

# El camp cañí

Folclore popular, *kitsch* y género en el arte contemporáneo español



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

**Trabajo de Fin de Grado**  
Grado en Humanidades

Tutor: Fº Javier Consuegra Panaligan  
Alumna: Lidia García García

**TÍTULO DEL TRABAJO:**

El *camp* cañí: Folclore popular, *kitsch* y género en el arte contemporáneo español



Firma autor:

Lidia García García



Firma tutor académico:

Francisco Javier Consuegra Panaligan

Trabajo Fin de Grado  
Grado de Humanidades  
Facultad de Filosofía y Letras  
Curso académico 2015-2016

**Título:** El *camp* cañí. Folclore popular, *kitsch* y género en el arte contemporáneo español

**Resumen:** Partiendo de la noción de *camp*, especialmente de la caracterización aportada por Susan Sontag, estudiaremos la estética *kitsch* y las influencias del folclore popular en el arte contemporáneo español, concretamente en el asociado al momento histórico de la Transición y al movimiento sociocultural de la Movida. Asimismo prestaremos particular atención a su uso en discursos *queer* y de disidencia de género. Para ello nos centraremos en la obra de autores como José Pérez Ocaña y Costus (pareja profesional formada por Enrique Naya y Juan Carrero), en cuyas producciones el *kitsch*, el tono paródico y el uso de elementos de la cultura popular (desde iconografía religiosa hasta imágenes inspiradas en la canción española) sirven de expresión a posturas que, al tiempo que transitan los márgenes del binarismo sexual, apuntan a una cierta politización en consonancia con las corrientes aperturistas del momento.

**Palabras clave:** arte contemporáneo español, *camp*, folclore popular, *kitsch*, *queer*, Transición Española, Movida Madrileña, José Pérez Ocaña, Costus.

**Títol:** El *camp* cañí. Folklore popular, *kitsch* i gènere en l'art contemporani espanyol.

**Resum:** Partint de la noció de *camp*, especialment de la caracterització aportada per Susan Sontag, estudiarem l' estètica *kitsch* i les influències del folklore popular en l'art contemporani espanyol, concretament en l'associat al moment històric de la Transició i al moviment sociocultural de la *Movida*. Així mateix prestarem especial atenció al seu ús en discursos *queer* i de dissidència de gènere. Per això, ens centrarem en l'obra d'autors com José Pérez Ocaña i Costus (parella professional formada per Enrique Naya i Juan Carrero), en la producció del quals el *kitsch*, el to paròdic i l'ús d'elements de la cultura popular (des d' iconografia religiosa fins a imatges inspirades en la cançó espanyola) serveixen d'expressió a postures que alhora que transiten els marges del binarisme sexual, apunten a una certa politització en consonància amb els corrents aperturistes del moment.

**Paraules clau:** art contemporani espanyol, *camp*, folklore popular, *kitsch*, *queer*, Transició Espanyola, *Movida Madrileña*, José Pérez Ocaña, Costus.

**Title:** *Cañí* camp. Popular folklore, kitsch and gender in Spanish contemporary art

**Abstract:** Based on the notion of camp, especially in the characterization provided by Susan Sontag, we are going to study the influences of kitsch and popular folklore in the Spanish contemporary art made during Spanish Transition and Madrilenian Scene. We are going to pay particular attention the relation of this art with queer theory and gender dissidence. Specifically we will focus on the work of authors such as José Pérez Ocaña and Costus (professional couple formed by Enrique Naya and Juan Carrero), whose productions contain features like kitsch, parodic tone and elements of popular culture (religious iconography and images inspired by the Spanish song).

**Keywords:** Spanish contemporary art, camp, Spanish popular folklore, kitsch, queer, Spanish Transition, Madrilenian Scene, José Pérez Ocaña, Costus.

# Índice



1. Introducción y metodología.....	5
2. Estado de la cuestión: hacia una conceptualización de <i>kitsh</i> y <i>camp</i> .....	7
2.1. <i>Kitsch</i> , “el arte de la felicidad”.....	7
2.2. La repolitización del <i>kitsch</i> desde la teoría de género: el <i>camp</i> .....	10
3. Cuerpo del trabajo: el <i>camp</i> cañí.....	15
3.1. José Pérez Ocaña.....	19
3.1.1. Prácticas performativas callejeras.....	21
3.1.2. De vírgenes y flamencas: la producción plástica de Ocaña.....	26
3.2. Enrique Naya y Juan Carrero: “Costus”.....	30
3.2.1. “Arquitecturas nacionales y otros monumentos”.....	35
3.2.2. “El Valle de los Caídos”.....	37
4. Reflexiones finales.....	40
5. Aparato gráfico.....	42
6. Referencias bibliográficas.....	53

## 1. Introducción y metodología

Las primeras películas de Pedro Almodóvar, los sombreros imposibles de Carmen Miranda, una muñeca flamenca sobre el televisor, la telenovela, el cuplé, John Waters y Divine, Judy Garland, Sara Montiel, una *drag queen* imitando a Sara Montiel...Esta o una cascada de purpurina similar se nos viene a la cabeza cuando pensamos en *kitsch* y *camp*. La extraordinaria heterogeneidad de las distintas manifestaciones susceptibles de ser situadas bajo dichos significantes convierte nuestro objeto de estudio en un ente cambiante, dúctil y escurridizo.

La naturaleza proteica de estos conceptos deviene en la construcción de un denso imaginario cuya sistematización y estudio resulta una ardua labor, solo recientemente emprendida debido a su tradicional asociación con la “basura cultural”.

Si además tenemos en cuenta la estrecha vinculación de estas estéticas con la cultura *gay* encontramos que adolecen de una doble alteridad en el mundo del arte, plataforma privilegiada de expresión de identidades tanto colectivas como individuales que ha venido tradicionalmente definida por una mirada totalizadora hetero-masculina<sup>1</sup>. En general la representación de las sexualidades no normativas, aquellas que escapan del binomio hombre-mujer, ha sido relegada a un papel marginal en la Historia del Arte Occidental<sup>2</sup>; cuando estas se codifican mediante lenguajes vilipendiados como el *kitsch* su inclusión en el canon se dificulta notablemente.

La más consolidada tradición teórica del ámbito artístico, si bien cuestionada en la actualidad, ha tratado con frecuencia de crear clasificaciones categóricas basadas en jerarquías de valores que oponían el “buen gusto” al “mal gusto”, lo culto a lo popular, lo elegante a lo cursi o el arte “auténtico” al arte *kitsch*. La pretensión de universalidad de estas formulaciones, lejos de suponer una inocente clasificación estética, ha

---

<sup>1</sup> Sobre la tardía y costosa valoración de la mujer como sujeto artístico y la reproducción en el discurso artístico heterocentrado de modelos y contramodelos arquetipificados de la misma ver: Linda Nochlin. “Why Have There Been No Great Women Artists?” 1971. *Art News* 69: 22-39. y Patricia Mayo. *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid : Cátedra, 2003.

<sup>2</sup> El ámbito anglosajón ha llevado la iniciativa en el estudio de la representación de la diversidad sexual en el arte; Catherine Lord y Richard Meyer. *Art & Queer Culture*. Londres: Phaidon press limited, 2013 probablemente sea el compendio más completo del tema hasta la fecha. En el terreno cultural latinoamericano y español destaca la obra de artistas como Leonilson, Juan Dávila, Hélio Oiticica, Nahum B. Zenil, Pepe Espaliú, Juan Hidalgo o Cabello/Carceller, todos ellos mencionados en dicha monografía.

entrañado a menudo la “imposición cultural desde los grupos dominadores a los dominados y finalmente desde las culturas dominadoras a las dominadas<sup>3</sup>” en una suerte de violencia simbólica ejercida desde las élites culturales a modo de mecanismo de control que perpetuara la subalternidad de las manifestaciones culturales consideradas menores o marginales<sup>4</sup>.

Las propias nociones de *kitsch* y *camp* se insertan, desde su misma conceptualización, en esta red de relaciones de dominación y resistencia donde convergen lo estético, lo político, lo social, lo elevado y lo frívolo. En el ámbito anglosajón la teoría de género comenzó a arrojar a partir de los setenta una nueva luz sobre estas manifestaciones culturales subalternas, propiciando una lectura de las mismas en clave de reivindicaciones identitarias. Sin embargo la singularidad histórica del caso español ha propiciado una asimilación tardía de la misma; solo a partir de los noventa encontraremos arte español que se reivindica explícitamente como *queer*. En cualquier caso en el momento inmediatamente posterior a la muerte de Franco ya aparecen algunas manifestaciones artísticas que se valen de lo *kitsch/camp* para, de alguna manera, apuntar a la construcción de identidades sexuales alternativas diametralmente opuestas a la castrante moral nacionalcatólica.

En el presente trabajo, para cuya realización se ha empleado una metodología basada en la búsqueda bibliográfica de fuentes tanto impresas como digitales y el análisis de obras artísticas, comenzaremos por intentar un acercamiento a la conceptualización de lo *kitsch*, lo *camp* y su repolitización a través de la teoría de género. A continuación nos centraremos en el caso español, más concretamente en aquellas manifestaciones artísticas de la Transición que proponen relecturas de los elementos más *kitsch* del imaginario franquista: el folclore popular andaluz y la iconografía religiosa.

Particularmente focalizaremos nuestra atención en dos espacios destacados de la subcultura *underground* de la época: de un lado la Barcelona de finales de los setenta, donde estudiaremos el trabajo tanto performático como plástico de Ocaña, y de otro el Madrid de la Movida, donde focalizaremos nuestra atención en Enrique Naya y Juan

---

<sup>3</sup> Ricard Camps, “Estética y políticas del poder. El kitsch como instrumento de reflexión sobre la jerarquía de las culturas”. Actas del 3er Congreso Internacional de Educación Artística y visual. Universidad de Málaga, 2011, p.62

<sup>4</sup> Empleamos “violencia simbólica” en el sentido que le diera el sociólogo francés Pierre Bourdieu: mecanismos de control basados en el ejercicio de una violencia sutil e indirecta que naturaliza y legitima la propia dominación convirtiendo a los sometidos en cómplices de la misma.

Carrero, pareja artística bautizada como “Costus” que desplegará en sus obras todo un mundo de sevillanas, manolas y vírgenes que aúnan parodia, ambigüedad y provocación.

## 2. Estado de la cuestión: hacia una conceptualización de *kitsch* y *camp*

### 2.1. El *kitsch*: “el arte de la felicidad”

Si bien *camp* es un término más novedoso cuya utilización en el ámbito académico inauguró Susan Sontag en sus “Notas sobre lo *Camp*” (en *Contra la interpretación*, 1964), *kitsch* es un concepto de más larga trayectoria y calado popular. De difícil traducción<sup>5</sup>, es empleado con la misma forma léxica en la mayoría de idiomas, referido tanto al arte como a la moda, la decoración o el estilo de vida. Incluso su valor puede variar dependiendo del sistema de ideas de quien lo usa: para unos puede ser sinónimo de basura mientras que para otros puede tratarse de cierto tipo de arte popular aún no bendecido por la crítica.

Pese a las tentativas de relacionarlo formalmente con lenguajes artísticos clásicos como el manierismo o el barroco, el *kitsch* es un concepto indisociablemente ligado a la Modernidad; en palabras de Calinescu “carece casi completamente de (...) profundidad histórica, es decir, casi no puede usarse en relación con nada antes de finales del siglo XVIII o el inicio del siglo XIX. Es un concepto esencialmente moderno<sup>6</sup>.”

Aunque no existe unanimidad sobre la etimología del término, numerosos autores coinciden en situar su origen en la Europa Occidental de la segunda mitad del s. XIX. Para los etimólogos Friedrich Kluge y Alfred Götze procede del inglés *sketch* y hace referencia a los esbozos de obras de arte baratas comprados por los turistas estadounidenses que visitaban Múnich a finales del s.XIX. Tras este mercadeo artístico latía el anhelo de estos nuevos ricos burgueses por imitar, con poco éxito, las pautas de consumo artístico de la nobleza del Antiguo Régimen; es decir, de tratar de alcanzar la

---

<sup>5</sup> Algunas propuestas de traducción, de desigual exactitud, son *poshlust* para el ruso, *schlock* o *schwartz* para el inglés, *style pompiere* en el caso del francés, *cursi* en español y *coent* en catalán. (Hueso Fibla, 2012 :79)

<sup>6</sup> Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991, p.232.

sofisticación y el buen gusto de la extinta aristocracia no mediante el estudio o la formación sino a través de la mera transacción comercial. Otros señalan su germen en el dialecto mecklemburgués, en concreto en el verbo *kitschen* que significa “recoger basura de la calle” o “modificar muebles viejos para hacerlos parecer nuevos”, mientras que su variante *verkitschen* significa “vender a bajo precio” o “dar gato por liebre”<sup>7</sup>.

Sea cual sea el origen exacto, la variedad de hipótesis resulta ilustrativa en tanto que apunta a rasgos comunes que serán claves en la caracterización de lo *kitsch*: barato, de cierto “mal gusto”, tendente a la conversión de lo viejo en nuevo y con un carácter inferior frente a las manifestaciones artísticas consideradas “puras”. En un trabajo que constituye una de las primeras formulaciones serias del *kitsch* Abraham Moles establece como los principios básicos del *kitsch* los siguientes: inadecuación, acumulación, sinestesia y mediocridad<sup>8</sup>.

Como vemos, el *kitsch* ha sido definido negativamente por oposición a un supuesto arte elevado y trascendente del que sería una mera copia más o menos bienintencionada pero frívola, intrascendente e incluso antiestética. No parece casual que este arte de lo “vulgar” y desechable, aparezca precisamente en un momento histórico de intensos cambios políticos, sociales y económicos en lo referente a los procesos de democratización, surgimiento de nuevas clases sociales (burguesía e incipiente clase media) y expansión del capitalismo<sup>9</sup>. La lógica interna del *kitsch* parece adaptarse a las necesidades de la nueva sociedad de consumo más que cualquier otra forma artística del pasado. No en vano “aparece en la historia en el momento en que la belleza en sus diversas formas es distribuida socialmente igual que cualquier otra comodidad sujeta a la esencial ley del mercado, de la oferta y la demanda.”<sup>10</sup>,

La consideración del *kitsch* como un tipo de manifestación claramente diferenciada del “arte con mayúsculas”, un arte barato al que un número creciente de personas podía

---

<sup>7</sup> José Alberto Alavez Castellanos, “Lo kitsch, lo camp y sus manifestaciones culturales”. *Discurso visual*, nº 33, 2013, p. 75.

