



EL ARTE DE LA ACCIÓN EN LOS ETCÉTERAS DE JUAN HIDALGO

ROBERTO GARCÍA DE MESA

Una de las características del mundo moderno probablemente podría ser una conciencia del valor de lo multidisciplinar. A partir del Renacimiento se hace célebre un modelo de artista que abarca diferentes disciplinas y en todas ellas realiza alguna aportación relevante. La combinación de elementos diversos comienza a producir una conciencia de lo original que tarda varios siglos en consolidarse. Cuando el creador investiga los procesos artísticos desde diversas disciplinas, se aleja de las tradiciones, de las imitaciones, y se percata de que hay conexiones ocultas entre los elementos, de que se respiran contactos diferentes y de que así pueden nacer obras dotadas de una factura más personal. Es a finales del siglo XVIII y de los siguientes cuando comienza a triunfar la noción de lo nuevo, de lo diferente, de lo auténtico, del arte entendido desde un ideario absolutamente original, en contra de la noción clásica de la *imitatio* aristotélica que había prevalecido en casi toda la historia del arte occidental. El creador moderno deja de tener miedo a lo desconocido y se adentra con la máxima exposición en los hechos diferenciadores y en las percepciones sensoriales con extraordinaria fecundidad. La revolución intelectual de occidente está en marcha. Los artistas renovadores se emancipan de la tradición y abren nuevos senderos, proponen formas y contenidos que parecen marcar un antes y un después, a lo largo del siglo XX.

Después de la segunda guerra mundial nacen diversos movimientos y grupos de vanguardia que postulan una continuación de los avances de la modernidad, incluso una superación de ella. El grupo *zaj*, formado por Juan Hidalgo y Walter Marchetti, y, temporalmente o con posterioridad, por Ramón Barce, Esther Ferrer, José Luis Castillejo, entre otros, fue uno de estos movimientos que ayudó a perfilar la conciencia de una época, un reducto de libertad expresiva y de honestidad artística en un período de la historia internamente convulso: la guerra fría. De todos ellos, probablemente la originalidad de las creaciones de Juan Hidalgo (14 de octubre, 1927, Las Palmas de Gran Canaria) no ha pasado

desapercibida, ya no solo por sus aportaciones *zaj*, sino por la continuidad en solitario de una ingente obra que navega entre diversas disciplinas, hasta el punto de poseer un discurso propio y suficientemente original como para ser considerado uno de los compositores, de los accionistas, de los artistas plásticos, de los poetas más relevantes del siglo XX y aún del XXI, puesto que su producción llega hasta hoy. Hidalgo pertenece a esa tradición de artistas, señalada antes, que cultivan diferentes disciplinas y que en cada una de ellas aporta alguna nueva consideración. Esto tiene una fácil explicación y es que cuando un creador trabaja entre las zonas fronterizas de los modelos establecidos, si aproxima su obra a uno u otro, nunca terminará de encajar para la crítica especializada, cuyos criterios de análisis suelen vincularse a la clasificación por géneros. De esta manera, la producción de Hidalgo puede convertirse en cualquier cosa, pero también puede ser sólo una pieza suya, sin más adjetivos. Sea como fuere, tanto su obra como su perfil de artista, constituyen hoy, sin duda, un reconocido exponente de la vanguardia europea que renació durante la segunda mitad del pasado siglo.

La formación de Juan Hidalgo es esencialmente musical, ya que estudia piano y composición en París y en Ginebra. Desde muy joven se inclina por la música contemporánea. El 28 de julio de 1957 estrena su obra *Ukanga*, una composición serial-estructural para cinco grupos de cámara, en el *XII Internationale Ferienkurse Für Neue Musik*, de Darmstadt. Con ella se convertiría en el primer compositor español que participa en dicho festival.

Sus encuentros con David Tudor en Milán (1956) y con John Cage en Darmstadt (1958) van a ser definitivos para su concepción musical. El primero de ellos fue un pianista y compositor norteamericano interesado también en la música experimental de su tiempo. Desde 1950, Tudor se decantó por la producción contemporánea y se convirtió en uno de los intérpretes pianísticos más importantes. En 1954, realizó un tour europeo que le dio un gran reconocimiento. Su repertorio llegó a comprender piezas de Pierre Boulez, de Karlheinz Stockhausen, de Morton Feldman, de La Monte Young, entre otros. Pero, de entre todos los compositores con los que Tudor se relacionó, su compromiso con la obra del también norteamericano John Cage fue notable, ya que resultó ser el primer intérprete de algunas de sus piezas más célebres: *Music of Changes*, *Concerto for Piano and Orchestra* ó *4' 33"*.

Cage revolucionó la música contemporánea. También su influencia sobre Hidalgo es incuestionable. De hecho, éste ha llegado a decir en numerosas ocasiones que su padre es John Cage¹. La tradición de la vanguardia musical y el budismo zen constituyeron las bases de su creación. De ahí el uso de largos silencios, la desconexión entre los sonidos, la utilización del azar y de la atonalidad, así como de la aleatoriedad en el volumen, en la duración y en el timbre. Las primeras composiciones de Cage datan de los años treinta, a través del uso del

ruido y de los pianos preparados, para, luego, en las décadas siguientes, generar relaciones imprevistas sonoras entre diversos objetos. De este período destacan especialmente las *Sonatas and Interludes*, que compuso entre 1946 y 1948. Sin duda, estos resultados despiertan un gran interés en Juan Hidalgo, quien decide desarrollar estos nuevos modelos.

También conoce en Milán a Walter Marchetti, con el que forma, desde 1956, un sólido equipo de trabajo e investigación. A principios de los años sesenta, y como no podía ser de otro modo, ya que la obra de Cage le había revelado una nueva forma de atender la composición, se siente atraído también por la *musique concrète*, creada por el compositor francés Pierre Schaeffer. Este modelo parte de una experimentación con los sonidos que su creador llama *concretos*, los cuales son introducidos en una obra musical. En este sentido, cualquier sonido natural grabado, es decir, abstraído de su contexto, “encontrado”, se puede integrar en una pieza e interactuar con ella de diversas maneras. Fue en 1936, en la *Office de Radiodiffusion Télévision Française* (ORTF) de París, cuando Schaeffer comienza a experimentar con sonidos grabados de una forma desconocida hasta el momento: tocándolos al revés, ralentizándolos, acelerándolos y yuxtaponiéndolos con otros. Fruto de estas experiencias, este autor creó la obra *Étude aux chemins de fer* (1948), realizada con grabaciones de trenes. Además, funda el grupo *Jeune France*, donde interactúa con el teatro, las artes visuales y la música. En 1942, creó el *Studio d'Essai* (que se convertirá más adelante en el *Club d'Essai*). En 1949, junto a Pierre Henry, fundó el *Groupe de Recherche de Musique Concrète* (GRMC), el cual obtuvo un reconocimiento oficial por la ORTF, en 1951. Allí Schaeffer se convirtió en el primer compositor que creó música con cinta magnética. Al año siguiente, publicaría su libro *A la recherche d'une musique concrète*, en el cual recoge el resultado de sus investigaciones. En 1953, abandona el GRMC, pero unos años más tarde, en 1958, crea, junto a Luc Ferrari y François-Bernard Mâche el *Groupe de Recherches Musicales* (GRM). En 1959, Schaeffer compone su célebre obra *Études aux Objets* y, en 1960, funda y dirige el *Service de Recherche de l'ORTF*, volcándose en la investigación del sonido y en la enseñanza. En 1966, este autor publica otro importante texto para la historia de la música contemporánea, *Traité des objets musicaux*, donde indaga en las propiedades de los objetos sonoros.

