

Cuando me propuse Ocaña, en 1977, llevaba diez años trabajando como director de teatro. El teatro me había ido proporcionando una riquísima experiencia; por una parte me había aproximado a todo tipo de textos, desde los grandes autores clásicos hasta rabiosos contemporáneos; por otra, y muy especialmente, me había servido para conocer el complejo mundo de los actores; esos seres maravillosos con los que construyes personajes a través de los que te expresas, te comunicas y te relacionas con el público.

Por aquella época andaba yo preocupado con la sensación de que quizás me estaba apalancando demasiado en un oficio maravilloso, el de levantar textos teatrales, en el que me desenvolvía con satisfacción, pero que estaba postergando dedicarme a lo que toda mi vida había tenido ganas de hacer. El cine, desde pequeño, siempre había sido mi ilusión, mi meca.

A los 18 años había conseguido una beca de la Anglo Catalan Society que me permitió estudiar en Londres el documentalismo británico de finales de los cincuenta. Esa época gloriosa del free cinema, rama cinematográfica de los angry young men o jóvenes airados o coléricos, permitió que me acercara y descubriera no sólo el trabajo cinematográfico, sino personajes tan carismáticos como Tony Richardson, Karel Reisz, Lindsay Anderson y John Fletcher (con los dos últimos llegué a tener una larga amistad), todos ellos del grupo del manifiesto del Free. Cuando les conocí me llamó la atención un denominador común en todos ellos, menos en Fletcher, que trabajaba en montaje: su larga experiencia en el teatro y sus maravillosos documentales, anteriores a sus brillantes trabajos de ficción en el cine. ¡Cómo me gustaría revisar *We are the Lambeth Boys* de Reisz o la apasionante *Everyday Except Christmas* de Anderson!

En 1977 se me ocurrió que, teniendo un cierto bagaje teatral, podría ser interesante que me acercara al cine a través del documentalismo, como los angries de finales de los cincuenta. Así que, en lugar de seguir el camino tradicional de los países latinos, donde, normalmente, se accedía a la profesión cinematográfica a través de las escuelas o del meritoriaje profesional, en mi caso podía intentar hacer una película documentalista, para ver qué tipo de relación se establecía entre una cámara y yo. Lo que sería Ocaña nació así. Ésa fue la reflexión teórica.

Faltaba encontrar el tema, un buen tema, para el ejercicio que me proponía. Y una tarde me invitaron a una reunión preparatoria de la fundación del FAGC (Front d'Alliberament Gai de Catalunya), curiosamente en los míticos Capuchinos de Sarrià. Yo nunca he militado en ninguna organización, pero siempre me he considerado un progresista librepensador de izquierdas, lo que me ha llevado a prestar mi apoyo a infinidad de causas perdidas, nobles, altruistas, etc., con algún que otro disgusto, por cierto. Después de la reunión, fuimos a cenar a un local de las Ramblas; compartimos esa noche con unos alumnos de un colegio de Salamanca que se lo pasaron requetebién con nuestra fauna, y sobre todo cuando irrumpió en el comedor una especie de manola-travestida-muy-graciosa chillando: "¡Soy la Pasionaria de las mariquitas!". Era Ocaña, que vivía cerca y había acudido a obsequiarnos con una genial representación callejera de su primitivo arte, que, quizás por mis raíces teatreras, me fascinó inmediatamente.

Al cabo de unos días lo invité a cenar para que me explicara su vida; mientras, yo iba tomando notas que luego, ya en casa, clasifiqué por temas hasta que me pilló el amanecer. Nos vimos un segundo día y le pedí que me mostrara fotografías suyas. En una de ellas vestía faldas, medias, zapatillas y pañuelo en la cabeza, todo en negro, como las viejas de pueblo. Era la primera vez que salió a la calle travestido. “Yo siempre me visto de mis recuerdos”, me dijo. De ahí partió mi idea de hacer una película en la que explicara su vida, como un retrato a cámara que apareciera cortado intermitentemente con “la provocación de la memoria” reconstruida a través del travestismo, el teatro en la calle, la España negra, con Goya, García Lorca, el folklore, los Quintero... el recuerdo. Ése fue el concepto, quizás un poco literario, pero así lo vi y así lo filmé.