<sup>8</sup> Abraham Moles, *El kitsch. El arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós, 1990

<sup>9</sup> A propósito de la desechabilidad del *kitsch* y su consiguiente conveniencia para alimentar los circuitos comerciales capitalistas resulta ilustrativa la idea de Moles según la cual el neo-Kitsch surge como reacción al Funcionalismo de la Bauhaus de Gropius, a cuya economía de medios y minimalismo contraponen la valoración de lo inútil y de baja calidad, que incentiva el consumo.

<sup>10</sup> Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo... op.cit.*, p.225.

acceder, lo inserta en la naciente cultura de masas o industria cultural. En consecuencia solo surge cuando es tanto económicamente rentable como técnicamente posible. Es decir: cuando existe un amplio mercado capaz de absorber la oferta de este tipo de objetos y cuando la reproductibilidad técnica llega al ámbito de los objetos artísticos<sup>11</sup>.

Una manifestación artística nacida bajo el signo del consumo responde a las necesidades de los demandantes que, en el caso del *kitsch*, se relaciona con el ansia de evasión de una clase media que trata de escapar de una vida marcada por la rutina y la mediocridad. Como señalara prematuramente Tocqueville, las masas “piden bellezas que se brinden y se disfruten con facilidad (...) Acostumbrados a la lucha, las cruces y la monotonía de la vida práctica, requieren emociones rápidas, pasajes deslumbrantes...”<sup>12</sup>,

El arte *kitsch* es concebido, pues, como recreo y entretenimiento. Mediante su consumo se buscan efectos rápidos y predecibles, una suerte de catarsis sustitutiva para una clase social que no tiene ni el tiempo libre ni la formación que exige una interpretación y disfrute del arte totalmente intelectualizada y consciente<sup>13</sup>. Es en este sentido que el *kitsch* se constituye en un verdadero “arte de la felicidad” en tanto que proporciona un consuelo pasajero a la monotonía diaria sin exigir un ejercicio de análisis intelectual profundo:

“El hombre de la época *kitsch* recibe y consume los elementos artísticos o culturales del mundo exterior, en su tiempo libre, y sólo actúa sobre ese mundo mediante un trabajo parcelario, desprovisto de significación (...) El ideal del ciudadano de la felicidad (...) se caracteriza por una cotidianidad, una mesura, una mediocridad colectivas. El ideal de ausencia de alienación, de relación directa, no mediatizada, con las cosas y los hombres es, por el contrario, un sistema exigente y voluntario, un deseo de absoluto que se vincularía más con las formas extremas de arte (...) que con las formas inmediatas y confortables del *kitsch*.”<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Tema ampliamente abordado en la ya canónica obra de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, 1936.

<sup>12</sup> Citado por Silvia Hueso, *Ya no estás más a mi lado corazón: Estética Camp en América Latina*. Tesis doctoral dirigida por Nuria Girona Fibla. Valencia: Universidad de Valencia, 2012, p.233

<sup>13</sup> A propósito del primer cine *kitsch* de Pedro Almodóvar Polimeni afirma que era “un cine catártico, en que cada espectador podía encontrar una forma diferente de venganza contra las represiones del pasado, la mediocridad de la vida común, el gris de la normalidad”. Carlos Polimeni, *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid: Campo de Ideas. 2004, p.9.

<sup>14</sup> Abraham Moles, *El kitsch. El arte de la felicidad... op.cit.*, p. 44

Este carácter masivo y anti-intelectual, así como su consideración como parte de la industria cultural ha condicionado la recepción del *kitsch* por parte de los circuitos académicos y artísticos: en tanto que “arte de masas” ha sido a menudo vilipendiado. Esto no resulta extraño si tenemos en cuenta que el propio concepto de “industria cultural” es acuñado en el marco de una dura crítica a la misma por parte de Adorno & Horkheimer (1947), cuyas teorías generaron un debate en torno al nuevo modelo cultural propio de la sociedad de masas que sería abordado por Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* (2007). El título de la obra de Eco referencia las dos posturas antagónicas a las que se acogieron unos y otros intelectuales de la época: de un lado los detractores, quienes condenan en bloque los productos culturales de masas al considerar que disminuyen la calidad del arte en general y alienan al consumidor, y de otro quienes argumentan a favor de la democratización que aportan los productos culturales de masas.

## 2.2. La repolitización del *kitsch* desde la teoría de género: el *camp*

Recientemente el debate sobre la cultura de masas ha virado hacia posturas menos polarizadas en consonancia con la progresiva disolución de las fronteras entre la “alta” y la “baja” cultura, dicotomía poco o nada operativa a la hora de comprender las manifestaciones culturales de la posmodernidad. En este sentido la tendencia a la progresiva valoración de lo *kitsch* parece deberse en concreto a la introducción de una nueva sensibilidad a la que ya apuntábamos: el *camp*. Se trata de una particular relectura intelectualizada y autoconsciente de lo *kitsch* que en cierta manera le redime y posibilita su entrada en el museo y el ámbito académico:

“Si el Kitsch no tenía conciencia de su propia condición, lo que haría el Camp sería presentarse como un Kitsch consciente de sí, un Kitsch de ida y vuelta, en el sentido de que ya no cree ser el buen gusto, sino proclamarse como un gusto que ha sido estigmatizado.”<sup>15</sup>

Como hacíamos con el *kitsch*, detengámonos en primer lugar en la etimología de *camp*, igualmente controvertida. En inglés, donde ha sido usada primeramente, se asocia con la idea de “campo”, “campamento” y particularmente “campo de batalla”, en francés con el verbo “se camper”, en el sentido de plantarse de modo desafiante, y quizás en

---

<sup>15</sup> Silvia Hueso, *Ya no estás más a mi lado corazón: Estética Camp en América Latina... op.cit.*, p.169

castellano con la expresión “tan campante”. Como explica José Amícola “de la seriedad de la metáfora inicialmente guerrera se hace un uso carnavalizado, al pasarla (...) al propio código de la subcultura gay<sup>16</sup>”. Esto queda de manifiesto en una expresión como *camp followers*, aplicada primeramente a personalidades como Florence Nightingale o Marlene Dietrich en el sentido de abnegadas seguidoras de los soldados al campo de batalla. Esta expresión, al pasar al código *camp* supone la extrapolación de esa imagen de la diva femenina a la del travesti, parodia de la feminidad exagerada que se lanza al seguimiento de jóvenes héroes que exhiben la masculinidad y potencia sexual asociada al uniforme militar. En esta propuesta etimológica ya quedan esbozados algunas características de lo *camp*, tales como el gusto por la parodia o la puesta en cuestión de los roles de género, que no encontrábamos a priori en el *kitsch*.

La primera teorización sobre el *camp* la lleva a cabo, como ya apuntábamos, Susan Sontag, quien confiesa redactar sus “Notas sobre lo *Camp*” (1984) llevada precisamente por la atracción que ella misma siente hacia estos objetos estéticos calificados de “basura cultural”. Efectivamente el *camp* implica cultivar el mal gusto como cierto modo de refinamiento superior por parte de una élite sofisticada: “es bello porque es horrible” afirma la propia Sontag. Es una “extraña clase de prestigio negativo<sup>17</sup>” que se basa en el conocimiento irónico, la puesta en cuestión de los parámetros de la “alta” cultura y la parodia para legitimar el disfrute de lo *kitsch*:

“Las experiencias de lo *camp* están basadas en el gran descubrimiento de que la sensibilidad de la alta cultura no tiene el monopolio del refinamiento. El *camp* afirma que el buen gusto no es simplemente buen gusto; que existe, en realidad, un buen gusto del mal gusto.”<sup>18</sup>

De este modo tanto el *camp* como el *kitsch* pueden considerarse una suerte de reacciones contra lo establecido, negaciones de la existencia de un auténtico “buen gusto” que, por otra parte, suele ser cambiante y estar sujeto a la conveniencia de la

---

<sup>16</sup> José Amícola “Camp followers, Estética Camp y nueva carnavalización”, CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Nº 14, 2002; p. 168.

<sup>17</sup> Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo... op.cit.*, p. 226.

<sup>18</sup> Susan Sontag, “Notas sobre lo Camp”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, , 1984, p. 320.

industria del diseño y la moda, así como a los intereses de las élites culturales<sup>19</sup>. Llegados a este punto convendría detenernos en la cuestión de la diferenciación entre el *kitsch* y el *camp*, que parece entrañar cierta dificultad: ¿Hasta qué punto son lenguajes distintos?, ¿Es posible una delimitación entre ambas esferas? No en vano, como señala la propia Sontag “muchos ejemplos de Camp los constituyen cosas que desde un punto de vista serio, son mal arte o kitsch”.<sup>20</sup>

Esto parece indicar que en realidad no se trata de una diferencia entre los objetos artísticos sino más bien una cuestión de actitud: mientras que el *kitsch* se toma a sí mismo como algo serio y auténtico y parece fracasar en su empeño, el *camp* busca complacernos a través de la puesta en evidencia de la disolución de la noción de “buen gusto”. Podríamos decir que mientras que el *kitsch* desea ser refinado y cae en lo vulgar, lo *camp* gusta de lo vulgar de un modo refinado. Precisamente la idea de “refinamiento superior” de Sontag apunta a otra cuestión primordial que se infiere de lo dicho hasta ahora: la importancia de la recepción activa en el caso del *camp*. Esto es, la necesidad para el espectador de contar con un cierto nivel de conocimiento para distinguir el *camp* del *kitsch*, de modo que logre entender su duplicidad y su paródica relación con el “arte elevado”.

En cualquier caso si algo tienen en común lo *camp* y lo *kitsch* es su vinculación con la cultura popular y de masas: una constante en estas manifestaciones artísticas es precisamente la inserción de elementos populares a menudo en forma de relectura paródica. Así la publicidad, el cine o la televisión o el folclore ocuparán un lugar privilegiado en el imaginario del *camp* y el *kitsch* hasta el punto de constituir la médula de su lenguaje artístico. En este sentido se relacionan con los artistas pop de los sesenta quienes utilizaban los medios de la sociedad de consumo y las técnicas de propaganda para producir un arte que llegase a todo el mundo. En autores como Lichtenstein la mitología popular americana (personajes televisivos, cómic...) ocupa un lugar central

---

<sup>19</sup> Muchas obras *camp* se distribuyen de hecho en circuitos alternativos y rara vez han gozado del beneplácito de la crítica y la academia. Resulta revelador que algunas manifestaciones artísticas *camp* hayan apuntado en sus reivindicaciones directamente a los cimientos de las instituciones culturales oficialistas, generadoras de ese supuesto “buen gusto”. Buen ejemplo de ello es el proyecto de Giuseppe Campuzano *Museo travesti del Perú*. Ver: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-presentacion>

<sup>20</sup> Susan Sontag, “Notas sobre lo Camp”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, , 1984, p.355

mientras que en otros como Andy Warhol encontramos, además, una pose dandy y andrógina fácilmente conectable con lo *camp*.

Volviendo a la conceptualización de Sontag podemos resumir que para ella el *camp* es una revalorización de lo *kitsch* relacionada con una determinada sensibilidad gay apolítica que tiende a la teatralización, la parodia, la exageración y la supremacía de los aspectos formales sobre el contenido.

Si bien el resto de características han sido asumidas por la crítica como rasgos esenciales del *camp* la cuestión del germen de esta estética en una supuesta “sensibilidad gay” carente de combatividad política ha sido uno de los aspectos más controvertidos de la caracterización llevada a cabo por Sontag. Autores como Esther Newton o José Amícola han rebatido este punto defendiendo la repolitización de lo *camp* a través del prisma de los estudios de género. De esta manera frente a la “sensibilidad homosexual” a la que aludía Sontag, estos autores reivindican la importancia en el *camp* de una identidad homosexual entendida en términos de reivindicación política en tanto que visibiliza prácticas y deseos sexuales que escapan al rígido binarismo heterosexual de la sociedad tradicional.

De acuerdo con esta conceptualización el *camp* habría nacido como un guiño del gueto homosexual que aúna la parodia, la teatralidad, el énfasis y el gesto exagerado, con la entronización de un gusto nostálgico del pasado y con un *kitsch* consciente de sí. Sin embargo con el auge del movimiento LGTBIQ (cuyos principales hitos serán el motín del bar Stonewall en 1969 y el nacimiento del Orgullo Gay) el *camp* llegaría a convertirse en un instrumento más de lucha dentro de la batalla gay<sup>21</sup>.

El marco teórico para la reivindicación de estas prácticas de disidencia sexual viene dado por la Teoría *Queer*. Esta teoría defiende que la taxonomía habitualmente empleada para catalogar la conducta sexual humana, a saber: el compendio de binarismos que comprende el género (hombre/mujer), la identidad sexual y la orientación sexual (heterosexual/homosexual), lejos de responder a una realidad biológica y esencial como propone el discurso heteropatriarcal tradicional no es sino

---

<sup>21</sup> Silvia Hueso, *Ya no estás más a mi lado corazón: Estética Camp en América Latina... op.cit.*, p. 171.

una construcción social<sup>22</sup>. Esta construcción, sujeta a formas sociales variables, opera en la práctica como un mecanismo de control social relegando a una condición periférica a las conductas que se alejan del ideal reproductivo heterosexual. Las políticas *queer*, enarbolando precisamente el insulto y la diferencia como bandera<sup>23</sup>, tratan de deconstruir desde los márgenes el discurso patriarcal visibilizando los intereses ocultos tras unas categorías que se presentan como naturales.

El *kitsch*, el *camp* y la investigación de género fueron en su orígenes fenómenos aislados que terminaron encastrándose, y uniéndose a otros hasta dar forma a un nuevo tipo de sensibilidad estética, enmarcada en una cultura cada vez menos ortodoxa, en un proceso que empezó en la década de los 60 del siglo XX y quedó cristalizado en los 90. Es precisamente esta intersección entre el *kitsch*, el *camp* y las identidades sexuales subversivas el área de interés de nuestro estudio, donde abordaremos la difusa parcela de las manifestaciones artísticas *camp/kitsch* españolas no como productos de una determinada “sensibilidad homosexual” (noción que aparece revestida de esencialismos) sino como parte de un entramado de estrategias identitarias y de disidencia sexual.

---

<sup>22</sup> La idea del género como construcción social aparece embrionariamente en el discurso feminista de Beauvoir (“no se nace mujer, se llega a serlo”) y es elaborada con más precisión por Foucault en su *Historia de la sexualidad*. La teoría *queer*, con Judith Butler y Eve Kosofsky Sedwick a la cabeza, profundiza en esta idea tomando también como referente los discursos pos o anti-identitarios de pensadores como Gilles Deleuze y Félix Guattari que reorientan la mirada hacia las realidades micropolíticas y la fluctuabilidad de las identidades, cuestiones que serán centrales en la teoría *queer*.

