

DEBATE: JUAN HIDALGO

(Algunas) lágrimas de esperma

...

MANEL CLOT

Lo que no es consciente no es humano

[Georges Bataille]

Probablemente muchos de ustedes deben conocer sobradamente una obra de Juan Hidalgo titulada *Mamá es un hombre* (hoja de álbum del diario de Carmela García Fij), de 1966, en la que a través de las páginas del diario de una adolescente vemos cómo ésta asiste, atónita por el insólito descubrimiento primero ("MAMA ERA UN HOMBRE, y según pude ver, aunque entiendo poco de eso, un hombre estupendo"), y complacida por el mero sentido común después ("...y después, ¿qué nos importa si mamá es un hombre? Papá es ¡tan feliz!, Felipe se entiende tan bien con ella, y... ¿dónde íbamos a encontrar otra mamá tan estupenda?"), al hecho de que su padre, en segundas nupcias, se ha casado en realidad con otro hombre, una historia en la que, por otra parte, un casi imperceptible desliz gramatical del autor nos desvela el predecible final antes de tiempo ("Aunque joven era una perfecta ama de casa. Los criados le obedecían sin rechistar..."), un final que, por otra parte, ya aparece anunciado en el propio título. Como supongo que conocerán probablemente también el texto titulado *El falismo de los saludos* (notas), de 1969, fundacional, primigenio, revulsivo, contundente, anticipador y provocador como pocos ("el brazo en el saludo fascista es un pene erecto...", "el brazo en el saludo comunista por el contrario, es un pene que se nos muestra corto...", "el brazo en el saludo militar se cierra en ángulo...", "el brazo clerical en las bendiciones es un pene mediano...", "en el saludo convencional, al estrechar las manos, estrechamos nuestros glandes..."). O como deben asimismo conocer un "etcétera sin fin", muy visual y casi acróstico, titulado *Gotas de esperma*, de 1973 (el otro "etcétera sin fin", o más bien a la inversa, se titula *Gotas de agua* y es el que figura inmediatamente anterior), consistente en una enumeración considerablemente alógica de progresivas cantidades de gotas de esperma, en una especie de repertorio a medio camino entre el poema visual y un recuento clínico, o el "etcétera" *Pollos y pollas*, de 1966, fundado en un demoledor y evidente juego fonético y semántico, y en el que se invita al actuante a cortar alternativamente las cabezas de los pollos y pollas contenidas en un caja de cartón y arrojarlas acto seguido al público, o el ya más exquisito *Reservoir, un objeto poético*, también de 1966, en el que un cartón horadado debe ostentar un agujero a través del cual se debe hacer pasar el depósito de un preservativo, al igual que el muy gráfico y descriptivo *Penis Ring Piece*, de la misma fecha, pionero en la propagación descarnada de los menesteres ornamentales que describe y proclama: *for adorning robin page's prick*. Por no hablar de la

competición deportiva anual sólo para hombres cuyas estrictas bases y normativas se presentaban en "S.P.H.", de 1967, en la que en base a la mayor o menor velocidad en la eyaculación de los participantes —en úteros o en anos, siempre según preferencias— se otorgaban galardones siguiendo las categorías de "primer venido", "el último venido", "el que vino en medio", y "el que nunca viene". En todas estas obras [1], intervenciones breves en las que el lenguaje construye prácticamente todo y se constituye como eje de la propia experiencia relatada, como en el más radical de los sistemas procedentes de una parte de la retórica histórica del arte conceptual, dotadas de un humor ácido y de un sentido de la irreverencia más que notable, puesto que se conjugan en ellas elementos procedentes de los ámbitos castrense, religioso y moral, se habla evidentemente, y como ustedes ya habrán podido comprobar, de sexo y, más concretamente, de sexo masculino, aunque no siempre. Y no solamente. Pero casi siempre. Sexo y no erotismo. Sexo y no género. Fisiología y carnalidad.

