





OH!
MONS
trwO

eduardo
Murtado

Centre del Carme Cultura Contemporània
24.11.2018 - 17.02.2019

OH! MONSTRE

va ser un clar del bosc obert
per Eduardo Hurtado en l'hivern de 2018.

A la Sala Dormitori del Centre del Carme Cultura
Contemporània, gràcies a l'acompanyament de Jesús Alcaide
i un hipogrif protector, es van tancar cercles
i se'n van obrir uns altres.

En aquest encreuament de senderes van ballar i van cantar
Dani Hernández, Javi Vaquero i Alexander Arilla Velázquez.

(...)

Es toquen. Són diversos.



*OH! MONSTRUO
fue un claro del bosque
conjurado por Eduardo Hurtado
en el invierno de 2018.*

*En la Sala Dormitorio del Centre del Carme Cultura
Contemporània, gracias al acompañamiento
de Jesús Alcaide y un hipogrifo protector,
se cerraron círculos y se abrieron otros.*

*En este cruce de senderos bailaron y cantaron
Dani Hernández, Javi Vaquero y Alexander Arilla Velázquez.*

(...)

Se tocan, son varios.





p.13	CRONOPOLÍTICA DE LA MONSTRUOSITAT Daniel J. García López
p.27	CRONOPOLÍTICA DE LA MONSTRUOSIDAD
p.39	SINCARA Eduardo Hurtado
p.43	SINCARA
p.49	EXPOSICIÓ / EXPOSICION
p.113	MEDITACIONS SOBRE UN HIPOGRIF Jesús Alcaide
p.123	MEDITACIONES SOBRE UN HIPOGRIFO
p.139	COLOFÓN

CRONO- POLÍTICA DE LA MONS- TRUOSI- TAT

Daniel J. García López¹

VAL

Sumari:

1. La forma-monstre
2. Cronomonstruositat
3. L'origen de l'altra monstruositat
4. La violència de la monstruositat
5. Ara... Oh, monstre!

1. LA FORMA-MONSTRE²

«Se'n diu Estat del més fred de tots els monstres freds. Fred és també quan menteix; i aquesta mentida llisca de la seua boca: "Jo, l'Estat, sóc el poble"».
Nietzsche, *Així parlà Zarathustra* (1883).

Ens va esgotar. El llarg segle XIX va esgotar les nostres forces. Per això el segle XX va ser tan curt, a penes set dècades, a penes un lament i a penes es va omplir. El segle XX va ser el del terror concentrat en isòtops fissibles i en Zyklon B. La ficció del XIX es va fer carn calcinada el XX. Hui, en aquest nou segle que va començar el 20 de juliol de 2001 sota les rodes d'un Land Rover Defender a la piazza Alimonda (Gènova, Itàlia), el terror s'ha democratitzat. No és casualitat que Frankenstein (Mary Shelley), Dràcula (Bram Stoker) i l'estat de dret (*Rechtsstaat*) sorgiren en el segle XIX. Tres monstres, i només un se'n va fer real.

Frankenstein (un artifici, una pròtesi, un còborg) i Dràcula (un ésser animal) són monstres contra natura que, en desafiar les normes (jurídiques, socials, ètiques, teològiques, biològiques i temporals), alteren l'estructura social que s'intenta cohesionar. Des de la marginalitat en què habiten, ens inquieten. Tanmateix, no deixen de ser éssers individuals que viuen a la vora indicible entre els humans, les màquines i els animals, entre els vius i els morts; de manera que, des d'allí, es fa possible la configuració de la normalitat (els qui no són Dràcula o Frankenstein). Potser són part d'una revolució (per vindre) individual i merament testimonial. En canvi, el monstre real, el que provoca l'impuls d'atracció i rebuig, el que ni està viu ni mort, però està i està ara, és l'estat de dret.

No es tracta d'un individu que transgredeix les normes i se situa al marge, sinó d'un espectre víric que *produeix* les normes i se situa a cada espai i a cada racó. Ja no hi ha un altre món de *Silent Hill* que avisa amb un so ensordidor la vinguda de la foscor, sinó que l'altre món és aquest món. El monstre de l'estat de dret ha ocupat cadascuna de les nostres corporalitats. Terror i atracció³. Ens hi

sentim inexplicablement atrets, fins i tot li retem culte amb cartes magnes. Però en el seu nom es cometien les atrocitats més brutals, fins i tot tan mancades de sofisticació química com la calç viva o tan turístiques com les bombes que viatgen en creuers Madrid-Riad. I es cometien com a espectacle en uns cavallets en els quals els cossos es desmembren, però no podem deixar de girar al so d'una música repetitiva: dret, dret, dret. La cançó té la seua tornada: progrés, progrés, progrés.

2. CRONOMONSTRUOSITAT

Al llarg de la història, s'han produït diverses concepcions del temps. Les principals en són dues: el temps cíclic i el lineal. La primera pot ser representada pel ritme de la roda (com la de la fortuna), de les estacions que se succeeixen, de les fases lunars, dels cicles que es repeteixen una vegada i una altra. Davant d'aquesta concepció, trobem la lineal. Aquesta entén el temps com una línia que no és més que un cercle tan gran que no som conscients de la seua forma; com la Terra, que la percebem plana encara que siga corba, tan corba que no ho podem veure a simple vista. Es tracta d'un temps que s'estén indefinidament des d'un punt d'origen fins a una possible arribada.

Una variant del temps lineal és el *temps de progrés* en què vivim. Es tracta d'un temps productiu i destructiu al mateix temps. Productiu en la idea de la producció industrial creixent i accelerada (rendiment) per mitjà de l'extracció de combustibles fòssils per a la seua destrucció (i la del cicle ecològic). El temps com a progrés és propi del capitalisme. Es tracta d'un temps basat en la capacitat humana per a obtindre més mitjans a un cost menor. Ací, les tecnologies tenen un paper principal. La idea de progrés pot ser sintetitzada en el perfeccionament gradual, a pesar o a costa del genocidi humà i ecològic⁴.

Aquest temps de progrés en què ens trobem va ser tràgicament descrit per Walter Benjamin. En la seua coneguda «Tesi IX» del seu escrit pòstum *Über den Begriff der Geschichte* planteja el temps de progrés com a l'huracà que s'embolica en les ales de l'àngel de la història i l'espenta «inconteniblement cap al futur, al qual dona l'esquena mentre el cúmul de ruïnes al seu davant va creixent fins al cel»⁵.

L'àngel és arrossegat cap avant però la seua mirada es gira cap arrere, horroritzat per les destrosses que el seu vol provoca. El progrés es converteix així en la força que «impedeix obrar ara a l'innocent»⁶.

Heus ací la *cronomonstruositat* de l'estat de dret i el capitalisme. Es tracta del temps accelerat de la destrucció en massa. Aquest temps normatiu entén la vida en una línia recta, i davall del seu llit hi ha un abisme, a l'armari hi ha unes arpes i el cruiximent de la casa és el baluern de l'altre món. Per això el temps de la monstruositat tracta de controlar la infància sense normes, per a produir l'adulthood ordenada i disciplinada. Calendaris, agendes i rellotges que ens indiquen com de lluny estem de la mitjanit, que ens marquen els ritmes ocults, que organitzen els cossos per a fer-los més productius per al sistema econòmic. En aquesta *cronomonstruositat* es juxtaposen una pluralitat de temps com si foren naturals: el temps lineal de l'acumulació i de la producció i el temps cíclic de les tasques domèstiques tasques domèstiques⁷. Perquè és necessari descansar per a tornar a produir com ho és també comprar la seguretat de la llar, d'un llit sense abisme, d'un armari sense arpes, d'un cruiximent sense història. Perquè els monstres només existeixen allí i durant allí. Perquè aquest espai que hi ha davall del llit, dins de l'armari, entre els envans, manté detingut el temps d'aquest monstre individual i merament testimonial.

Es tracta d'una monstruositat en *standby*, a l'espera que la criatura a normalitzar es gite o que l'adolescent a disciplinar es resista a dir tres vegades davant l'espill qualsevol nom de moda en els esbarjos. D'aquesta manera, els monstres es queden en la seguretat de la llar, en aquest temps cíclic que ens atrau i ens repel·leix al mateix temps. Fora, en el temps lineal i accelerat de la producció i destrucció, no hi ha monstres, perquè la monstruositat és l'espai en el qual es desenvolupa.

3. L'ORIGEN DE L'ALTRA MONSTRUOSITAT

*«Qui lluita amb monstres ha d'anar
amb compte de no tornar-se un monstre ell
també. Quan mires molt de temps un abis-
me, també l'abisme mira dins teu».*

Nietzsche, Més enllà del bé i del mal
(1886).

L'espera, el temps que transcorre fins a l'arribada d'aquest monstre, és insignificant i sagrada al mateix temps; insignificant perquè el que importa és la vinguda del monstre, i sagrada perquè pot arribar en qualsevol moment. I si la criatura mira davall del llit o l'adolescent pronuncia el seu nom tres vegades davant l'espill de l'armari? I si no es fa realitat la profecia del pare o de la mare que diu que només hi ha sòl davall del llit i que només pot eixir narcisisme adolescent de l'espill? I si, efectivament, davall del llit hi ha un abisme i a l'armari, una arpa? I si apaga la llanterna, es lleva la manta del cap i ix d'aquesta caserna d'hivern? I si en cruixir els envans se'ns obri la porta a un altre món, a una altra història, a mitjanit? Potser ací el monstre de la llar no sap què fer i no li queda més remei que aliar-se amb la criatura o amb l'adolescent per a poder eixir de la seua tortura que el fa esperar davall del llit o tancat dins l'armari, com el guardià de Davant de la llei de Kafka que, com que impedeix entrar l'home, no fa més que quedar atrapat. I si qui està davall del llit esperant és Antígona, ferida en la seua tomba?

