

El tamaño importa

Cuatro historias secretas (y no tan secretas) sobre penes

por Estrella de Diego

Primera historia: un relato de manos sobre cuerpos

No hace mucho, en una de esas cenas aburridas a las cuales uno acude sin esperanzas, tuve la suerte de tener como compañero de mesa a un cirujano plástico. Cuando me confesó cómo se ganaba la vida le invité a que fuera sugiriendo los cambios que, eventualmente, podrían mejorar mi cara.

Al principio, amable, comentó que no necesitaba cambio alguno, si bien más tarde, divertido por el juego, empezó a trazar líneas imaginarias sobre mi rostro, acariciándolo suave con los dedos, pintando rayas invisibles, como las que el yodo marca sobre las zonas que van a ser intervenidas en el quirófano; lo que había que cortar, subir, llenar, estirar.

Después, ya en mi casa, le invité a que siguiera trazando sobre el cuerpo completo un nuevo mapa que, tras el paso de su mano, reorganizaría mi anatomía. Rebusqué en el botiquín hasta que di con un desinfectante coloreado y me tumbé en la cama, convertida en la imaginación en una mesa de quirófano: "Vamos", le dije. "Esta noche al menos querría ser perfecta."

La operación era precisa, casi implacable. El cirujano plástico, con pericia de mago, me iba dibujando, me volvía a crear sin tacha, marcaba sobre mi piel lo que debía irse, lo que se podría incorporar. Cada parte de mí se reconstituía en un cuerpo futuro, el cuerpo impoluto que esa noche, en la representación al menos, iba a otorgarme.

Círculos, flechas, señales indicativas para el trabajo del bisturí... La cartografía del deseo me iba recorriendo a medida que el cuerpo se manifestaba imperfecto en el juego de los mapas. Y, sin embargo, sublime en la representación como me iba imaginando, se me escapaba el cuerpo, me desposeía de él, lo iba notando a trozos, fragmentado. Parecía que cada parte futura, para ser mostrada en su perfección, decidiera abandonarme, ser de otro.

No obstante, una vez terminada la maniobra, le pedí que cambiáramos los papeles y fui yo la que pinté las transformaciones necesarias sobre el cuerpo del cirujano plástico.

Al día siguiente, a punto de irse, reflexionamos sobre el modo en el cual, sin saber cómo, habíamos llegado a olvidar todas y cada una de las imperfecciones que con tanto esmero habíamos dibujado sobre la piel. "Esto no es el quirófano", comentó el cirujano.

Y tenía razón. Los cuerpos descontextualizados son cada vez diferentes: los cuerpos dependen del lugar donde se encuentran. Los cuerpos para ser mostrados no son los cuerpos para ser poseídos.

No obstante, desde ese día llevo sobre la piel el paso de su mano y cada vez que se despierta me siento a trozos otra vez.

Segunda historia: la mano de Juan

En 1977 Juan Hidalgo realizaba una acción en la cual una mano, la del artista, iba deteniéndose en diferentes partes de unos cuerpos: Hombre, mujer y mano.

Dos mujeres y dos hombres eran vueltos a narrar por el paso de esa mano que, en la operación impecable, trazaba el mapa de algo que, en una primera mirada, se podía leer como deseo. Cada parte de la anatomía de los modelos era por el paso de esa mano, casi como cuando el cuerpo se hace tangible al doler -porque el cuerpo se nota sobre todo cuando duele. De algún modo, la mano de Juan descubría unas anatomías que las fotos mostraban en su nueva identidad: fragmentadas. Se trataba de una mano aislada, sólo segmento de brazo, un poco igual que esas manos tuyas reales o fingidas que se recortan sobre el fondo negro, sobre el fondo sin fondo.

No había deseo en ese recorrido, no eran caricias -o apenas. La mano de Juan Hidalgo, como un pincel, como un lápiz, como la huella de una letra sobre la playa, como la marca de yodo en el quirófano, se limitaba a tocar como quien nombra. Se trataba de una taxonomía científica, un catalogo de partes, un recorrido enciclopédico: cuello, pecho, cintura, pene, pierna, otra pierna...

Después, en el último fotograma, dos manos se unían, se reflejaban como manos narcisas: la del artista y la del modelo, buscando cierto juego de simetrías al cual Juan Hidalgo regresa en sus fragmentaciones de cuerpos. El tema del espejo, lugar al cual Hidalgo ha ido volviendo a lo largo de los años, es engañoso: la superficie brillante cuenta mentiras sobre uno mismo y sobre los demás -o verdades parciales por lo menos. Demasiado o demasiado poco: enamorarse por exceso o por defecto.

Y, en ese reflejo, en ese desdoblamiento, las manos de los cuerpos a pedazos eran casi ajenas, de nadie, una de otra, incluso elemento, sin más de la representación. Solamente la secuencia les confería el significado último, las reintegraba a la totalidad invisible en ese último fotograma. En la acción de Juan Hidalgo, como en la pasión, había que saber perderse para encontrar al otro en un espejo.