Unos años antes, en 1961, Juan Hidalgo toma contacto con Pierre Schaeffer y trabaja con él en París, en el *Service de la Recherche de la Radio Télévision Française* (ORTF). En ese año, el artista insular compone *Étude de Stage*, el primer trabajo de música concreta producido por un compositor español. También, en ese mismo año, Hidalgo y Marchetti abandonan la investigación musical de

tipo tradicional para dedicarse a la búsqueda de un lenguaje no exclusivamente sonoro. Entre 1962 y principios de 1964, Hidalgo profundiza en las culturas china y japonesa, en el ISMEO (Instituto para el Medio y Extremo Oriente), de Milán y Roma, y compone la obra *JA-U-LA*, una música automática para ocho instrumentos basada en tres lecturas diversas de un poema de Wang Wei².

Con todas estas influencias a sus espaldas, con estas nuevas concepciones de la música contemporánea, donde, en ocasiones, se mezclan con el accionismo, a partir de estos años la obra de Juan Hidalgo alcanza una dimensión escénica que no abandonará nunca³. Así que en 1964, junto a Walter Marchetti, crea *zaj*, uno de los principales grupos de vanguardia musical, escénica, artística y poética del siglo XX. Este colectivo formado en un principio por el propio Hidalgo, Marchetti y Ramón Barce, arranca su andadura con el “Primer traslado zaj” por las calles y plazas de Madrid, el 19 de diciembre⁴. A partir de entonces, desarrollan un torrente de actividades experimentales relacionadas con el accionismo, el teatro musical, los conciertos de música experimental, las instalaciones, el nuevo arte postal, los libros de artista, la poesía visual y objetual, así como la fotografía de acción. De esta manera, y en la mejor tradición de las vanguardias históricas, sus conciertos son también acciones o poemas escénicos. Los vasos comunicantes entre las formas, las sinestesias entre los objetos, las palabras, los sonidos, las imágenes interactúan a través de diversas relaciones dentro de una concepción del espacio y del tiempo relativo⁵.

Como se ha señalado al principio, Juan Hidalgo pertenece a una clase de artista multidisciplinar, nacido en la modernidad y moldeado por las tendencias contemporáneas. Su obra goza de un amplio perímetro y, en muchos casos, se puede observar una vertiente escénica, que ha desarrollado a través del arte de la acción, siempre dentro de una órbita poética. El nombre que utiliza para definir el texto de cada acción es “etcétera”. Hidalgo ha señalado que “el término etcétera lo usé por primera vez en Madrid el 18 de mayo de 1965 y en general lo defino Documento Público como dirían los chinos (gong an) o los japoneses (koo an)”⁶. José Antonio Sarmiento ha considerado que los etcéteras de Hidalgo encuentran un precedente, antes de la guerra civil española, en las obra de Ramón Gómez de la Serna⁷. Aunque tal vez en Canarias, pudiera existir también, a finales de los años 20, un precedente del accionismo en las actividades del grupo llamado *pajaritas de papel*⁸, en la isla de Tenerife. Algunos de sus miembros, como, por ejemplo, Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik, constituirían, entre 1932 y 1936, una parte imprescindible de la célebre revista de la vanguardia europea, *Gaceta de Arte*, el primero como director de la misma y el segundo como uno

de sus principales redactores. No cabe duda de que todas estas manifestaciones también forman parte de los proyectos de la modernidad que buscaron, a través de la órbita poética, otras maneras de concebir el tiempo, el espacio y el movimiento.

Oficialmente, Juan Hidalgo inicia su carrera pública como accionista, acompañado de Walter Marchetti y de Ramón Barce, el 19 de noviembre de 1964, por las calles de Madrid, al trasladar tres objetos construidos con madera de chopo; sin embargo, su primer texto de acción fue *A letter of David Tudor*, el cual tiene tres versiones escritas en París, el 2 de junio de 1961⁹. La acción que se describe en el texto-partitura consiste en entregar una carta a alguien, y las sobrantes, romperlas y barrerlas. Este concepto inicial de entrega de un mensaje secreto, donde su interior esconde un misterio que hay que desvelar y donde el espectador participa en el desciframiento de ese acto poético, se repite en numerosas acciones posteriores. En todas ellas, Hidalgo entrega algo en formato de papel a los espectadores o personas que salen al encuentro en *El sobre verde* (Madrid, abril, 1965)¹⁰, o en *La lotería maya* (Madrid, abril, 1965)¹¹; o bien, se ofrece, a cambio de cinco pesetas, el envío de una muñeca, en *Un duro para Lolita* (Madrid, octubre 1965)¹². También se pueden encontrar en la obra de Juan Hidalgo de esta época *zaj* otros actos que invitan a algo, a los espectadores. Esto se puede ver en *Vino y galletas* (Madrid, agosto, 1965)¹³ y en *Paquetes* (Madrid, noviembre, 1965). En la primera acción, se daba una copa de vino y una galleta redonda y, en la segunda, una caja con un objeto, también redondo, en su interior. Si bien en la primera, parece emular sarcásticamente el rito de una misa católica, en la segunda, el contenido circular del objeto secreto de la caja traslada al espectador a una perspectiva zen de la acción. Este culto a la forma con una significación sencilla va a constituir una de las características básicas de la obra de Hidalgo. Otro ejemplo de ello se observa en *Y después, en bandeja* (Madrid, mayo 1965)¹⁴, donde los objetos depositados en una bandeja (vaselina, servilleta manchada, dos copas, rosas también manchadas con vaselina, licores), descubren al espectador que transita por el lugar toda una sucesión de acciones, con lo que se encuentra ante una performance que debe evocar en su imaginación. Esta última obra, en su estatismo, más cercana a la plástica, es interesante, debido al espacio interpretativo, casi fotográfico, que proporciona al espectador. Por esto, resulta oportuna aquella cita de Walter Marchetti, inserta en el primer manifiesto *zaj*, del 19 de noviembre de 1964, que decía: “Zaj es como un bar. La gente entra y sale”, porque lo que reivindica este grupo es una reflexión en el espectador acerca de la libre expresión de los sentidos. Al igual

que en *Vino y galletas*, en la acción *Uva y espíritu* (Madrid, 27 de enero de 1966)¹⁵, se ofrecen al público palillos para las uvas conservadas en aguardiente. También aquí, tal vez, se pueda observar una simbología de naturaleza judeocristiana.