Perquè Antígona no ha mort, ha esdevingut un monstre. La llei enunciada en la sentència de Creont se suspén, queda sense efecte o, millor dit, es queda constantment sense efecte; no pot deixar de ser aplicada i inaplicada. Antígona s'ha penjat. De nou torna a desobeir, a transgredir la llei. Però és que podia donar-se mort aquella que mai ha tingut vida? Aquella que mai va disposar de la seua vida? Antígona no es va suïcidar. Al contrari. Aquest cos que penja amb el coll lligat a una soga no deixa caure el seu pes, sinó que s'alça viu: «un temps indefinit per a viure la seua mort»⁸. I ara, en el precís instant en què la mort expira, naix la vida. «Per això no em muic, no em

puc morir fins que no se'm done la raó d'aquesta sang i se'n vaja la història, i deixi viure la vida. Només vivint es pot morir»⁹. I l'aranya davall del llit, llavors, tix la seua memòria, i no n'èixerà, no s'obrirà la tomba fins que acabe la seua tela¹⁰. I davant de desconeguts, davant de la seua memòria teixida, Antígona clama: «On? On? Sí, Amor. Amor, terra promesa»¹¹, i la terra sols es coneix amb el desterrament.

Des de la tomba, s'escolten crits. Perquè Antígona s'ha apropiat perversament del llenguatge sobirà per a oposar-se a les lleis de Creont¹²: «ella pot dur a terme aquesta acció només a través de la incorporació corporal de les normes del poder a les quals s'oposa. De fet, allò que concedeix poder a aquests actes verbals és l'operació normativa de poder que encarnen sense arribar a convertir-s'hi del tot»¹³. Però Antígona no fa aquesta incorporació des de la masculinitat del sobirà, sinó des de la ruptura amb els gèneres¹⁴ i amb l'heterosexualitat quan rebutja tant continuar vivint amb Hemó com convertir-se en mare i esposa¹⁵. El cos, com a vida, com a ésser vivent, se situa en el centre de l'escena com a enemic¹⁶.

El crit d'Antígona, aquest crit que ve de baix, des del món subterrani, des del món tel·lúric, és un crit que amenaça. Per dir-ho amb Irigaray, «del món de baix es revolten forces, que s'han tornat hostils a causa de la seua privació del dret a viure a plena llum, que amenacen de devastar la comunitat»¹⁷. [Perquè de la terra la sal, perquè la set, perquè en les clivelles de qui no té cura o nom també hi ha blau i blanc i mar i temps i gola. Hi ha història, hi ha anacronies en cadascuna de les seues arrugues que formen una cartografia].

No hi ha ambages. Antígona és una contrafigura que s'enfronta i desafia l'estat davant de qui hi busca suport i el reafirma¹⁸. El seu crit es fa públic, tan públic com l'edicta que prohibeix plorar la mort. [Cal tindre un estómac a prova de filferro i de salmorra. Cal tindre un estómac en forma d'el·lipsi com el de la taràntula, que, tantejant amb les seues potes, tix la memòria. Tanteja i tanteja, i es confonen pota i filferro, s'entropessa, es torça, es desgasta d'una fam que no pot assaciar. Filferro, pota o ensopegada es confonen, es retorcen, es desgasten i de la taràntula potser ja només queda l'òxid de la memòria d'un crit aberrant que ve des de les entranyes d'una terra salina cultivada per Creont]: «encara que opera dins dels termes de

la llei quan reivindica la justícia, destrueix, al mateix temps, les seues bases en la comunitat quan insisteix que el seu germà és irreductible a qualsevol llei que deixe els ciutadans ser intercanviables entre si»¹⁹. Heus ací una altra amenaça: la destrucció de la universalitat de la llei.

Davant de l'ordre harmoniós i recte del bon govern (Eunòmia) al qual cantava Soló d'Atenes²⁰, Antígona el pertorba²¹. Recordem el final de Sòfocles amb el cor: «la sensatesa és, amb escreix, el més important de la felicitat, i també convé no cometre cap impietat, almenys en allò que concerneix els déus. Perquè els raonaments immoderats dels arrogants, en patir com a càstig colps immoderats, els ensenyen amb la vellesa la sensatesa»²². Antígona, anti- i -gony, la corba inflexible enfront de la rectitud de la llei²³. Per això no es tracta d'una oposició entre Creont i Antígona, entre l'estat i la família, entre les lleis humanes i les divines, entre la raó de l'ordre polític i l'amor, entre la polis i el cos; sinó de l'absència d'un espai públic en el qual Antígona-monstre pugui tindre una veu que resista a l'estat de dret-monstre. Les parets d'aquella tomba acumulen una història que, a poc a poc, va descrostant-se i no hi ha cap pintura que l'arregle.

El monstre ha après a desobeir. Ix del llit, de l'armari i dels envans, sorgeix d'aquella tomba que el té tancat i ix fora de la casa. No pretén ocupar cada espai i racó, sinó destruir el monstre fred. Resistir al monstre amb altres monstres. Si Antígona és un mite fundacional de la resistència davant del sobirà, cal inventar una nova Antígona des de la monstruositat que faci front a l'estat de dret des de la desobediència, l'incompliment, la posada en qüestió del poder sobirà, respirant junts, conspirant: Dike Ctonia anterior al temps i a la polis²⁴.

4. LA VIOLÈNCIA DE LA MONSTRUOSITAT

Benjamin va distingir dos tipus de violència. La violència instauradora i la violència conservadora de dret. En la tragèdia de Sòfocles es poden veure amb facilitat: la violència que pretén conservar l'ordre jurídic és representada per Etèocles i Creont; en canvi, la violència instauradora d'un nou dret se situaria en Polinices. Benjamin localitza també un altre tipus de violència, un altre tipus de força aliena a la lògica instrumental dels mitjans i de les finalitats que no pretén ni crear ni conservar cap dret: reine Gewalt, violència pura, divina o messiànica. Es tracta d'una violència purament destructiva²⁵.

Davant de la violència mítica del dret, s'oposa una violència divina, destructora i incruenta, de manera que queda interrompuda la lògica mítica del dret com a obra humana. Perquè la crítica de la violència no pot ser sinó la crítica del dret. Com diu Agamben: «la ruptura del nexa entre violència i dret obri dues perspectives a la imaginació (la imaginació és naturalment una praxi): la primera és la d'una acció humana sense cap relació amb el dret, la violència revolucionària de Benjamin o un ús de les coses i dels cossos que no tinga mai la forma d'un dret; la segona és la d'un dret sense cap relació amb la vida –el dret no aplicat–, un dret solament estudiat, del qual Benjamin deia que és la porta de la justícia»²⁶.

És possible traçar una vida (subjectivitat) sense relació amb el dret? És possible una violència revolucionària, un ús del cos? Podem pensar-practicar una potència destituent capaç de sostroure's de la sobirania²⁷? És possible una reine Gewalt en la figura d'Antígona-monstre?

El sobirà pot acceptar qualsevol tipus de reivindicació identitària, fins i tot la del terrorista. Però de cap manera es pot consentir una singularitat que faci comunitat sense reivindicar una identitat. Per això la lluita de la política que ve serà entre l'estat (basat en el reconeixement identitària i sobre la legitimació del seu propi poder) i el no-estat (la humanitat, la singularitat qualsevol, una comunitat sense essència, sense identitat) i ja no la lluita pel control de l'estat²⁸. L'ésser qualsevol és la singularitat d'un límit, d'una resta, com allò que esdevé davall del llit, a l'armari o entre els envans.

Davant de la singularitat qualsevol, l'estat, a través de la seua sobirania, tracta d'imposar la lògica de la pertinença per mitjà del mecanisme de l'excepció i, d'aquesta manera, produir un cos biopolític polititzant la vida. La relació d'excepció, com a relació de bàndol, suposa la inclusió a través de l'exclusió²⁹. És necessària una política lliure de bàndol sobirà, més enllà de qualsevol vincle. El camí a seguir és una ontologia de la potència que manque de qualsevol relació amb l'acte, una pura potència de viure sostreta a qualsevol obra³⁰: un poder constituent que no s'esgoti en el poder constituït, ni es confonga amb el bàndol sobirà. Potència destituent. Potència monstruosa. No es tracta d'una potència de ser –que implica una potència que es dirigeix cap a l'acte–, sinó una potència de no ser, una *potentia potentiae*³¹. Per aquest motiu, l'ésser qualsevol s'entén com a «l'ésser que pot no ser, que pot la impotència mateixa»³², i se situa en la figura de l'escrivent que escriu la seua potència de no escriure: preferiria no fer-ho (Bartleby, de Melville). D'aquesta manera, es trenca la relació entre violència i dret que suporta la vida nua. La potència-de-no (passar a l'acte), la impotència, ens permet eixir de la lògica sobirana per a resistir-la.

Una forma d'existència d'aquesta potència, o potència-de-no, la trobem en la inoperositat, en la manca d'obra. Si la política tal com es coneix des d'Aristòtil ha sigut obra, acte³³, és hora de la inoperositat³⁴, de la desobra, de la pura potència convertida en la multitud monstruosa. Ací la vida nua deixa de ser el fonament del poder per a convertir-se en forma de vida: una vida que no pot separar-se mai de la seua forma³⁵; singular, profana, que escapa de la lògica sobirana, de la lògica de la llei. Per això, interromp la separació entre ésser humà i animal. La forma de vida comuna basada en l'ús, és a dir, en el lliure ús de la identitat, és inseparable de la seua forma no en la mesura en què se li aplica una forma o una norma, sinó en la mesura en què viu segons aquella forma, una vida que es fa ella mateixa forma³⁶.