Son obras en las que el artista habla de sexo como quien se toma un *bourbon* o espanta una mosca, como quien se rasca un grano o se atusa el pelo, como quien mira la hora o se cambia los calcetines, es decir, como un gesto más incorporado a la rutina diaria o procedente del quehacer cotidiano, probablemente porque el sexo pertenece justamente a esa esfera: y si nos hallásemos en otro ámbito analítico cabría hablar de memorias, de recuerdos y de autobiografías (acaso de *todo el mundo*). O habla de sexo como quien, buen conocedor del grado irrespirable de asfixia del ambiente político y social exterior, hace de su ebullición interior un estallido volcánico capaz de asustar a propios y extraños, en medio del regocijo cómplice de unos cuantos, más bien de unos pocos: en este sentido, por tanto, nunca debemos dejar de tener presentes las fechas en que esas piezas fueron compuestas (1966, 1967, 1969 y 1973), puesto que nos aportan una valiosa información añadida acerca de su función y significado, así como de su plausible alcance histórico. Treinta años atrás desde luego tampoco era oro todo lo que relucía, sino más bien todo lo contrario: como el propio artista ha aseverado en diversas ocasiones, y yo suscribo incondicionalmente aun a riesgo de parecerles panfletario, cosa que no me importa demasiado, todo dicho sea de paso, y que puedo asumir tranquilamente, todo arte es, o debería ser, político. Y yo añadiría: todo arte, en este sentido, debe estar sujeto a los principios de su presente, de su tiempo real, tangible en lo real, en su contexto, con ataduras libres pero con anclajes visibles, mostrándose sin demasiados complejos: ésta debería ser, tal vez, la auténtica dimensión del arte realista, o una cierta configuración de lo que hoy podemos entender en términos como "realismo" y "político", empa-

rentados directamente, sin duda, con algunos de los principios formulados por Artaud en su idea del teatro y la crueldad [2], y posteriormente deconstruidos por Jacques Derrida en su ya fundamental análisis de la clausura de la representación [3].

Desde *El falismo de los saludos* hasta *Gotas de esperma* nos hallamos ante unas obras pioneras por lo que respecta tanto a la temática como a la presentación –casi diría al “modo de producción”– en las que se habla de sexo con humor y con desenfado, con naturalidad y con una cierta cotidianeidad, sin ironía, algo nada frecuente, por otra parte, y sin caer en el esperpento patético o en la triste parodia, y bajo la forma de *etcéteras*, de textos casi iniciáticos o reveladores que tienen un algo indefinible, como ese algo que en los pueblos catalanes se daba cuando yo era pequeño al comprar el pan o la carne para así completar su peso, otro trozo de pan, un retal de coca, unos restos de costillar, algo sin tanto valor, la *torna*, con lo cual el peso casi siempre se sobrepasaba limpiamente, y además por el mismo precio: son obras potentes por su simplicidad y por su carácter escueto y en las que casi siempre está presente una especie como de cierta idea lacaniana del Falo, es decir, el sexo relacionado, o ya identificado, con el poder ($\partial F = S + P\partial$): son obras en las que, por tanto, se habla de poder, se habla, en suma, de ese poder falológico –por utilizar la fascinante y específica terminología derridiana– y que, a pesar de todo, a pesar de lo evidentemente masculino de su condición, a pesar de lo relacionado con la mirada masculina convencional, se sitúan, sin embargo, en ámbitos tradicionalmente ocultados y orillados por ese mismo poder, ese poder masculino blanco, heterosexual –heterosexista–, occidental, autoritario y previsiblemente confesional que ha establecido pautas y normas de todo orden, que ha vinculado sexo a poder, sexo a economía y sexo a política (Foucault nos ha enseñado casi todo al respecto, y debemos tenerlo igualmente siempre presente), y que ha construido y fundamentado un discurso –un texto del sexo– terriblemente unidireccional, diferenciando siempre una hegemónica heterosexualidad tradicionalmente dirigista y coercitiva de cualquier otra opción o de cualquier otro sentimiento asociado a la idea de sexo, incluso como mera posibilidad. Este orden y este poder han fundado un discurso del sexo –su sexo– y del género en base a la ocultación sistemática de ese mismo sexo: el velo del poder oculta su instrumento y su atributo preferencial, el sexo, para mostrarse transmutado sólo en sus efectos, en su género, en su desplazamiento metonímico dominante: el placer de la mirada, la escotofilia, la proyección hacia el objeto mujer, la proyección exterior mediante la prolongación de armas diversas, de brazos humanos, de gestos masculinos y de códigos sociales. Juan Hidalgo ha venido a recuperar ese sexo que fundamenta el discurso del sexo y ha mostrado su cara subversiva, revulsiva, natural y otra: ha mostrado, pues, un sexo no reproductivo, no heterosexual, fundamentado en el gasto y el desperdicio de posibilidades, y no acorde con los mecanismos destinados a la reproducción, es decir, a la conservación y perpetuación de la especie, de los sistemas de dominio, de control y de poder. Lógicamente, presenta el sexo masculino y también, en consecuencia, la alteración de los géneros y las tecnologías del yo, pasando por algunos mecanismos de construcción del sujeto moderno y acabando en las tempestades construidas del deseo.