<sup>23</sup> Como señala Aliaga (1997) se trata de un vocablo peyorativo de dudoso origen cuyos significados múltiples vienen a ser los siguientes:

- 1: Extraño, raro, peculiar, excéntrico en apariencia o carácter. Asimismo, de hábitos cuestionables, sospechosos, dudosos/ambiguos.
- 2: (En la jerga propia de ladrones): malo, inútil.
- 3: Burlarse o poner en ridículo; desconcertar. Engañar, estafar, hacer trampas.
- 4: Echar a perder, estropear.
- 5: Borracho.
- 6: Frívolo, ligero, atolondrado, timorato (*feel queer*).
- 7: In *Queer Street*: en dificultad, en apuros, en deuda.
- 8: Homosexual, marica. (*queer* en inglés es raro o torcido)

### 3. Cuerpo del trabajo: lo *kitsch* y lo *camp* en el arte español contemporáneo

El pariente más cercano al término centroeuropeo *kitsch* en castellano es la noción de cursi. Como el *kitsch*, lo cursi es un concepto moderno que nace vinculado al auge de la burguesía y la consolidación del modelo capitalista. La primera definición de la palabra, de Adolfo de Castro, data de 1857: "persona que quiere ser elegante sin tener las condiciones necesarias para ello, bien por faltarle medios pecuniarios, bien por carecer de gusto"<sup>24</sup>.

En el contexto de España lo cursi aparece, como señala Valis, tras la desamortización de Mendizábal, intrínsecamente ligado al tipo del señorito burgués<sup>25</sup>. En la misma línea Tierno Galván señala que "señorito" se emplea desde entonces con sentido peyorativo para designar a la nueva clase surgida de las desamortizaciones y de la implantación definitiva de la economía moderna: solo estos señoritos, la nueva clase media -añadieron ser cursis<sup>26</sup>. El cursi decimonónico que encontramos en la novela y la literatura satírica de la época suele ser un personaje provinciano, preferentemente andaluz, recientemente llegado a la capital, donde trata de suplir su "inadecuación sureña" exagerando unos ademanes pretendidamente elegantes que acaban por resultar ridículos y relamidos<sup>27</sup>.

Pero lo cursi va asociado también al comportamiento femenino y a su vestuario (encajes, lenguaje del abanico, rituales de cortejo romántico...), de manera que cuando se aplica al hombre suele tratarse de tipos débiles o afeminados, y si lo cursi es una debilidad de la clase media decimonónica es en buena medida porque, según Tierno aparece como una feminización de lo burgués. Por lo tanto la burla del cursi burgués emplea la socorrida puesta en cuestión de la masculinidad para ser más efectiva.

---

<sup>24</sup> Citado por Carlos Moreno, "Un cursi (1842)", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N.º. 25, 2003, p. 62

<sup>25</sup> Noël Valis, *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch and Class in Modern Spain*. Durham&London: Duke University Press, 2002. p.74

<sup>26</sup> Enrique Tierno Galván, "Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo cursi", en *Del espectáculo a la trivialización*. Madrid: Tecnos, 1961, p.90.

<sup>27</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Ensayo sobre lo cursi; Suprarrealismo; Ensayo sobre las mariposas*. Madrid: Moreno-Ávila. 1988, p.102

Como vemos, lo cursi y lo *kitsch* presentan numerosas coincidencias: ambos nacen como términos peyorativos y se refieren al ámbito de lo ostentoso, exagerado e inadecuado. Lo cierto es que el término *kitsch* no se introduce en España hasta las últimas décadas del s. XX, de hecho Valis reduce la acotación cronológica del *kitsch* español al postfranquismo de los años ochenta, en el marco de la Movida Madrileña. Sin embargo, pese a que la palabra no se empleara en España hasta muy tarde consideramos que el concepto que designa existía mucho antes, solapado con lo cursi. Probablemente el ejemplo más notorio de ello sea la estética impulsada por el régimen de Franco.

Si en la democracia de masas el *kitsch* cumple su cometido como adocenador “arte de la felicidad” (cultura reparadora de fácil consumo frente a la cultura intelectualizada), en el caso de las dictaduras el uso del *kitsch* con fines interesados por parte del poder se vuelve tanto más explícito. Los regímenes totalitarios han solido emplear el nunca discreto encanto del *kitsch* como una suerte de narcótico colectivo que hiciera olvidar a las masas tanto las dificultades de su vida diaria como la represión y la falta de libertades.

La artificialidad y almibaramiento de buena parte de las manifestaciones culturales promovidas por la dictadura del autoproclamado Caudillo podrían, al igual que ciertos comportamientos aduladores de afección al régimen (el superlativo “-ísimo”, el apelativo de miembros "sinceros" de la Falange, algunos panegíricos periodísticos, etc.), fácilmente catalogarse como *kitsch*<sup>28</sup>.

El franquismo imponía una españolidad basada en la exaltación de principalmente dos elementos, la cultura popular española y el catolicismo (concebido como esencia de la patria), que acabó cristalizando en productos culturales e ideológicos que a menudo resultaban artificiosos y cursis. Los baluartes más *kitsch* de la construcción identitaria del nacionalcatolicismo fueron, como decimos, el folclore popular (en concreto el andaluz) y la religión. De esta manera la cultura de masas de la España de la posguerra estuvo plagada de flamenco, copla, bandoleros, folclóricas, procesiones, vírgenes y peinetas.

---

<sup>28</sup> Un interesante y pormenorizado estudio de la vinculación entre propaganda franquista y kitsch en el cine lo encontramos en Luis Mariano González, *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

El componente iconoclasta y fetichista de las prácticas religiosas populares católicas emparenta directamente con el *kitsch* mientras que en el caso de la música popular andaluza (particularmente el flamenco y la copla) esta “provee imágenes exóticas de culturas antiguas y misteriosas, y también poderosos fetiches para el consumo” al tiempo que “representa, como diría Baudillard, un espectáculo del exceso, una representación de la obscenidad al desvelar privacidades culturales en espacios públicos destinados al consumo de estos secretos<sup>29</sup>”. Esa tendencia al exceso, unida a la colorista estética del flamenco y las interpretaciones a menudo afectadas trazan la estrecha conexión entre la música popular andaluza (o mejor dicho, la estereotipación de la misma que se destina al consumo de masas) y el *kitsch*.

La apropiación del régimen de estos elementos culturales previos conllevó una desvaloración de los mismos por parte de la intelectualidad antifranquista que los percibió como rancios recuerdos de un pasado de alienación<sup>30</sup>. Sin embargo tras la muerte de Franco, en un momento de rupturismo cultural marcado por el ansia de libertad y la superación de la dictadura, referentes presentes en el imaginario franquista como la copla o la religión popular reaparecen en la obra de artistas marcadamente contraculturales.

Así, en el ambiente *underground* de la Barcelona de finales de los setenta aparece Ocaña, un andaluz emigrado que pinta vírgenes y mujeres con mantilla al tiempo que se pasea travestido por la vía pública desafiando no solo la moral sino las leyes del momento. En el Madrid de la Movida Almodóvar y Mc Námara alternan el *glam rock* con la “Bien pagá” y las tachuelas con la bata de cola, mientras las Costus pintan enormes lienzos con muñecas flamencas, glorias del cine de posguerra como Sara Montiel o Lola Flores e incluso se atreven con una reinterpretación de la iconografía religiosa del Valle de los Caídos.

---

<sup>29</sup> Susana Asensio, “El imaginario flamenco americano: Aura y Kitsch en la escena transnacional” Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, N° 2, 2004, p.146

<sup>30</sup> Sin embargo algunos como Basilio Martín Patino con su película documental *Canciones para después de una guerra* (1976) o Vazquez Montalbán con su *Crónica sentimental de España* (1971) fueron pioneros en reivindicar el valor de géneros musicales como la copla. La canción española, cuya existencia previa antes de ser fagocitada por la maquinaria propagandística franquista a menudo se ha invisibilizado, generaba, con su expresión de un exceso de emociones, sus amores desgraciados e imposibles, su ensoñación y fantasía, un espacio de identificación para las mujeres y las sexualidades prohibidas. En un periodo histórico tan represivo para la disidencia de género como el franquismo, la copla constituyó un verdadero mecanismo de supervivencia.

El deseo rupturista de este reciclaje del *kitsch* español ligado al oscuro periodo franquista, cuyos autores en ningún caso deseaban una continuidad ni ideológica ni estética con el régimen, nos lleva a pensar en una intencionalidad *camp* de las obras. Parece claro que el distanciamiento paródico y la autoconciencia son elementos presentes en este arte contracultural de la Transición, a diferencia de lo que ocurría con el *kitsch* franquista. Sin embargo su vinculación con posturas abiertamente *queer* (en el sentido de reivindicaciones explícitas de la disidencia sexual que supondrían una repolitización del *kitsch*) es una cuestión más espinosa.

Según Aliaga solo a partir de los noventa podemos encontrar un arte propiamente *queer* en España, debido a la tardía incursión de las nuevas teorías de género en nuestro país como consecuencia de la reaccionaria política franquista que imposibilitaba la expresión de la libertad sexual, reprochada, condenada y en cualquier caso estrictamente relegada al espacio privado<sup>31</sup>. Amparada por la iracunda homofobia de la moral católica, la represión franquista se había cebado con particular virulencia con cualquier muestra de desviación a su estricta concepción de lo que era aceptable en el terreno sexual.

El régimen, además de ejercer una castrante influencia a través de la educación y la propaganda, empleaba herramientas legales contra lo que consideraba desviaciones sexuales. Una de las más utilizadas fue, además del concepto de “escándalo público”, la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS), aprobada en agosto de 1970. La LPRS, que venía a sustituir a la Ley de Vagos y Maleantes de 1954, definía como “peligrosos sociales” a aquellas personas que practicaran la mendicidad, la homosexualidad, el vandalismo, el tráfico y consumo de drogas, la venta de pornografía, la prostitución y el proxenetismo, así como a los inmigrantes ilegales. Por lo tanto, aunque no penalizaba expresamente la homosexualidad, el franquismo consideraba a los homosexuales propensos a llevar a cabo hechos delictivos o antisociales por el mero hecho de serlo. Solamente entre 1970 y 1979 fueron encarcelados unas mil personas homosexuales de las cerca de cinco mil que fueron juzgadas<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Juan Vicente Aliaga, “¿Existe un arte queer en España?”. Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo, N.º. 3, 1997, p.5

<sup>32</sup> Esther García Trujillo, *Deseo y resistencia: Treinta años de movilización lesbiana en el estado español*, Madrid, Egales, 2009, p. 63.

Precisamente la derogación de esa ley será una de las reivindicaciones principales del incipiente movimiento LGTBIQ de esos años, cuyos intentos de organización en la clandestinidad habían cuajado finalmente en 1975 con la fundación del Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FACG), al que seguirán una serie de frentes de liberación homosexual por todo el país. En este contexto de represión y virulencia contra las identidades no normativas, que se extendió más allá de la muerte del dictador no solo en el marco legal que le sobrevivió sino en un acusado “franquismo sociológico”<sup>33</sup>, algunas manifestaciones artísticas comenzaron a desafiar la moral del régimen valiéndose en muchos casos de un lenguaje *camp*.

### 3.1. José Pérez Ocaña

“No es que luche por ser nada, es que lucho por ser yo, por ser una persona y no me importa vestirme de tía, vestirme de mona o de lo que sea con tal de llegar a ser lo que quiero”.

Ocaña, *Ocaña, retrato intermitente*. (Ventura Pons, 1978)

*Rara avis* del arte español, Ocaña revolucionó el panorama mediático de los setenta gracias a su particular talento para el escándalo, la provocación y la parodia. Al margen de las férreas convenciones de una época que apenas comenzaba a despertar del denso letargo de la dictadura, el artista andaluz articuló un discurso artístico legible como *camp* pero no desde el dandismo y el “refinamiento superior” sino desde la precariedad de un sujeto artístico cuya ocupación principal nunca dejó de ser la de pintor de paredes.

José Pérez Ocaña nació en 1947 en Cantillana, un pequeño pueblo de Sevilla, pero fue en Barcelona, adonde se trasladó a la altura de 1973 en busca de la ansiada libertad que ya comenzaba a respirarse en la ciudad, donde desarrolló su carrera como pintor y pionero de la *performance*. Los años de mayor producción artística de Ocaña coinciden significativamente con la delimitación cronológica habitualmente empleada para la Transición Española: 1973-1983. No en vano, aunque ignorado por la crítica artística, logró convertirse en un personaje popular (si bien en los medios de comunicación se destacaba únicamente su faceta travesti), todo un emblema de las Ramblas y un

---

<sup>33</sup> Término normalmente atribuido a Manuel Vázquez Montalbán en referencia a la persistencia de los presupuestos ideológicos del nacioncatolicismo en buena parte del tejido social.

referente performativo para gran parte de la escena *underground* española que surgió en esos años de intensos cambios políticos y sociales.

Las primeras apariciones públicas de Ocaña tuvieron lugar en 1973 en Barcelona y duraron hasta su prematura muerte, probablemente producto de un desgraciado accidente en 1983 en el carnaval de Sevilla<sup>34</sup>. El director catalán Ventura Pons revela en *Ocaña retrat intermitent* (1978), junto con *Ocaña, la memoria del sol* (2008) el documento visual más valioso sobre el artista, algunas claves del proceso de construcción del personaje ocañí a través de un compendio de muchas de sus acciones y opiniones (Fig. 1). En primera persona, Ocaña nos narra con su cháchara embelesadora algunos momentos fundamentales tanto de su infancia en Andalucía (su marginación, pobreza e iniciación sexual), como de su llegada a Barcelona: su vida en el piso de la Plaza Real, sus acciones artística y la relación con determinados amigos y colaboradores como Nazario o Camilo.

Pese a que su figura ha sido recientemente recuperada por parte del discurso historiográfico español más implicado en la inclusión de la perspectiva de género<sup>35</sup>, Ocaña ha sido frecuentemente ignorado por la crítica y los círculos académicos. La dificultad de su inserción en la historiografía canónica viene dada por la unión en su persona de una serie de rasgos que lo convertirán en un sujeto atravesado por múltiples alteridades: extracción social marginal, procedencia geográfica periférica (origen rural y llegada a la gran ciudad como posibilidad de manifestarse sexual, artística y políticamente), uso de materiales y referentes de la cultura popular, desarrollo de prácticas performativas de desobediencia de género y cuestionamiento y parodia de los códigos sexuales.

