me corrompió y me obligó a gastarme mis ahorros en una Pentax”, según una divertidísima autobiografía que publicó en 1972, le revelaron personalmente el oficio a una Colita que no pasó por la Agrupación Fotográfica de Cataluña, como era entonces preceptivo. Forjada pues a sí misma, Colita ha sido esa eficaz fotógrafa “todoterreno”, como la llama López Mondejar que, siempre *freelance*, indómita y libre de contratos fijos que la encadenaran a redacción alguna, cargó su cámara con mucha libertad y bastante compromiso. Además de con un rollo de película.

Para cuando en 1977 se encierra en su estudio con Ocaña y Camilo, Colita ya había publicado su alegato contra el canon represivo de la mujer prescrito por la Sección Femenina en *Antifémína* (1977); había viajado a la pobre Andalucía a documentar la vida flamenca, de nulo prestigio intelectual y muy marginal entonces, en *Luces y sombras del flamenco* (Lumen, 1975), un trabajo de un seco y contundente blanco y negro trufado de resplandores surrealistas;



Colita ¡porque sí! Martín Gallego. Barcelona, 2014.

Cargó su cámara con mucha libertad y bastante compromiso. Además de con un rollo de película

¹ LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Fotografía y sociedad en la España de Franco*. Barcelona: Lunwerg, 1996.

Ese Ocaña performativo y teatral que estaba escandalizando las Ramblas 'matrimoniaba' bien con el espíritu libre y transgresor de una fotógrafa que gustaba jugar al juego del disfraz y que coqueteaba continuamente con los límites de la inmoralidad buscando los espacios en los que se escondía la Barcelona más gamberra

en línea con el vendaval de la antipsiquiatría, había publicado en *Interviú* unos tremendos reportajes sobre la crudeza de la vida en los manicomios o, en ese otro registro más *frívolo*, alimenticio, provocativo o contradictorio que acompañó su trayectoria, había perpetrado junto a Luis Cantero unos provocativos “happenings documentados”² en los que el periodista, en 1976, *sobaba* en plena calle a una modelo contratada para escarnio, bomba y termómetro de la moral nacionalcatólica de los transeúntes. Pero atención: la falta de escrúpulos y legitimidad periodística de aquellos montajes alejaron definitivamente de *Interviú* a una Colita que, ya en 1977, al presagiar la deriva de los medios de comunicación hacia el amarillismo, protesta airadamente. “Los diarios y revistas dan ganas de vomitar”, dice³.

Oculto bajo su fama de “guasona”, de “no tener pelos en la lengua” y de ir siempre por ahí “con la tomadura de pelo a punto”⁴, había en la fotógrafa una “mal adaptada al entorno que le había tocado

vivir”, según la descripción de su amiga y bien conocedora de su obra Laura Terré, de modo que el encuentro entre Colita y Ocaña no solo era previsible, sino que debió resultar de lo más natural.

Ese Ocaña performativo y teatral que estaba escandalizando las Ramblas *matrimoniaba* bien con el espíritu libre y transgresor de una fotógrafa que gustaba jugar al juego del disfraz y que coqueteaba continuamente con los límites de la inmoralidad buscando los espacios en los que se escondía la Barcelona más gamberra, liberal y refugio de un cierto lumpen marginal. En el 69, Colita ya había metido su cámara en El Molino, ese templo libertino al que luego acudirán Kim Manresa y hasta un Joan Fontcuberta que, años después, camufló sus afanes documentalistas de aquella época presentándolos como un *fake* artístico bajo el heterónimo de Ximo Berenguer con un título tan *zarzuelero* como *A chupar del bote*. Una jugada conceptual en las antípodas de Colita, que siempre fue una fotógrafa directa y *funcional* que combatió visceralmente las aspiraciones de la fotografía para ingresar en la órbita intelectual de las galerías de arte. Quizá por esa posición férreamente documental y realista que chiriaba en los discursos renovadoramente artísticos que se impusieron en la fotografía española desde finales de los 70, Colita fue excluida de algunas de las numerosas antologías que, en los ochenta y noventa, reivindicaron la fotografía española, tales que *259 imágenes. Fotografía actual en España* (1983), *Un paseo por los 90* (1999) y, singularmente, en la abultadísima *Cuatro direcciones* (1991), con la que la fotografía nacional entró al fin en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *sancta sanctorum*

de la modernidad, cuajada de nombres –hombres– que hoy nadie recuerda. Porque otro factor juega en su contra: Colita es mujer y, para los sectores más contumaces de la esclerótica fotografía española de los sesenta, las fotografías de las mujeres “se hallan exentas de la auténtica feminidad, lo cual constituye un defecto sentimental. Se nos antoja que están plagiando el estilo varonil”⁵.

Aún en 1988, cuando Joan Fontcuberta presenta en Marsella la antológica *Creación Fotográfica en España 1968-1988*, de 65 autores sólo cuatro son mujeres y Colita no está entre ellas⁶. La falta de reconocimiento institucional a la fotógrafa se compensará definitivamente en 2014 con la concesión del Premio Nacional de Fotografía, que ella rechazará en protesta por las “penosas” y “vergonzosas” políticas culturales del PP.

La querencia por el disfraz, la ambigüedad sexual, el travestismo y la teatralización de la identidad recorren la obra de Colita, ya sea de una forma más procaz y desvergonzada –como en las provocadoras imágenes de la sesión *sado* de Ocaña y su novio Camilo, látigo en mano– como en el desmontaje del tópico de la identidad femenina que, justo en 1977, el año de las primeras fotos con Ocaña, propone en una *performance expositiva* en la Sala Vinçon de Barcelona a través de una serie de retratos que, de un lado, buscan revelar la verdad interior de la mujer escondida bajo la mascarada social y, de otro, revelar la ambigüedad de la identidad sexual que late taponada por la dictadura de los clichés de género. “¿Y para encarnarla, qué mejor que un transformista?”, se pregunta oportunamente Laura Terré pues, efectivamente,

La querencia por el disfraz, la ambigüedad sexual, el travestismo y la teatralización de la identidad recorren la obra de Colita



Las manos de Colita sobre su libro *Luces y sombras del flamenco*. Martín Gallego. Barcelona, 2014.

- ² TERRÉ, L., *Que la vida iba en serio...* Barcelona: Editorial RM, 2006.
- ³ “Foto Fixa / Colita”, *La Hora de Cataluña*, 1977.
- ⁴ MOIX, A.M., “24 horas en la vida de Colita”. *Tele/ eXprés*, 1971.
- ⁵ BISBAL, J.D., *Arte Fotográfico*. 1969.
- ⁶ VEGA, C., *Fotografía en España 1839-2015: Historias, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra, 2017.