Estas pocas obras que hemos citado al principio, textos que aparecen recogidos en sus libros ya desde el primer *De Juan Hidalgo*, de 1971 (con lo cual su status operístico, su consideración como “obra”, se halla situado a medio camino entre un *etcétera* y un poema), se constituyen, además, en valiosos cimientos y gérmenes para futuros trabajos que habrán de interesarnos de manera mucho más directa, y sobre algunos de los cuales quisiera ofrecerles a ustedes mi versión, mi impresión, mi aproximación: y creo, en este sentido, que muchas de las obras de Juan Hidalgo requieren aproximaciones y asunciones más propias de mundos experienciales directos que de mundos estrictamente intelectuales y diferidos. Pero esto ya sería otro cantar.

Algunos de los fragmentos de los textos citados anticipan claramente una obra fundamental y ejemplar para la cuestión que nos ocupa –aunque su ejemplo no es que haya sido precisamente continuado por otros artistas con posterioridad, que digamos– como *Biozaj*, de 1977, muestra singular y precisa de sincretismo, disolución de los límites –visual y conceptualmente–, fusión de las energías y trabajo con el sexo más allá de sus estrictas peculiaridades anatómicas y/o fisiológicas: en estos años en los que el tema del cuerpo, la identidad, la fusión y la disolución de los géneros, y la marca sexual se han constituido en algunos de los síntomas más evidentes y directos de cuáles eran buena parte de los intereses que estaban sacudiendo el mundo del arte contemporáneo, unos años en los que la idea de la representación ofrecía de manera paralela su crisis profunda y su desplazamiento hacia territorios operativos bastante nuevos –tenemos presentes la crisis del sida y los dispositivos asociados a la idea del cuerpo físico y del cuerpo social como algunos de los mecanismos más exitosos e ineludibles de los últimos tiempos de la representación–, una obra como *Biozaj* se convierte en un antecedente oculto y desconocido, pero potente y revulsivo. Se trata de una obra desde la cual el artista reflexiona acerca de un origen posible de la humanidad, acaso como siguiendo la línea que dejara esa gran obra maestra de la carne, esa apoteosis de la inmediatez visible, *L'origine du monde*, de Courbet, calificada en su momento por algunos de sus más violentos detractores como “una escena más propia de una carnicería o de una sala de despiece que del cuadro de un pintor”. En *Biozaj*, dos hombres se buscan y dan como resultado un hombre nuevo, y dos mujeres se buscan y dan como resultado también una mujer nueva. De la fusión de ambos resultados, ya de por sí sintéticos (de hecho, una especie de biNarciso, un Narciso doble espejeante y enamorado), surgirá un ser nuevo, un ser universal y biológico nuevo y totalizador, contenedor de todas las potencias y de todos los sexos, que habrá de dar cabida a todas las manifestaciones de la vida y del deseo y que se desplazará de uno a otro sin problema. *Biozaj*, en este sentido, procede ya de aquella voz del autor convertida en niña que descubre que su nueva madre es un hombre, procede del juego de palabras y sexos de *Pollos y pollas*, procede de las referencias fálicas en el brazo extendido de una mujer en *El falismo de los saludos* (“no olvidemos tampoco a las lánguidas hembras sofisticadas que desde más de un metro de distancia te presentan su serpentino falo para que beses con emoción su marmóreo glándula sangrada”), y procede también de los anos y úteros indistintamente penetrados por los miembros erectos, posteriormente galardonados con la medalla del Santo Prepucio, en “S.P.H.”.