La bibliografía sobre Ocaña es escasa; el mayor compendio sobre su obra se encuentra en el sitio web *Archivo ocañí*, proyecto emprendido y gestionado por Pere Pedrals i Portabella<sup>36</sup>. Se trata de un completo archivo online donde se compilan documentos

---

<sup>34</sup> Ocaña regresó a Cantillana para presidir la fiesta local de carnaval. Accidentalmente el disfraz de sol que llevaba, que había confeccionado con papel y tela, ardió a causa de unas bengalas. El artista moriría en el hospital, una semana después del accidente.

<sup>35</sup> En este sentido es significativa su inclusión en Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo. *Arte en España: ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra. 2015.

<sup>36</sup> La intensa labor de Pere Pedrals en la difusión y puesta en valor de la obra de Ocaña ha comprendido tanto el montaje de varias retrospectivas de su obra en la galería que dirige (La Rosa del Vietnam) como

audiovisuales, periodísticos y críticos sobre la obra del artista sevillano. En cuanto a publicaciones, el catálogo de la exposición *Ocaña, 1973 – 1983. Acciones, actuaciones, activismo*, organizada por el vitoriano Centro Cultural Montehermoso, constituye hasta la fecha el acercamiento más completo a la obra del artista. Esta exposición ha sido la retrospectiva más ambiciosa de la trayectoria de Ocaña, si bien han tenido lugar otras exposiciones que han compilado su obra tras su muerte, entre las que destacan: *Beata Ocaña*, en la Galería la Rosa del Vietnam (Barcelona, 2008), *Ocaña, Àngels i dimonis* en el centro artístico Setba (Barcelona, 2012) y en 2015 la exposición itinerante *La primavera andaluza de Ocaña* que ha recorrido localidades andaluzas como Casares (Málaga), Castro del Río (Córdoba) o Conil de la Frontera (Cádiz).

En cuanto a la actividad expositiva de Ocaña durante su vida, que como veremos revela su concepción integral del arte, destacan *Un poco de Andalucía*, (Galería Mec-Mec, Barcelona, 1977), *Couleur et fête populaire* (Galerie Artémis, Besanzón, Francia, 1979) y *La primavera* (Capella de l'Antic Hospital, Barcelona, 1982)<sup>37</sup>.

La obra artística de Ocaña, crecientemente valorada<sup>38</sup>, comprende tanto su producción plástica como la propia construcción de una personalidad muy significativa a través de la continua puesta en escena de sí mismo. De hecho ambas esferas llegan a constituir un significativo único, siendo imposible disociar una de la otra.

### 3.1.1. Prácticas performativas callejeras

En sus acciones teatrales en el espacio público, que llegaron a constituir una suerte de *performance* permanente, el cuerpo del artista sevillano habitualmente travestido se convierte en objeto visible y reivindicativo de un conjunto de significados históricamente subalternos: amaneramiento, homosexualidad, mascarada, pobreza... El

---

la organización de una *performance* colectiva que durante las fiestas de la "Mercé 2009" escenificó una procesión con piezas ocañíes que culminó en una "ceremonia de beatificación" del pintor sevillano. Esta acción colectiva, de clara intencionalidad paródica y *camp*, fue al tiempo una exaltación de Ocaña y una denuncia de la falta de valoración de su obra por parte de las instituciones culturales: no en vano el cortejo finalizó significativamente en la puerta del MACBA.

<sup>37</sup> Para una relación completa de las exposiciones de Ocaña ver Fig.16.

<sup>38</sup> El interés por sus obras parece rebrotar como demuestran las exposiciones en galerías comerciales de los últimos años, así como el proyecto de abrir un Museo Ocaña en Cantillana íntegramente dedicado a su obra- Ver: <http://blogs.publico.es/shangaylily/2013/04/04/ocana-museo-permanente/>

imaginario de la cultura popular y de masas tanto internacional como específicamente española sirve de sustento a las performances de Ocaña que aparece indistintamente disfrazado de actriz de Hollywood (con pamelita y gafas de sol) o de folclórica (con bata de cola y peineta) (Fig. 2). De este modo la estética *kitsch/camp* (maquillaje excesivo, gestos exagerados, parodia...) es modulada en las prácticas ocañeras a través de una reivindicación de lo precario y lo cutre que lo insertan en una genealogía de la marginalidad hispana.

Entre sus acciones cabría destacar fundamentalmente algunas de las más significativas como:

- Sus “Paseos por las Ramblas de las Flores” (1973-1983) y sus “Actuaciones en el Café de la Ópera” (1975-1979) vestido con traje largo, pamelita y zapatos de tacón alto, cogido del brazo de su amigo Camilo, cantando copla y subiéndose la falda para que todo el mundo viera que no llevaba ropa interior (Fig. 3)
- La actuación en la fiesta de Nochevieja de 1976 en la “Asamblea de los trabajadores del espectáculo”, travestido de mujer *vamp* y en la que realizó un striptease que escandalizó a la sociedad catalana
- Su participación, también travestido, en la “Primera manifestación del F.G.A.C.” junio de 1977, en lo que fue su primera y única participación en un acto reivindicativo identitario del colectivo gay
- Su intervención en las “Jornadas libertarias” de Barcelona en 1977, en la que improvisó una actuación semidesnudo donde se mezclaban el baile de sevillanas con felaciones o micciones en medio del escenario
- La actuación en el corto “La Puerta de Brandenburgo” de Berlín en 1979 filmada por Gérard Courant, donde Ocaña aparecía vestida de Estrellita Castro, junto a una enorme imagen en cartón de Marilyn Monroe, encima de una torre de madera cantando canciones y lanzando flores al otro lado del muro (Fig. 4)
- “El Traslado”, 1982, donde vemos el desplazamiento por las calles de Barcelona de las figuras e imágenes de la virgen hacia la sala donde iba a realizar una exposición de su obra pictórica.

En estas intervenciones, donde el propio cuerpo del artista adquiere todo el protagonismo, Ocaña despliega una representación ambivalente: si por un lado es exuberante y carnal al tiempo encarna la faceta más grotesca del carnaval. En cualquier caso si algo tienen en común estas acciones es entrañar una desestabilización de los rígidos binarismos sexuales al poner en escena una vivencia periférica de la sexualidad

y la identidad de género<sup>39</sup>.

El travestismo como tal conlleva en sí mismo la posibilidad de construir el género en lo que la teoría *queer* llama “actos performativos<sup>40</sup>”. Para Judith Butler el género no es sino un “*efecto performativo* experimentado por el individuo como una identidad natural<sup>41</sup>”. Según ella, pese a que generalmente percibimos las categorías identitarias como estables y esenciales, en realidad estas son producto de una construcción diaria personal, de modo que con cada gesto, con cada acto y atuendo, generamos significantes con los que nos adscribimos/nos adscriben en un determinado género. Así, el travestismo visibiliza el componente performativo del género (los vestidos, el maquillaje y el amaneramiento exhibido por Ocaña en sus acciones callejeras) haciendo patente la artificialidad del mismo.

Otra cuestión en común de estas acciones es que todas ellas tienen como escenario el espacio público, generalmente la calle, donde el artista produce una visibilidad gay insólita en la España de la Transición. El propio Ocaña solía decir “Yo soy teatrero y mi teatro son las Ramblas<sup>42</sup>”. La ciudad, como recuerda José Miguel Cortés siguiendo el pensamiento de la geógrafa Linda McDowell, es:

---

<sup>39</sup> Ocaña, aunque el más destacado, no fue ni mucho menos el único ejemplo de disidencia performativa y sexual en la España de la transición. En Barcelona también llevaron a cabo intervenciones Camilo, Nazario, Alejandro Pau Riba, Onliyú, María la Virgen de las Ramblas, Violeta la Burra, Miguel/Carmen de Mairena o La Torbellino, entre otros. En el ámbito latinoamericano encontramos asimismo performers contemporáneos a Ocaña con planteamientos de disolución de género similares como Pedro Lemebel en Chile (tanto en solitario como miembro de las Yeguas del Apocalipsis) o Flávio de Carvalho en Brasil.

<sup>40</sup> El concepto de performatividad de Butler toma como referencia la Teoría de los Actos de Habla de Austin, expuesta en su libro *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós estudio, Barcelona: 1982. Este autor denomina actos de habla performativos (o realizativos) a aquellos en los que decir algo equivale a hacerlo: por ejemplo basta que un concejal declare a una pareja oficialmente casada para que esta de hecho lo sea. Estos actos de habla, a diferencia de los constataivos o descriptivos (en los que se describe un estado de cosas del mundo) no podrán ser juzgados en términos de verdad o mentira sino de eficiencia o ineficiencia, dependiendo del contexto en que sean formulados y de la autoridad de quien los diga. De este modo para Butler la autoridad en términos de configuración de identidad genérica emana del propio sujeto que, como Ocaña, se embarca en la aventura de construir su *yo* fuera de los patrones sociales. Basta la insistencia en este ejercicio performativo para la consecución, a través de la expresión artística en este caso, de un lugar de enunciación al margen de la masculinidad preceptiva.

<sup>41</sup> Judith Butler, *Acerca del término “queer”*, en, Judith Butler, *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Editorial Paidós. 2002, p.321.

<sup>42</sup> Si las Ramblas eran para Ocaña el escenario predilecto de sus acciones proto-*queer*, posteriormente han sido frecuente telón de fondo de acciones de disidencia sexual que buscaban, esta vez explícitamente, el empoderamiento del espacio público. Ejemplo de ello son las Performance de Post Op o la acción *La Virgen Pornoterrorista* de Diana Pornoterrorista. De hecho la ciudad de Barcelona es el epicentro del movimiento *queer* en España. Sobre la generación de identidades *queer* a través del arte en la ciudad de Barcelona es interesante el documental *Mi sexualidad es una creación artística* (Lucía Egaña, 2011).

“el espacio más inmediato y concreto para la producción y circulación del poder. La segregación espacial es uno de los mecanismos por los que el grupo social que detenta el poder perpetúa su ventaja ya que, a través del espacio, se controla el acceso al conocimiento y a los mecanismos de decisión y control de una sociedad determinada.”<sup>43</sup>

La interiorización y naturalización de qué está permitido hacer en la vía pública y qué no es uno de los ejemplos más evidentes de la eficiencia de las tecnologías de dominación social. Como lugar de producción simbólica y de intersección social el espacio urbano se muestra particularmente sensible a la exposición de las transgresiones. El hecho de que Ocaña escenifique sus disidencias de género precisamente en el espacio público no “solo” supone una visibilización de su diferencia desde la parodia *camp* sino que plantea una puesta en cuestión de los resortes mismos del poder: fisura los binarismos de inclusión/exclusión, visibilidad/ocultación, control/sumisión que operan en el tejido de la ciudad. Ocaña toma las calles, visibilizando con su ostensible diferencia, su inadecuación y su marginalidad la dificultad de los cuerpos “desviados” para encontrar un lugar en el espacio urbano.

Pese a la evidente provocación de las acciones de Ocaña su grado de implicación política resulta un tema controversial, cuestión que no deja de reproducir a una escala menor el debate al que hacíamos alusión con la supuesta apoliticidad del *camp* defendida por Sontag y puesta en cuestión por autores posteriores. La ambigüedad y aparente frivolidad de Ocaña, su discurso individualista (reivindicación de ser él mismo sin importarle demasiado los condicionamientos políticos-culturales del momento) y su ausencia de filiación con un movimiento político concreto ha llevado a estudiosos de la cultura homosexual en España como Alberto Mira a pensar que perteneció “a una generación de homosexuales españoles que jamás asimiló la influencia de Stonewall y el movimiento de liberación gay internacional”<sup>44</sup>. Desde posturas explícitamente *queers* como la de Beatriz Preciado también se señala la ambivalencia de las prácticas performativas de Ocaña:

---

<sup>43</sup> Juan Vicente Aliaga y José Miguel García Cortés, *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el Arte en América Latina y España: 1960-2010*. Madrid: Editorial Egales, 2014. p. 93.

<sup>44</sup> Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca. Una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid: Egales. 2004, p.459.

“Lo que caracteriza las acciones de Ocaña no es el rechazo total de las normas performativas de género, clase o sexualidad, sino precisamente lo que Judith Butler ha denominado “acatamiento paródico”. Las prácticas performativas de Ocaña son al mismo tiempo una citación utópica e hiperbólica del orden heterosexual imperante y una subversión (inversión y divergencia) de las jerarquías sociales de género.”<sup>45</sup>

En cualquier caso consideramos que la rebelión contra una masculinidad imperativa y la invención de un cuerpo performativo vivo y portátil que se adueña del espacio público en una (más o menos consciente) reivindicación de su diferencia sexual es de por sí un acto político, aunque no se dé en el contexto de la imbricación con algún movimiento político y social concreto (como parece indicar Mira) ni por supuesto bajo el paraguas de la teoría de género, sino más bien dentro del terreno de la ambigüedad entre la asunción/cuestionamiento de las estructuras existentes, como apunta Preciado.

La figura del travesti, que en su tránsito callejero parece reinventar la figura del *flâneur* decimonónico, puede devenir en una expresión artístico-social de inconformismo. Así, el territorio del cuerpo humano se convierte, en tanto que cruce entre las esferas de lo público y lo privado, en el espacio central de la disidencia política. Esta concepción está en la línea de la idea feminista de la importancia de la micropolítica: bajo la consigna “lo personal es político”, el feminismo llama a la rebelión ante el patriarcado rompiendo precisamente la barrera entre lo público y lo privado, uniendo lo macropolítico con lo micropolítico y social. Bajo esta perspectiva el individualismo de Ocaña no reviste necesariamente una actitud apolítica sino que se inserta dentro de las estrategias subalternas que desafían desde la micropolítica los códigos normativos estructuradores de la vida ciudadana y de la distribución de los roles de género.

Más allá de las múltiples lecturas políticas de sus acciones, es un hecho que Ocaña participó tanto en la primera manifestación del Frente de Liberación Gay como en las Jornadas Libertarias de la CNT (Fig. 5) e incluso sufrió en carne propia la represión estatal: fue detenido y apaleado por la policía municipal en 1978 en el café de la ópera cuando, travestido, llevaba a cabo una de sus acciones, episodio que reflejó en una serie de dibujos (Fig. 6).

La intervención de Ocaña, junto con Nazario y Camilo, en la primera manifestación del Día del Orgullo Gay- convocada por el Front d'Alliberament Gai de Catalunya (Frente

---

<sup>45</sup> Pedro García Romero *et al.* *Ocaña: 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona: Virreina Centre de la Imatge/Centro cultural Montehermoso, 2011, p. 96.

de Liberación Gay de Cataluña, FAGC) en junio de 1977- se vio rodeada de polémica puesto que acudieron travestidos, lo que no gustó en la dirección de la FAGC, que apostaba por un activismo que buscaba la “normalidad” y la asimilación como vía para conseguir el cese de las políticas represivas y la obtención de los derechos civiles<sup>46</sup>. Por otra parte en las jornadas libertarias de julio de 1977 recibió los abucheos y la violencia de muchos de los asistentes y su actuación fue censurada por la dirección nacional de la CNT, lo que concienció a Ocaña de las limitaciones del anarcosindicalismo clásico en lo que a aceptación de la prácticas sexuales subversivas se refiere.