Especialmente en los cuatro más dramáticamente iluminados, con Ocaña solo o acompañado por su novio, aparece la Colita más grave, que la hubo y mucho... Colita nos presenta el “yo” más triste e introvertido de la –aparentemente, loca y disparatada– estrella gay del momento

la *mujer* que servirá de modelo para Colita en ese proyecto, *Confesiones de una diva*, será su amigo Ángel Pavlovsky, un transformista que ejerció de agitador durante la excitante Transición con el que Colita trabajó varias veces.

Las imágenes de Ocaña generosamente donadas por Colita horquillan en los dos géneros básicos en los que la fotógrafa se movió durante toda su carrera. Del reportaje social son las imágenes del 82 que registran las acciones callejeras de Ocaña, un instigador que cargaba sus acciones provocativas con una puestas en escena propias, también, de un artista social con plena conciencia del uso y la potencia de unos medios a los que atraía con el imán de su divertido *yo escénico*: “Me preguntan si soy un travesti. Yo no soy un travesti, yo soy un teatrero y mi escenario son las Ramblas”⁷.

También al reportaje pertenecen las imágenes de las Fiestas de la Mercé del 84 en homenaje a un Ocaña ya fallecido, pero que al ser clonado por otros *ocañas* que lo imitan como en un ejercicio póstumo

de *travestismo delegado*, en un hermoso guiño de Colita a la potencia evocadora de la fotografía, le permite protagonizar las imágenes brillando como una *huella ausente* que es lo que, en el fondo, siempre es cualquier fotografía, un registro de muerte: en estos, literalmente, la suya.

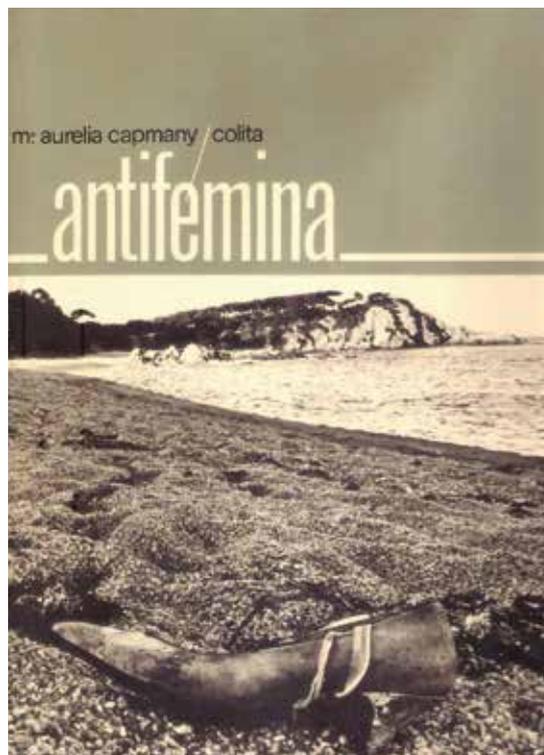
El otro género es el retrato en el que, tal y como ha explicado Colita muchas veces, derivaba cualquier reportaje suyo pues, para Colita, un retrato contiene la explicación concentrada de cualquier tema posible. Pero si en sus retratos, que empezó haciendo poniendo a posar a su familia cuando su padre le regaló una cámara siendo niña, se suele advertir la sombra descocada y traviesa de Oriol Maspons, en estos de Ocaña, y especialmente en los cuatro más dramáticamente iluminados, con Ocaña solo o acompañado por su novio, aparece la Colita más grave, que la hubo y mucho. Lejos del vuelapluma de la instantánea callejera y, buscando la *verdad artificial* en el tiempo acumulado de los focos y el estudio, ese “no lugar” –como dice Eduardo Momeñe⁸– en el que los fotógrafos, cocinando a fuego lento sus imágenes, convierten el retrato escenificado en una obra teatral que dura un quinientosavo de segundo, Colita nos presenta el “yo” más triste e introvertido de la –aparentemente, loca y disparatada– estrella gay del momento.

Hubo en aquel tiempo otros modos fotográficos de representar lo travesti: en 1978, el gran Humberto Rivas pasa el rigor de su escáner seco sobre la piel de *Violeta la Burra*, que se llamaba en realidad Pedro Moreno y era otro sevillano (de Herrera) que se movía en aquella “cutre y alternativa” Barcelona

que, según Ramón de España, vivió cinco años de dorada transgresión entre la muerte de Franco y la arrasadora llegada de Jordi Pujol⁹.

Pero el estilo de Colita, en sintonía con un Ocaña cupletero tocado con peineta, caracolillo y mantilla, era otro muy distinto. De lo que se trataba aquí era de construir lo que parece una secuencia de imágenes, al modo de los relatos *fotonoveleros*, muy queridos de la cultura *underground* que en ese momento está reivindicando los géneros pobres, incotizados y bastardos. Parece latir en estas imágenes de estudio una planificada voluntad narrativa, secuencial, nada sorprendente en alguien que, precisamente, había despuntado fotografiando a Carmen Amaya durante la filmación de *Los Tarantos* (1963) y que entre 1962 y 1975 se encargó de la fotofija en los rodajes de unas 25 películas de la llamada *Escuela de Barcelona*, esa liderada por amigos suyos como Jacinto Esteva empecinados “en imitar a pelmazos como Godard o Antonioni”¹⁰, según el cáustico descreimiento antiintelectual de Colita. En esos rodajes, codeándose con directores de fotografía como Luis Cuadrado, Colita debió adquirir un conocimiento técnico sobre el dominio de la luz que no estaba al alcance de cualquier fotógrafo español de la época.

Hay dos opciones básicas en la resolución de ese combate entre dos fuerzas que siempre es un retrato: aceptar que la máscara es el individuo y, en lugar de perseguir sus expresiones ajenas a ella, de repente incontroladas y espontáneas buscando una esencia supuestamente escondida tras la cáscara, limitarse a acompañar al modelo en su acto de autorepresentación al modo de un August Sander, un Humberto



Portada del libro *Antifemina*. M^o Aurelia Capany y Colita. Fotolibro, 1977.