En un fundamental y significativo ensayo escrito a mitad de los años 30 [4], el autor francés que fue y dejó de ser surrealista varias veces, el estudioso del erotismo y de sus formas asociadas de placer y de muerte, y el cuasi pornógrafo Georges Bataille dividía la actividad y el consumo de lo humano en dos partes: una parte, reductible, dirigida hacia la conservación de la vida y hacia la continuación de la actividad productiva; la segunda parte, representada por los *gastos no productivos*, se dirigía hacia la pérdida, el gasto, y a veces los placeres violentos. Citaba como ejemplos de ese “gasto no productivo”, entre otros, el lujo, la melancolía, los cultos, las guerras, las artes, los espectáculos y las llamadas actividades sexuales perversas (es decir, desprovistas de la finalidad genital), es decir, actividades cuyo fin radicaba en ellas mismas; en todas ellas, el acento debía estar puesto en la pérdida, lo mayor posible para que esa actividad adquiriese su verdadero significado. Puesto que la producción es la base de la homogeneidad social, el gasto no productivo representa, pues, una amenaza para el mantenimiento continuo de eso que Bataille llamaba la sociedad homogénea: la sociedad productiva, a saber, la sociedad útil, que perpetúa sus mecanismos de control y poder a través del tiempo. Y en ese contexto nos situamos en el marco de una sociedad capitalista, lógicamente, en la que están claramente diferenciados los simples productores de los

propietarios de los medios de producción. Es el propietario quien halla finalmente esa homogeneidad social, por lo que la homogeneidad social se presenta estrechamente ligada a la burguesía por vínculos esenciales claramente distinguibles [5], casi diría que lógicamente distinguibles.

Esa idea permanente del "gasto no productivo" es la que parece situarse en el corazón de buena parte de las obras de Juan Hidalgo que tienen al sexo como uno de los ejes fundamentales y más visibles, obras todas ellas presentes en la exposición y que ustedes por tanto ya conocerán, y que salvo alguna excepción pertenecen en su mayoría a la serie de *acciones fotográficas*, tal y como el mismo autor las denomina, puesto que son resultados más que procesos, y en los que el medio juega un mero papel instrumental. A esas obras intentaré ceñirme, pues estoy convencido de que representan la quintaesencia de varios aspectos que se entrelazan de manera muy "productiva": el uso *reartificado* de la fotografía a la luz de su constante reconsideración en la actualidad, la presencia prácticamente única del sexo en todas ellas, una cierta vindicación de lo homosexual o, cuando menos, de lo homosocial (o tendente a una cierta solidaridad homosocial), la estética específica del fragmento, la idea de un cierto comportamiento *narciso* como proyección y casi como reflejo del doble, un visible —o previsible— derroche de esperma como muestra evidente, palpable y visible del gasto y del desperdicio —casi en sintonía con el uso que de ese derroche suele hacerse en la estética pornográfica gay para mostrar lo más gráficamente posible la auténtica consecución del placer por parte del/los protagonistas—, y un supuesto falocentrismo visual e intelectual destinado, sin embargo, a recuperar la imagen de la erección masculina como síntoma de afirmación y no como elemento de vergüenza y de ocultación, todo ello en un mundo que parece sólo de hombres, en el que apenas hay mujeres: sexo y fotografía parecen ser, pues, los dos términos fundamentales del eje complejo sobre el que cimbraba sin cesar una parte muy importante de la obra de Juan Hidalgo.

Es de sobra conocido cómo a lo largo de los últimos quince años se ha producido un notable incremento en algunos mecanismos expresivos de la producción artística, un incremento de modos, de medios y de sistemas entre los que los trabajos en soporte fotográfico han ido cobrando mayor importancia por cuanto se refiere al aumento de los puntos de vista y de las posibilidades de intervención, partiendo de la idea de que la fotografía es, entre otras cosas, una historia, un relato, que no concede objetividad desinteresada y que está sumergida en propósitos emocionales y auráticos, que se puede vincular de modo mucho más directo con la experiencia del sujeto, y que pugna por alejarse de presupuestos excesivamente pictorialistas. Algunos de los trabajos más remarquables, más innovadores, más provocativos y notablemente más polivalentes han sido llevados a cabo desde comienzos de la época de los ochenta, y su progresiva intervención masiva en los ámbitos de la creación ha conllevado no pocos cambios de óptica y no menos cantidad de mecanismos representacionales e intereses culturales realmente novedosos. El trabajo desarrollado por los artistas que han usado los sistemas y los dispositivos que la fotografía ha puesto a su disposición ha contribuido de manera significativa a ampliar márgenes formales y límites conceptuales, a propiciar una expansión del vocabulario específico del medio y a rehacer el propio concepto de lo que se estaba realizando hasta el momento, abogando por una mayor presencia de elementos procedentes de la cultura popular, desplazando la línea que separa alta y baja cultura, desarrollando una mayor intención crítica, demostrando un remarcable interés por la progresiva desobjetualización de procesos y de obras a partir de una ampliación enorme de las fronteras tradicionales de los mecanismos presentacionales, pugnando por una indudable inversión de los términos en los que se establece el código de miradas y recepciones, y recuperando un notable predominio de las ópticas privadas, las esferas personales y algunos dispositivos de la subjetividad, amén de un replanteamiento global de las propias nociones