Aquesta figura ens fa pensar en la possibilitat d'un altre cos la singularitat del qual radica en el seu ús, escapant a la producció, perquè no produeix res sinó el seu propi ús. Com Antígona o el monstre davall del llit, l'ús del cos és, per tant, improductiu (*argos*, inobrable) i inapropiable³⁷. En definitiva, si la política ha sigut

pensada a través de la divisió, de l'exclusió i de la inclusió, separant la vida de si mateixa i classificant-la en vida humana, vida animal i vida vegetal, és necessari pensar una política de la forma-de-vida, és a dir, de la vida indivisible de la seua forma³⁸.

5. ARA... OH, MONSTRE!

El temps-ara (Jetztzeit) conté el passat però també el futur. Es tracta d'un present detingut, on «articular el passat històricament no significa reconèixer-lo "tal com ha sigut pròpiament". Significa apoderar-se d'un record que rellampegua en l'instant d'un perill»³⁹. El passat queda inserit en el present en aquesta consciència del perill. En aquest temps-ara, cada segon pot ser la porta per a un temps nou, un temps emancipatori la base del qual no són els descendents alliberats, sinó el passat oprimat. El temps-ara és el temps qualsevol, el moment qualsevol.

El temps-ara és un temps no de transició, sinó detingut. És un temps que va per fora del rellotge. I això des de la interrupció que provoquen unes identitats, com a estratègies, com a singularitats qualssevol, contra l'essencialisme, la noció de progrés o la teleologia pròpia d'identitats tancades, monolítiques i unidireccionals de l'estat de dret. Per això, Butler planteja la performativitat no com a origen, sinó com a reiteració sostinguda en el temps, on s'esvaeixen les idees d'abans i després⁴⁰.

El temps-ara interromp la cronomonstruositat en mostrar l'artificialitat d'allò que es presenta com a natural. L'essencialisme temporal és tan artificial com el binarisme sexual, i tots dos mostren la seua violència. Per això, els nostres monstres que han eixit ja de davall del llit, de l'armari i dels envans destrueixen el temps heterolíneal⁴¹. Si la idea de progrés (i èxit) està associada a la reproducció heterosexual, el seu terme oposat, la reculada (i el fracàs), està assignat a aquelles subjectivitats endarrerides⁴² que, a més, estan dislocades de qualsevol moment històric⁴³.

La monstruositat experimenta el col·lapse del temps, que erupciona en el seu cos en forma de ferida: el temps de Tebes, el temps de la tomba, el temps de davall del llit, el temps de l'espill

de l'armari, el temps de la memòria teixida, etc. La temporalitat monstruosa, pel que fa al *queer time*, se situa en el cos, en la ferida, com l'insult, com la ferida de l'i pel llenguatge. Davant del temps *cronomonstruós* del rellotge, del progrés capitalista, el temps de la ferida és el temps de la vida. Amb el rellotge sols es pot *veure* l'hora (o *preguntar-hi*), amb la ferida el temps se sent, fa mal, cicatritza, sagna, s'infecta, es llepa, es reobri. La ferida es transforma en un arxiu somàtic. Si en els arxius hi ha lleis que limiten i impedeixen el seu accés per a protegir la identitat i l'honorabilitat de la persona que, per exemple, va manar afusellar una altra durant la dictadura franquista, sembla que la matriu heterosexual ha dictat una llei que impedeix acudir a l'arxiu somàtic del cos per a obrir els lligalls de les ferides que expliquen la nostra història.

El temps-ara és el temps del dret a aparèixer. Oh, monstre.

-
1. Professor ajudant doctor en el Departament de Filosofia del Dret de la Universitat de Granada. Email: danieljgl@ugr.es
 2. Parafrasejant La forma-estado, d'Antonio Negri (Ed. Akal, 2003).
 3. BATAILLE, G. 2010: El erotismo, Madrid, Tusquets, p. 72.
 4. CAPELLA, J.R. 2007: Entrada en la barbarie, Madrid, Trotta, p. 13-39.
 5. BENJAMIN, W. 2008: "Sobre el concepto de historia", en Obres, l. I, vol. 2, Madrid, Abada, p. 310.
 6. CAPELLA, J.R. 2007: Entrada en la barbarie, cit. p. 51.
 7. FREEMAN, E. 2007: "Introduction", GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, vol. 13, núm. 2-3, p. 160.

8. LUCIANO, D. 2007: *Arranging Grief: Sacred Time and the Body in Nineteenth- Century America*, New York University Press.
9. ZAMBRANO, M. 1989: *La tumba de Antígona*, Madrid, Mondadori, p. 21.
10. ZAMBRANO, M.: op. cit., p. 48.
11. ZAMBRANO, M.: op. cit., p. 59.
12. ZAMBRANO, M.: op. cit., p. 98.
13. ŽIŽEK, S. 2017: *Antígona*, Madrid, Akal, p. 34.
14. BUTLER, J. 2010: *Deshacer el hénero*, Madrid, Paidós, p. 238.
15. IRIGARAY, L. 2007: *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Akal, p. 201.
16. BUTLER, J. 2001: *El grito de Antígona*, Roure, p. 103.
17. CAVARERO, A. 2003: *Corpo in figure*, Feltrinelli, p. 20 i 49-58.
18. IRIGARAY, L.: op. cit., p. 205.
19. BUTLER, J.: op. cit., p. 15.
20. BUTLER, J.: op. cit., p. 75.
21. SOLÓN 2001: *Antología de la poesía lírica griega*, Madrid, Alianza, p. 54-55.
22. ŽIŽEK, S.: op. cit., p. 30.
23. SÓFOCLES: op. cit., p. 194.
24. CAVARERO, A.: op. cit., p. 47.
25. BENJAMIN, W. 2007: "Hacia la crítica de la violencia", en *Obras, llibre II*, vol. 1, Madrid, Abada, p. 202-203.
26. AGAMBEN, G. 2005: *Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, p. 15.
27. AGAMBEN, G. 2014: *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza, p. 337-338.
28. AGAMBEN, G. 2001: *La comunità che viene*, Torino, Bollati Boringhieri, p. 67-68.
29. GAMBEN, G.: 1998: *Homo sacer*, València, Pre-textos, p. 30.
30. AGAMBEN, G.: *Homo sacer*, cit., p. 66.
31. AGAMBEN, G.: *La comunità che viene*, cit., p. 34.
32. AGAMBEN, G.: *La comunità che viene*, cit., p. 33.
33. AGAMBEN, G.: 2008 *La Potencia del Pensamiento*, Barcelona, Anagrama, p. 381.
34. AGAMBEN, G.: *La comunità che viene*, cit., p. 92.
35. AGAMBEN, G.: *L'uso dei corpi*, cit., p. 264.
36. AGAMBEN, G. 2011: *Altissima povertà*, Vicenza, Neri Pozza, p. 9-10.
37. AGAMBEN, G.: *L'uso dei corpi*, cit., p. 139.
38. AGAMBEN, G.: *L'uso dei corpi*, cit., p. 263.
39. BENJAMIN, W.: "Sobre el concepto de historia", cit., p. 307.
40. BUTLER, J.: *El género en disputa*, cit., p. 273-274.
41. MUÑOZ, J.E. 2009: *Cruising Utopia: the Then and There of Queer Futurity*, New York University Press.
42. Un breu repàs a la història de la criminologia ens ensenya com han sigut classificats com a retardades i inferiors persones homosexuals, pobres, divers-funcionals, etc.
43. FREEMAN, E.: "Introduction", cit., p. 162. HALBERSTAM, J. 2018: *El arte queer del fracaso*, Madrid, Egales.

CRONO- POLÍTICA DE LA MONS- TRUOSI- DAD

Daniel J. García López¹

CAS

Sumario:

1. La forma-monstruo.
2. Cronomonstruosidad.
3. El origen de la *otra* monstruosidad.
4. La violencia de la monstruosidad.
5. Ahora ... oh! Monstruo.

1. LA FORMA-MONSTRUO²

«Estado se llama al más frío de todos los monstruos fríos. Es frío incluso cuando miente; y ésta es la mentira que se desliza de su boca: “Yo, el Estado, soy el pueblo”».

Nietzsche, Así habló Zaratustra (1883).

Nos agotó. El largo siglo XIX agotó nuestras fuerzas. Por eso el siglo XX fue tan corto, apenas siete décadas, apenas un quejío y a penas que se llenó. El siglo XX fue el del terror concentrado en isótopos fisibles y en zyklon b. La ficción del XIX se hizo carne calcinada en el XX. Hoy, en este nuevo siglo que comenzó el 20 de julio de 2001 bajo las ruedas de un Land Rover Defender en piazza Alimonda (Génova, Italia), el terror se ha democratizado. No es casualidad que Frankenstein (Mary Shelley), Drácula (Bram Stoker) y el Estado de Derecho (*Rechtsstaat*) surgieran en el siglo XIX. Tres monstruos y solo uno se hizo real.