- 7 ANÓNIMO, "Ocaña, el hombre pintado". *Revista Ajoblanco*, número 23, Junio, 1977.
- 8 Eduardo Momeñe en conversación con el autor en el podcast Full Frame 118. [https://www.ivoox.com/full-frame-118-eduardo-momene-audios-mp3_rf_69539489_1.html]
- 9 DE ESPAÑA, R., "Cómpreme usted este ramito". *Letra Global*, 3 de febrero de 2020. [https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/cronicas/compreme-ramito_314750_102.html]
- 10 GARCÍA, A., "La memoria divina de Colita". *El País*, Madrid, 2 de abril de 2009.

Juegos de Colita quien, fotográficamente ambidiestra ella misma, en esta sesión con Ocaña se divierte a dos barajas: una más golfa y epatante y la otra más grave y dramática

Rivas o un Walker Evans. O, todo lo contrario, desplegar una completa dirección de escena, tal y como la fotografía practicaba ya desde el *pictorialismo* del siglo XIX. Colita opta por la dirección de escena, pero la paradoja es que, al hacerlo precisamente con un teatrero que está escenificando sus conflictos, libertades y rebeliones con la identidad sexual y de género, la verdad dual y ambigua del modelo se confunde con la máscara de su teatral puesta en escena que, en este caso, no ahoga ni se impone sobre el personaje, como ocurre tantas veces que los fotógrafos se obstinan en los retratos excesivamente escenificados o *psicologistas*, sino todo contrario: es el espacio natural de la escenificación el que deja fluir la identidad propia de aquel teatrero llamado José Pérez Ocaña. En los retratos teatralizados de Colita, Ocaña era su máscara y la máscara era Ocaña. Más aún: ambas fluyen, y se confunden, con la invisible *marca de agua* que, a su vez, deja en ellas indefectiblemente la fotografía, pues estas imágenes, en la España de 1977, habría sido muy raro que no fueran de Colita, incluso en el sentido de que, pese a la procacidad aparente de las tomas, en realidad la mirada tras el visor, como tantas veces en ella, es honesta, distante, incluso pudorosa y rezuma cierto grado de melancolía. Hay una *pena triste*, como de

bolero visual, en algunas de estas tomas y la del Ocaña que despliega el abanico mirando por una vez a cámara sentado junto a una mesita alta donde reposa una macabra calavera, cual *vanitas*, vista hoy, nos resulta conmovedoramente póstuma. La fotografía, ese arte que permite a su operador estar “en tratos con el maligno”¹¹, reúne anticipatoriamente la radiante juventud de Ocaña con el símbolo de la muerte en una fotografía que –salvo por el revelado habitual de Colita en alto contraste– le guiña un ojo divertido a los retratos de salón del siglo XIX.

Juegos de Colita quien, fotográficamente ambidiestra ella misma, en esta sesión con Ocaña se divierte a dos barajas: una más *golfa* y epatante y la otra más grave y dramática. Colita quería que las tomas sadomaso de Ocaña con Camilo fueran compaginadas junto a una suerte de historia fotonovelada de un King-Kong homo que cargaba con un novio desmayado en el trabajo que, para el *Anuario Everfoto* de 1980, le envía a un Carlos Pérez Siquier que le demandaba ir un paso más allá en los límites de la censura de la época, según relata Laura Terré¹². Demasiado *más allá*. Siquier opta por otras imágenes. Lo homo sadomaso todavía chirría demasiado. La conquista de las libertades gays tendrá que esperar.

¹¹ Expresión de J.F.W. Herschel en una carta a William Henry Fox Talbot, 1941.

¹² TERRÉ, L., *Colita, ¡porque sí!* Barcelona: Editorial RM, 2014.



Colita.
Martin Gallego.
Barcelona, 2014.

19

8

2

Traslado de obras para la exposición "La Primavera". Colita. Barcelona, 1982. DONACIÓN.



Traslado de obras para la exposición "La Primavera". Colita. Barcelona, 1982. DONACIÓN.



Traslado de obras para la exposición "La Primavera". Colita. Barcelona, 1982. DONACIÓN.



Exposición "La Primavera". Colita. Capella de l'Hospital de la Santa Creu, Barcelona, 1982. DONACIÓN.



**Divina Pastora de papel maché en la exposición "La Primavera". Colita.
Capella de l'Hospital de la Santa Creu, Barcelona, 1982. DONACIÓN.**



Ocaña en los preparativos de la Exposición "La Primavera". Colita.
Capella de l'Hospital de la Santa Creu, Barcelona, 1982. DONACIÓN.



Ocaña revelado

A la memoria de Antonio Marroco Domínguez (1984-2020)

José María Rondón

Las imágenes respuntean al completo la vida de Ocaña. Muchas dejan ver aquello que de un artista no se ve. Sus asombros, sus pasiones, sus heridas, su impaciencia, lo que importa. La vida por dentro, fijada al extremo y con delicada necesidad, como una minuta de testamento. Eso es también una fotografía, la excitación de un instante colgado de un clavo. Hubo, por tanto, una instantánea en el día inaugural de su pintura. Y otra, desgraciadamente, al cierre de su última función, tras incendiarse, de forma accidental, su disfraz de sol: “¡Me habrás hecho buenas fotos cuando estaba ardiendo, ¿no?!” le gritó a su amigo y fotógrafo José Manuel González Blanco, quien había dejado la cámara para acudir a socorrerle. “¡Te has perdido la foto de tu vida!”¹. Y entre una y otra, cientos, miles quizás, que dan cuenta de una vida en exhibición.

Hubo, por tanto, una instantánea en el día inaugural de su pintura. Y otra, desgraciadamente, al cierre de su última función, tras incendiarse, de forma accidental, su disfraz de sol

De la primera entrega se conservan algunas imágenes sin firma y el testimonio de Nazario, quien recrea el episodio en el tomo inicial de sus memorias: “En algún escrito Ocaña definía sus actuaciones como ‘Chou, exhibicionismo y cachondeo’, considerando como el primer disfraz de su vida su aparición acompañado de Camilo, frente a la terraza del Café de la Ópera, vestido con un roquete blanco de monaguillo con unas alas de plumas blancas y una corona de flores en la frente. Esta performance iba acompañada de caballetes, lienzos y pinceles y ambos se entregaron con entusiasmo a mostrar sus cualidades pictóricas”. Y el dibujante añade una valoración de enorme interés: “Por primera vez explotaba de forma daliniana su desparpajo exhibicionista para llamar la atención sobre su otra gran pasión: la pintura”².