Por otra parte, no resulta ocioso decir que la obra de Hidalgo espera provocar una experiencia interna a quien la ve. Las acciones de Hidalgo no buscan tanto el contacto físico de manera permanente, aunque, en ocasiones, lo pudiera parecer, sino que, en realidad, persiguen la reflexión de la identidad humana. Dicha perspectiva presenta una recreación del cuerpo, una exhibición de los sentidos, de las posibilidades existentes para dar rienda suelta al placer corporal. A lo largo de los años, probablemente por el devenir de las libertades en España y sus complejos procesos políticos, la obra de Hidalgo ha desarrollado un lenguaje muy explícito, en todas sus manifestaciones artísticas. Y casi siempre alrededor de una temática constante: la identidad, el conocimiento del cuerpo y sus propios objetos o el placer de los sentidos. Es una obra hedonista, sin duda alguna, donde la cerrazón interior, propia del budismo, se alía con los diversos mapas del cuerpo humano exhibidos al exterior. De esta forma, espíritu o pensamiento, como se prefiera, y cuerpo se encuentran en constante diálogo. El espectador se ve inmerso en este coloquio y, de alguna manera, es obligado a pensar sobre sí mismo, cuando observa todo el abanico de imágenes, sonidos, objetos y acciones que presenta Hidalgo. No puede estar al margen, ya que su propia concepción de las ideas se halla también cuestionada.

Como se puede fácilmente deducir, la música y el cuerpo humano se interrogan mutuamente a lo largo de toda su producción. En 1965, Hidalgo da forma definitiva a través de sus acciones a la fusión entre estos dos elementos. En los textos de las performances *Música para 5 perros, 1 polo y 6 intérpretes varones* (Madrid, enero 1965), en *Música para 6 condones y 1 intérprete varón* (Madrid, febrero 1965) y en *Berí-cham* (Madrid, mayo 1965), a través de formas lúdicas, los dos conceptos interactúan de manera muy particular. En la primera, al provocar el sonido de los perros cuando son penetrados por el ano con un polo. En la segunda, de forma indirecta, a través de un objeto novedoso en España, en aquel tiempo (el condón), favorecedor de las relaciones sexuales libres. Hidalgo también prueba su resistencia. Por su parte, en *Berí-cham* pretende crear un ritmo perfecto entre la acción de hacer ver y la acción de vocear. Pero de todas las acciones de Juan Hidalgo, la que tal vez funde estos dos conceptos de forma más intensa es la titulada *Yoea*, escrita en Madrid, a los tres meses siguientes de *Berí-cham*, en agosto de 1965. En este etcétera, el autor escribe que el sonido que caracteriza al ser humano es “yo”, es decir, que “yoea”. En todo este proceso

de investigación y concretamente en esta obra, Hidalgo parece encontrar el concepto más esencial de la identidad, el yo, a través del acto de emitir sonidos.

Es bien sabido que esta búsqueda forma parte de un contexto histórico en el que la sociedad está necesitada de una nueva forma de reconstruir la identidad humana, de una nueva voz, si se permite el término, la cual ha sido mutilada después de la segunda guerra mundial y, en España, además, en la posguerra civil. Es en esta década y en la siguiente cuando surgen realmente los movimientos que pretenden crear otras formas de concebir la identidad, tanto individual como colectiva, en todas las áreas del pensamiento: las revoluciones imaginarias, se las llamó. Juan Hidalgo y su grupo *ꝛaj* formaron parte, sin duda, de este proceso, y en una España cuya juventud no era ajena a lo que se producía en el exterior, pese a la represión del general Franco. En un artículo titulado “Dos etcéteras sobre Juan Hidalgo”, Valeriano Bozal realiza algunas consideraciones sobre la recepción del proyecto *ꝛaj*, durante estos años:

Todavía en 1967 las críticas periodísticas a un concierto *ꝛaj* podían oscilar entre las que paternalmente reprendían y toleraban –Lorenzo López Sancho en *ABC* [11.2.67]– y las que sin contemplaciones apoyaban la prohibición por “quien está facultado para ello” [la policía] –Serafín Adame en *Pueblo* [18.2.67]–, con un amplio espacio para perplejos que no llegaban a “entender”, aventureros que lo consideraban “zarandajas soberanamente bobas” –José Téllez Moreno en *Hoja del lunes* [13.2.67]–, o, los menos, aquellos que acertaban al calibrar el objetivo del concierto. Bien, es cierto, que la prohibición puso en claro quién tenía, finalmente, el poder de decidir. La Dictadura actuó como una lente a través de la cual todo se veía deformado –y todo se veía, necesariamente, a través de ella–: el informalismo, el realismo, la narración figurativa, las actividades de Hidalgo, Marchetti, Marco, Barce, etc. La capacidad de los artistas se puso a prueba en esa atmósfera irrespirable: con tal escasez de oxígeno, supieron rechazarla y desbordarla. No se pusieron al margen, como si no existiera, no se exiliaron, bien al contrario: la enfrentaron y en el enfrentamiento la trascendieron. Cuando la Dictadura dejó paso a un paulatino proceso de normalización de la vida española, cuando la lente desapareció, también desapareció la deformación: las cosas, el arte de los años sesenta pudo verse con claridad y con su figura adecuada. Es entonces cuando la condición de *ꝛaj* se percibe con toda intensidad: como alternativa a la tradición vanguardista de la que era heredero el informalismo, más radical que *Fluxus* o, al menos,

más radical que algunos de los ejemplos consagrados de *Fluxus*. Una condición manifiesta en la naturaleza de la obra, si es que de tal cosa puede hablarse (y, en sentido estricto, no puede hacerse): nada que conservar, nada de musear, si acaso documentos para abrir un expediente, carpetas en las que guardar tarjetas, fotografías, críticas..., nada que se parezca a una obra. Y la falta de seriedad como atributo fundamental: no se dice nada [convencionalmente] profundo, no se hace nada [convencionalmente] profundo. Dar un paseo andando o en autobús, lograr que el público haga la “música” que uno no hace, sentarse, levantarse, poner y quitar un objeto, hacer una excursión..., cosas todas ellas bien normales, incluso prosaicas, realizadas ahora conscientemente, invitando a hacerlas, llamando la atención sobre ellas, calificándolas: invadiendo un campo reservado para motivos y acciones más trascendentes.¹⁶