Frankenstein (un artificio, una prótesis, un cyborg) y Drácula (un devenir animal) son monstruos *contra-natura* que, al desafiar las normas (jurídicas, sociales, éticas, teológicas, biológicas, temporales), alteran la estructura social que se pretende cohesionada. Desde la marginalidad en la que habitan, nos inquietan. Pero no dejan de ser seres individuales que viven en el borde indecible entre lo humano, la máquina y el animal, entre lo vivo y lo muerto, haciéndose posible desde allí la configuración de la normalidad (quienes no son Drácula o Frankenstein): quizás sean parte de una revolución (por llegar) individual y meramente testimonial. En cambio, el monstruo real, aquel que provoca el impulso de atracción y rechazo, aquel que ni está vivo ni muerto, pero está y está ahora, es el Estado de Derecho.

No se trata de un individuo que transgrede las normas y se ubica en el margen, sino de un espectro vírico que *produce* las normas y se ubica en cada espacio y recoveco. Ya no hay ese otro mundo de *Silent Hill* que avisa con sonido ensordecedor la venida de la oscuridad, sino que ese otro mundo es este mundo. El monstruo del Estado de Derecho ha ocupado cada una de nuestras corporaciones. Terror y atracción³. Nos sentimos inexplicablemente atraídos hacia él, incluso le rendimos culto con cartas magnas. Pero en su nombre se cometen las

atrocidades más brutales, incluso tan faltas de sofisticación química como la cal viva o tan turísticas como las bombas que viajan en cruceros Madrid-Riad. Y se cometen como espectáculo en un tióvivo en el que los cuerpos se desmiembran, pero no podemos dejar de girar al son de una música repetitiva: derecho, derecho, derecho. La canción tiene su estribillo: progreso, progreso, progreso.

2. CRONOMONSTRUOSIDAD

A lo largo de la historia se han producido diversas concepciones del tiempo. Las principales son dos: el tiempo cíclico y el lineal. La primera puede ser representada por el ritmo de la rueda (como la de la fortuna), de las estaciones que se suceden, de las fases lunares, de los ciclos que se repiten una y otra vez. Frente a esta concepción encontramos la lineal. Esta entiende el tiempo como una línea que no es más que un círculo tan grande que no se tiene conciencia de su forma: como la Tierra que la percibimos plana aunque sea curva, tan curva que no lo podemos ver a simple vista. Se trata de un tiempo que se extiende indefinidamente desde un punto de origen a una posible llegada.

Una variante del tiempo lineal es el *tiempo de progreso* en el que vivimos. Se trata de un tiempo, a la vez, productivo y destructivo. Productivo en la idea de la producción industrial creciente y acelerada (rendimiento) por medio de la extracción de combustibles fósiles para su destrucción (y la del ciclo ecológico). El tiempo como progreso es propio del capitalismo. Se trata de un tiempo basado en la capacidad humana para obtener más medios a menor coste. Las tecnologías aquí tienen un papel principal. La idea de progreso puede ser sintetizada en el perfeccionamiento gradual, a pesar o a costa del genocidio humano y ecológico⁴.

Este tiempo de progreso en el que nos encontramos fue trágicamente descrito por Walter Benjamin. En su conocida Tesis IX de su escrito póstumo *Über den Begriff der Geschichte* plantea el tiempo de progreso como el huracán que se enreda en las alas del ángel de la historia y lo empuja «inconteniblemente hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo»⁵. El ángel es arrastrado hacia adelante pero su mirada se vuelve hacia atrás, horrorizado por los destrozos que su vuelo provoca. El progreso se convierte así en la fuerza que «impide obrar *ahora* al inocente»⁶.

He aquí la cronomonstruosidad del Estado de Derecho y el capitalismo. Se trata del tiempo acelerado de la destrucción en masa. Este tiempo normativo entiende la vida en una línea recta en la que bajo la cama hay un abismo, en el armario unas garras y el crujir de la casa es el estruendo del otro mundo. Por eso el tiempo de la monstruosidad trata de controlar a la infancia sin normas para producir la adultez ordenada y disciplinada. Calendarios, agendas, relojes que nos indican cuán lejos estamos de la medianoche, que nos marcan los ritmos ocultos, que organizan los cuerpos para hacerlos más productivos para el sistema económico. En esta cronomonstruosidad se yuxtaponen una pluralidad de tiempos como si fuesen naturales: el tiempo lineal de la acumulación y de la producción, y el tiempo cíclico de las tareas domésticas⁷. Porque es necesario descansar para volver a producir como lo es también comprar la seguridad del hogar, de una cama sin abismo, de un armario sin garras, de un crujir sin historia. Porque los monstruos solo existen allí y durante allí. Porque ese espacio que hay bajo la cama, dentro del armario, entre los tabiques, mantiene detenido el tiempo de ese monstruo individual y meramente testimonial.

Se trata de una monstruosidad en standby, a la espera de que el niño a normalizar se acueste o que la adolescente a disciplinar se resista a decir tres veces ante el espejo cualquier nombre de moda en los recreos. De esa forma, los monstruos se quedan en la seguridad del hogar, en ese tiempo cíclico que a la vez nos atrae y nos repele. Fuera, en el tiempo lineal y acelerado de la producción y destrucción, no hay monstruos porque la monstruosidad es el espacio en el que se desarrolla.

3. EL ORIGEN DE LA OTRA MONSTRUOSIDAD

«Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti».

Nietzsche, *Más allá del bien y del mal* (1886).

La espera, el tiempo que transcurre hasta la llegada de ese monstruo, es a la vez insignificante y sagrada; insignificante porque lo importante es la venida del monstruo y sagrada porque este puede llegar en cualquier momento. ¿Y si el niño mira bajo la cama o la adolescente pronuncia su nombre tres veces ante

el espejo del armario? ¿Y si la profecía del padre o de la madre según la cual bajo la cama solo hay suelo y del espejo solo puede salir narcisismo adolescente no se hace realidad? ¿Y si efectivamente bajo la cama hay un abismo y en el armario una garra? ¿Y si apaga la linterna, se quita la manta de su cabeza y sale de ese cuartel de invierno? ¿Y si el crujir de los tabiques nos abre la puerta a otro mundo, a otra historia, a medianoche? Quizás ahí ese monstruo del hogar no sepa qué hacer y no le quede más remedio que aliarse con el niño o con la adolescente para poder salir de su tortura que lo hace quedar a la espera bajo la cama o encerrado en el armario, como el guardián de *Ante la ley* de Kafka que, impidiendo al hombre entrar, no hace más que quedar atrapado. *¿Y si quien está bajo la cama esperando es Antígona herida en su tumba?*

Porque Antígona no ha muerto, ha devenido monstra. La ley enunciada en la sentencia de Creonte es suspendida, queda sin efecto o, mejor dicho, está constantemente quedándose sin efecto; no puede dejar de ser aplicada e inaplicada. Antígona se ha ahorcado. De nuevo vuelve a desobedecer, a transgredir la ley. ¿Pero acaso podía darse muerte aquella cuya vida nunca tuvo? ¿Aquella de cuya vida nunca dispuso? Antígona no se suicidó. Al contrario. Ese cuerpo que cuelga atado el cuello a una soga, no deja caer su peso sino que se levanta vivo: «un tiempo indefinido para vivir su muerte»⁸. Y ahora, en ese preciso instante en que la muerte expira, la vida deviene. «Por eso no me muero, no me puedo morir hasta que no se me dé la razón de esta sangre y se vaya la historia, dejando vivir a la vida. Solo viviendo se puede morir»⁹. Y la araña bajo la cama, entonces, teje su memoria, y no saldrá de ella, no se abrirá la tumba hasta que acabe su tela¹⁰. Y ante desconocidos, ante su memoria tejida, Antígona clama: «¿Dónde? ¿Adónde? Sí, Amor. Amor tierra prometida»¹¹, y la tierra solo se conoce con el destierro.

Desde la tumba, se escuchan gritos. Porque Antígona se ha apropiado perversamente del lenguaje soberano para oponerse a las leyes de Creonte¹²: «ella puede performar esa acción sólo a través de la incorporación corporal de las normas del poder a las que se opone. De hecho, lo que concede poder a estos actos verbales es la operación normativa de poder que encarnan sin llegar a convertirse del todo en ella»¹³. Pero esa incorporación no la hace desde la masculinidad del soberano, sino desde la ruptura con los géneros¹⁴ y con la heterosexualidad al rechazar tanto seguir viviendo con Hemón como convertirse en madre y esposa¹⁵. El cuerpo, como vida, como lo viviente, es situado en el centro de la escena como enemigo¹⁶.

El grito de Antígona, ese grito que viene de abajo, desde lo subterráneo, desde lo telúrico, es un grito que amenaza. Por decirlo con Irigaray, «de ese mundo de abajo se sublevan fuerzas, que se han vuelto hostiles a causa de su privación del derecho a vivir a la luz del día, que amenazan con devastar la comunidad»¹⁷. [*Porque de la tierra la sal, porque la sed, porque en las grietas de lo que no tiene cura o nombre también hay azul y blanco y mar y tiempo y garganta. Hay, historia hay, anacronías en cada una de sus arrugas que forman una cartografía*].

No hay ambages. Antígona es contra-figura que se enfrenta y desafía al Estado frente a aquellas que buscan apoyo en él, reafirmandolo¹⁸. Su grito se hace público, tan público como el edicto que prohíbe llorar la muerte. [*Hay que tener un estómago a prueba de alambre y de salmuera. Hay que tener un estómago en forma de elipsis como el de la tarántula, que, tanteando con sus patas, teje la memoria. Tantea y tantea y se confunden pata y alambre, se tropieza, se tuerce, se desgasta de hambre que no puede saciar. Alambre, pata o traspies se confunden, se retuercen, se desgastan y de la tarántula quizás ya solo quede el óxido de la memoria de un grito aberrante que viene desde las entrañas de una tierra salina cultivada por Creonte*]: «aunque opera dentro de los términos de la ley al reivindicar la justicia, al mismo tiempo destruye las bases de ésta en la comunidad al insistir que su hermano es irreductible a cualquier ley que deje a los ciudadanos ser intercambiables entre sí»¹⁹. He aquí otra amenaza: la destrucción de la universalidad de la ley.