Aquella temprana acción despertó el interés de los periódicos, atraídos por la rareza de la escena. El vespertino *El Noticiero Universal* publicó el 19 de diciembre de 1975 una fotografía de la agencia Europa Press con el título “Pintura con ‘gay’ y ángel en plenas Ramblas”. En un breve texto se relata cómo la tarde anterior “dos personajes inesperados: uno disfrazado de ángel –con alas y corona de flores– y otro muy en ‘gay’ [sic], con pendientes, sofisticado,

instalaron sus caballetes de pintura y sus lienzos y se pusieron a pintar (...) hasta que dos guardias municipales invitaron a los excéntricos artistas a abandonar la escena”. “Independientemente de la calidad de su arte, una nota pintoresca, de buen humor, propia de las grandes ciudades europeas”, añade la pieza informativa, que resalta “la curiosidad de la gente que se aglomeró”.

A la mañana siguiente, *Diario de Barcelona* divulgó un par de instantáneas firmadas por el fotoperiodista Víctor. En la superior, un agente de la Guardia Urbana interrumpe a los artistas; en la inferior, Ocaña se retira con la tela de grandes dimensiones, en la que ya se adivinan las figuras del lienzo *Velatorio*, el mismo ante el que su autor posará —ya rematado— vestido de vieja para Marta Sentís en la galería Mec-Mec (1977). “Todo acabó paseándose por las Ramblas exhibiendo el lienzo a medio pintar y gritando vivas a la pintura, al arte y a Picasso, que, según ellos, no ha muerto, porque su espíritu sigue fluyendo en su sangre”, se explica en la escueta nota informativa titulada “No permiten pintar en La Rambla”, donde se explicita que “una pareja de municipales les invitó a circular, pues habían convocado a gran número de curiosos paseantes”.

- 1 Declaraciones de José Manuel González Blanco extraídas de: MORENO, J. J., *Ocaña, la memoria del sol* [vídeo], Sevilla: Ildflynn, 2009. 1 DVD (140 min).
- 2 NAZARIO, *La vida cotidiana del dibujante underground*. Barcelona: Anagrama, 2016, p. 170.



Recorte de *El Noticiero Universal*. Viernes, 19 de diciembre de 1975.
Fuente: Archivo Ocañí [larosadelvietnam.blogspot.com]



Autorretrato con Enrique y sombrero. Acrílico sobre papel de embalaje. Ocaña, en sus autorretratos más elaborados, insiste en su indumentaria de 'artista-pintor': sombrero, gafas, pañuelo y botas.

- 3 En el catálogo de la exposición, que se celebró en la Librería de la Rambla del 4 al 17 de octubre de 1975, Xesc Barceló dedica un poema a Ocaña que da cuenta de su anhelo por dedicarse a la pintura:
- Rambla avall pugues, les botes per / barret. Ocaña, tu entre els teus / i allò que és teu, l'home, Ocaña. / I l'aire, els plàtans, ocells, / cines ombrívols, llum i fosca, l'amic, / l'enemic, parets per pintar, / cotxes, els bars, gent que passa / i passa i passa i, potser s'atura / –dos petons– i altre cop amunt o / cap avall. I Rambla amunt baixes, / Ocaña, boix i tendre, l'abric, / les pells, el fulard llarguissim / que a tots agombola, i es desperta / aquell cant andalús que crida i / espanta i plora, tu, Ocaña, amb una / flor a cada ull, bell com l'albada. / Després, quan tot s'apaga i penges / el barret ran de les teulades o / d'un amor que s'ha adormit, s'encén / la màgia al pinzell i comences / pintura. L'aire és autèntic, i tu, / Ocaña, més lliure.
- Rambla abajo subes, las botas por / sombrero, tú entre los tuyos / y aquello que es tuyo, el hombre, Ocaña. / Y el aire, los plátanos, pájaros, / cines sombríos, luz y oscuridad, el amigo, / el enemigo, paredes por pintar, / coches, los bares, gente que pasa / y pasa y pasa, y quizás se pare / –dos besos– y otra vez hacia arriba o / hacia abajo. Y Rambla arriba bajas, / Ocaña, loco y tierno, el abrigo, / las pieles, el larguísimo pañuelo / que a todos arropa, y se despierta / aquel cante andaluz que grita y / espanta y llora, tú, Ocaña, con una / flor en cada ojo, bello, como el alba. / Después, cuando todo se apaga y cuelgas / el sombrero a ras de los tejados o / de un amor que se ha dormido, enciende / la magia al pincel y comienza / la pintura. El aire es auténtico, y tú, / Ocaña, más libre.*
- Toda la información extraída de MARRUGAT CUYÀS, R., *La librería de la Rambla y l'alternativa cultural de Tarragona (1968-1980)*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgil, 2012, pp. 231 y 232.
- 4 ORIHUELA, A. y GRIÑOLO, I, *Camilo –és perillós abocar-se–*. xpBBBarcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2018, pp. 59 y 80.

Contiene ya esta primera acción pública de Ocaña –aliviada aún de escándalo, salvo que se juzgara entonces una inmoralidad salir a la calle disfrazado y ponerse a pintar– ese reclamo de visibilidad perceptible en todas sus futuras actuaciones.

La aparición inicial posee, sin duda, un intenso aroma de época: el dictador acaba de morir y comienzan a descorcharse las libertades en España, entre ellas, la ocupación de la calle y la visualización del colectivo homosexual. Pero, junto a ello, hay una indiscutible llamada de atención vinculada al deseo del artista de dejar por fin los trabajos alimenticios (en una fundición o pintando paredes) y dedicarse por completo a la pintura, animado, quizás, por la apertura en esas fechas de su primera exposición individual en Cataluña, *Ocaña, pintures i dibuixos*, en Tarragona.³

Desde entonces, en cualquiera de sus actuaciones será perceptible una voluntad rotunda de exhibición, casi una instintiva fórmula de autopromoción, que quedará refrendada en la elección de su indumentaria como *artista-pintor*: el bombín, las gafas, el mantón, el abanico y las botas. Incluso asomarse a sus cuadros será vislumbrar un carrusel biográfico al estar llenos de autorretratos y de retratos de los amigos, de los amantes, de los familiares, pero también de las vivencias del pueblo, de la ciudad y de los viajes. No es extraño, por tanto, que en la calle, en la casa o, disciplinado, en el estudio fotográfico, Ocaña proporcionara siempre un festín de imágenes, algo así como una vida inquieta en papel baritado. Son las huellas de una fiesta que entonces sólo estaba empezando, tal como se comprueba en las instantáneas firmadas por Colita.