Como muestran estas experiencias, la controversial figura de Ocaña y su disidencia de género lo situaba tanto frente a los valores culturalmente hegemónicos de una sociedad profundamente reaccionaria como la tardofranquista, como frente a determinados grupos de la izquierda e incluso del activismo gay asimilacionista, que dificultosamente aceptaban la conducta transgresora que exhibía en sus performances.

### 3.1.2. De vírgenes y flamencas: la producción plástica de Ocaña

Pese a que ha quedado eclipsada por sus acciones callejeras, Ocaña llevó a cabo también una ingente cantidad de obra plástica que actualmente se encuentra dispersada, en la mayoría de los casos en manos de amigos, familiares y conocidos del pintor. Como decíamos, la vinculación entre la obra material y las acciones callejeras en el caso de Ocaña es muy íntima. Muestra de ello es cómo concebía sus exposiciones: en *Ocaña, retrat intermitent*, mientras narra el proceso de montaje de la exposición *Un poco de Andalucía* en la Galería Mec-Mec dice de ella: “No es una exposición con cuadritos *colgaos*”.

Efectivamente para esta exposición el artista desafía el lenguaje museográfico tradicional travistiendo el espacio expositivo en un proceso similar al que lleva a cabo con su propio cuerpo<sup>47</sup>. Una de las salas de la exposición, que pretendía ser una reivindicación de las fiestas populares andaluzas, se convierte en una verdadera caseta

---

<sup>46</sup> Frente a esta corriente pronto se generó otra que defendía la disidencia sexual y el cuestionamiento del género, que en el caso de España estaría representada por el colectivo de las “travestis libertarias” que abandonaron la FAGC para fundar la Coordinadora de Col.lectius d’Alliberament Gai, de clara vocación antisistema.

<sup>47</sup> Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo. *Arte en España: ideas, prácticas, políticas, op.cit.*, p.379.

de la feria de Sevilla con música, bebida y comida. El delirio *kitsch* se imbrica con el imaginario andaluz en un *horror vacui* colorista y vital: junto a los cuadros encontramos una profusión de mantones de manila, plantas decorativas y muñecos diversos de papel maché (angelotes, vírgenes...).

Para *La Primavera* (1982) convierte el traslado de las obras al museo en una verdadera *performance* donde desfilan músicos y amigos travestidos en un ambiente festivo portando las obras a hombros en un remedo de los rituales procesionales católicos. No en vano la exposición entera es un homenaje a la festividad de la Virgen de la Asunción de Cantillana, su pueblo natal. En “El traslado” el espectáculo del montaje de la exposición reviste más importancia en sí mismo que las obras expuestas. Lejos de limitarse a exponer sus obras concluidas, Ocaña transforma tanto el espacio expositivo como el proceso mismo de montaje en una gran *performance* marcada por la festividad, la transgresión y la participación popular (Fig.7).

Como apunta Romero<sup>48</sup> la obra de Ocaña, pese a su lejanía a la vanguardia artística del momento, parece incardinarse en este sentido en la progresiva tendencia a la desmaterialización de la obra artística, la creciente valoración del proceso frente a la obra material concluida, la exaltación de la condición efímera y temporal de la *performance* y el *happening*, la valoración de la experiencia por encima de la materialidad<sup>49</sup>.

Ocaña, sin formación académica alguna, componía obras pictóricas y tridimensionales de factura pobre y precaria (buen ejemplo de ello son sus efímeras esculturas de papel maché, de difícil conservación) en un estilo naíf y colorista que bien podría calificarse como *kitsch*. Con su peculiar retórica el artista definía su estilo como “una mezcla de lo primitivo, lo expresionista, lo fauvista, lo naíf... Como un gazpacho, que unos días sale mejor y otros peor”. En cuanto a la temática destacan principalmente dos fuentes de inspiración que Ocaña repite obsesivamente: la religión y el flamenco.

---

<sup>48</sup> Pedro García Romero *et al.* *Ocaña: 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo...op.cit.*,p.32.

<sup>49</sup> Otros artistas de su momento como el pintor Tote Estirado, los dibujantes de cómic El Cubri, Nazario o Raimundo Patiño, o el cineasta Gonzalo García Pelayo también representan una suerte de submodernidad que utilizaba radicalmente similares herramientas conceptuales pero distantes del eje París-Nueva York.

Las referencias religiosas, profusas y abundantes, se relacionan con el fervor popular de modo que encontramos sobre todo representaciones de imaginería mariana y procesiones inspiradas en las fiestas populares y de culto de su Andalucía natal pero también adaptadas a Cataluña como puede verse en su ingenuista *Madre de Dios de Montserrat*, 1982 (Fig.8).

En este sentido encontramos de nuevo la veta ambivalente del artista, que conjugaba un comportamiento radical y transgresor en lo que a la sexualidad se refiere con un marcado interés y fervor por las manifestaciones religiosas populares. Un buen ejemplo de la fusión irreverente de ambas esferas es la definición que hace el propio Ocaña de una imagen de papel maché de la virgen de la Macarena que expuso en la galería Mec-Mec en Barcelona en 1977, de la que decía que era “borrachera, esperma, alegría y belleza”: una definición claramente irreverente que entronca con algunas de sus pinturas como *Inmaculada de las pollas* (1976, Fig.9) o *Sagrado Corazón de Marica* (1982, Fig. 10), donde combina iconografía religiosa, sexualidad y travestismo.

El ritual católico de la muerte también está muy presente en su obra, como observamos en *Entierro de un niño* (1978, Fig.11) y *Mi velatorio* (1982, Fig.12). Particularmente interesante resulta esta segunda obra, donde Ocaña se representa por duplicado: como el muerto vestido de monaguillo tendido en la cama y como la figura travestida que, abanico en mano, posa a los pies de la misma. Ambas figuras comparten las características botas camperas que solía llevar el artista.

Por otra parte la iconografía flamenca ocupa un lugar privilegiado en la obra: mantillas, peinetas, abanicos y batas de cola jalonan la obra del sevillano. Son frecuentes en su obra los retratos femeninos de mujeres con la típica indumentaria flamenca, que en muchas ocasiones no son sino autorretratos de su acción travesti (Fig. 13, 14 y 15). El Franquismo, como decíamos, había hecho del folclore andaluz y la religión popular el centro simbólico de su construcción de una identidad nacional española a la medida de sus necesidades. Cuando revisita los lugares comunes del provincianismo tardofranquista (vírgenes, cementerios, devotas, apariciones, ángeles y toquillas...) el trabajo de Ocaña se vale de estos referentes para invertir el carácter reaccionario de todo ese universo simbólico y convertirlo en punta de lanza de su peculiar activismo contracultural y político.

En palabras de Preciado:

“El franquismo había hecho de la cultura popular y sus significantes (el torero, el legionario, la folclórica, Andalucía, el flamenco...) el centro simbólico de una campaña de españolización donde la normalización sexual parecía ser una condición prealable de la normalización nacional. (...). Es aquí precisamente donde trabaja Ocaña: traficar con lo cursi, lo religioso, lo folclórico, lo andaluz y lo ultramarica era un modo de dotar de nuevo significado a la cultura popular que había sido cautivada por la ideología franquista.”<sup>50</sup>

Por otra parte, a pesar de su apropiación por parte del Franquismo, conviene recordar la estrecha vinculación entre la homosexualidad y el flamenco, que, como señala Romero ha sido una constante desde los comienzos del género<sup>51</sup>. Esta poco estudiada vinculación obedece, según Navarro a la marginalidad compartida por los primeros flamencos (cuya vida nómada, pobreza y diferencia étnica los apartaba de la sociedad) y aquellas personas cuya identidad sexual se desviaba de la norma:

“Podemos afirmar entonces que la identidad en el flamenco es sin duda un lugar de acción política. Un lugar donde las identificaciones estratégicas y negativas como “bolleras” o “maricones” se convierte en lugares de resistencia a la norma, es decir, lugares comunes de lucha insertos en una identidad nacida del *hampa* que siempre desconfía del poder -sea este soberano, nacional o universal- y a los que se les unen todo un elenco de sujetos pertenecientes al margen que vieron en dicho mundo el hogar perfecto para desarrollar la búsqueda individual de su identidad, de su “verdad” de sujetos, mediante las claves y técnicas de mascarada que regían este arte y cultura popular. Tullidos, monstruos humano, travestis, locos..., en definitiva “anormales”. Entendemos ahora que en un caldo de cultivo, como el que supuso la eclosión del flamenco, se insertasen de forma plena contra-ficciones, o puntos estéticos de fuga, procedentes de sujetos “raros”. Estos quedan así integrados en esa gran familia indefinida que Foucault define como *anormales*.”<sup>52</sup>

En definitiva, con los mimbres de un material entendido como reaccionario y menospreciado por el proceso modernizador español (portador de nuevas violencias y mecanismos de control), Ocaña conforma un discurso altamente subversivo no exento de parodia, provocación, exceso y visibilización de las sexualidades subversivas.

---

<sup>50</sup> Pedro García Romero *et al.* *Ocaña: 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo...op.cit.*,p.95

<sup>51</sup> Ejemplo de ello son artistas más o menos abiertamente homosexuales o travestis como José León, Antonia la de San Roque, La Escribana, Francisco Bernal, La Paca o Tomás El Nitri (quien ostenta la famosa primera llave de oro del cante flamenco) a finales del s.XIX. Ya en el s.XX destaca Miguel de Molina quien se vio forzado al exilio tanto por su republicanismo como por su orientación sexual.

<sup>52</sup> Alicia Navarro, “Cuerpo feminista, cuerpos fragmentados y cuerpos adheridos en la estética flamenca” Conferencia pronunciada en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos, 2012

### 3.2. Costus, dos pintores en la Movida

Mares de basura, cordilleras de chatarra y desiertos de escombros formarán nuestra herencia; y, entremezclándose con todo, también permanecerá todo el cotidiano *kitsch* que nos rodea. Al menos algo nos recordará con gracia.

Enrique Naya, "Lo peor de todo" en *Clausura*, 1987

Si en Barcelona el panorama *underground* se gestaba desde principios de la década de los setenta en torno al grupo de *El Rrollo* con creadores como Nazario o Mariscal y, desde su particular posición, el propio Ocaña, en Madrid pronto comenzó a cuajar un movimiento contracultural que recibiría mucha más atención que su precedente barcelonés: la conocida como Movida Madrileña.

A diferencia del *underground* barcelonés la Movida, inicialmente difundida por circuitos musicales independientes y a través de *fanzines*, contó pronto con el beneplácito de los medios de comunicación, que le otorgaron una amplia difusión: programas musicales de Radio España, con Jesús Ordovás a la cabeza, revistas financiadas por el Ayuntamiento de Madrid como *La Luna* y *Madrid Me Mata* o programas televisivos como *Musical Expréss*, *La bola de cristal* o *La edad de oro* son solo algunos ejemplos de ello.

Se ha querido ver el motivo de esta atención mediática en la connivencia que algunos políticos prodigarían a la Movida con la pretensión de escenificar a través de ella un punto de inflexión entre la sociedad franquista y la nueva sociedad de la democracia. De este modo se fomentaba la imagen de una España moderna (o cuanto menos abierta a la modernidad) que sería utilizada internacionalmente para combatir la imagen negativa que el país había adquirido a lo largo de cuatro largas décadas de dictadura. Probablemente el caso más paradigmático de aliento político a la Movida fue el del intelectual y político socialista Enrique Tierno Galván, alcalde de Madrid entre 1979 y 1986<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Conocido cariñosamente por los jóvenes de la época como El Viejo profesor, Tierno Galván manifestó frecuentemente su apoyo a la Movida. Célebre es su frase "¡Rockeros: el que no esté colocado, que se coloque... y al loro!", pronunciada en el contexto de un festival musical llevado a cabo en 1984 en el Palacio de los Deportes de Madrid, en plena Movida Madrileña. Tierno Galván jugó con el significado de colocarse como ponerse en su sitio, y "colocarse" como alcanzar un estado de euforia por consumo de drogas.

La valoración de la Movida ha sido un tema controvertido especialmente reavivado en los últimos años con el surgimiento de algunos discursos revisionistas que tratan de despojar de su halo mítico a este movimiento contracultural<sup>54</sup>. Dichos relatos desmitificadores se incardinan en una corriente revisionista de la totalidad de la Transición Española, tradicionalmente catalogada de modélica.

La Transición Española, que supuso la transmutación de un régimen dictatorial en una democracia parlamentaria en muy poco tiempo, se convirtió casi desde los inicios en un verdadero “objeto de historia pública”<sup>55</sup>. Este término se relaciona con las prácticas de divulgación generalista del pasado, la circulación de imaginarios en la cultura popular y la utilización de la historia como forma de hacer casar el pasado con las intencionalidades e intereses actuales<sup>56</sup>. La Transición Española ha sufrido efectivamente un proceso de mitificación que ha devenido en una auténtica monumentalización de modo que la trascendencia de ciertos personajes protagónicos y del proceso de transición en sí mismo, se han sobredimensionado en términos de presencia pública y conmemoración a gran escala. La monumentalización de la transición española tuvo lugar desde los años ochenta dando pie a lo que se ha llamado el “relato oficial” basado en distintas claves reiterativas: la transición como resultado de la acción de unas elites providenciales, la naturaleza pacífica y consensuada del proceso, su entidad como proyecto nacional español y su sentido modélico.

Sin embargo a finales de los noventa empieza a surgir en el ámbito académico una corriente crítica que, con trabajos como los de Teresa Vilarós (quien hace de la sensación de desencanto el eje conductor de su análisis<sup>57</sup>) comienza a problematizar la

---

<sup>54</sup> En el ámbito estrictamente musical ha sido particularmente crítica Patricia Godes. Ver: Patricia Godes, *Alaska y los Pegamoides: el año en que España se volvió loca*. Madrid: Lengua de Trapo, 2014.

<sup>55</sup> Noción acuñada por Habermas en torno a la “querrela de los historiadores” (1986) y la conflictiva relación entre memoria e historia científica.