Frente al orden armonioso y recto del buen gobierno (*eunomia*) al que cantaba Solón de Atenas²⁰, Antígona lo perturba²¹. Recordemos el final de Sófocles con el coro: «la sensatez resulta con mucho lo primero y principal de la felicidad, y también conviene no cometer impiedad alguna, al menos en lo tocante a los dioses. Pues los razonamientos inmoderados de los arrogantes, al sufrir como castigo golpes inmoderados, les enseñan con la vejez la sensatez»²². Antígona, *anti-* y *-gony* la curva inflexible frente a la rectitud de la ley²³. Por eso no se trata de una oposición entre Creonte y Antígona, entre el Estado y la familia, entre las leyes humanas y las divinas, entre la razón del orden político y el amor, entre la polis y el cuerpo, sino de la ausencia de espacio público en el que Antígona-monstrua pueda tener voz que resistir al Estado de Derecho-monstruo. Las paredes de aquella tumba acumulan una historia que poco a poco va desconchándose y no hay pintura que la arregle.

El monstruo ha aprendido a desobedecer. Sale de la cama, del armario y de los tabiques, surge de aquella tumba que lo tiene encerrado, y se dirige fuera de la casa. No pretende ocupar cada espacio y recoveco, sino destruir al monstruo frío. Resistir al monstruo con otros monstruos. Si Antígona es un mito fundacional de la resistencia ante el soberano, hay que inventar una nueva Antígona desde la monstruosidad que haga frente al Estado de Derecho desde la desobediencia, el incumplimiento, la puesta en cuestión del poder soberano, respirando juntos, conspirando: *Dike ctonia* anterior al tiempo y a la polis²⁴.

4. LA VIOLENCIA DE LA MONSTRUOSIDAD

Benjamin distinguió dos tipos de violencia. La violencia instauradora y la violencia conservadora de derecho. En la tragedia de Sófocles pueden verse con facilidad: la violencia que pretende conservar el orden jurídico viene representada por Eteocles y Creonte; en cambio, la violencia instauradora de un nuevo derecho se ubicaría en Polinices. Pero Benjamin localiza otro tipo de violencia, otro tipo de fuerza ajena a la lógica instrumental de los medios y fines que no pretende ni crear ni conservar derecho: *reine Gewalt*, violencia pura, divina o mesiánica. Se trata de una violencia puramente destructiva²⁵.

Frente a la violencia mítica del derecho opone una violencia divina, destructora e incruenta, quedando interrumpida la lógica mítica del derecho como obra humana. Porque la crítica de la violencia no puede ser sino la crítica del derecho. Como apunta Agamben: «la ruptura del nexo entre violencia y derecho abre dos perspectivas a la imaginación (la imaginación es naturalmente una praxis): la primera es la de una acción humana sin ninguna relación con el derecho, la “violencia revolucionaria” de Benjamin o un “uso” de las cosas y de los cuerpos que no tenga nunca la forma de un derecho; la segunda es la de un derecho sin ninguna relación con la vida –el derecho no aplicado, sino solamente estudiado, del cual Benjamin decía que es la puerta de la justicia»²⁶.

¿Es posible trazar una vida (subjetividad) sin relación con el derecho? ¿Es posible una violencia revolucionaria, un uso del cuerpo? ¿Podemos pensar pensar-practicar una potencia destituyente capaz de sustraerse de la soberanía²⁷? ¿Es posible una *reine Gewalt* en la figura de Antígona monstrea?

El soberano puede aceptar cualquier tipo de reivindicación identitaria, incluso la del terrorista. Pero lo que no puede bajo ningún pretexto es consentir una singularidad que haga comunidad sin reivindicar una identidad. Por eso la lucha de la política que viene será entre el Estado (basado en el reconocimiento identitario y sobre la legitimación de su propio poder) y el no-Estado (la humanidad, la singularidad *cualsea*, una comunidad sin esencia, sin identidad) y ya no la lucha por el control del Estado²⁸. El *ser cualsea* es la singularidad de un límite, de un resto, como lo que acontece bajo la cama, en el armario o entre los tabiques.

Ante la *singularidad cualsea*, el Estado, a través de su soberanía, trata de imponer la lógica de la pertenencia por medio del mecanismo de la excepción y, de esta forma, producir un cuerpo biopolítico politizando la vida. La relación de excepción, como relación de bando, supone la inclusión a través de la exclusión²⁹. Es necesaria una política libre de bando soberano, más allá de todo vínculo. El camino a seguir es una ontología de la potencia que carezca de toda relación con el acto, una pura potencia de vivir sustraída a toda obra³⁰: un poder constituyente que no se agote en el poder constituido, ni se confunda con el bando soberano. *Potencia destituyente. Potencia monstruosa*. No se trata de una potencia de ser —que implica una potencia que se dirige hacia el acto—, sino una potencia de no ser, una *potentia potentiae*³¹. De ahí que el *ser cualsea* se entienda como «el ser que puede no ser, que puede la propia impotencia»³², situándolo en la figura del escribiente que escribe su potencia de no escribir: *I would prefer not to* (*Bartleby*, de Melville). De esta forma se quiebra la relación entre violencia y derecho que soporta la nuda vida. La potencia-de-no (pasar al acto), la impotencia, nos permite salir de la lógica soberana, para resistirla.

Un modo de existencia de esta potencia, o potencia-de-no, la encontramos en la inoperosidad, en la carencia de obra. Si la política tal como se conoce desde Aristóteles ha venido siendo obra, acto³³, es hora de la inoperosidad, de la desobra, de la pura potencia acontecida en la *multitud monstruosa*. Aquí la nuda vida deja de ser el fundamento del poder para devenir forma-de-vida: una vida que no puede separarse nunca de su forma³⁵; singular, profana, que escapa de la lógica soberana, de la lógica de la ley. Por eso interrumpe la separación entre ser humano y animal. La forma-de-vida vida común basada en el uso, en el libre uso de la identidad, inseparable de su forma no en tanto se le aplique una forma o una norma, sino en cuanto a vivir según aquella forma, una vida que se hace ella misma forma³⁶.

Esta figura nos hace pensar en la posibilidad de *otro* cuerpo cuya singularidad radica en el uso del cuerpo, escapando a la producción, pues no produce nada sino su propio uso. Como Antígona o el monstruo bajo la cama, el uso del cuerpo es, por ende, improductivo (*argos*, inoerable) e inapropiable³⁷. En definitiva, si la política ha sido pensada a través de la división, de la exclusión y de la inclusión, separando la vida de sí misma y clasificándola en vida humana, vida animal y vida vegetal, es necesario pensar una política de la forma-de-vida, esto es, de la vida indivisible de su forma³⁸.

5. AHORA... OH! MONSTRUO

El tiempo-ahora (*Jetztzeit*) contiene el pasado pero también el futuro. Se trata de un presente detenido, donde «articular el pasado históricamente no significa reconocerlo “tal y como propiamente ha sido”. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro»³⁹. El pasado queda inserto en el presente en esa conciencia del peligro. En este tiempo-ahora cada segundo puede ser la puerta para un tiempo nuevo, un tiempo emancipatorio cuya base no son los descendientes liberados, sino el pasado oprimido. El tiempo-ahora es el tiempo cualquiera, el cualquier momento.

El tiempo-ahora es un tiempo no de transición, sino detenido. Es un tiempo por fuera del reloj. Y ello desde la interrupción que provocan unas identidades, como estrategias, como singularidades cualsea, contra el esencialismo, la noción de progreso o la teleología propia de identidades cerradas, monolíticas y unidireccionales del Estado de Derecho. Por eso Butler plantea la performatividad no como origen, sino como reiteración sostenida en el tiempo, donde se desvanecen las ideas de *antes* y *después*⁴⁰.

El tiempo-ahora interrumpe la cronomonstruosidad al mostrar la artificialidad de lo que se presenta como natural. El esencialismo temporal es tan artificial como el binarismo sexual y ambos muestran su violencia. Por eso nuestros monstruos que han salido ya de debajo de la cama, del armario y los tabiques destruyen el *straight time*⁴¹. Si la idea de progreso (y éxito) está asociada a la reproducción heterosexual, su opuesto, el retroceso (y el fracaso), viene asignado a aquellas subjetividades *atrasadas*⁴² que, además, se encuentran dislocadas de cualquier momento histórico⁴³.

La monstruosidad experimenta el colapso del tiempo, que erupciona en su cuerpo en forma de herida: el tiempo de Tebas, el tiempo de la tumba, el tiempo de debajo de la cama, el tiempo del espejo del armario, el tiempo de la memoria tejida, etc. La temporalidad monstruosa, en tanto queer time, se ubica en el cuerpo, en la herida, como el insulto, como la herida del y por el lenguaje. Frente al tiempo cronomonstruoso del reloj, del progreso capitalista, el tiempo de la herida es el tiempo de la vida. Con el reloj solo se puede ver la hora (o preguntar por ella), con la herida el tiempo se siente, duele, cicatriza, sangra, se infecta, se lame, se reabre. La herida deviene un archivo somático. Si en los archivos hay leyes que limitan e impiden su acceso para proteger la identidad y la honorabilidad de la persona que, por ejemplo, mandó fusilar a otra durante la dictadura franquista, pareciera que la matriz heterosexual ha dictado una ley que impide acudir al archivo somático del cuerpo para abrir los legajos de las heridas que explican nuestra historia.