No obstante, la pasión estaba ausente de la operación entera, pese a tomar prestadas algunas de las técnicas de su puesta en escena. En

las fotos que guardan el proceso mismo -esenciales para la obra de Hidalgo-, la "acción de la acción", Juan se presenta aséptico en su actitud: sólo mano. Parece que en el complejo camino del nombrar, también como quien busca, el artista anda persiguiendo un reflejo, otra mano- Sí, en la acción, pese al juego engañoso de descubrir los cuerpos a través del tacto, la protagonista es la mano: sólo mano.

Solo mano o sobre todo mano, quién sabe. No hay, al final, implicaciones físicas visibles de las demás partes del cuerpo de Juan Hidalgo: el artista está allí en tanto mano como vehículo de una cartografía inusitada. El deseo, la impresión primera frente a estas fotos, ha abandonado al artista y, por lo tanto, al espectador.

Porque, quizás, para desear es preciso estar completos y en esta extraordinaria operación Juan mismo, al fragmentar, se ha fragmentado. Lo importante no son las partes connotadas -nombradas-, sino la mano que las connota - o, eventualmente, el ojo que las mira.

En un sofisticado juego de paradojas, Juan Hidalgo está y no está en la acción -y no sólo porque, en su impulso narcisista, la mano arrebate el protagonismo al resto del cuerpo. Juan Hidalgo ha dejado de estar pues, como dijera Bretón de Saint-Pol-Roux -quien hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel cuando se iba a dormir-, EL POETA TRABAJA. Hidalgo, en su malabarismo de manos espejadas, mirantes -la otra mano que otorga la consciencia de la propia-, está trabajando, como el poeta en Camaret, y cuando se trabaja no queda tiempo para el deseo -o queda poco, o falta, o se diluye. Se transforma.

Me lo confirmaba no hace tanto un amigo, director de películas pornográficas. Veía aquella saturación de anatomías que desfilaban ante sus ojos como una repetición liberadora, cuerpos reflejados en espejos: no desearía mientras durara la sesión. Cuando yo, ingenua, insinuaba el tema de la perfección él contestaba saboreando un cigarrillo que a veces, a menudo, las escenas de cuerpos tumbados en la cama eran falsas, se rodaban de pie: ningún cuerpo soporta el reto de aparecer tumbado.

"¿De verdad nunca los deseas?", le preguntaba yo, "Claro que no", respondía mi amigo. "Allí, delante de la cámara, estoy trabajando. Los cuerpos han dejado de ser o son de otro modo. Es un poco lo que debe pasar en el quirófano."

Y es que los cuerpos en las fotos tienen algo dé invulnerable: lo que no se puede traspasar, lo que impide la trasgresión. Por el contrario, los cuerpos físicos contienen un matiz desamparado que recuerda a una duda, a una incertidumbre. Los deseamos con frecuencia por sus

particularidades: los deseamos por ellas pues requieren la pericia de aprenderlas.

Me pregunto si Juan, en su acción de 1977. mientras la acción transcurría, tuvo tiempo de memorizar cada particularidad empañada de aquellos cuerpos y la sigue recordando como una huella de lo que hubiera podido desear, caso de no haberse visto obligado a ser sólo una mano que traza, que nombra, que circula, que busca: una mano narcisa.

Aunque es probable que no los recuerde, que no los recuerde en aquel allí entonces por lo menos. Durante sus acciones, desde luego, EL POETA TRABAJABA.

Vuelvo a mirarla sucesión de fotos. No, no es el final del encuentro de las dos manos lo que confiere la distancia a los cuerpos representados. No es, ni mucho menos, lo aséptico de esa mano, en principio una parte tan poco connotada de la anatomía, una parte auxiliar del placer, si acaso. No, no es la mano- De hecho, el saludo de esas dos manos, hasta cierto punto convencional, podría no ser tan inocente como pensaríamos a primera vista. Para Juan, como dice en "El falismo de los saludos (notas)", de 1969, las manos son metáforas, igual que ocurre en buena parte de su trabajo: "En el saludo convencional, al estrechar las manos, estrechamos nuestros glandes, lo que a veces nos suele producir un gran placer.

-Permítame que le presente a Fulano de Tal.

-Muchísimo gusto.

-El placer es todo mío."

¿Qué mano femenina estrecha, pues, la mano del artista? ¿Qué glande? ¿Qué es ahora glande, ya glande? ¿Qué ha sido transmutado por el paso de ese recorrido y que se presenta de otro, para otro?

Miro la foto de nuevo. La pista estaba servida en fotogramas anteriores. En su trayecto la mano de Juan había velado los cuerpos, los había borrado, al menos en un punto del recorrido: ambiguos, ciertamente ambiguos, ni hombres ni mujeres. Se confunden las anatomías, se funden: *Biozaj* es una posible respuesta, por qué no.