de representación y de espacio de la representación vigentes desde los postulados fundacionales de la modernidad, y acorde, por ejemplo, con otras formulaciones acerca del valor y significancia de la misma idea de "imagen".

En este sentido, algunos dispositivos fotográficos contemporáneos hablan de la representación y del simulacro, de la consciencia de la (propia) imagen y de esa misma *ausencia*, nos sitúan en los márgenes del doble, de la alteridad y del reflejo y nos hacen ser conscientes de la idea de la propia apariencia y de la construcción del yo, toda vez que contribuyen a hacer patente cómo el ser humano acabó por devenir una *falsa copia* de Dios, "a cuya imagen y semejanza" había sido creado —o reproducido, *fotografiado*— originalmente [6]. Falsas copias y copias auténticas, impostura y representación: un intento por penetrar en las entrañas del mundo más allá de sus apariencias y formas, para encontrar el sitio que en él nos corresponde: una forma posible de pactar con el mundo a través de su representación sensible. O una forma explícita de mostrar las carencias de ese mundo desde ópticas personales sensibles, erigiéndose en su testimonio crítico y en su último testigo: esa es la zona en la que operan los poderosos dispositivos conceptuales presentes en las obras de Juan Hidalgo, obras como *Flor y hombre*, de 1969, *Barroca alegre*, *Barroca triste*, también de 1969, *Hombre, Mujer y Mano*, de 1977, *Trimasturbación interior* y *Trimasturbación exterior*, ambas de 1981, *Rosa, Espejo y Condón*, de 1990, *Narciso*, también de 1990, *Alrededor del pene*, de 1990, y *La otra cara*, de 1994. Es esta última obra, procaz y provocadora aunque enigmática en la simplicidad de su puesta en escena, la que parece relacionarse directamente como complemento del *Retrato*, de 1990, y de la ya citada *Narciso* —en una estructura triple que parece querer mostrar la figura del artista desde múltiples ángulos— y que además parece llevarnos, por procedimientos asociativos de diversa índole, hacia las piezas de la serie *W.C.*, de 1990, y al múltiple *Pot-au-feu/Elle a chaud au cu*, de 1991, particular transcripción desplazada del conocido juego de palabras de la pieza homófona de Duchamp.

Más allá de sus evidentes posturas falocentristas y falológicas, y de la insistencia progresiva en la eyaculación como la demostración de un sistema reclusivo destinado a poner en crisis los mecanismos de perdurabilidad y de reproductibilidad de la especie o, mejor dicho, de sus dispositivos de poder —y aquí entiendo por poder el político, el económico y el religioso, unidos en una santa alianza que sistemáticamente ha anatemizado las prácticas sexuales no productivas, desde la masturbación hasta las relaciones homosexuales, puesto que son las que más en peligro ponen su sistema, el sistema y sus modos de pervivencia—, más allá de esas cuestiones, pues, sobre las que habremos de volver, quizás uno de los aspectos centrales en estas obras del artista es aquel que se centra en la idea genérica de la sexualidad, y sus poderes y capacidades [7]. En un mundo en el que la idea del yo ha sido a veces promovida al estatuto de una idea ética de modo que casi deviene una sanción a la violencia, Leo Bersani, en su conocido artículo de 1988 *¿Es el recto una tumba?* [8] propone que tal vez la sexualidad puede representar en realidad nuestra primera práctica higiénica de no-violencia, es decir, una posibilidad distinta de situarse frente a las estructuras del poder imperante, no manteniendo sólo el interés en las tecnologías del yo y abogando por un uso transgresor de la sexualidad: pero ya Foucault nos advertía de que la relación entre el límite y la transgresión adquiere la forma de una espiral que no sólo una simple infracción puede agotar, por una parte, y también sabemos cómo precisamente el espacio de la sexualidad es uno de los espacios característicos de reproducción de las estructuras del poder exterior: y me vienen ahora a la mente dos películas de Fassbinder, *La ley del más fuerte* y *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*.