El tiempo-ahora es el tiempo de(l derecho a) aparecer, oh monstruo.

-
1. Profesor Ayudante Doctor en el Departamento de Filosofía del Derecho de la Universidad de Granada. Email: danieljgl@ugr.es
 2. Parafraseando *La forma-Estado*, de Toni Negri (Ed. Akal, 2003).
 3. BATAILLE, G. 2010. *El erotismo*, Madrid, Tusquets, p. 72.
 4. CAPELLA, J.-R. 2007: *Entrada en la barbarie*, Madrid, Trotta, pp. 13-39.
 5. BENJAMIN, W. 2008: "Sobre el concepto de historia", en *Obras*, L. I, vol. 2, Madrid, Abada, p. 310.
 6. CAPELLA, J.-R. 2007: *Entrada en la barbarie*, cit., p. 51.
 7. FREEMAN, E. 2007: "Introduction", *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 13, n°2-3, p. 160; LUCIANO, D. 2007: *Arranging Grief: Sacred Time and the Body in Nineteenth-Century America*, New York University Press.
 8. ZAMBRANO, M. 1989: *La tumba de Antígona*, Madrid, Mondadori, p. 21.
 9. ZAMBRANO, M.: op.cit., p. 48.

10. ZAMBRANO, M.: op.cit., p. 59.
11. ZAMBRANO, M.: op.cit., p. 98.
12. ŽIŽEK, S. 2017: *Antígona*, Madrid, Akal, p. 34.
13. BUTLER, J. 2010: *Desbacer el género*, Madrid, Paidós, p. 238.
14. IRIGARAY, L. 2007: *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Akal, p. 201.
15. BUTLER, J. 2001: *El grito de Antígona*, Ed. Roure, p. 103.
16. CAVARERO, A. 2003: *Corpo in figure*, Feltrinelli, pp. 20 y 49-58.
17. IRIGARAY, L.: op. cit., p. 205.
18. BUTLER, J.: op. cit., p. 15.
19. BUTLER, J.: op. cit., p. 75.
20. SOLÓN 2001: *Antología de la poesía lírica griega*, Madrid, Alianza, pp. 54-55.
21. ŽIŽEK, S.: op. cit., p. 30.
22. SÓFOCLES: op. cit., p. 194.
23. ŽIŽEK, S.: op. cit., p. 31.
24. CAVARERO, A.: op. cit., p. 47.
25. BENJAMIN, W. 2007: "Hacia la crítica de la violencia", en *Obras*, Libro II, vol. 1, Madrid, Abada, pp. 202-203.
26. AGAMBEN, G. 2005: *Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, p. 15.
27. AGAMBEN, G. 2014: *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza, pp. 337-338.
28. AGAMBEN, G. 2001: *La comunità che viene*, Tornino, Bollati Boringhieri, pp. 67-68.
29. AGAMBEN, G. 1998: *Homo sacer*, Valencia, Pre-textos, p. 30.
30. AGAMBEN, G.: *Homo sacer*, cit., p. 66.
31. AGAMBEN, G.: *La comunità che viene*, cit., p. 34.
32. AGAMBEN, G.: *La comunità che viene*, cit., p. 33.
33. AGAMBEN, G. 2008: *La potencia del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, p. 381.
34. AGAMBEN, G.: *La comunità che viene*, cit., p. 92.
35. AGAMBEN, G.: *L'uso dei corpi*, cit., p. 264.
36. AGAMBEN, G. 2011: *Altissima povertà*, Vicenza, Neri Pozza, pp. 9-10.
37. AGAMBEN, G.: *L'uso dei corpi*, cit., p. 139.
38. AGAMBEN, G.: *L'uso dei corpi*, cit., p. 263.
39. BENJAMIN, W.: "Sobre el concepto de historia", cit., p. 307.
40. BUTLER, J.: *El género en disputa*, cit., pp. 273-274.
41. MUÑOZ, J. E. 2009: *Cruising Utopia: the Then and There of Queer Futurity*, New York University Press.
42. Un breve repaso a la historia de la criminología nos enseña cómo han sido clasificados como retrasadas e inferiores personas homosexuales, pobres, diverso-funcionales, etc.
43. FREEMAN, E.: "Introduction", cit., p. 162. HALBERSTAM, J. 2018: *El arte queer del fracaso*, Madrid, Egales.

SINCARA

Eduardo Hurtado

[Aquest fragment de text sorgeix després d'una conversa amb Rafael Perez Evans en l'inici de l'estiu de 2018, que transita els límits d'allò a què cap de nosaltres érem capaços de posar-hi nom. Una conversa que va quedar oberta i que ens va fer vibrar en un imaginari compartit pels dos. El dia en què el seu xiquet explorador i el meu xiquet aspirant es van trobar.]

(PRINCIPIANT)

L'home sense rostre, molt abans de reconèixer la seua monstrositat, naix en l'interior inconscient d'un xiquet aspirant, amb necessitat de cerca, en el precís moment en el qual, portant tot allò necessari per a la caça, aquest xiquet —que en són molts— travessa per primera vegada el laberint de joncs. Un laberint que només es descobreix en l'anhel de distància per al desig i que passa desapercbut a la mirada dels adults i, especialment, a la mirada dels altres xiquets que ocupen el temps en l'aprenentatge del mandat.

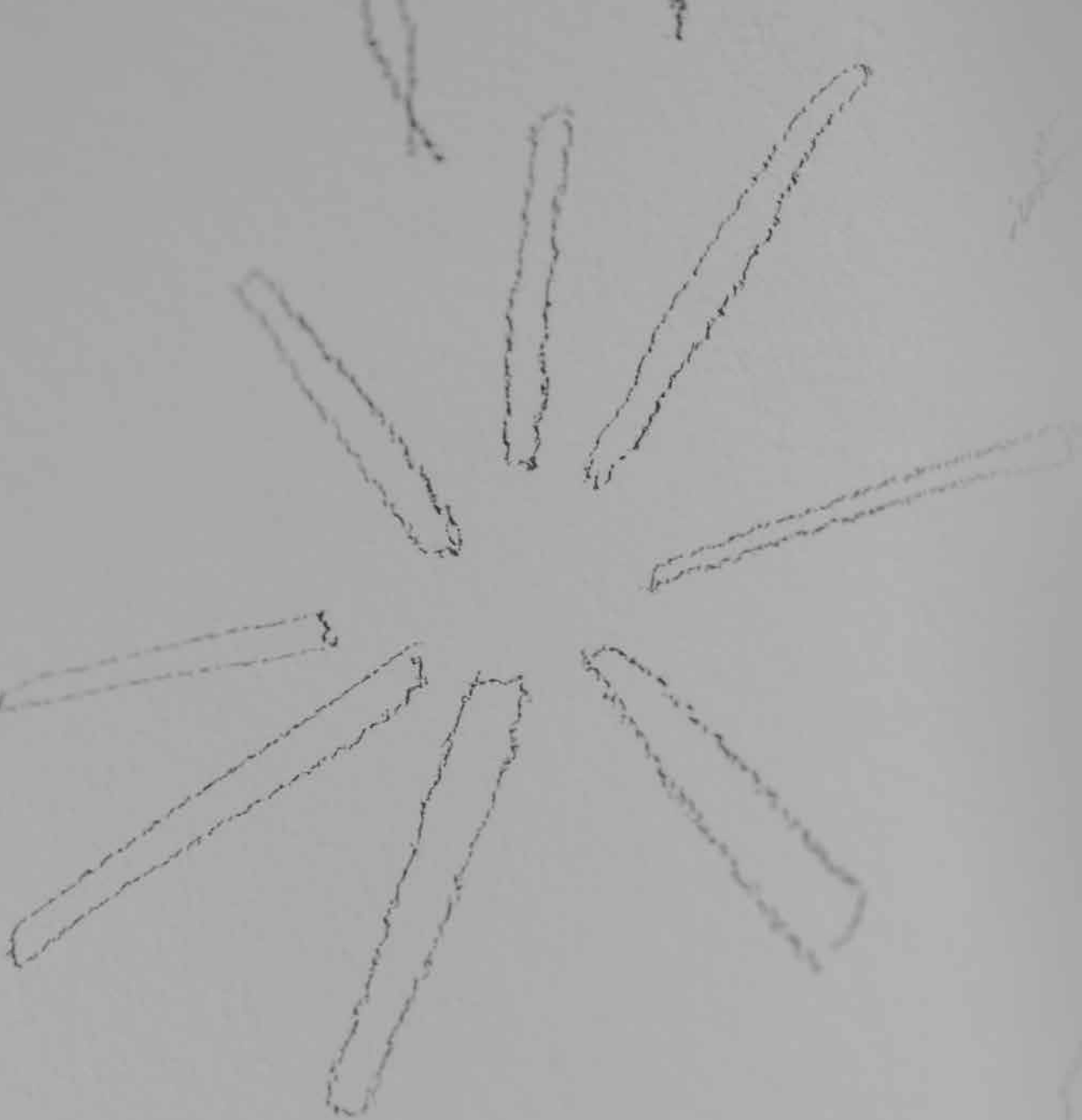
En aquesta primera incursió en la penombra, encara desprotegit, sense eines ni talents sensibles, sense acords amb la màscara, l'aspirant xiquet camina tan a poc a poc entre allò prohibit com a àgil en el seu món secret, seguint un camí intermitent de molles de pa que uns altres van deixar. Cada pas cap a l'interior del bosc equival a una llegua en el seu interior, com si omplir les sabates de fang fora també sembrar la seua ànima d'argila. Herència d'un timbal ancestral, mirada lasciva, tremolor i brollador de signes incomprensibles però plens de sentit.