Contiene ya esta primera acción pública de Ocaña –aliviada aún de escándalo, salvo que se juzgara entonces una inmoralidad salir a la calle disfrazado y ponerse a pintar– ese reclamo de visibilidad perceptible en todas sus futuras actuaciones

“Lo único que queríamos era pasarlo bien, divertirnos, y la forma de pasarlo bien era disfrazarnos e irnos al Café de la Ópera, que era el lugar donde más público incondicional teníamos, porque en este café se reunían todos los homosexuales, la gente del teatro, actores, actrices, gente del cine. En fin, yo pienso que lo que hacíamos era simplemente divertirnos”, ha afirmado Nazario. Al hilo de lo anterior, Toni Puig, gestor cultural, cuestiona las etiquetas artísticas: “Camilo, Ocaña y Nazario no hacían arte de acción, ni performance; lo suyo era mejor que todo esto, porque la performance tiene un punto falso, de escenificación, y ellos eran así, eran arte, hacían arte genuino. También eran absolutamente inocentes, les salía del alma esta comunicación con la gente, meterlos en el cante, en el baile, en el color, montar una fiesta en la Rambla, invitar a su casa, juntar a gente de Barcelona de todas las edades y todos los estamentos sociales, les salía del alma. Eran unos artistas genuinos, inocentes, increíbles, los tres”⁴.

Sus apariciones logran eco, primero, en la Barcelona contracultural. Canta *Ojos verdes* o *María de la O* en el Café de la Ópera o se pasea del brazo de Camilo y Nazario por las Ramblas, y todas esas acciones improvisadas se convierten en acontecimientos. “Los tres andaluces cantaban las canciones de las niñas de su

pueblo con ternura contagiosa envuelta en mantones de Manila. Llevaban claveles rojos en la oreja que repartían entre quienes lanzaban los requiebros más picantes. La espontaneidad barroca del sur había tomado las Ramblas y los jóvenes la imitaban poniéndose sombreros con plumilla o lo que hiciera falta”, anota en sus memorias Pepe Ribas. El fundador de la revista *Ajoblanco* añade: “El *happening* espontáneo fue colosal. Cada noche se liaba una más gorda y Ocaña se convirtió en el rey de la fiesta por ser el más lanzado e imaginativo”⁵.

No es extraño, por tanto, que Ocaña se convierta en un motivo inspirador común para los fotógrafos. El acto íntimo o público de vestirse y desvestirse, el maquillaje, los gestos excesivos, las actuaciones y las exposiciones tienen una indudable potencia visual

Transcurren pocos meses desde su inmersión en el teatro popular con un homenaje a Lorca (verano de 1976) en el municipio onubense de Moguer, localidad natal de Camilo, a su aparición espontánea en la representación de *Don Juan Tenorio* en la Asamblea de Trabajadores del Espectáculo celebrada en el mercado barcelonés del Born (noviembre de 1976), donde interpreta al galán y a la dama, doña Inés. Inaugura el nuevo año, 1977, en la fiesta del Pueblo Español de Barcelona desnudándose encima de una furgoneta y hace lo mismo en los carnavales de Sitges y Vilanova y en la cabecera de la primera manifestación del Orgullo

(26 de junio). Finalmente, subido al escenario del Carnet Rock (1 de agosto), de las Jornadas Libertarias del Parque Güell (30 y 31 julio) y de la Fiesta Mayor de Gracia (15 de agosto), proclama: “Soy *libertataria*”⁶.

Tanta exposición pública dará resultados, amplificados al poco tiempo por los éxitos de la muestra *Un poco de Andalucía* (Galería Mec-Mec, del 15 al 28 de septiembre de 1977) y del documental de Ventura Pons *Ocaña, retrato intermitente* (1978). Surgen así las crónicas de *Ajoblanco* y las grabaciones del colectivo *Video-Nou*. Abundan las noticias sobre el artista en las revistas *Disco Expres*, *Primera Plana* e *Interviú*, y en los periódicos de tirada nacional, como *Diario 16* y *El País*, mientras que programas radiofónicos y televisivos se hacen eco de su actividad. Tal popularidad alcanza el personaje excéntrico y provocador construido por Ocaña que amenaza con ocultar otras facetas de su producción –principalmente, la pintura–, al tiempo que fija etiquetas de las que tratará de zafarse reiteradamente como la de “pintor travesti de las Ramblas”.

No es extraño, por tanto, que Ocaña se convierta en un motivo inspirador común para los fotógrafos. El acto íntimo o público de vestirse y desvestirse, el maquillaje, los gestos excesivos –comparables a los actores del cine mudo–, las actuaciones, en solitario o en compañía de Camilo, y las exposiciones, donde predominan las acciones y las instalaciones sobre los cuadros, tienen una indudable potencia visual. Las cámaras de la televisión y el cine añaden el acostumbrado torrente verbal del pintor, que se convierte en otro rasgo de su identidad. A todo ese equipaje se suma el valor informativo que arrastra su transgre-

sión de los códigos sociales y políticos imperantes en la España del tardofranquismo que el artista encarnó con esa rara modernidad que aún hoy no se entiende del todo. Su actualidad está (todavía hoy) en esa disidencia, en la brecha de su sonora ruptura, en su rebeldía de militancia alegre y activa.

Ese torrente de imágenes ha servido para fijar sus acciones en los estudios artísticos y, como tal, han ingresado en las colecciones de importantes instituciones como el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Tanta importancia tiene la imagen que su inexistencia invalida el reconocimiento como arte de otras actuaciones de las que sólo existe un testimonio literario. Sucede así, por ejemplo, con su aparición en la calle Sierpes de Sevilla en 1978: “Ocaña, vestido con pantalones de satén blanco, botas negras, amplia chaqueta de hilo y su inconfundible bombín, del que colgaban plumas y flores, paseaba siendo el centro de atención. Al llegar a la altura del Círculo Mercantil se dirigió a unos turistas, preguntándoles si conocían lo ‘typical spanish’. Ante la respuesta negativa de ellos, cogió un gran abanico y, ante el regocijo

5 RIBAS, P., Los 70 a destajo, *Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA Libros. 2007, pp. 474 y 483.

6 Declaraciones de Ocaña extraídas de: PONS, V., *Ocaña, retrato intermitente*, [Video]. Barcelona: Proza, Teide P.C., 1978. 1 DVD (85 min).



Recorte de *Diario de Barcelona*. 1975.

Fuente: Archivo Ocañi [larosadelvietnam.blogspot.com]

del público concentrado, cantó el famoso cuplé ‘El Relicario’. Y las palmas echaban humo”⁷, informa la edición sevillana de *Abc*.