Pero en este sentido, los múltiples usos de una crítica transgresora deben manifestarse en la construcción de una heterogeneidad social, frente a la anteriormente citada homogeneidad. ¿Puedo pensar, además, desde un punto de

vista de espectador, que estas obras de Juan Hidalgo me muestran etapas de mi propia sexualidad como hombre, distintas de las que la construcción de lo social me había enseñado hasta la fecha, en cierto modo al igual que ocurre con algunas de las construcciones de la pornografía homosexual, devenidas el lugar en el que se *re-educ*a el deseo y en el que se *re-construye* el deseo en el cuerpo? Al fin y al cabo, un arte enraizado en el efecto de lo corporal me puede proporcionar un tipo de conocimiento acerca de mi propio cuerpo y sus mecanismos de deseo que otro tipo de arte no me proporciona.

Dice Georges Bataille en *Las lágrimas de Eros* [9]: "El sentimiento de incomodidad, de embarazo, con respecto a la actividad sexual recuerda, al menos en cierto sentido, al experimentado frente a la muerte y los muertos. La "violencia" nos abruma extrañamente en ambos casos, ya que lo que ocurre es extraño al orden establecido, al cual se opone esta violencia. Hay en la muerte una indecencia, distinta, sin duda alguna, de aquello que la actividad sexual tiene de incongruente. La muerte se asocia a las lágrimas, del mismo modo que en ocasiones el deseo sexual se asocia a la risa; pero la risa no es, en la medida en que parece serlo, lo opuesto a las lágrimas: tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas. Las lágrimas se vinculan por lo común a acontecimientos inesperados que nos sumen en la desolación, pero por otra parte un desenlace feliz e inesperado nos conmueve hasta el punto de hacernos llorar. Evidentemente el torbellino sexual no nos hace llorar, pero siempre nos turba, en ocasiones nos trastorna y, una de dos: o nos hace reír o nos envuelve en la violencia del abrazo".

Algunas de las *acciones fotográficas* de Juan Hidalgo aparecen como el maridaje perfecto entre medio y contenido, como una simbiosis notablemente productiva. Por una parte operan sobre la idea del soporte fotográfico como dispositivo que reproduce una situación anterior, no necesariamente real, casi como el testimonio de una acción, anclada en las tramas de lo ficcional y directamente referencial, casi representacional, y desprovista de cualquier interés específico en el medio en sí, planteamiento éste que adquirirá su vigencia total ya en plenos años ochenta, con el auge masivo de los usos distintos de la fotografía, de lo cual se recogen todavía los frutos. La profusión de penes erectos y las evidentes consecuencias de su incremento extático, con o sin condones, se muestran como una de las manifestaciones más provocativas y audaces del arte español de los últimos años, manifestaciones que por una parte ponen en primer plano algo que nunca había sido mostrado con tanta naturalidad y, casi, despreocupada desfachatez —precisamente la idea de la escotofilia se suele asociar, desde el famoso artículo de Laura Mulvey de 1975 [10], a la tradicional mirada masculina sobre el cuerpo de la mujer, aunque sin olvidar las precisiones a las que lo sometió Victor Burgin en otro artículo de 1991 [11]: el sexo masculino, que siempre ha estado oculto, que nunca ha sido objeto público de deseo puesto que la mujer y el homosexual —sus receptores *naturales*— han debido mantener sus discursos fuera de los esquemas tradicionales del poder, y que cuando se ha mostrado ha sido sólo para evidenciar su uso del poder (aunque hay que decir que las primeras representaciones de hombres con el pene erecto datan ya del Paleolítico superior y se cuentan entre las más antiguas figuraciones, es decir que nos preceden en veinte o treinta mil años). Evidentemente algo de todo esto ha cambiado en los últimos años, en los que asoman tímidos procesos de normalización, naturalización y desculpabilización: incluso en el cine pornográfico heterosexual reciente, una clara influencia de la pornografía gay, sus esquemas de deseo, sus ritos y sus puestas en escena [12] se manifiesta en una mayor presencia de penes erectos —hecho éste conocido vulgarmente por *pollas tiesas*—, antes ausentes casi por completo, siempre adivinadas o supuestas pero nunca vistas directamente o de frente, solas, puesto que esos films no se dirigían más que a un público masculino heterosexual. Aunque paradójicamente, cabe citar asimismo que en las estructuras más tradicionales

de lo sociosexual la erección parece mostrar precisamente la ausencia de poder, la falta de autocontrol, la debilidad: desde pequeños, en la escuela, en el gimnasio, una erección en público, ante cualquier público, era la demostración de la falta de masculinidad porque lo que parece mostrar es un deseo sólo hacia lo masculino [13], como si el deseo no pudiera ser reflexivo sino sólo transitivo, porque lo que muestra es una falta de *hombria* acaso por ofrecerla hipertrofiada, aunque, desde la óptica del discurso del poder, del texto del sexo, desviada: lugar equivocado, momento equivocado. Deseo equivocado.