L'home sense rostre habita en un clar entre arbres robustos o entre matolls de baixa altura, no té estances estables, igual que tampoc té gest. Aquest home, que és llavor, brollarà de la ferida i permetrà a l'aspirant, més avant, emprendre un camí diferent, retorçat, impossible de dibuixar sobre un pla, per a reconèixer-se enfront de l'espill com a xaman, instigador de la revolta o bruixot. Planta enfiladissa salvatge que creix sense control. En qualsevol dels casos, l'aspirant xiquet, l'aventura del qual comença des de la fugida i no des de la valentia, s'alça protector d'un imaginari que és tan propi i singular, com col·lectiu i compartit. Allí, on el xiquet trobarà el *Sincara*, dansen les ombres d'altres cossos vibrant en un abans, en un després i en un alhora, que compon una genealogia d'allò ocult, ací i ara. Aquest lloc de trobada afirmarà identitat i serà constitutiu d'una pulsio irrefutable de tenebra.

És així com el monstre, el *Sincara*, entendre el conjur, l'amarratge, i llegirà amb claredat el sortilegi perdut, la xicoteta flama que remou un incendi, la daga, el punyal de plata, les claus

de tots els possibles amagatalls, l'arracada de perles. Ho fa ballant, ho fa aguaitant, tancant insectes en pots de vidre o col·leccionant flors entre les pàgines dels seus llibres de text. Guardant tresors que només ell comprén, objectes carregats de singularitat inundant la seua experiència totèmica de maquillatge i bèstia.

Amulets fets de vidre negre, roca afilada, ploma i fil daurat, en una aventura que té lloc en estenedors improvisats en habitacions infantils, en corredors polsosos o en biblioteques abandonades. Baüls que recullen memòria, cofres per a totes les joies. Jocs d'amagatall. Cinema fantàstic. Contacontes en places de poble. Jardí. Tolla. Una manta com a sostre per a la cabanya des de la qual emprendre l'escapada. Castanyoles. Cascavells. Les danses fantàstiques. El faune. Fer la neu cremar.



SINCARA

Eduardo Hurtado

CAS

[Este fragmento de texto surge tras una conversación con Rafael Perez Evans en los inicios del verano de 2018, transitando los límites de aquello a lo que ninguno éramos capaces de poner nombre. Una conversación que quedó abierta y que nos hizo vibrar en un imaginario compartido por ambos. El día en el que su niño explorador y mi niño aspirante se encontraron]

(PRINCIPIANTE)

El hombre sin rostro, mucho antes de reconocer su monstruosidad, nace en el interior inconsciente de un niño aspirante, con necesidad de búsqueda, en el preciso momento en el que, portando todo lo necesario para la caza, ese niño -que es muchos- atraviesa por primera vez el laberinto de juncos. Un laberinto que únicamente se descubre en el anhelo de distancia para el deseo y que pasa desapercibido a la mirada de los adultos y, especialmente, a la mirada de los otros niños que ocupan el tiempo en el aprendizaje del mandato.

En esa primera incursión en la penumbra, aún desprotegido, sin herramientas ni talentos sensibles, sin acuerdos con la máscara, el niño aspirante camina tan despacio entre lo prohibido como ágil en su mundo secreto, siguiendo un camino intermitente de migas de pan que otros dejaron. Cada paso hacia el interior del bosque equivale a una legua en sus adentros, como si llenar los zapatos de barro fuera también sembrar su alma de arcilla. Herencia de un timbal ancestral, lasciva mirada, temblor y manantial de signos incomprensibles pero llenos de sentido.

El hombre sin rostro habita en un claro entre árboles robustos o entre matorrales de baja altura, no tiene aposentos estables, al igual que tampoco tiene gesto. Este hombre, que es semilla, brotará de la herida y permitirá al aspirante, más adelante, emprender un camino distinto, retorcido, imposible de dibujar sobre un plano, para reconocerse frente al espejo como chamán, instigador de la revuelta o hechicero. Enredadera salvaje creciendo sin control. En cualquiera de los casos el niño aspirante, cuya aventura comienza desde la huida y no desde la valentía, se alza protector de un imaginario que es tan propio y singular, como colectivo y compartido. Allí, donde el niño hallará al sincara, danzan las sombras de otros cuerpos vibrando en un antes, un después, y un a la vez, que compone una genealogía de lo oculto, aquí y ahora. Este lugar de encuentro afirmará identidad y será constitutivo de una pulsión irrefutable de tiniebla.

Es así como el monstruo, el sincara, entenderá el conjuro, el amarre, y leerá con claridad el sortilegio perdido, la pequeña llama que remueve incendio, la daga, el puñal de plata, las llaves de todos los posibles escondrijos, el pendiente de perlas.

Lo hace bailando, lo hace acechante, encerrando insectos en botes de cristal o coleccionando flores entre las páginas de sus libros de texto. Guardando tesoros que sólo él comprende, objetos cargados de singularidad, inundando su experiencia totémica de maquillaje y bestia.

Amuletos hechos de vidrio negro, roca afilada, pluma, e hilo dorado, en una aventura que tiene lugar en tenderetes improvisados en cuartos infantiles, en pasillos polvorientos o en bibliotecas abandonadas. Baúles que recogen memoria, cofres para todas las alhajas. Juegos de escondite. Cine fantástico. Cuentacuentos en plazas de pueblo. Jardín. Charca. Una manta como techo para la cabaña desde la que emprender la escapada. Castañuelas. Cascabeles. Las danzas fantásticas. El fauno. Hacer la nieve arder.

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or header.

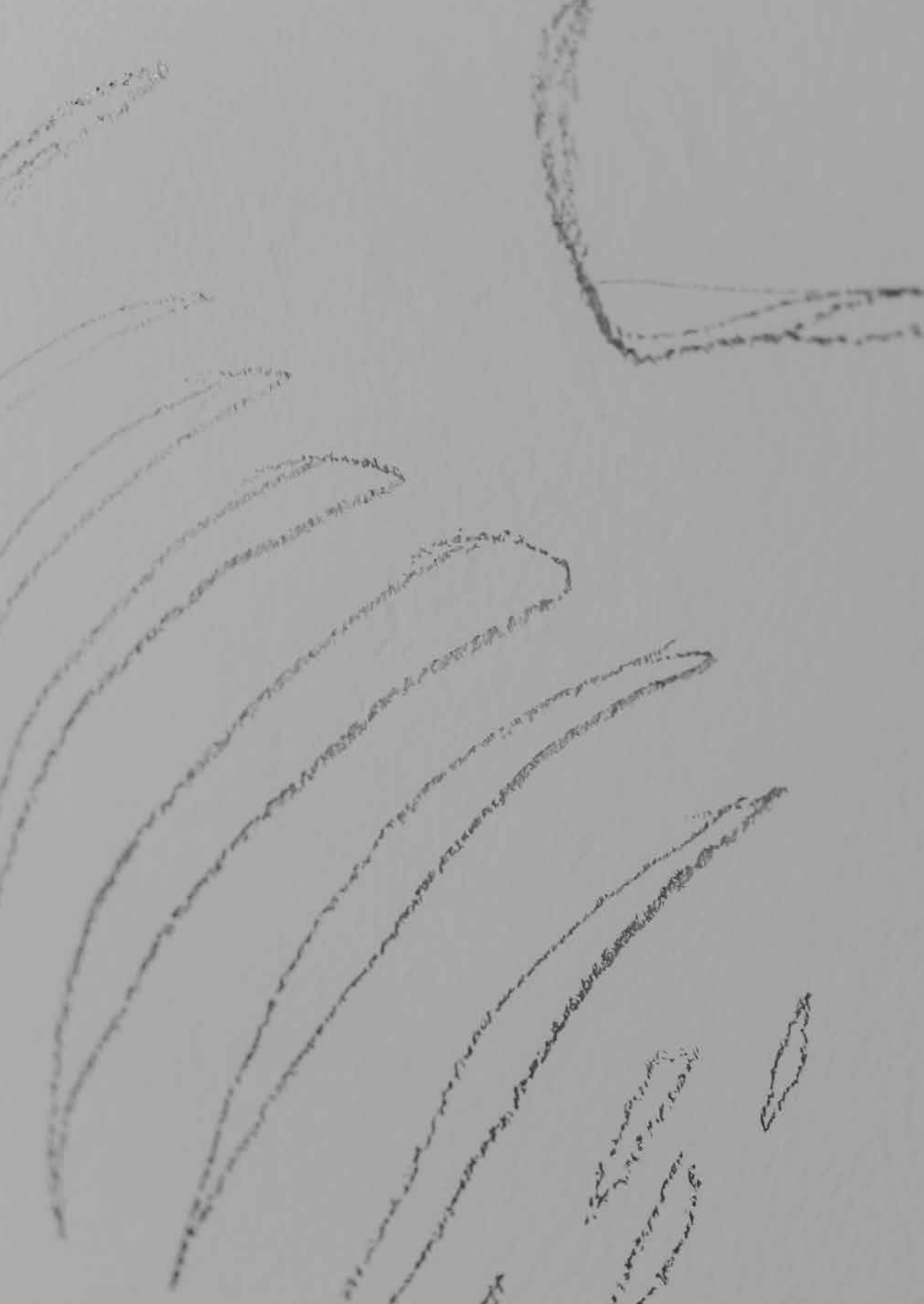
Handwritten text, possibly a date or a short paragraph.