No debería, pues, extrañar esa distancia, ese distanciamiento. La mano de Juan nombra, vuelve a narrar, coloniza unos cuerpos que son, bajo la mirada del artista, representaciones. Desde luego, EL POETA anda siempre TRABAJANDO.

Tercera historia: la mano y sus ojos desvestidos, incluso

Encima de un pedestal ha colocado un montón de revistas pornográficas -*Blue Music*- . Parece casi un monumento o un antimonumento para ser más precisos, ya que al pasar cualquiera podría llevarse una y hojearla en el autobús de regreso a casa. Están ahí, parecería, para ser robadas, igual que un beso; ahí para hacer inestable la obra, para que el tiempo circule sobre ella.

El artista está hablando de pornografía, pero a través de su destierro. Allí, sobre el pedestal del antimonumento, la pornografía es sólo un elemento constructivo, de un uso formal, literal se diría.

Los minimalistas hablaron mucho de las objetos como lugares de significación literal y no como vehículo para hablar de las pasiones, asunto que no gustó mucho a un sector de la crítica. El entonces joven Michel Fried escribía en 1967 un artículo muy citado, *Art and Objecthood (Arte y objetualidad)*, en el que manifestaba su preocupación ante "el uso literal" de los objetos. Fried hablaba de cómo la pintura ha sido tradicionalmente el lugar de revelación progresiva de la objetualidad esencial (él habla de "objecthood") y acusaba a los minimalistas de ser excesivamente literales dirigiendo al espectador hacia unas relaciones con la obra que llama "teatralidad". En pocas palabras, algo que está unido a un problema temporal, del transcurso, *estar allí entonces*.

Más tarde, el minimalismo y su máxima absoluta, la repetición, se fue viendo como una práctica liberadora - casi orientalista, pensaríamos en el momento actual.

Juan se enfadaría conmigo si le llamara minimalista -y no podría reprochárselo, porque su obra está plagada de metáforas-, pero a veces, ante obras como *Estrella de mar*, no puedo evitar que un pensamiento me cruce la imaginación: ¿es esa repetición del pene, ese juego en el cual el pene es y no, un modo de liberarse del cuerpo, al menos en la representación?

Ultima historia: algunos hombres buenos y otros mejores

El hombre se va desnudando: la chaqueta, la corbata, la camisa que se desabrocha botón por botón, los pantalones, la ropa interior, el pene que se exhibe... Es la mano, otra vez. la que dosifica la tensión visual. Sin mano no hay acción.

La foto en blanco y negro atrapa la mirada del espectador, si bien el cuerpo más deseable. el cuerpo que se va desvistiendo, desvelando, se aleja de la mirada. Hay en él algo demasiado cotidiano, próximo, incluso en cierto modo distanciado.

En su obra de 1969 Juan Hidalgo ha retomado una iconografía excluida de la historia del arte- el cuerpo masculino desnudo, exponiéndose. Aunque no sólo. Como en tantas de sus obras, lo ha mostrado de una forma directa, lejos de las escenificaciones heroicas que suele escoger la tradición clásica.

Sea como fuere, la mirada de Hidalgo no se queda atrapada por esas anatomías- Igual que su mano fuera el vehículo desapasionado de la narración, sus ojos escudriñan sin implicarse -sin implicarse en el deseo al menos.

La suya es una mirada opuesta a la de John Barrington, un hombre misterioso que en 1938, en plena guerra, se paseaba por las calles de Londres con aspecto de dandy y una cámara fotográfica, buscando personajes en los bares, e» los cafés. Les daba conversación, los seducía. y egresaba luego a casa a una tranquila vida conyugal.

La de Barrington era una treta: quizás ni siquiera buscaba amor o sexo. Andaba sólo en busca de modelos. Y los fotografiaba como nadie hasta entonces había retratado la anatomía masculina: provocativa, ofreciéndose. Los retrataba para ese género llamado «physique photography" una hermana dulce de la pornografía de los 70. El truco de su éxito, relativamente sencillo: los modelos eran deseables, en primer lugar, por representar al "chico de lado" -el profesor de tenis, el cartero, el vendedor de periódicos... lo accesible, en suma -o casi. Por su cámara pasaron Alain Delon o Nureyev, convertidos, a través del ojo del fotógrafo, en "physique" también. Al mirar las fotografías insinuantes de Barrington me pregunto si también el poeta trabajaba. Quizás no: el territorio del deseo y el de la representación están demasiado mezclados en los paseos del fotógrafo.

1969: la acción de Juan Hidalgo se repite en color y se muestra en una serie de fotografías con pequeñas variantes. En la última imagen de la sucesión en color la *Barroca alegre*, que ocupaba el fotograma de cierre en la de blanco y negro, ha sido sustituida por un pene erecto que ha borrado la mano. Saluda en un guiño opulento, orgulloso, intenso: pese a todas las historias que nos contaron, hasta en la representación el tamaño importa. El ojo de Juan Hidalgo debe saberlo desde lejos al menos, porque allí, mientras pasa, EL POETA TRABAJA.