Hoy en día, todo esto resulta una obviedad señalarlo, no cabe duda, pero tal vez contribuye a parecer aún más meritoria esta obra. Cuando uno observa el proyecto de Hidalgo, sus creaciones sobre el cuerpo se acercan a un modelo de libertad propio de la vanguardia. En ningún momento, deja de atender a la identidad humana, pero dentro de una atmósfera y definiéndose a través de su propio cuerpo o a través de los objetos que consume. Con cada señal de muestra que Hidalgo ofrece al público en cada acción, se vislumbra una parte del retrato humano. Este componente es imprescindible para insertar sus creaciones en el contexto de la posguerra y en las décadas siguientes. En su libro *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Óscar Cornago señala las siguientes consideraciones, acerca de la concepción del cuerpo como modelo ilimitado de comunicación que ha ido desarrollando sus coordenadas, especialmente en las últimas décadas del siglo XX:

Los códigos inciertos y los procesos inestables de la comunicación a través de los sentidos, en los que el cuerpo y el acto sexual constituyen capítulos centrales, continúan suministrando ilimitadas posibilidades como modelos de comunicación, proyectándose de forma metafórica hacia otros campos, como la creación artística. De esta suerte, por un lado, los abismos del deseo se abren a comienzos de la pasada centuria como el reto de un espacio insondable en el que se cifra la identidad última e inconsciente del individuo, que las teorías del psicoanálisis y las corrientes artísticas afines, especialmente el Surrealismo, representaron a través de mitos clásicos y tramas oníricas; mientras que, por otro

lado, en décadas recientes, los mecanismos eróticos y las distintas concepciones del cuerpo han ofrecido una eficaz vía alternativa a la crisis del significado y, por tanto, de la representación y el conocimiento, idea matriz que recorre el penúltimo capítulo de una Modernidad que ya nació en crisis y que alcanza con el Posestructuralismo algunas de sus formulaciones más clarividentes, pilares de la renovación del estudio de las Humanidades en el último tercio del siglo XX. El cuerpo se alza como metáfora de un espacio ilimitado donde la palabra conoce sus límites, y el erotismo, como región de los sentidos, se convierte en una suerte de línea que atraviesa el mundo representacional de la lógica, el espacio organizado de las codificaciones.¹⁷

Al grupo *zaj*, formado principalmente por Hidalgo y Marchetti, como ya se ha señalado anteriormente, se le unen otros creadores, de forma temporal, es el caso, en 1966, de José Luis Castillejo, escribiendo e interpretando algunos textos de las acciones, (como, por ejemplo, *Música vacante para un piano vacante*, fechado el 18 de julio de 1966, en Argel, donde éste intercala la definición jurídica de bienes vacantes, mientras que Hidalgo incorpora una tabla de monosílabos con la voz, además de ruidos y armónicos con el piano), o de manera más estable, como la artista Esther Ferrer, que, a partir de 1967, tiene una presencia muy activa en los escenarios, a través de las acciones que realiza con ellos, en diversos conciertos *zaj*. En un artículo titulado “Teatro y artes del cuerpo”, José Antonio Sánchez puntualiza que también “participaron en *zaj*, en algún momento, Tomás Marco, José Cortés, Manolo Millares, Manuel Cortés, Alberto Schommer, José Luis Castillejo, Eugenio de Vicente, Ignacio Yraola, Alain Arias-Misson, Luis Mataix, Ramiro Cortés”¹⁸.

En estos años, impulsan varios Festivales *zaj* (1965, 1966) y Tournées *zaj* (1966, 1968, 1973), publican “cartones” y llevan a cabo exposiciones de poemas-objeto o visuales, en diversas partes del mundo: Canarias, Madrid, Bilbao, Barcelona, Milán, Frankfurt, Berlín, Rouen, París, Aquisgrán, Dusseldorf, Venecia, Estados Unidos, Canadá, etc. Sus actividades no dejan indiferente al público, generando reacciones de diverso tipo. El grupo, y especialmente Juan Hidalgo, se convierte en un referente mundial en las expresiones artísticas, escénicas, poéticas y musicales contemporáneas. Y es en esta época cuando Hidalgo publica su primer libro: *Viaje a Argel*¹⁹.

Sus etcéteras, a través del accionismo, continuarán los primeros modelos que se han señalado. Por un lado, irá desarrollando su concepción de la interpretación musical con los conciertos realizados, a la manera de Marcel

Duchamp y John Cage, donde los instrumentos pueden ser los objetos o el propio cuerpo: *Los bolas* (Madrid, 1 de mayo de 1966)²⁰, *Música vacante para un piano vacante* (Argel, 18 de julio de 1966), *Sonata en tres tiempos* (Berlín, octubre de 1966), *Metro* (Madrid, 14 de diciembre de 1966), *El secreto* (Madrid, septiembre de 1967), *Por obras, se ruega disculpen las molestias* (Madrid, noviembre 1967), *Secreto a voces* (Milán, noviembre de 1976), *Silencio ensordecedor* (Madrid, mayo de 1979), o *Secreto cotidiano* (La Sainte-Baume, 30 de julio de 1979), por citar algunos ejemplos. En estos conciertos-acciones, los instrumentos clásicos musicales, tanto de una orquesta (*Los bolas*), como individuales (*Música vacante para un piano vacante*), se convierten en objetos, al primar el efecto sonoro aislado, metodológicamente vinculado a algún criterio temporal. A pesar de que el acompañamiento sonoro, en el caso de Walter Marchetti lo utiliza en *Secreto a voces*, sin embargo, el silencio prima en los conciertos-acciones *Metro* (donde pretende que los intérpretes sólo perciban para sí), *Silencio ensordecedor*, (donde los intérpretes piensan largo tiempo indeterminado o determinado en silencio “activamente en todo tipo de sonidos, colores, imágenes, situaciones, seres, objetos, cosas”), o en *El secreto* y *Secreto cotidiano*, donde los intérpretes se dicen cosas al oído. En todos ellos, planean, indudablemente, las influencias de la célebre pieza 4' 33", de John Cage, la concepción budista zen del silencio y las acciones de Joan Brossa. Por otra parte, en *Sonata en tres tiempos*, el intérprete pide a un ayudante que escriba un número entre 1 y 1.000. Lo hace sobre una pizarra y se retira. La cifra corresponderá a las veces con las que oprime regularmente, primero, una alcachofa, segundo, una calabaza, y, finalmente, una manzana. Por último, el concierto *zaj* titulado *Por obras, se ruega disculpen las molestias* contiene una primera pieza, donde los espectadores deben atravesar un itinerario en obras, con varios espacios accidentales, incluidos unos peldaños, hasta llegar a las butacas, mientras suenan pasodobles. Esta concepción de la música que se puede escuchar en los ambientes creados al efecto, probablemente proceda de la música concreta, y se puede encontrar, además de en algunos de los casos citados, en el etcétera *Nosotros* (Madrid, mayo de 1966), donde Hidalgo propone reunir a un grupo de personas en un espacio para tomar té, café, fumar, beber o charlar. En esta acción, tal vez más próxima a un happening, la vinculación entre realidad y creación también es obvia. Además, representa expresamente una idea que se ha señalado con anterioridad, la que postulaba el manifiesto *zaj*, al definirse el movimiento como si fuera un bar, donde la gente entra, sale y hace lo que quiere. Con lo cual, una de las corrientes que sigue este artista (que a su vez refleja muy bien en sus etcéteras) y este grupo es, en algunos casos, la mínima intervención,