<sup>56</sup> José Carlos Rueda Laffond, “Monumentalización del pasado, historiografía y memoria mediática: el Holocausto y la Transición Española”, *Historia Actual Online*, 38 (3), 2015, pág. 75

<sup>57</sup> Además de en Teresa Vilarón, *El mono del desencanto*. Madrid: Siglo veintiuno. 1988, el leitmotiv del desencanto estuvo presente en varios relatos audiovisuales concebidos como crónicas del tiempo presente que a larga servirían para derribar el relato monolítico y reparador construido en torno a la Transición. Es el caso del documental *Después de...* (Cecilia y Juan José Bartolomé, 1981 y estrenado en 1983) y la ficción *Y al tercer año, resucitó* (Rafael Gil, 1980). La primera recogía un amplio registro testimonial sobre los logros y los límites del cambio que por sí solo rebatía la idea simplista de olvido generalizado en la transición. La segunda obra mencionada, adaptación de un best-seller literario de Fernando Vizcaíno Casas, era una sátira reaccionaria que ofrecía un retrato apocalíptico de la transición caracterizada por el terrorismo, la violencia callejera, la división de España y la erosión de la moralidad.

Transición. El análisis del contexto social de la época (no exento de paro juvenil, violencia, desencanto, desigualdad social...) arroja una nueva luz sobre la Transición y nos revela la categoría de discurso mítico que esta ha adquirido en el imaginario popular español. Precisamente ha sido el resquebrajamiento de ese imaginario debido a la situación de crisis que vive la España presente un potente acicate para el estudio, valoración e incluso puesta en cuestión de la Transición, momento fundacional del sistema político actual.

Bien sea concebido como una ruptura positiva frente al asfixiante nacionalcatolicismo bien como un movimiento apolítico, amnésico y frívolo (“un recreo merecido tras los sobresaltos de la Transición, pero demasiado prolongado”, en palabras de Javier Marías<sup>58</sup>) lo cierto es que, nacido en Madrid, el movimiento tomó muy pronto una envergadura mucho mayor a nivel sociológico y nacional, extendiéndose miméticamente a otras capitales españolas<sup>59</sup>. De cronología difusa y ampliamente discutida, tradicionalmente se considera que el movimiento se materializó en el *Concierto homenaje a Canito* (fallecido miembro de los que posteriormente serían *Los Secretos*) en 1980 en la Escuela de Caminos de Madrid, si bien su primer gran bautismo multitudinario tuvo lugar en 1981 con *El Concierto de Primavera* de la Escuela de Arquitectura. En cualquier caso la Movida contaba con precedentes directos como los grupos musicales de la Nueva Ola Madrileña, primera hornada punk en Madrid que surgía a su vez como una suerte de imitación de lo que sucedía en varias ciudades anglosajonas como Londres, Nueva York o Los Ángeles.

En torno a locales madrileños como Vía Láctea, Rock-Ola o Galileo Galilei, la Movida se convirtió en un fenómeno cultural multiforme que cristalizó en vario ámbitos expresivos tales como música (donde destacaron grupos de culto como Kaka de luxe, Alaska y los Pegamoides, Hombres G, Radio Futura, Nacha Pop o Los Secretos), cine (Pedro Almodóvar o Iván Zulueta), cómic (Ceesepe, El Hortelano, Agust, o Alberto García-Alix), la fotografía (Alberto García-Alix, Gorka de Dúo o Ouka Leele) o la pintura.

---

<sup>58</sup> Citado por José Luis Gallero. *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ardora, 1991. Pág. 132

<sup>59</sup> Particularmente conocido es el caso de la denominada Movida Viguera, pero también existieron las movidas valenciana, sevillana o zaragozana.

En esta última disciplina destacaron autores como Ceesepe, Carlos Berlanga o El Hortelano, además de Guillermo Pérez Villalta, Sigfrido Martín Begué, Ricardo Pecharromán y otros pintores de la Nueva figuración madrileña. También fueron referentes la pintora Patricia Gadea, Juan Ugalde y el mallorquín Juan Segura. Sin embargo si hubo unos pintores que supieron actuar como epicentro de la Movida esos fueron Costus, dúo de origen gaditano cuyo piso en la Calle de La Palma (la “casa-convento” donde se grabaron varias escenas de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Pedro Almodóvar, 1981) constituía un verdadero lugar de encuentro para el *underground* madrileño.

Costus estaba formado por Enrique Naya y Juan José Carrero Galofré, quienes, desde su encuentro en la Escuela de Artes y Oficios de Cádiz en 1974, iniciaron una relación de amor y creatividad artística que generó una obra vibrante y de cierta manera participó en el proceso de transformación de una sociedad española que salía dificultosamente del Franquismo<sup>60</sup>. Enrique Naya, nacido en Cádiz el 12 de septiembre de 1953 y Juan Carrero, nacido en Palma el 4 de mayo de 1955 pero gaditano de adopción, asumieron en 1981 el nombre de “Costus” en un gesto de connotaciones *camp* en referencia a las costureras puesto que sus amigos solían decirles que trabajaban como tales: siempre pegados a sus lienzos, pintando casa y por encargo. Desde la adopción de este nombre ambos firmaron sus obras conjuntas como Costus y las individuales como Enrique Costus y Juan Costus, respectivamente.

Si bien su lugar central en la Movida les llevó a alcanzar cierta fama, su asociación con este movimiento, entendido como un fenómeno “de moda”, actuó como un freno al reconocimiento de su obra por parte de los círculos artísticos y académicos. Precisamente por ello la mayor parte de la bibliografía donde se hace referencia a la obra de estos pintores es de carácter periodístico y se halla estrechamente relacionada con la desaparecida “movida madrileña”<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Si bien no participaron explícitamente del incipiente activismo LGTBIQ de la época, ambos vivieron con naturalidad su relación, contribuyendo a la visibilización de la comunidad gay. Por otra parte el juicio que emprendieron contra un antiguo casero por haber cambiado irregularmente las llaves de la casa alquilada que compartían al enterarse de que Enrique padecía VIH fue el primero celebrado en España por discriminación contra los seropositivos, sentando un referente importante en este sentido.

<sup>61</sup> Un completo compendio de la misma se puede encontrar en el Catálogo de la Exposición Antológica que se realizó en Cádiz en 1992 a título póstumo: “*Clausura*”: *Exposición Antológica, Costus: Juan Carrero+Enrique Naya* (A.A.V.V.) Cádiz, 1992.

En vida expusieron tanto como pareja como individualmente, siendo las exposiciones más destacadas "Temas de arquitectura nacional y otros monumentos" (Enrique Naya, Sala del Colegio de Arquitectos de Madrid, 1978) y "Escenas de la España cañí" (Juan Carrero Galofré, Sala de la Casa de la Cultura de El Puerto de Santa María, 1978) de sus etapas en solitario y, de sus exposiciones como dúo "El Chochonismo Ilustrado" (Galería Fernando Vijande, Madrid, 1981) y "El Valle de los Caídos" (Sala Casa de Vacas de Madrid, 1987)<sup>62</sup>.

Pese a que la carrera de Costus se vio truncada por la muerte prematura de ambos (Enrique Naya fallece el 4 de mayo de 1989 por causas derivadas del SIDA y un mes más tarde, sumido en una profunda depresión, Juan Carrero decide seguirle, suicidándose en la madrugada del 3 al 4 de junio de 1989) conservamos como legado una extensa obra caracterizada por el figurativismo, el colorido, el lenguaje *kitsch* y la parodia.

Las particularidades de su obra se deben en buena medida a su técnica de trabajo conjunto debido a la divergencia entre los estilos individuales de ambos, que solían complementarse. Mientras que Juan comenzó pintando cuadros de corte naïf y se inclinaba por la utilización de colores puros e intensos, Enrique tenía un estilo hiperrealista y dibujístico con raíces en el arte pop.

La primera serie en la que trabajaron juntos, entre 1979 y 1980, estaba dedicada a las famosas muñecas de gitanas de Marín y define las líneas de su trabajo posterior. Enrique pintó las caras y brazos, así como algunos fondos, y Juan se dedicó a pintar los trajes de las muñecas. Eran cuadros enormes, intensamente coloridos y de inequívoca vocación *kitch*; a esta serie la llamaron, de nuevo en un gesto cargado de parodia y *camp*, *La marina te llama* (Fig.17).

La importancia de lo cursi/*kitsch* en el lenguaje estético de la Movida ha sido frecuentemente resaltada. De hecho uno de los principales estudiosos del tema al que ya hemos mencionado, Valis, considera los ochenta en general y el movimiento cultural madrileño en particular como la edad de oro del *kitsch* español. Para ilustrar la fuerza del *kitsch* en la cultura visual de la época pone como ejemplo precisamente el coche de caballos del funeral de Tierno Galván, pieza francesa del siglo XIX del museo de carruajes de Barcelona, al que califica de cursi y del que incluye una fotografía: "It was

---

<sup>62</sup> Para una relación completa de las exposiciones de Costus ver Fig. 26.

resplendently rococo, gorgeously fake-looking, and with an outrance that produced an odd sensation of the sentimentality incongruous and the obsolete. It was, in a word, *cursi*. Not kitsch, not camp, but simply: *cursi*”<sup>63</sup>.

En el panorama artístico madrileño de la década de los ochenta proliferaron los artistas de tendencia figurativa que integraban en sus obras las imágenes de la cultura de masas y de la sociedad de consumo en general. Las imágenes icónicas de la cultura de masas se transforman en el caso de la pintura de Costus en creaciones cargadas de humor que suponen una relectura en clave *camp* de la iconografía española más *kitsch*: en su obra encontraremos, como sucedía en la de Ocaña, continuas referencias al folclore popular español y a la iconografía religiosa.

Las dos series de obras que hemos elegido para ejemplificar los aspectos *kitsch* y *camp* del trabajo de Costus establecen un sugerente diálogo entre ellas: mientras que "Arquitecturas Nacionales y Otros Monumentos" utiliza el lenguaje *kitsch* propio de la Movida para componer una galería de retratos de la pléyade de figuras mediáticas de la cultura de la era franquista, "El Valle de los Caídos" se vale de la iconografía del monumento nacionalcatólico por excelencia para retratar a buena parte de la nómina de artistas de la Movida.

### 3.2.1. "Arquitecturas Nacionales y Otros Monumentos"

En Mayo de 1978 se inauguró "Arquitecturas Nacionales y Otros Monumentos"- la segunda individual de Enrique Naya- en la sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos de Madrid. Como la mayoría de las manifestaciones artísticas asociadas a la Movida, estas obras “discurrieron por terrenos abiertamente pop, con influencias del *glam*, del expresionismo, de la ilustración publicitaria de los años veinte y treinta, del futurismo, de las revistas musicales inglesas y americanas y de los entornos post-punk del momento”<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> "Era resplandecientemente rococó, magníficamente falsa de aspecto y tan excesiva que produjo una extraña sensación de sentimentalidad incongruente y obsoleta. Era, en una palabra, *cursi*. Ni *kitsch*, ni *camp*, sino simplemente *cursi*".

Nöel Valis, *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch and Class in Modern Spain*. Durham&London: Duke University Press, 2002, p.15

<sup>64</sup> Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo. *Arte en España: ideas, prácticas, políticas, op.cit.*, p.391

La exposición constaba de dieciocho obras pintadas con acrílico sobre diversos soportes: papel, cartulina y aglomerado. Eran retratos pop de las grandes estrellas de la canción española: Estrellita Castro, Paquita Rico (Fig.18), Manolo Escobar, Joselito, Juanita Reina, etc. También presentó dos figuras a tamaño natural, recortadas en aglomerado que representaban un torero y una flamenca (Lola Flores).

A su vez la sala, en la línea del travestismo del espacio museográfico del que hablábamos en el caso de Ocaña, se decoró con ropa tendida y se puso canción española de fondo:

“Hay retratos de Carmen Sevilla, Manolo Escobar, Estrellita Castro, Lola Flores y las otras (...) convierten el espacio en una especie de lavandería andaluza, con ropa tendida, donde se escuchan canciones del folklore andaluz, y como catálogo se lee una poesía sobre “Santa Águeda de la Albahaca, Virgen y Mártir” Esta exposición será clausurada el primer día por escándalo público.”<sup>65</sup>

Efectivamente la muestra fue clausurada por su provocadora propuesta, que incluía la obra *Quinto con marmota* (E. Naya, 1978), que por el parecido del militar retratado con Franco (Fig.19), actuó de detonante para el cierre temporal de la exposición por escándalo público. Al día siguiente se volvió a abrir ante la protesta de los estudiantes, sin embargo su clausura atestigua cómo algunos artefactos creados por la Movida provocaron fuertes reacciones en la sociedad de la transición española, debido en parte a su actitud ambigua y compleja hacia el pasado.

Otro ejemplo en este sentido, no incluido en esta muestra pero emparentado técnica e iconográficamente con ella, es el retrato *Carmen Polo, viuda de Franco* (E. Naya, 1978), donde se aborda irónicamente la figura de la mujer del dictador (Fig.20)<sup>66</sup>. En una foto de 1978 podemos ver a Enrique y a Juan posando sonrientes con el cuadro en la puerta de unos conocidos cines de Madrid donde se puede leer el cartel que anuncia la película *Los caballeros las prefieren viudas*. La fotografía pone de manifiesto la duplicidad *camp* de la obra, cuya aparente superficialidad (Enrique solía reconocer que

---

<sup>65</sup> José Luis Gallero. *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ardora, 1991. Pág. 296

<sup>66</sup> Esta obra actualmente forma parte de la colección ICO (Instituto de Crédito Oficial) y como parte de la misma ha viajado a muestras de arte español en diversas partes del mundo. Se trata de uno de los ejemplos más conocidos y apreciados del arte pop español.

uno de sus referentes más inmediatos era la revista *Hola*) invita sin embargo a dobles lecturas que ponen en cuestión su supuesta apoliticidad.

Con "Arquitecturas Nacionales y Otros Monumentos" Enrique Naya propone una suerte de desoficialización de la que había sido la cultura oficial hasta no hacía mucho tiempo<sup>67</sup>. Lo hace no solo con la utilización velada de la figura de Franco sino con la recuperación de la figura más representativa del carácter andaluz, la folclórica, que en estas obras aparece desapropiada de los atributos que la ideología franquista le había asignado en su construcción nacional. En este sentido los espléndidos retratos de Carmen Sevilla o Paquita Rico parecen más objetos de consumo pop que iconos franquistas, lo que en última instancia no deja de apuntar a una redefinición, en clave paródica y *camp*, de la identidad nacional<sup>68</sup>.