Veintisiete años después, creo que tanto el discurso del personaje como el concepto del film mantienen una vigencia brutal. En mi Ocaña no había nada que no fuera premeditado. En su casa nos habla de su vida y a la vez vemos el mundo que surge del subconsciente mediante la utilización del travestismo. Reconstruimos sus visiones sobre el culto a la muerte, el fetichismo, las imágenes religiosas. No quise hacer una obra de escándalo, algo bien fácil en el caso de Ocaña. Mi intención fue hacer, con toda honestidad, una narración intimista a partir de un personaje extrovertido. De Ocaña me interesó más el subconsciente que lo aparente, y eso es lo que quise expresar. Así que fui armando monólogos del teatro popular andaluz (los encontré en el Palacio Güell, el Museu del Teatre) y a la vez pinchando a Ocaña para reconstruir falsos velorios y peculiares procesiones con sus imágenes de papel maché donde él pudiera cantarnos unas saetas en el corazón de la Barcelona medieval... La película se rodó en 16 milímetros y en sólo cinco días, más un día complementario que fue el de la famosa manifestación del millón de personas de la Diada de 1977.

Para mí lo más importante en una película es tener el concepto claro y no apartarse de él. Cuando acabé el montaje con Valeria Sarmiento, la mujer de Raoul Ruiz, se lo enseñé a Ocaña y a mis amigos y todos me animaban para que siguiera mostrando mi ejercicio a más gente, pero lo había rodado en 16 milímetros y no estaba legalizado. La película la pagué con lo que había cobrado de Mary Santpere por montarle un revival de un Don Juan Tenorio musical. Josep Maria Forn, que en aquella época ayudaba a muchos noveles, figuraba como productor de la película, pero tampoco podía aportar mucho más que avalarme ante el laboratorio. Por suerte fui a ver a Antonio Álvarez Solís, que entonces era director de Interviu, y le pedí que viniera a un pase con estudiantes universitarios a los cuales no conocía de nada, pero me interesaba ver cómo reaccionaban. Todos se quedaron muy sorprendidos y, al salir, Antonio me dijo que le llamara al día siguiente. Con el dinero del grupo Zeta pudimos hinchar a 35 milímetros y legalizarla. Realmente la historia de esta película es de aquellas que sorprenden. Nadie podía esperar que lo que me había propuesto como un ejercicio acabara convirtiéndose en lo que tantos consideran una película de culto.

Siguió la racha. Tuve la suerte de llevarme una copia a París para enseñársela a mi querida Mamen Gallano y de que un día, al salir del metro en el faubourg Saint Honoré, lloviera a cántaros. Para hacer tiempo, entré a ver a la gente de prensa del Festival de Cannes, que me conocían porque yo había estado acreditado varios años antes como “crítico” de cine. Al cabo de un rato, ingenuamente, les hablé sobre mi película. Ahí empezó todo. Se empeñaron en que la viera el comité de selección, y aunque a mí me daba vergüenza, porque pensaba que no era una película para ellos, dos días después se hizo el pase. Y luego: “On retient le film pour le Festival”, que significa que empieza el vía crucis de la recta final y que, probablemente, tu película llegue a la Croisette.

Fuimos a Cannes en mayo de 1978; era el primer año que se hacía *Un certain regard*, que es una selección oficial no competitiva. En la rueda de prensa fui a por todas. Al salir: “Hola, soy Ulrich Gregor, del Forum de Berlín, y lo invito al Festival de Berlín”, y “Hola, Soy Víctor Nieto y le invito a Cartagena de Indias”. Y Chicago, Florencia, el Pompidou... Ahí empezó la carrera de Ocaña en todo el mundo. Néstor Almendros, que me había dicho unos años antes: “Cuando hagas una película, ya te haré yo la fotografía, porque como mínimo eso estará bien”, estaba orgulloso del éxito. Y como iba a Cannes, ya era una buena película para estrenarse en España, y su estreno en Barcelona, en el Maldá, fue una de las noches más emocionantes de mi vida. Pepe Ocaña llenó el cine de flores, yo fui con mis padres y con Mary Santpere, para que viera qué había hecho con el dinero que me había pagado. Mary era una mujer fantástica de la que aprendí mucho.

Viajamos a casi todos los festivales del mundo donde nos invitaron. El de Berlín fue apoteósico, con aplausos brutales. Ocaña, travestido, desde el escenario soltó: “Nenas. Qué bien me lo he pasado en el avión chupándosela a un pakistaní”, y el intérprete no se atrevió a traducirlo. Tuve que interrumpir: “No podemos privar al público berlinés de la verdad”. Y así en tantos sitios...

Ocaña, retrat intermitent fue un cuento de hadas, un inesperado regalo para los dos y el inicio de una relación entre él y yo maravillosa. La clave de esa relación era el respeto mutuo. Nos dieron el Premio de Especial Calidad Cinematográfica y la película se ha convertido en un gran documento de la época: Ocaña ha quedado como el símbolo de un tiempo, de una ciudad, de un país que ya no existe. Era el momento en que la gente, harta de represión y de franquismo, luchaba y gritaba por la libertad. ¡Qué lejano, qué tiempos más maravillosos! ¡Cómo nos lo creíamos!