dotando de mayor interés a las atmósferas y dando más importancia a lo que sucede en la realidad. En este sentido, se podría decir que en ésta y en otras donde se cumple el mencionado presupuesto, Hidalgo propicia el hiperrealismo o, probablemente, una concepción más antropológica en el arte de la acción, al igual que sucediera también en la obra performativa de artistas como, por ejemplo, Joseph Beuys, quien influyó considerablemente en muchos creadores de aquellos años, a través de sus puestas en escena, junto al movimiento *Fluxus*, a partir de 1962, y en la llamada Universidad Libre Internacional. En esta última, fundada en 1974, junto a Heinrich Böll, Beuys pondría en práctica sus ideas pedagógicas, donde la creatividad constituía una ciencia de la libertad y donde cada ser humano era considerado un artista en potencia que debía explorar sus aptitudes y capacidades.

El clima de pensamiento antropológico, muy propio de la época, que se observa en la obra escénica de Hidalgo, se diversifica a lo largo de sus etcéteras, en tres variantes, que giran en torno a la identidad: la primera está centrada en la exploración del cuerpo; la segunda, en los objetos utilizados por el ser humano, y la tercera, en la relación directa entre ambas. La primera de estas variantes comprende posiblemente la mayor obsesión de Hidalgo: el cuerpo humano. Sus acciones giran en torno al contacto físico entre los cuerpos o a la exploración del propio²¹.

En lo que respecta a la investigación corporal del ser humano con los otros, su obra escénica, al igual que la plástica, contiene numerosos ejemplos, de los cuales se han escogido algunos etcéteras ya publicados que son muy representativos: *Seis minutos para dos intérpretes y tres posiciones con contacto corporal* (Madrid, 31 de octubre de 1966)²², *4º Cuarteto* (Madrid, enero de 1967), *S. P. H.* (Madrid, enero de 1967) y *Con tacto para 12* (Madrid, 15 de diciembre de 1979). En ellas, prima la exploración de los intérpretes con los cuerpos del otro, con grandes dosis de ironía: *Seis minutos para dos intérpretes y tres posiciones con contacto corporal*, *4º Cuarteto* y *S. P. H.* Pero todo ello adquiere un punto culminante en *Con tacto para 12*, un proyecto de film donde se dan 168 contactos diferentes para 12 personas.

Por otra parte, hay otro tipo de contactos donde destaca la imagen final que es integrada en un concepto más concreto y donde la parte sexual se traslada a un segundo término, aunque no se excluya del todo. Esta idea toma presencia de una manera expositiva en algunos etcéteras. Es el caso de *-tease* (Madrid, 16 de abril de 1967), donde los intérpretes se desnudan, unos de cintura para arriba y otros, de cintura para abajo, aplicando la idea de la complementariedad entre

los seres humanos, pero a través de la dimensión social de la vestimenta, frente a la imagen íntima del desnudo. En *Mamá es un hombre* (Madrid, 22 de octubre de 1966), Hidalgo escribe un monólogo donde cuenta la historia de una familia que se queda huérfana de madre, y el padre se enamora de una mujer china, que, a su vez, resulta ser un hombre. En este etcétera, a través del sutil arte del travestismo, del intercambio de roles, se cuestionan los valores familiares tradicionales, como es obvio. Dentro de un planteamiento más abstracto de lo corporal también es importante el etcétera titulado *Contra acciones* (Madrid, abril de 1967). En este caso, Hidalgo deconstruye el concepto de acción y le atribuye otro sentido; pero lo interesante es que, en ningún momento, dicha acción deja de serlo. Los actuantes realizan delante del público cualquier tipo de contracciones musculares durante un tiempo determinado. Finalmente, destaca una célebre *Acción xaj* (Madrid, enero de 1969), donde Juan Hidalgo aparece con los ojos cerrados, al igual que, antes de la segunda guerra mundial, lo hicieran los surrealistas franceses. Esta acción fotográfica, desarrollada con variantes, la ha repetido a lo largo de su carrera en alguna ocasión, como por ejemplo, en *La luz de los ojos* (Madrid, 1986). Finalmente, la abstracción adquiere un punto álgido en un etcétera titulado *Díno* (Madrid, enero de 1967), donde Hidalgo escribe un breve diálogo entre dos personajes: A y B. Está compuesto de tal manera que el lector-espectador puede pensar cualquier cosa. El deseo de hacer algo, no se sabe nunca qué, se convierte en el propio deseo del receptor también, ya que lo traslada a su propio centro emocional.

En cuanto a la exploración del cuerpo o, más bien, del diálogo con él, destacan, en especial, dos etcéteras: por un lado, *L'uno, il suo cazzo, il suo ano* (Milán, enero de 1974), donde el actor dialoga, como su título ya indica, con la unidad, su pene y su ano, recreando, así, grotescamente una especie de santísima trinidad, y *¿Poesía de acción?* (Santa Cruz de Tenerife, 1981), donde Hidalgo presenta la acción de realizar los cinco sentidos (ver, oír, oler, gustar y tocar), sin establecer ninguna otra consideración más. En esta última, como se puede comprobar, el artista llega a la mínima expresión de su identidad a través de los sentidos, de la percepción como factor esencial para definir al ser humano.

La segunda variante de la identidad que utiliza Hidalgo en sus etcéteras hace referencia a los objetos utilizados en la vida diaria que adquieren un valor especial. En este sentido, en esta época, destacan diversos objetos como el preservativo, en *Reservoir*, (Madrid, junio de 1966)²³, utilizado con anterioridad en otras acciones; o *Una flor* (Madrid, septiembre de 1966)²⁴ donde un hombre lleva una enorme flor que muestra al público. Estos dos ejemplos recogen con

suma simplicidad dos momentos que reflejan una época, la de los años sesenta, perfectamente identificable con una parte de la juventud, los *flower children*, que buscaban un nuevo modelo de libertad sexual.