### 3.2.2. Iconografía religiosa y neón: El Valle de los Caídos

Esta serie plantea una interpretación pictórica de las esculturas que decoran el Valle de Los Caídos, conjunto arquitectónico realizado como sepulcro y memorial del dictador<sup>69</sup>. Fue realizada entre Madrid y el Puerto de Santa María desde 1980 hasta 1987 y está compuesta por veinticinco pinturas de dimensiones superiores al natural cuya denominación y número coinciden con las principales esculturas que componen dicho monumento, a las cuales se añadió *Caudillo*, cuyas fuentes iconográficas hay que buscar fuera de la basílica. Los fondos de algunas de ellas están pintados con acrílicos fluorescentes, con lo que se logra un efecto espectacular al someter a los cuadros a luz negra. La colección completa ha sido adquirida por el Ayuntamiento de Cádiz y se puede contemplar en el Museo ECCO (Espacio de Creación Contemporánea) de la ciudad, edificio neoclásico del que la colección ocupa las seis salas de la planta baja.

---

<sup>67</sup> Pavlovic, Tatjana. "Travistiendo la voz: la poética de la "movida" madrileña", en: Barbara Zecchi (coord.) *Sexualidad y escritura (1850-2000)* Madrid, Anthropos, 2002, 235-248

<sup>68</sup> Ferran Archilés i Cardona, "Sangre española. La "movida" madrileña y la redefinición de la identidad nacional española, en *La nación de los españoles: Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea* / coord. por Ismael Saz Campos, 2012, , págs. 437-461

<sup>69</sup> El monumento de Santa Cruz del Valle de los Caídos está considerada la obra más emblemática del franquismo. Fue proyectado por Pedro Muguruza, primer Director General de Arquitectura de la Dictadura: sus planos iniciales están datados de 1941. Su muerte, en 1952, forzó un cambio de dirección, siendo Diego Méndez quien llevó la obra hasta su fin. El propio General Franco ejerció de "arquitecto espiritual" del proyecto, de él procedieron muchas ideas y conceptos.

Si bien los autores insistieron en que tras la serie, que no guarda ninguna relación formal con su fuente, no latía intencionalidad política alguna, el hecho de que los modelos para cada tema (Evangelistas, Vírgenes, Virtudes, etc.) fueran sus amigos de la Movida (Bibi Andersen fue la Virgen del Carmen, Alaska una Virgen dolorosa e incluso se retrató a Tino Casal como el Caudillo) no dejó de generar cierta controversia. El hecho de emplear como modelos a amigos y conocidos no es ni mucho menos una novedad sino que entronca con la que se será la gran inspiración de la obra: el Barroco español<sup>70</sup>. Los potentes efectos lumínicos, las referencias a la iconografía religiosa clásica e incluso el sistema de taller que emplearon para la realización de las obras<sup>71</sup> (Naya se encargó del dibujo y los detalles de rostro, manos y cabellos, mientras que Carrero se hizo cargo de los coloridos fondos de inspiración fauvista) acaban por definir la vinculación de *El Valle de los Caídos* con la pintura barroca española, particularmente con la escuela andaluza con Murillo a la cabeza<sup>72</sup>.

En esta serie el lenguaje *kitsch* transita los caminos de la tradición clásica para crear cuadros de gran potencia visual y subversiva donde los elementos más icónicos del catolicismo son objeto de una relectura en clave *camp* que deviene en retrato a la pléyade de artistas del firmamento de la Movida. La ambigüedad y el humor se yerguen de nuevo como elementos fundamentales en el desarrollo de “unas obras agudas y atrevidas por su belleza y por su ambigua sensualidad que emana de la modernidad de los personajes, retratados a lo divino”<sup>73</sup>.

En la serie encontramos interpretaciones de las figuras de los evangelistas y las alegorías de las cuatro virtudes cardinales que decoran la monumental cruz, principal símbolo del conjunto arquitectónico franquista. Así, Fabio McNamara es retratado como un andrógino *San Lucas Evangelista* de labios pintados y actitud desafiante (Fig.

---

<sup>70</sup> Bien conocido es que la modelo de la virgen de Murillo era siempre su hija o que Velázquez y Ribera solían buscar modelos para sus santos, vírgenes y cristos muy a menudo en asilos, hospitales e incluso cárceles

<sup>71</sup> Esta organización del trabajo les entronca directamente con el mundo del Medievo, el Renacimiento y el Barroco, el sistema que permitió realizar las grandes series destinadas a los conventos, residencias aristocráticas y palacios reales.

<sup>72</sup> Esperanza de los Ríos Martínez, “La figuración española en la década de 1980: el equipo “Costus”. Una lectura simbólica de su serie “Valle de los Caídos” (1980-1987): la iconografía de la virgen.” Laboratorio de Arte, nº 21, 2009, 335-346

<sup>73</sup> Esperanza de los Ríos Martínez, “La figuración española en la década de 1980: el equipo “Costus”. Una lectura simbólica de su serie “Valle de los Caídos”...*op.cit.*, p.343

21) mientras que Ana Curra (miembro de “Alaska y los Pegamoides”, “Parálisis Permanente” y “Seres Vacíos”) se convierte en la *Templanza* vestida con ropas inequívocamente *punk* (Fig.22).

Para *Inmaculada, Patrona del Ejército de Tierra* (1984) posó la modelo y actriz Lola Merino (Fig.23). La fuente directa en la que los autores se inspiraron fue la *Concepción Grande* de Murillo del Museo de Bellas Artes de Sevilla, de modo que la obra de Costus bebe de la iconografía *María sine Labe Concepta*<sup>74</sup> representando a la virgen como una joven que enviada por Dios baja a la Tierra de pie sobre la luna llena. El cuerpo de la virgen traza una sutil diagonal, elemento compositivo barroco por antonomasia, mientras que el cuadro se desvía de la iconografía española al mostrar el pie desnudo, gesto con el que se remontan al arte anterior al Concilio de Trento<sup>75</sup>.

De nuevo encontramos una mezcla iconográfica en *Loreto, Patrona del Ejército del Aire* (1986) donde se representa a una Virgen Madre cuyo hijo, de pie sobre una columna, la abraza mientras ella muestra su pecho izquierdo (Fig.24). Si el pecho desnudo la relaciona con la imagen mariana más antigua del cristianismo, la “Virgen de la leche”, “Galactotrófusa” bizantina o madre nutricia cuyo origen remoto se remonta a la Isis egipcia, el orientalismo del atuendo diseñado por Manuel Piña remite a la vinculación de la historia de la advocación de Loreto con los mitos de Medio Oriente<sup>76</sup>.

Por otra parte en *Patria o piedad* de 1986, la tercera obra de esta tipología que pintaron para la serie puesto que las dos anteriores (la *Patria* de 1981 y la *Patria mexicana* de 1986) fueron vendidas, retrata a Alaska como la Virgen doliente que sostiene a su hijo muerto, para cuya figura posó el fotógrafo Paco Navarro (Fig.25).

Ambos personajes aparecen igualmente jóvenes respondiendo al concepto miguelangelesco que relacionaba juventud con virginidad y la composición piramidal de

---

<sup>74</sup> La iconografía de María sin pecado concebida alude al privilegio por el cual la Virgen es la única criatura humana concebida, ya desde el vientre de Santa Ana, sin el pecado original, heredado por todos los descendientes de Adán y Eva.

<sup>75</sup> Esperanza de los Ríos Martínez, “La figuración española en la década de 1980: el equipo “Costus”. Una lectura simbólica de su serie “Valle de los Caídos”...*op.cit.*, p.346

<sup>76</sup> La advocación de Loreto se relaciona con el traslado milagroso mediante intervención de los ángeles de la casa de la Virgen en Nazareth hasta dicha ciudad italiana, cuando los sarracenos reconquistaron San Juan de Acre en 1291. La leyenda, por la que se la vincula con la aviación, no quedó fijada hasta 1597 pero su base está forjada sobre los mitos de alfombras voladoras recogidos en *Las mil y una noche*.

la obra, así como la marcada diagonal definida por el blanco cuerpo desnudo de Cristo, remiten claramente a la iconografía clásica de la piedad, de reminiscencias claramente barrocas. Para este cuadro hubo dos fuentes de inspiración: la monumental *Piedad* de Juan de Ávalos que, como remate de la portada, preside la entrada a la cripta-basílica del Valle de los Caídos y también la dramática *Piedad* de Gregorio Fernández tallada en 1616, conservada hoy en el Museo Nacional de Valladolid.

En definitiva, con esta serie pictórica Costus transforma la iconografía escultórica del monumento franquista para adaptarla conceptual y estéticamente al contexto cultural *underground* que se estaba viviendo en Madrid en torno al núcleo social más cercano a los artistas. Marcada por una ambigüedad que emparenta al proyecto con cierta actitud *camp*, la revisión de la iconografía religiosa adoptada por el nacioncatolicismo pone en cuestión la presunta amnesia y apoliticidad de la Movida, si bien no deja de fomentar una doble lectura basada en la omnipresencia de la parodia y la aparente frivolidad del *kitsch*.

#### **4. Reflexiones finales**

Frente a los tradicionales postulados estéticos en los que originalidad y autenticidad se erguían como parámetros irrefutables que discernían una alta cultura de una baja, las manifestaciones artísticas nacidas como fruto de las contraculturas de la España de la Transición parecen promulgar un eclecticismo irreverente que subvierte las jerarquías a través del uso de la parodia, la ambigüedad, la provocación, la ironía y el disfrute de la estética *kitsch*.

Las obras de Ocaña y Costus, tanto performance como escultura, instalación o pintura, ofrecen valiosos ejemplos de utilización de las herramientas estilísticas *kitsch* para llevar a cabo una labor artística cuya interpretación resulta a menudo ambivalente. En ambos casos lo cursi toma cuerpo en una temática cañí común basada en la recurrencia a tópicos habituales del imaginario franquista, tales como el folclore andaluz o la iconografía religiosa.

La relectura de estos referentes de la construcción ideológica nacionalcatólica logra una potencia subversiva que pone de nuevo en cuestión la apoliticidad de estos movimientos artísticos remedando el debate existente en torno al *camp*.

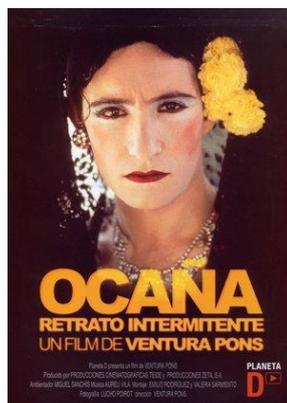
Si bien consideramos que atribuirle una intencionalidad *camp* a la obra de estos autores tal vez sea forzar los conceptos, nos parece que una lectura desde lo *camp* de la misma además de ser posible, enriquece su recepción. Y es que viendo las folclóricas y las vírgenes de Costus, las macareñas de papel maché de Ocaña o sus irreverentes paseos por las Ramblas, resulta difícil resistirse a encontrar elementos comunes tales como la provocación o la duplicidad de las obras, que a menudo aúnan los pares bello/grotesco, reivindicación política/frivolidad, femenino/masculino, acción artística/festejo, etc.

Consideramos en este sentido que tanto Ocaña como Costus participan de la histórica ambigüedad de lo *camp* al tiempo que su uso paródico del *kitsch* encierra un mensaje micropolítico. En el caso de Ocaña esto es mucho más claro ya que se vale de unas herramientas expresivas *protoqueer* que rompen con el binarismo de sexo (hombre/mujer), de género (masculino/femenino) y de deseo (heterosexual/homosexual). Al deconstruir estos términos se posibilita la construcción de una identidad alternativa que trata de fisurar los prototipos y estereotipos heteropatriarcales.

Pero, si bien no de un modo tan explícito, pensamos que el uso de la estética *kitsch* de Costus puede leerse también como una reivindicación velada de las identidades periféricas en tanto que virtualmente supone una celebración de lo femenino, lo exagerado, lo popular, lo artificial y lo carnavalesco.

Consideramos, en conclusión, que el lenguaje *kitsch/camp* de la obra de Ocaña y Costus, toma la forma de un conjunto de estrategias a través de las cuales unas minorías político-sexuales tratan de intervenir en el proceso de producción de significado. Precisamente la herramienta para esta injerencia será la malcitación de los códigos sexuales y de género del nacionalcatolicismo: el folclore andaluz y la religión popular. Con su desplazamiento y distorsión a través de la imitación y la parodia se generan nuevos referentes que, a la vez que apuntaban a la superación del régimen dictatorial, cuestionaban sutilmente los presupuestos igualmente patriarcales de la sociedad democrática que comenzaba a construirse.

## 5. Aparato gráfico



**Fig 1.** VENTURA PONS, Cartel de *Ocaña, retrato intermitente*, 1987



**Fig. 2** VENTURA PONS, Fotograma de *Ocaña, retrato intermitente*, 1987 Performance homenaje a Federico García Lorca.



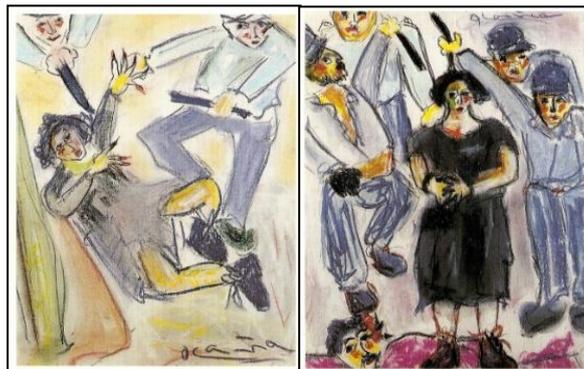
**Fig. 3** VENTURA PONS, Fotograma de *Ocaña, retrato intermitente*, 1987 Ocaña travestido en una de sus performances por Las Ramblas de Barcelona con Nazario y Camilo.



**Fig 4.** GÉRARD COURANT, Fotograma de *La Puerta de Brandenburgo*, 1979



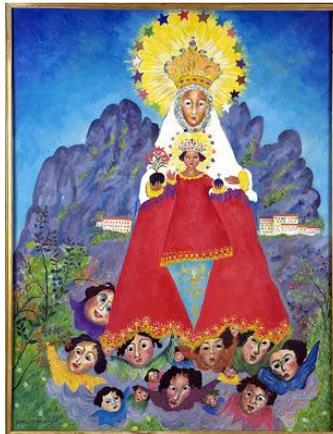
**Fig 5.** PEP ENCINAS, Ocaña, con mantilla, en una manifestación gay en 1978 en Barcelona. Fuente: El País.



**Fig 6.** OCAÑA, Dibujos sobre la detención. Cera sobre papel. Fuente: <http://larosadelvietnam.blogspot.com.es/>



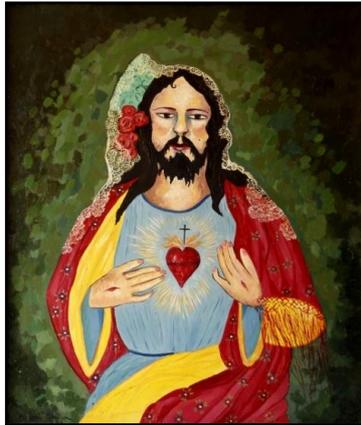
**Fig. 7.** ROGER VELÁZQUEZ, *Ocaña con la escultura de La Macarena en la exposición La Primavera*, en la Capella de l'Antic Hospital de Barcelona entre abril y mayo de 1982.