Las obras de Juan Hidalgo vienen a desmentir esos equívocos y a mostrar las cosas como son y en el momento en que son, proporcionando elementos de reflexión acerca precisamente de la masculinidad y de la conducta social a ella adherida: su obra opera en los bordes de un terreno que se sitúa entre lo homosexual y lo respetable, entre el conocimiento de las cosas y el fomento de una considerable camaradería homosocial. En este sentido, algunas de sus posiciones pueden remitirnos a algunos de los puntos de vista desarrollados en su momento por Pepe Espaliú —sobre todo en sus reflexiones teóricas asociadas a sus propias obras—, o a ciertas lecturas que se desprenden de otras obras actuales como las de Robert Gober y Matthew Barney, para citar ejemplos de la escena artística internacional. En encuadres fotográficos profundamente estudiados, visualmente detallados, en estrictas composiciones geometrizaras desprovistas por completo de cualquier atisbo de retórica, equiparables al rigor minimalista e implacable de sus "etcéteras" y que ponen de manifiesto la idea de un genitalismo o de un falismo asociado fundamentalmente a la idea de fragmento, probablemente por exigencias compositivas, esas obras recurren a la imagen del gasto no productivo como una ejemplificación de esa "pequeña muerte", la violencia de un momento, ese placer espasmódico que se halla en lo más hondo de nuestro corazón: un momento sólo tiene sentido en relación a la totalidad de los momentos. Decía, ya para terminar, Georges Bataille: "No somos más que fragmentos sin sentido si no los relacionamos con otros fragmentos. ¿Cómo podríamos reflejar el conjunto acabado?". Digo yo: tal vez porque aún no existe.

- [1] Todas estas obras aparecen recogidas en la compilación *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo (1961-1991)*. Pre-Textos: Valencia, 1991.
- [2] Antonin Artaud. *El teatro i el seu doble*. Anagrama: Barcelona, 1970.
- [3] Jacques Derrida. "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation" en *L'écriture et la différence*. Seuil: París, 1994.
- [4] Georges Bataille. "La notion de dépense" en *Oeuvres Complètes I. Premiers écrits: 1922-1940*. Gallimard: París, 1986.
- [5] John Champagne, "Gay Pornography and Nonproductive Expenditure" en *The Ethics of Marginality*. University of Minesota Press: Minneapolis, 1995.
- [6] Rosalind Krauss, "A Note on Photography and the Simulacral" en Carol Squires (ed.), *The Critical Image*. Bay Press: Seattle, 1990. Traducido en el número monográfico de *Revista de Occidente*: Madrid, nº 127, 1991, dedicado a la fotografía.
- [7] Seguimos teniendo muy presentes la reflexiones y análisis de Michel Foucault, tanto lo específicamente relacionado con las cuestiones homosexuales —identidad, liberación, contestación, reivindicación, análisis—, que aparecen en los volúmenes póstumos que llevan como título *Dits et Écrits (1954-1988)*, Gallimard, París, 1994, como lo referido a las cuestiones y mecanismos de la sexualidad y el poder, postulado en los tres volúmenes de su fundacional *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, Madrid, 1987.
- [8] Traducido en Ricardo Llamas (ed.), *Construyendo identidades*. Siglo XXI: Madrid, 1995.
- [9] Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*. Tusquets: Barcelona, 1981.
- [10] Traducido como *Placer visual y cine narrativo*. Episteme: Valencia, 1996.
- [11] Victor Burgin, "Espacio perverso". *Revista de Occidente*: Madrid, nº 127, 1991.
- [12] Richard Dyer, "Coming to Terms" en Russell Ferguson (et al.) *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*. The New Museum/MIT Press. New York, 1990.
- [13] John Champagne, *op. cit.*