Llegados a este punto, conviene anotar que esa estrategia de provocación es formulada expresamente por Ocaña en la cinta de Ventura Pons cuando relata sus inicios en Barcelona: “Yo quería vivir de la pintura, pero era muy difícil; se ve que mi pintura no valía nada, o no tenía ninguna gracia para la gente... Porque si tu pintura no está respaldada por un título de la universidad, no tiene ningún valor, aunque hablan que son muy modernos, muy *progres*, pero a la hora de la verdad, es mentira. Si le van a comprar un cuadro a un bohemio, tienen que conocer al bohemio y tiene que estar respaldado por toda su vida”⁸. Y es, precisamente ahí, en esa autenticidad, en esa correlación entre biografía y arte, donde es posible hallar la clave de su potencia creativa: la concepción de su existencia a modo de permanente expresión artística.

Hacia esa dirección se han dirigido los últimos estudios en torno al artista. Abrió senda Pedro G. Romero al frente de la exposición *Ocaña, 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo* (La Virreina y Centro Cultural Montehermoso, 2010-2012) y han enriquecido esta propuesta investigadores como

José Naranjo Ferrari, cuya tesis doctoral, *Ocaña, artista y mito contracultural* (Universidad de Sevilla, 2013), se ha convertido en referencia indiscutible. Propone éste “concebir la vida de Ocaña como su propia obra”, si bien detecta diferencias entre las acciones y la obra plástica: “La ironía, la caricatura y el esperpento, palos que Ocaña tocó con soberano dominio en sus conocidas performances, eran el mejor camino permitido para manifestar su homosexualidad, que derivó hacia la sensibilidad *camp*. En cambio, en su pintura Ocaña se muestra mucho más recatado y espiritual, fijando su mirada en la cultura andaluza más pura”⁹.

También se han encargado de ensanchar la subversión política que propone el artista, quien acude a la acción, la performance y la hibridación de géneros para dinamitar el orden público franquista, formulado en la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social. Siempre se consideró libertaria –*libertataria*, según su propia expresión– y su punto de partida siempre fue el mundo rural y la clase trabajadora, aunque se resistió a ser asimilado políticamente. Mantuvo, incluso, discrepancias públicas con la CNT y el Front d’Alliberament Gai de Catalunya (FAGC) a cuenta de la opinión de que las actuaciones de Ocaña en las Jornadas Libertas del Parque Güell o en la primera

En esa autenticidad, en esa correlación entre biografía y arte, se halla la clave de su potencia creativa: la existencia a modo de permanente expresión artística

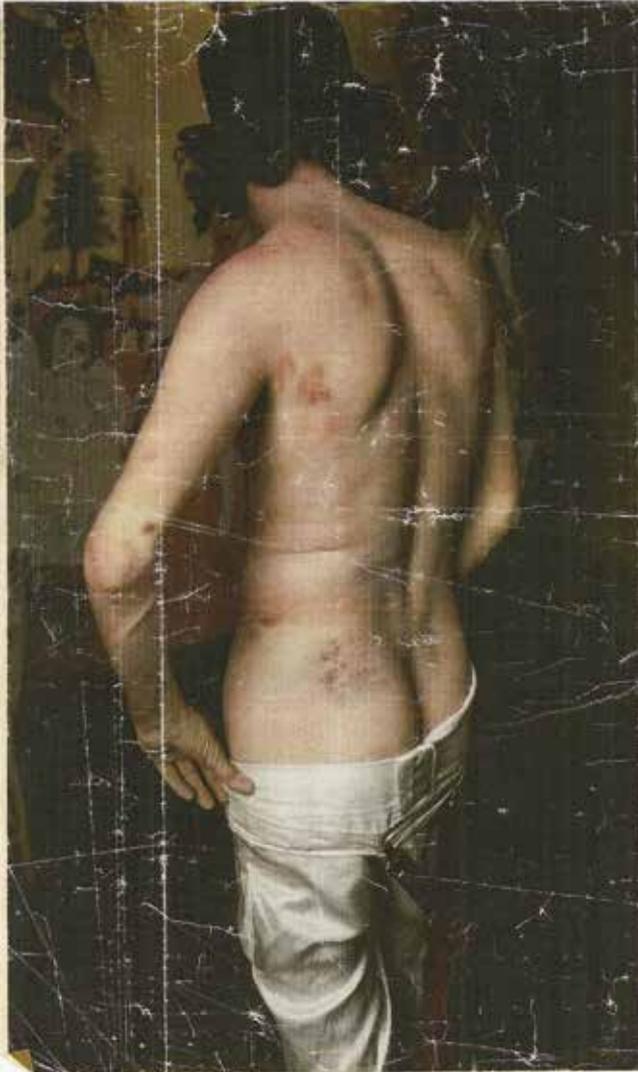
⁷ FERNÁNDEZ, B., “Ocaña armó el escándalo en la calle Sierpes”. *Abc de Sevilla*, 19 de agosto de 1978, p. 21.

⁸ Declaraciones de Ocaña extraídas de: PONS, V., op. cit.

⁹ NARANJO FERRARI, J., *Ocaña, arte de fetiches*. Sevilla: Ayuntamiento de Cantillana, 2018, p. 40.



Velatorio (1977). Centro de Interpretación Ocaña de Cantillana. Este lienzo aparece, en un estado inicial, en las fotografías de la primera aparición pública de Ocaña, en diciembre de 1975.



Ocaña con moratones de una paliza. *Interviú*. 1978.
Fuente: Archivo Ocañí [larosadelvietnam.blogspot.com]

manifestación del Día de Orgullo eran inadecuadas o perjudiciales para la imagen y los objetivos de sus respectivas organizaciones.

En opinión de Germán Labrador Méndez, “Ocaña allí [en las Ramblas y el Barrio Chino] era parte de la emergencia de lo charnego en el paisaje de la ciudad, la emancipación estética de las fuerzas productivas de la Barcelona en la sombra. Su casa es un taller de esculturas y pinturas. A su alrededor se junta y se condensa la acracia catalana y los dibujantes *underground*, sus amigos, formando alegre corte disfrazada por las Ramblas y sus aledaños. Ocaña reproduce las fiestas de la Asunción de Cantillana –su pueblo natal– en la plaza Real y decora balcones, pasos procesionales, alfombras y guirnaldas, y saetas. Estas acciones no se dirigían a un público preexistente, sino que creaban su propio público a través de una alteración de lo cotidiano, reduciendo la distancia entre participantes y espectadores. La mutua diversión era su objetivo común. Era un arte de vanguardia que cambiaba la vida, porque hacía viables cosas previamente inexistentes”¹⁰.