**Fig 8.** OCAÑA, *Madre de Dios de Montserrat*, 1982, Óleo sobre lienzo, Barcelona, Museu de Montserrat



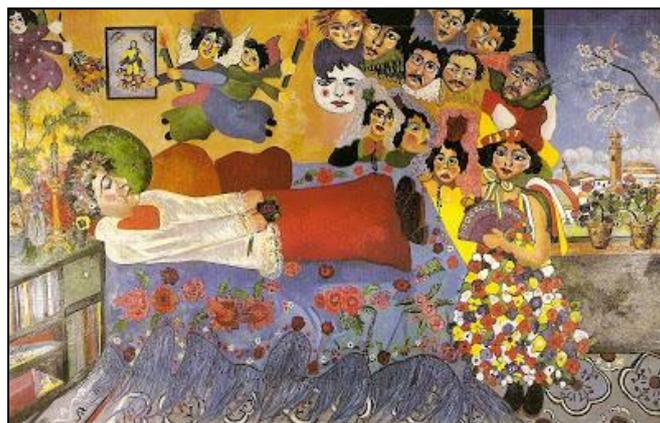
**Fig. 9.** OCAÑA, *Inmaculada de las pollas*, 1976, técnica mixta sobre papel, 50 x 60 cm. Barcelona, Colección Nazari



**Fig. 10.** OCAÑA, *Sagrado Corazón de Marica*, 1982, óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm. Colección Pere Pedrals, Barcelona



**Fig 11.** OCAÑA, *Entierro de un niño*. 1979 Acrílico sobre lienzo. Cantillana, Colección de la familia de Ocaña



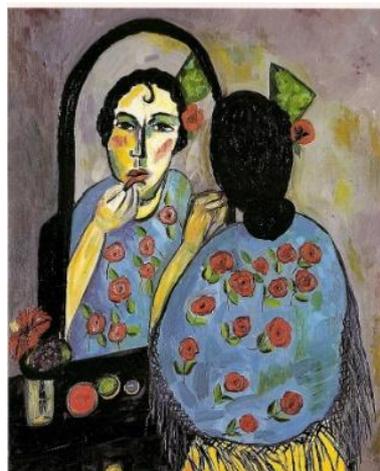
**Fig 12.** OCAÑA, *Mi velatorio o premonición*. 1982, Óleo sobre lienzo. 190x300 cm. Barcelona, Colección Pere Pedrals



**Fig. 13.** OCAÑA, Sin título. Óleo sobre lienzo. Barcelona, Colección Camilo



**Fig. 14.** OCAÑA, *Retrato con mantilla VI (Autoretrato)*, Acuarela sobre papel. 46x64 cm. Junio de 1981.



**Fig. 15.** OCAÑA, *Autorretrato de flamenca*. Óleo sobre lienzo. Barcelona, Colección Pere Pedrals

Año	Exposiciones
1973	London Bar, Barcelona (colectiva)
1975	<i>Pintures i dibuixos</i> , Llibrería de la Rambla. Tarragona
1976	<i>Exposición de pintura</i> . Cantillana.
1977	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Del 12 de marzo al 30 de abril, <i>Ni rosa ni azul</i>, Moguer (Huelva), Monasterio de Santa Clara.</li> <li>- Del 15 al 28 de septiembre, <i>Un poco de Andalucía</i>, Barcelona, Galería Mec-Mec.</li> <li>- Barcelona, Galería Mec-Mec (colectiva).</li> <li>- Barcelona, Galería Mec-Mec: realiza un belén-montaje llamado <i>Rosquillas y aguardiente</i></li> </ul>
1978	Diciembre, Palma de Mallorca, Galería 4 Gats
1979	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Del 8 al 18 de mayo, <i>Couleur et fête populaire</i>, Besanzón (Francia), Galerie Artémis.</li> <li>- Verano, Bagur (Girona), Galería Wynn.</li> <li>- Del 10 de octubre al 10 de noviembre, <i>Incienso y romero</i>, Zaragoza, Galería Pata Gallo.</li> </ul>
1980	Del 17 de mayo al 14 de junio, <i>Viva la virgen del Rocío</i> , Ibiza, Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza.
1982	De abril a mayo, <i>La primavera</i> , Barcelona, Capella de l'Antic Hospital.
1983	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Del 11 al 28 de febrero, <i>Flors i romaní</i>, Palma de Mallorca, Capella de la Misericòrdia.</li> <li>- Marzo, <i>Incienso</i>, Santander, Museo Municipal de Bellas Artes.</li> <li>- Mayo, <i>AÑIL</i>, Donostia, Altxerri Galeria</li> </ul>
18 de septiembre de 1983: Muerte de Ocaña	
1984	-Ocaña en Andalucía: exposición del 5 al 19 de marzo de 1984, Posada del Potro, Córdoba. Pérez Ocaña, José (1947-1983) Córdoba: Ayuntamiento, Delegación Municipal de Cultura, [1984]
1985	-Ocaña: [exposición], Museo Español de Arte Contemporáneo
2008	<ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>Beata Ocaña</i>. Galería la Rosa del Vietnam</li> <li>-Procesión de beatificación</li> </ul>

2011	-Ocaña, 1973 – 1983. Acciones, actuaciones, activismo. Centro Cultural Montehermoso 19/10/2011 al 15/01/2012. Vitoria, País Vasco. Comisariada por Pedro G. Romero
2012	-‘Ocaña, Àngels i dimonis’. Setba Zona d’Art, Barcelona. 6 de marzo al 30 de abril de 2012
2014	-Viaje al fin de la Tierra. Ocaña, serie "Galicia, 1976-1979". Exposición en Sevilla, España. Cavecanem
2015	-La primavera andaluza de Ocaña. Exposición itinerante: Casares (Málaga), Castro del Río (Córdoba), a Conil de la Frontera (Cádiz)  -Idiosincrasia sevillana y otras mitologías. Exposición en Sevilla, España. Colectiva. Espacio El Butrón.

**Fig. 16.** Cuadro-resumen del devenir expositivo de la obra de Ocaña. Elaboración propia.



**Fig. 17.** COSTUS, *Marina nº 3*, 1980, Acrílico/Aglomerado, 244×122. Colección Alaska



**Fig. 18.** COSTUS, *Paquita Rico*, 1978, Acrílico/Papel, 70×50, Colección Privada



**Fig. 19.** ENRIQUE NAYA, *El quinto y la marmota*, 1978, Acrílico/Papel, 65×50, Colección Privada



**Fig. 20.** ENRIQUE NAYA, *Carmen Polo*, 1987, Acrílico/Aglomerado, 150×150. Madrid, Colección ICCO.



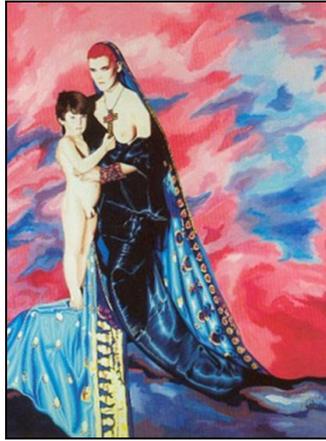
**Fig. 21.** COSTUS, *San Lucas Evangelista "La inspiración Divina*, 1981, Acrílico/Aglomerado, 120 x 120 cm. Cádiz, Museo ECCO



**Fig. 22.** COSTUS, *Templanza*, 1981, Acrílico/Aglomerado, 215 x 110 cm. Cádiz, Museo ECCO



**Fig. 23.** COSTUS, *La Inmaculada*, 1984, Acrílico/Lienzo, 240x180 cm. Cádiz, Museo ECCO



**Fig. 24.** COSTUS, *Loreto, Patrona del Ejercito del Aire*, 1986, Acrílico/Lienzo, 240 x 180 cm. Cádiz, Museo ECCO



**Fig. 25.** COSTUS, *Patria*, 1986, Acrílico/Lienzo, 180x240 cm. Cádiz, Museo ECCO

Año	Exposiciones
1975	-"América" por Enrique Naya Igueravide; Sala Doncel (Cádiz)
1978	-"Temas de arquitectura nacional y otros monumentos" por Enrique Naya Igueravide; Sala del Colegio de Arquitectos (Madrid)  -"Escenas de la España cañí", por Juan Carrero Galofré; Sala de la Casa de la Cultura (El Puerto de Santa María)
1979	-"Mambo" y "En torno a Federico García Lorca", por Juan Carrero Galofré; Galería El Pub (Madrid)
1980	-"Abanicos pintados" por Enrique Naya y Juan Carrero; Galería Estampa (Madrid).

1981	- "El Chochonismo Ilustrado"; Galería Fernando Vijande (Madrid)
1982	- "Andana"; "New Spanish Figuration"; exposiciones itinerantes
1983	- "La Luna" y "Pinturas Mexicanas"; Galería Sen (Madrid)
1984	- "Bichos"; Galería Sen (Madrid)
1985	- "Solera Costus"; Sala La Casa Grande (El Puerto de Santa María, Cádiz) y en la Sala M.O.M.A (Nueva York).
1986	- "Aire Carnavaleiro"; Sala El Faro (Cádiz)
1987	- "El Valle de los Caídos"; Sala Casa de Vacas (Madrid),
En mayo y junio de 1989 fallecen Enrique Naya y Juan Carrero	
1992	- "Clausura"; Museo del Mar (Cádiz) y Casa de América (Palacio de Linares, Madrid)
1997	- "Pintura y escultura en colecciones andaluzas"; Sala Los Claustros de Santo Domingo (Jerez de la Frontera) y Sala El Centro Cultural Alfonso X el Sabio (El Puerto de Santa María)
2000	- "Costus"; Galería de Milagros Delicado (El Puerto de Santa María)
2002	- "El Valle de los Caídos"; Galería Sen (Madrid)
2007	- "Costus: del Chochonismo Ilustrado a la Serie Andaluza"; El Alcázar de Jerez (Jerez de la Fra.) y "El Valle de los Caídos"; El Castillo de Santa Catalina (Cádiz)
2008	- "Costus y El Puerto"; Centro Cultural "Alfonso X el sabio" (El Puerto de Santa María)
2010	- "Mi Movida: Euphorie a Madrid"; Maison Folie Wazemmes (Lille, Francia)
2011	- "Costus en Sitges"; Palacio de Miramar
2013	- Incorporación de "El Valle de los Caídos" a la colección permanente del Museo ECCO de Cádiz

**Fig. 26.** Cuadro-resumen del devenir expositivo de la obra de Costus. Elaboración propia.

## 6. Referencias bibliográficas

ALAVEZ CASTELLANOS, José Alberto. “Lo kitsch, lo camp y sus manifestaciones culturales”. *Discurso visual*, nº 33.

ALIAGA, Juan Vicente y G<sup>a</sup> CORTÉS, José Miguel. *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el Arte en América Latina y España: 1960-2010*. Madrid: Editorial Egales, 2014

ALIAGA, Juan Vicente. “¿Existe un arte queer en España?”. *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, Nº. 3, 1997

AMÍCOLA, José, “Camp followers, Estética Camp y nueva carnavalización”, *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Nº 14, 2002; p. 168.

ARCHILLÉS I CARDONA, Ferrán. “Sangre española. La "movida" madrileña y la redefinición de la identidad nacional española, en *La nación de los españoles: Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea* / coord. por Ismael Saz Campos, 2012, 437-461

ASENSIO, Susana. “El imaginario flamenco americano: Aura y Kitsch en la escena transnacional” *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Nº 2, 2004, 146-160

BUTLER, Judith. (2002) *Acerca del término “queer”*. En, Judith Butler, *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Editorial Paidós. 321-332

CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, deadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo, 2007

FOUCAULT, Michel.: *Historia de la sexualidad* (3 vols.). Méjico, Siglo XXI, 1977.

G.MORENO *et al.* *Ocaña: 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona: Virreina Centre de la Imatge/Centro cultural Montehermoso, 2011.

GARCÍA TRUJILLO, Esther. *Deseo y resistencia: Treinta años de movilización lesbiana en el estado español*, Madrid, Egales, 2009

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Ensayo sobre lo cursi; Suprarrealismo; Ensayo sobre las mariposas*. Madrid: Moreno-Ávila. 1988

HUESO FIBLA, Silvia. *Ya no estás más a mi lado corazón: Estética Camp en América Latina*. Tesis doctoral dirigida por Nuria Girona Fibla. 2012

- MARZO, Jorge Luis y MAYAYO, Patricia. *Arte en España: ideas, prácticas, políticas. (1939-2015)*. Madrid: Cátedra, 2015
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael. *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2016
- MIRA, Alberto. *De Sodoma a Chueca. Una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid: Egales. 2004
- MOLES, Abraham. *El kitsch. El arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós, 1990
- MORENO, Carlos. “Un cursi (1842)”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N° 25, 2003
- NAVARRO, Alicia, “Cuerpo feminista, cuerpos fragmentados y cuerpos adheridos en la estética flamenca” Conferencia pronunciada en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos, 2012. Disponible en: <http://ayp.unia.es/dmdocuments/ses0401.pdf>. (Última consulta 24/05/2016)
- NAZARIO, coord. Luque, Nazario, ed. *La Barcelona de los años setenta vista por Nazario y sus amigos*, Ellago Ediciones, Pontevedra, 2004.
- PAVLOVIC, Tatjana. “Travistiendo la voz: la poética de la "movida" madrileña”, en: Barbara Zecchi (coord.) *Sexualidad y escritura (1850-2000)* Madrid, Anthropos, 2002, 235-248
- POLIMENI, Carlos. *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid: Campo de Ideas. 2004
- PUIG, Tony, “Ocaña. La terrible ascensión de un marginado”, revista *Ajoblanco* n° 27, Barcelona, noviembre 1977.
- RAMON CAMPS, Ricard. “Estética y políticas del poder. El kitsch como instrumento de reflexión sobre la jerarquía de las culturas”. Universidad de Málaga. Actas del 3er Congreso Internacional de Educación Artística y visual. 2011
- SONTAG, Susan. “Notas sobre lo Camp”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 303-331, 1984
- TIERNO GALVÁN, Enrique. "Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo cursi", en *Del espectáculo a la trivialización*. Madrid: Tecnos, 1961,79-106.
- VALIS, Noël. *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch and Class in Modern Spain*. Durham&London: Duke University Press, 2002 .
- VILARÓS, Teresa, *El mono del desencanto*. Madrid: Siglo veintiuno. 1988