La tercera variante de la identidad a la que se ha aludido es la relación del ser humano con los objetos. Esta variante podría incluir las dos acciones anteriores, pero existen otras donde la implicación del objeto con el ser humano se encuentra a un mismo nivel: *Mister Destruction* (Madrid, septiembre de 1966)²⁵, en ella un hombre se coloca una máscara hecha con una media de mujer, además se cubre parte del cuerpo con cartones, el de su espalda lleva ribeteada una abertura anal. De esta manera, el cuerpo y el objeto se funden juntos en un acto reivindicativo de identidad sexual. Otro ejemplo, de mayor intensidad, se puede observar en el etcétera *Sangre y champaña* (Madrid, 28 de noviembre de 1966)²⁶. En él, un hombre se pincha con un alfiler y se hace sangre, la vierte en una copa donde hay champaña y termina bebiéndosela entera. En *Biombo* (Madrid, noviembre de 1966), una sombra de hombre que se halla detrás de un biombo, acaba orinando sobre él. En *Balls* (Madrid, diciembre de 1966)²⁷, un hombre se coloca unas bolas de navidad debajo de los testículos, grita “¡Balls!” e inmediatamente se retira. En *A Camel strip-tease* (Argel, agosto de 1966)²⁸, Hidalgo busca “strip-teasear un cigarrillo Camel”, pero antes se coloca en las manos ocho anillos con piedras preciosas que toma de una bandeja cubierta con terciopelo violeta. Coge un alfiler y atraviesa con él un cigarrillo, desde la base, luego, le quita el papel. En *Chaleco* (Madrid, 14 de septiembre de 1978), un hombre repite la acción de quitarse y ponerse el mismo chaleco hasta que llega alguien y le impide que la siga realizando igual. Finalmente, el objeto silla interactúa con el ser humano en dos etcéteras: *12345678910111213* (Madrid, diciembre de 1967)²⁹ y *Las sillas* (Madrid, octubre de 1978). En la primera, dedicada al músico y accionista Carlos Santos, un hombre realiza trece acciones con trece pañuelos, sobre trece sillas. En la segunda, hay dos sillas: A y B. Un hombre se dirige a la silla B, pero una mujer la ocupa rápidamente, así que se va a la silla A, que es cogida por aquella antes que él. Al final, la mujer ocupa la B y el hombre la A. En esta última obra se vuelven a cuestionar los roles de la sexualidad.

En otro orden de cosas, los etcéteras de Hidalgo también contienen acciones más concretas de crítica al capitalismo y a sus gestos característicos, concretamente en *Money, una sutil destrucción* (Londres, septiembre de 1966)³⁰, donde varias personas se pasan algunas monedas de mano en mano derecha; y en *Lo casi imposible* (Madrid, 19 de diciembre de 1966), donde Hidalgo propone pedir prestado al Banco de España sus reservas de oro, enseñarlas a sus amigos

íntimos para, luego, devolverlas a dicho banco. Pero los etcéteras escénicos también esconden otras críticas, como, por ejemplo, al poder de destrucción de la humanidad (*Tres acontecimientos destructivos*; Madrid, marzo de 1968), o al desesperante sistema que domina en lugares donde se cultiva una cultura clásica musical, como el Liceo (*Para Ana, un dúo*; Carboneras, septiembre de 1969).

A partir de la siguiente década, en julio de 1971, reúne sus etcéteras por primera vez en libro: *De Juan Hidalgo de Juan Hidalgo [1961-1971]*, (Madrid, Ediciones ZAJ), que continuará publicando en *De Juan Hidalgo 2 [1971-1981]*, (Santa Cruz de Tenerife, Edita BOABAB, 1982); *ZAJ [De Juan Hidalgo] 1981-1987*, (Madrid, Edita Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, mayo 1987); *De Juan Hidalgo [1981-1988]*, (Madrid, Ediciones Estampa, enero 1989)...

José Antonio Sánchez ha señalado algunos aspectos muy interesantes que profundizan en la repercusión del grupo *zaj* durante estos años:

Entre 1964 y 1973, el grupo desarrolló una importante labor de agitación estética en un momento en que, a pesar de que llegaban a España algo más que ecos de las vanguardias internacionales, las realizaciones en pocos casos alcanzaban los límites de la radicalidad. Junto a la escritura, el arte postal y las acciones, los *zaj* organizaron una serie de presentaciones escénicas por las que deben figurar en este texto. Se trata de los conciertos *zaj*, herederos de las veladas futuristas o dadaístas tanto como de las acciones y “happenings” neoyorkinos, consistentes en una sucesión de acciones breves o “etcéteras”, tal como los denominó Juan Hidalgo. [...] En febrero de 1967 los *zaj* se presentaron en el teatro Beatriz de Madrid. La primera pieza, “Guillermo Tell” fue ejecutada por Tomás Marco: se sentó ante una mesa, enseñó una manzana, extrajo del bolsillo una navaja y, lentamente, la peló y se la comió. Walter Marchetti, en “Paralelo 40”, se quitó el cinturón, lo puso ante sí y tras varios minutos de contemplación, dio un paso al frente y pasó sobre él. El mismo Walter Marchetti interpretó “Composición”: se trataba de colocar todos los clavos de una caja sobre su cabeza, con la punta hacia arriba. En “A Camel Strip-tease”, Juan Hidalgo, con sortijas y antifaz, desnudaba suavemente una cajetilla de Camel. Y en “Sangre y champaña” extraía de su pulgar una gota de sangre, la mezclaba con champaña y brindaba al público. Cada una de las acciones de los *zaj* eran coreadas por el público, entre el escándalo, la indignación, la burla y el insulto. Muchos espectadores abandonaron el teatro pocos minutos después de que se iniciara el espectáculo y pocos

fueron los críticos que supieron valorar y contextualizar la propuesta *zaj*. El rechazo de este tipo de propuestas en España no impidió, sin embargo, que el grupo estuviera presente en numerosos encuentros y festivales internacionales, como el *Prospect 69* (Fluxus) en Dusseldorf, la *Documenta 5* (organizada por Harald Szeemann) en Kassel, o visitara con sus acciones Estados Unidos y Canadá de la mano de John Cage.³¹

En 1974, Juan Hidalgo lleva a cabo un ambicioso proyecto, lo que él considera como su única performance: *Tamarán (gotas de esperma para 12 pianos de cola)*. Una primera versión fue llevada a cabo en Milán, junto a una exposición titulada “Eros como lenguaje”, en la Galería Eros, en aquel año. Pero con motivo de la presentación del LP *Tamarán*, desarrolla su versión definitiva en la misma ciudad (Milán), en 1975, y en la Bienal de Venecia, de 1976. El propio Hidalgo la explica de la siguiente manera: “es una composición de cuarenta minutos de duración más unos quince segundos de resonancia final para sólo sonidos armónicos producidos por doce pianistas en doce Pianos de cola. [...] Para interpretar esta pieza públicamente es condición sine qua non disponer de un gran espacio, preferentemente circular, en donde podamos emplazar al público y colocar, a distancia pertinente, los doce Pianos de cola. [...] El público, situado en su centro, estará rodeado por los Pianos, que serán distribuidos circularmente como las cifras grabadas en la esfera de un reloj”³².