Esa vertiente política se manifestará en el cortometraje *Ocaña, der ángel in der qual singt* (*Ocaña, el ángel que canta en el suplicio*), del director Gerard Courant, grabado en una de las torres del Muro de Berlín en 1978, y en el carnaval de Sevilla de 1979, situado desde primera hora en la diana de los sectores más conservadores por *travestir* en su cartel el escudo de Andalucía, “sustituyendo a Hércules por un maricón rampante y a los leones mitológicos en dos perros sarnosos”¹¹. Con todo, el episodio con más resonancia se produjo como la detención y el

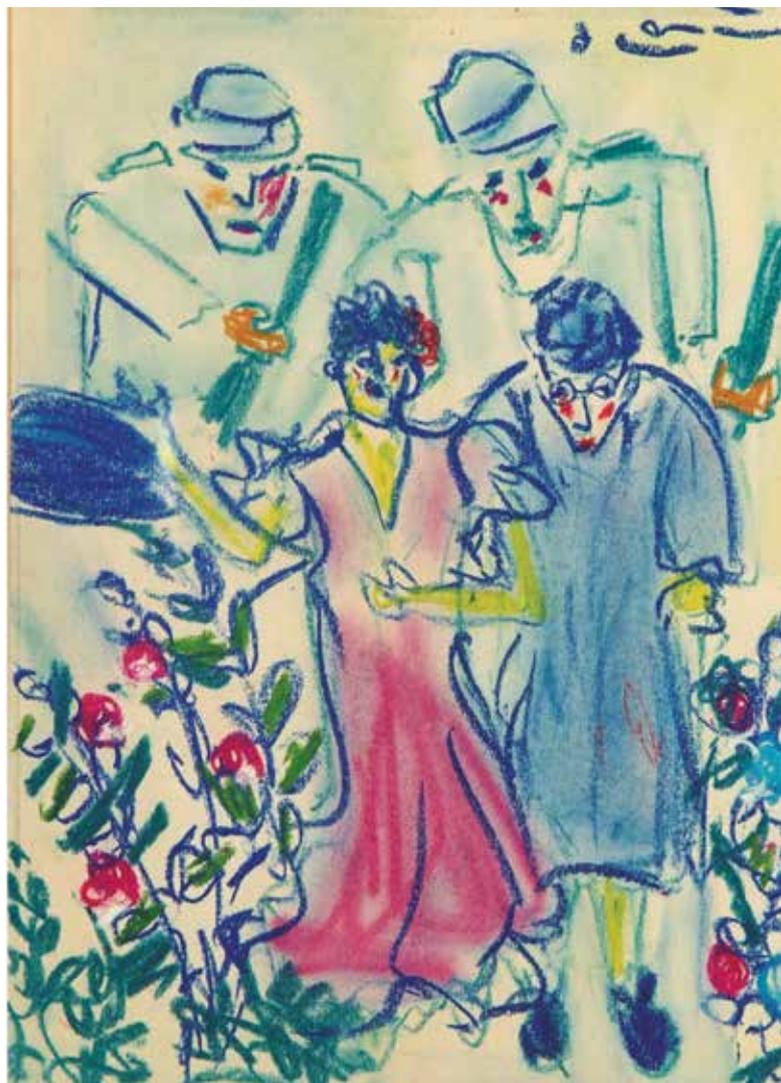
apaleamiento de Ocaña, Nazario y el fotógrafo José Guijarro en la verbena de Sant Jaume (24 de julio de 1978). Las fotos del artista, con las señales de los golpes en la piel, tuvieron una gran resonancia pública y sirvieron para activar campañas a favor de la libertad de expresión y la derogación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social.

De ahí al final, a Ocaña le quedó mucha vida al galope. Revelaciones, *underground* y mucha proteína *anarca*. También exposiciones y viajes hasta alcanzar la inmortalidad por el camino más corto: morir antes de tiempo. Su fallecimiento, envuelto en la tragedia, tiene mucho de símbolo. Consumido por el fuego que prendió en su disfraz de sol y a la espera de una fotografía que sirviera de colofón a una existencia gloriosa: “Desde su cama del hospital sevillano me llamó a Nueva York: “Nena, ¡lo que te has perdido! Tenías que haber estado con tu máquina para retratarme todo envuelto en llamas (...) la Ocaña (...) ¡divina!. Murió días después (...)”¹², recordaría Marta Sentís. Queda la fértil libertad que cultivó y ese exotismo mundano y sutil que lo han convertido casi en un aforismo para la minoría. La alegría que aún despliega todo lo suyo. Y de la que tanto hay en las fotografías de Colita, donde habita Ocaña revelado.

10 LABRADOR MÉNDEZ, G., *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal, 2017, p. 312.

11 ANÓNIMO (Nota de la Redacción), “Esto no era el Carnaval”, *Abc de Sevilla*, 2 de marzo de 1979, p. 34.

12 SENTÍS, M., “Diez años sin Ocaña”, *El Europeo*, número 49, primavera de 1994, p. 22.



Ocaña. Serie *Paliza y detención*, I. Pastel sobre papel. Barcelona, 1978.

198

8

4

Fiestas de la Mercè, homenaje Ocaña. Colita. Barcelona, 1984. DONACIÓN.



Fiestas de la Mercè, homenaje Ocaña. Colita. Barcelona, 1984. DONACIÓN.



Fiestas de la Mercè, homenaje Ocaña. Colita. Barcelona, 1984. DONACIÓN.



Colita biografía

Isabel Steva, Colita, nace el 24 de agosto de 1940 en el barrio del Eixample de Barcelona a la hora de la siesta. Estudia hasta los 17 años en el colegio Sagrado Corazón y, tras acabar el preuniversitario de letras, se traslada un año a París para estudiar en la Universidad de la Sorbona. A su regreso a Barcelona, su interés por la fotografía le lleva a aprender el oficio de manera autodidacta con Oriol Maspons, Francesc Català-Roca y Xavier Miserachs, con quien colabora como laboratorista y estilista en su estudio. Recibe sus primeros encargos de Paco Rebés, a quien considera su “mentor” y su “descubridor”. Realiza la fotografía de figuración de la película *Los Tarantos* (1963), protagonizada por Carmen Amaya. El impacto que le había causado la bailaora, y la fascinación que ejerce el flamenco sobre ella, le llevan a trasladarse a Madrid, una plaza fundamental para el arte jondo por el elevado número de artistas que allí se concentran. En la capital de España también conoce al escritor y ensayista José Manuel Caballero Bonald, con quien realiza el libro *Luces y sombras del flamenco* (Lumen, 1975), reeditado y ampliado en diversas ocasiones.