Durante los años de la transición política en España, Juan Hidalgo está muy presente en la actividad artística del archipiélago canario, el lugar que le vio nacer. Aunque sigue realizando acciones, charlas y talleres sobre su trabajo por todo el mundo, su obra se ha ido decantando paulatinamente a favor de la plástica, la fotografía o la poesía objetual. A lo largo de las dos últimas décadas, la obra de Hidalgo es recopilada en varios libros y se realizan algunas retrospectivas dentro y fuera de España. En 1990 se realiza la *Exposición *zaj* en Canarias 1964-1990*, en la sala La Regenta de Las Palmas de Gran Canaria y en la Casa de la Cultura de Santa Cruz de Tenerife. Y en 1991, la valenciana editorial Pre-textos publica sus etcéteras en un libro titulado *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo [1961-1991]*³³. En esta época, también publica *Versículos y Notas [Viaje a Sanet]*, (Editorial Sanet y Negrals, julio-agosto 1991; y en Valencia, Editorial Mà d’Obra, octubre 1995).

En 1996, el grupo se extingue definitivamente con la exposición *Retrospectiva de *zaj**, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. En mayo de 1997, se expone una antológica titulada *De Juan Hidalgo [1957-1997]*, en el Centro Atlántico de Arte Moderno, de Las Palmas de Gran Canaria, y en la sala La Recova, de Santa Cruz de Tenerife. En 2004, expone, en México y

en Perú, la antológica *Juan Hidalgo en medio del volcán* y, en 2009, inaugura la *II Bienal de Arquitectura, Arte y Paisaje*, en el TEA (Tenerife Espacio de las Artes), en Santa Cruz de Tenerife, con una exposición titulada *Desde Ayacata [1997-2009]*, que recoge una amplia retrospectiva de su obra artística realizada a lo largo de la última década. Pese a que Hidalgo no haya abandonado definitivamente el arte de la acción, desde un punto de vista escénico, todos los conceptos de sus obras anteriores se mantienen tanto en sus acciones fotográficas, como en su producción objetual. En todas ellas no ha dejado de primar la exhibición de la identidad humana a través de un viaje por las diversas formas de exhibir el propio cuerpo, considerado éste como la casa común donde habitan todos los conocimientos y las formas de expresión del pasado, del presente y del futuro.

NOTAS

¹ En un texto titulado *12 preguntas para Juan Hidalgo*, que escribió en Madrid, en la primavera de 1972, y que recogió su autor por primera vez en su libro *De Juan Hidalgo 2 [1971-1981]*, (Santa Cruz de Tenerife, ed. Baobab, 1982, s/n), escribe el siguiente árbol genealógico, que se ha reproducido en numerosas ocasiones: “john cage es mi padre aunque me llame hidalgo y duchamp mi abuelo aunque no se llame cage..... pero al padre se le olvida..... y en cuanto a mis bisabuelos, chinos pudieron ser”. En 2004, el autor retoma la idea con variantes de la siguiente manera: “mi padre es john cage, aunque me llame hidalgo; / marcel duchamp, mi abuelo, aunque no se llame cage; / el amigo de la familia, erik satie, / y el amigo de los amigos, buenaventura durruti.” (véase *Juan Hidalgo en medio del volcán*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores y Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, p. 1).

² El propio Hidalgo escribe acerca de esta composición la siguiente nota: “Estudié en Milán y luego en Roma algo de chino y japonés. Una tarde, en Roma, Yang Feng-Chi, profesor de chino, escribe en la pizarra una poesía de Wang Wei. El mecanismo de los 28 ideogramas, 4 versos de 7 ideogramas, que componen la poesía han dado automáticamente en 3 lecturas diferentes todos los parámetros musicales de JA-U-LA. JA-U-LA no es un homenaje a Cage. Roma, 1964”, en *De Juan Hidalgo [1957-1997] Antológica*, Islas Canarias, CAAM del Cabildo de Gran Canaria, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Cabildo de Tenerife, Gobierno de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, p. 44.

³ Óscar Cornago señala otra influencia: “Bajo la férula del argentino Mauricio Kagel, quien en 1963 lanzaba su manifiesto sobre el “teatro instrumental”, y dentro de la corriente del happening, Zaj planteaba el debate en torno a la naturaleza de la creación musical para llegar a cuestionar las bases de la misma creación teatral. La teoría del “teatro instrumental” se apoyaba en las dos dimensiones básicas compartidas por el teatro y la música, a saber: un espacio para realizarse y un tiempo en el que transcurrir. Estas dos dimensiones, convertidas en los materiales básicos para la creación de las artes musicales y teatrales, pasaban a ocupar el centro de atención explícito del discurso generado por el artefacto artístico”, en *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid, Visor libros, 1999, p. 251.

⁴ En el mismo libro, Cornago completa algunos datos muy interesantes sobre los primeros pasos de este grupo: “El primer concierto Zaj, prácticamente desapercibido ante la crítica, fue

organizado por Josefina Sánchez Pedreño, directora de Dido, Pequeño Teatro, el 21 de julio de 1964, en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo, y se abrió con la legendaria obra de Cage 4' 33", a continuación se interpretaban otras obras de Juan Hidalgo, Ramón Barce, Walter Marchetti y Cage. Dos días antes se había celebrado una acción ZAJ en las calles de la capital de España", en *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid, Visor libros, 1999, p. 252.

⁵ Véase "Una voz" (Madrid, septiembre de 1967), publicado en *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo [1961-1991]*, Valencia, Pre-textos, 1991, s/n. En este etcétera, Hidalgo presenta una paradoja sobre la temporalidad: "¿Es el ser el que camina por el tiempo o es el tiempo el que camina por el ser?"

⁶ Véase Juan Hidalgo, *Juan Hidalgo en medio del volcán*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores y Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, p. 23. Por su parte, José Antonio Sarmiento también ha apuntado que los etcéteras eran fragmentos cotidianos ofrecidos al público fuera de su contexto, a través de gestos, desplazamientos, frases escritas, silencios y exhibición de objetos. Véase su artículo "El recorrido zaj", en *zaj*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, pp. 14-24.

⁷ Véase José Antonio Sarmiento, "El algo de Juan Hidalgo", en *De Juan Hidalgo [1957-1997] Antológica*, Islas Canarias, CAAM del Cabildo de Gran Canaria, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Cabildo de Tenerife, Gobierno de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, pp. 279-284.

⁸ Véase el excelente estudio que lleva a cabo, entre otras cosas sobre las acciones del grupo, Pilar Carreño Corbella, titulado *Pajaritas de papel*, (Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998).

⁹ La primera versión de *A letter for David Tudor* estaba formada por una composición musical, cuyo estreno fue en Madrid, el 6 de diciembre de 1965, "para un pianista, Piano y cuantos objetos sean necesarios". La segunda versión se llevó a cabo también en un primer *Concierto zaj*, en el Colegio Mayor Menéndez y Pelayo, en Madrid, el 21 de noviembre de 1964.

¹⁰ Se presentó en el "Festival ZAJ 3", en la Rambla de Cataluña (Barcelona), el 7 de diciembre de 1966.

¹¹ Fue presentado en el "Concierto zaj por calles y plazas de Madrid", en Madrid, el 21 de mayo de 1965.

¹² Fue realizado en el Concierto-Party, en el taller-jardín del escultor Martín Chirino, en el "Festival ZAJ 1", el 11 de noviembre de 1965.

¹³ Fue realizado en el "Concierto ZAJ", en Atelier Günter Bock, en Frankfurt, el 22 de septiembre de 1966, y en el "Concierto y Exposición ZAJ", para la Galería Múltipla, en Milán, el 8 de abril de 1975.

¹⁴ El objeto (mesa, bandeja con copas, rosas y etc.), fue expuesto en la Galería Edurne, en Madrid, el 18 de mayo de 1965.

¹⁵ Se presentó en la "Exposición de pinturas de José Enrique Cortés", en la Sala Amadís, en Madrid, el 27 de enero de 1966.

¹⁶ Véase Valeriano Bozal, "Dos etcéteras sobre Juan Hidalgo", en *De Juan Hidalgo [1957-1997] Antológica*, Islas Canarias, CAAM del Cabildo de Gran Canaria, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Cabildo de Tenerife, Gobierno de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, pp. 244-245.

¹⁷ Véase Óscar Cornago, *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana y Vervuert, 2004, p. 31.

¹⁸ Véase José Antonio Sánchez, "Teatro y artes del cuerpo", en *Artes de la escena y de la acción*

en *España: 1978-2002*, de ARTEA (José Antonio Sánchez dir.), Castilla-La Mancha, colección Caleidoscopio, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, p. 90.

¹⁹ Véase Juan Hidalgo, *Viaje a Argel*, Madrid, Ediciones zaij, noviembre 1967; y en Madrid-Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, mayo 1992.

²⁰ Estrenado en Madrid, el 23 de septiembre de 1966.

²¹ Gloria Picazo, en su artículo “La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta”, y en este ámbito tan íntimamente relacionado con el accionismo, destaca que “un aspecto específico de la performance ha involucrado a toda una serie de artistas a trabajar sobre su propio cuerpo, buscando no sólo una transformación física, sino también un deseo de una posible transformación social”, publicado en *Estudios sobre performance*, Andalucía, Centro Andaluz de Teatro, Junta de Andalucía, 1993, p. 27. A partir de los años 70, hasta su obra más reciente, Juan Hidalgo ha desarrollado la concepción transformadora del autorretrato, de su propio cuerpo, produciendo imágenes de sí mismo, que invitan al espectador, en efecto, a vivir una transformación social. Autores contemporáneos a Hidalgo que han producido una obra en esta dirección, han sido Urs Lüthi, Manon, Carlos Pazos, Cindy Sherman o Günter Brus, por citar algunos ejemplos.

²² Fue realizada en la Escuela Técnica de Aquisgrán, el 22 de mayo de 1968.

²³ Sólo fue expuesto como objeto poético en la “Exposición y Festival de Poesía visual y fonética”, en París, en 1966, por un encargo del poeta francés Bernard Heidsieck.

²⁴ Este etcétera fue presentado en “DIAS (Destruction in Art Symposium)”, en Africa Center, en Londres, el 9 de septiembre de 1966.

²⁵ Fue estrenada en “DIAS (Destruction in Art Symposium)”, en Africa Center, en Londres, el 9 de septiembre de 1966.

²⁶ Fue estrenada en febrero de 1967, en el Teatro Infanta Beatriz.

²⁷ Este etcétera sólo se ha expuesto como objeto encontrado en la Exposición Antológica de Juan Hidalgo [1957-1997], en 1997.

²⁸ Fue estrenada en febrero de 1967, en el Teatro Infanta Beatriz.

²⁹ Fue representada en el IV Festival de Arte Sonoro Hábitat Sónico, Ex-Teresa Arte Actual, en México D. F., en 2002.

³⁰ Fue estrenada en “DIAS (Destruction in Art Symposium)”, en Africa Center, en Londres, en septiembre de 1966.

³¹ Véase José Antonio Sánchez, “Teatro y artes del cuerpo”, en *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, de ARTEA (José Antonio Sánchez dir.), Castilla-La Mancha, colección Caleidoscopio, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 90-91.

³² Véase Juan Hidalgo, “Tiempo y espacio en mi proceso musical instrumental”, en *De Juan Hidalgo (1957-1997) Antológica*, Islas Canarias, CAAM del Cabildo de Gran Canaria, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Cabildo de Tenerife, Gobierno de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, p. 271.

³³ Las acciones escogidas de los etcéteras comentados en este estudio se han recopilado de dicha obra, con las fechas de creación, que no necesariamente coinciden con las de ejecución, como el lector habrá podido comprobar, incluso algunas todavía no se han estrenado.

BIBLIOGRAFÍA

- BOZAL, Valeriano, “Dos etcéteras sobre Juan Hidalgo”, en *De Juan Hidalgo [1957-1997] Antológica*, Islas Canarias, CAAM del Cabildo de Gran Canaria, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Cabildo de Tenerife, Gobierno de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
- CARREÑO CORBELLA, Pilar, *Pajaritas de papel*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid, Visor libros, 1999.
- _____*Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana y Vervuert, 2004.
- HIDALGO, Juan, *Viaje a Argel*, Madrid, Ediciones zaij, noviembre 1967; y en Madrid-Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, mayo 1992.
- _____*De Juan Hidalgo 2 [1971-1981]*, Santa Cruz de Tenerife, ed. Baobab, 1982.
- _____*Juan Hidalgo de Juan Hidalgo [1961-1991]*, Valencia, Pre-textos, 1991.
- _____*“Tiempo y espacio en mi proceso musical instrumental”*, en *De Juan Hidalgo (1957-1997) Antológica*, Islas Canarias, CAAM del Cabildo de Gran Canaria, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Cabildo de Tenerife, Gobierno de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
- _____*Juan Hidalgo en medio del volcán*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores y Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004.
- PICAZO, Gloria, “La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta”, en *Estudios sobre performance*, Andalucía, Centro Andaluz de Teatro, Junta de Andalucía, 1993.
- SÁNCHEZ, José Antonio, “Teatro y artes del cuerpo”, en *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, de ARTEA (José Antonio Sánchez dir.), Castilla-La Mancha, colección Caleidoscopio, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- SARMIENTO, José Antonio, “El recorrido zaij”, en *zaij*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.
- _____*“El algo de Juan Hidalgo”*, en *De Juan Hidalgo [1957-1997] Antológica*, Islas Canarias, CAAM del Cabildo de Gran Canaria, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Cabildo de Tenerife, Gobierno de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.