Alterna sus colaboraciones en publicaciones como *Fotogramas*, *TeleXprés*, *Mundo Diario* y *Destino* con la fotografía de cine. Participa en numerosas películas de la denominada ‘Escuela de Barcelona’, dirigidas por cineastas como Vicente

Aranda, Carlos Durán, Gonzalo Suárez y Jaime Camino, entre otros, que intentan realizar un cine de corte europeo y progresista, en contraposición a la cinematografía oficial del franquismo. A partir de 1967 comienza a colaborar estrechamente con la discográfica Edigsa, que impulsa la *Nova Canço*, un movimiento artístico y musical que venía trabajando por la normalización del uso del catalán en la cultura. Realiza campañas de prensa y promoción, así como carteles y portadas de discos. Guillermina Motta, Núria Feliu, Ovidi Montllor, Raimon y Joan Manuel Serrat son algunos de los artistas más fotografiados por la autora. En 1998, parte de ese material se muestra en la exposición *El Serrat de Colita*.

Durante la década de los sesenta y primeros años setenta, Colita es considerada también como una de las fotógrafas fundamentales de la *Gauche Divine* barcelonesa. Sus imágenes dan entidad a aquel grupo de jóvenes arquitectos, editores, escritores y filósofos que se concentran en la discoteca Bocaccio. Aquellos retratos se mostraron en una exposición en la galería Aixelà (1971), patrocinada por Oriol Regàs, pero que resultó ser la más breve de su carrera porque fue clausurada por la policía al día siguiente de su inauguración.

Durante los años de la Transición colabora intensamente con las publicaciones progresistas del momento: *Cuadernos para el Diálogo*, *La Calle*,

Interviú y *Reporter*, y compagina sus diferentes encargos con la dirección del departamento de fotografía de la revista *Vindicación Feminista* hasta 1978. En estos años, su fotografía se vuelve más social y política, atendiendo a las numerosas manifestaciones que se celebran en las calles de Barcelona en favor de los derechos civiles o la liberación sexual. La llegada de la democracia hace que Colita ponga su atención en fotografiar tanto su ciudad, Barcelona, como su área metropolitana, subrayando con sus imágenes la transformación que empiezan a sufrir las grandes urbes. Su obra figura en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Mncars) de Madrid y del Museo Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) y parte de su extensa obra está depositada en el Arxiu Nacional de Catalunya, el Arxiu Municipal de Barcelona, el Institut del Teatre, la Fundació Campalans, la Fundació Brossa y la Filmoteca de Catalunya.

Tras más de medio siglo de profesión, ha realizado más de cuarenta exposiciones y ha publicado más de treinta libros de fotografía. Es Doctora Honoris Causa por la Universidad Autónoma de Barcelona desde 2012 y ha recibido numerosos premios a su trayectoria profesional. En 1998, el Ayuntamiento de Barcelona le impone la Medalla al Mérito Artístico junto a los fotógrafos Oriol Maspons y Leopoldo Pomès; en 2004 recibe la Creu de Sant Jordi, otorgada por la Generalitat de Catalunya; en 2009 recibe los galardones 'Joan Reventós a la Memòria Popular' de la Fundació Rafael Campalans; 'FAD de Honor Sebastià Gasch de Artes Parateatrales' y el 'Premio a la Comunicación No Sexista', otorgado por Dones Periodistes. Recibe en 2013 el IV

Tras más de medio siglo de profesión, ha realizado más de cuarenta exposiciones y ha publicado más de treinta libros de fotografía...

Premio Nacional de Fotografía 'Piedad Isla' y, al año siguiente, el Nacional de Fotografía, que rechaza por la situación de la cultura y la educación en España.

En 2015 se le concede el premio 'Bartolomé Ros' a la mejor trayectoria española en fotografía por "su coherencia, su independencia profesional y el conjunto de su trabajo, testigo de una época, vivida desde dentro". En 2017 expone *Colita Flamenco* en el Palacio de Carlos V del conjunto monumental de la Alhambra de Granada, una selección de sus mejores fotografías de flamenco, y ese mismo año se le nombra 'Mestra' de la Cadeneta de Mestres FAD, la más alta distinción de esta importante institución catalana dedicada al mundo de las artes y el diseño. Como homenaje se vuelve a producir la exposición de la *Gauche Divine*, que en 1971 cerraron de forma precipitada. En 2018, con motivo del 40 aniversario de la Constitución, se organiza en Madrid la exposición *El poder del arte*, donde Colita aporta 40 fotografías, siendo elegida una de sus imágenes de la Transición como cartel e imagen gráfica de la importante muestra.

En 2021 Colita realiza una importante donación de 24 fotografías al Centro de Interpretación Ocaña de Cantillana (CIOOC) como homenaje al artista, su amigo personal.





El Centro de Interpretación Ocaña de Cantillana (CIOC) ha incrementado sus fondos con la importante donación de la fotógrafa Colita, quien entregó de forma desinteresada un total de 24 instantáneas de enorme interés en torno al artista, principalmente retratos y registros de las actividades performáticas fechados en 1977 y 1982, así como el homenaje que se le dedicó en Barcelona con motivo de las Fiestas de la Mercé, en 1984.

El libro *'Colita: Donación Ocaña'*, coordinado por José María Rondón, aspira a proporcionar a sus lectores las claves de la trayectoria de Colita, referente de la fotografía catalana y española en la segunda mitad del siglo XX, al tiempo que explora su estrecha amistad con el artista cantillanero, tal como revelan las instantáneas de estudio o las imágenes callejeras de los preparativos de la exposición *'La primavera'* (1982).

Este estudio cuenta con las aportaciones de Colita, Juan María Rodríguez, periodista especializado en el ámbito de la imagen, y Pablo Juliá, fotoperiodista que ha cedido las instantáneas que realizó del entierro de Ocaña en Cantillana por encargo del periódico *El País*. En definitiva, *'Colita: Donación Ocaña'* contiene una doble celebración: la de la generosidad de Colita y la de la transgresión que encarnó José Pérez Ocaña.



AYUNTAMIENTO
DE CANTILLANA

CIOC

CENTRO DE INTERPRETACIÓN
CANTILLANA