Handwritten text, possibly a paragraph or a list.

Handwritten text, possibly a paragraph or a list.

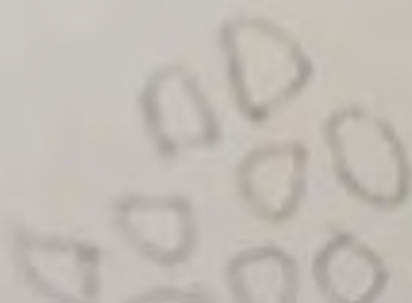
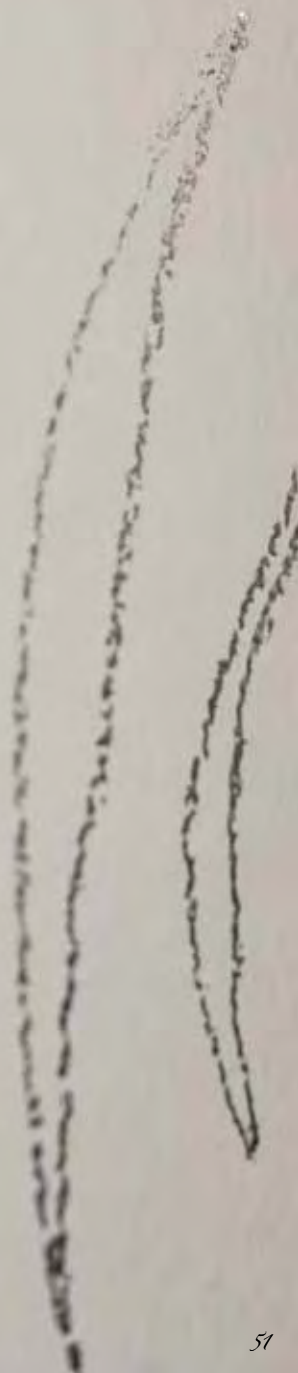
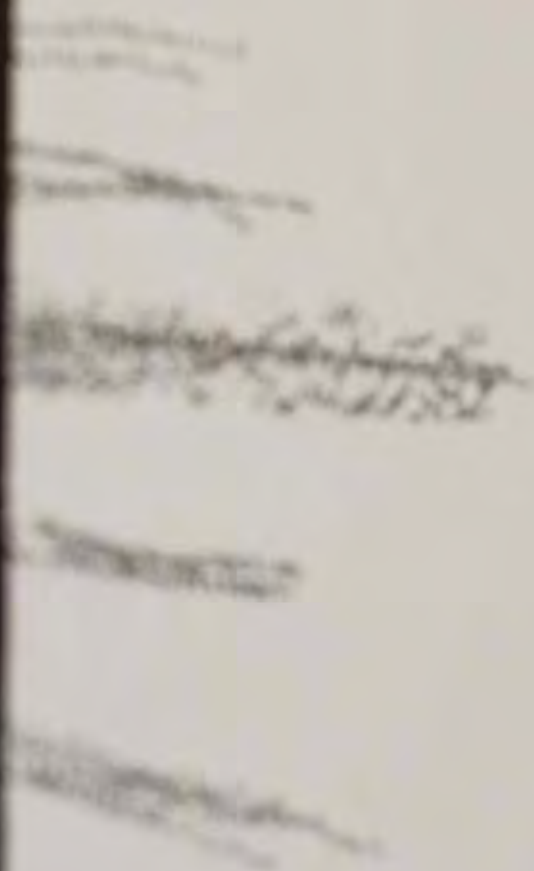
Handwritten text at the bottom of the page, possibly a signature or a footer.



































DAVINZA ANTÁSTICA

I.~ EXALTACIÓN

II.~ ENSUEÑO

III.~ ORGÍA



r.





VIVIR COMO CERDOS





























































































MEDITA- CIONES SOBRE UN HIPO- GRIF

Jesús Alcaide

VAL

I

El 1968 Ernst H. Gombrich publica *Meditacions sobre un cavall de joguet o Les arrels de la forma artística*. Encara que el text es va escriure anys abans com una aportació a *Aspectes de la forma. Simposi sobre la forma en la naturalesa i l'art* (1951), serà al final dels anys seixanta, i en un context de canvis i transformacions com els que es van

dur a terme en aquest moment, on el text de Gombrich adquireix especial importància per a l'hermenèutica i la història de l'art.

Comença l'article de la manera següent: "El tema d'aquest article és un cavall de fusta completament corrent. No és metafòric ni purament imaginari, o almenys no ho és més que la granera sobre la qual va escriure Swift les seues meditacions. Sol estar content on està, al racó de l'habitació de jugar, i no té ambicions estètiques. En realitat li molesten les presumpcions. Està satisfet amb el seu cos de pal de granera i el seu cap, toscament tallat, que no fa més que marcar l'extrem de dalt, i que serveix per a enganxar les regnes.

Com hauríem de dirigir-nos-hi? Hauríem de descriure'l com una "imatge de cavall".

Quan el desembre de 2017 visitem la sala Dormitori del Centre del Carme, una imatge d'un hipogrif ens hi estava esperant en silenci. En la foscor, pintada sobre un dels taulells que decoren els murs, una imatge d'aquest animal mític ens interpel·lava de la mateixa manera que el cavall abandonat a l'habitació de jocs havia fet amb Gombrich.

Imponent la quimera. Bastard alat. Animal de la ruïna. Trobada del mite amb el seu enemic. Arma de triple tall. Ésser fet de trossos. Protector. Aventura insòlita. Ballarí de ploma platejada. Brillant. Au de quatre grapes, felí emmascarat, cavall salvatge i serp sigil·losa. Resta àgil, resso en l'ombra, sublim inquieta bèstia coneixedora del secret. Coincidint amb aquesta trobada, apareixia aquest text per a "Oh!



Monstre”, un poemari que serviria com a partitura a partir de la qual construir l'exposició de què ara intente escriure. “Escriure per fragments: els fragments són aleshores les pedres sobre la vora del cercle: m'esplaie en redó: tot el meu xicotet univers està fet d'engrunes: en el centre, què?”¹ En el centre, un clar al bosc.

“Dramatitzar: ‘No atindre’s a l'enunciat’. Actuar tan lliurement com siga possible, trencar qualsevol servitud, ballar malgrat tots els enunciats del dogma. No tindre por a entrar en la nit però refusar, de la mateixa manera, quedar passiu en l'ombra. No tindre por de dansar amb les dues cames, entre l'ombra i la llum, el no saber i l'afirmació, la desesperació i el riure, el suspens i la precipitació.”²

Envoltant la imatge de l'hipogrif, hi ha una frase que encara m'intriga. *En vós és tot bé. La traducció sempre és traïció. Vibra. Neva. Neva per complet. Fes tot nevar.*

II

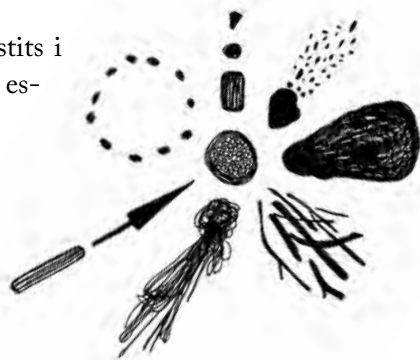
“La història no acabarà mentre estiga en mans del xiquet que juga. Però algun dia serà massa tard perquè reconeguem el nostre deute amb la infància. Cal esperar que, quan arribe aquell dia, els xiquets – com en l'èxode de la fi de la infància– s'alcen i se'n vagen, emportant-se la història humana amb ells.”³

Just el mateix any que Gombrich publicava les seues *Meditacions sobre un cavall de fusta*, el 1968, Palle Nielsen duia a terme un projecte al Moderna Museet d'Estocolm que es titulava “El model. Un model per a una societat qualitativa”. Aquest projecte va convertir el vestíbul del museu en un parc de jocs infantils, al qual tenien entrada lliure només els xiquets i on podien “fer ús de les eines i materials de construcció, podien pintar



i jugar amb argila, disfressar-se amb vestits i màscares, utilitzar màquines d'escriure i escoltar música en equips de so”.

Com explica Bang Larsen en *La fi de la infància. Integració d'infància i joc en la societat sense atributs*, així “va sorgir un model social promogut pel joc infantil: una societat qualitativa, en teoria creada amb total independència de la influència dels adults”.



Aquesta idea del xiquet com el qui està encara incomplet, aquell que està en el camí de ser, que és l'altre, el diferent, aquell que encara no és adult, xoca amb experiments com aquests que quasi es poden veure com a contrapart de novel·les com *El senyor de les mosques* (1954) de William Golding i el seu retrat de les lluites de poder entre els xiquets.

En el text del catàleg “Grans coses en caps xicotets” (1950), Broby Johansen escrivia que “la llibertat que tots els xiquets anhelaven en un món ple de restriccions es pot aconseguir en el paper”.

Pense que en “Oh! Monstre” es convoquen algunes d'aquestes qüestions que hem començat a traçar sobre la idea de joc, infància i model social. En primer lloc, el joc sempre és *amb*, siga *amb* un xiquet sol el que juga *amb* un cavall de fusta, *amb* un amic invisible o amb uns altres amb els quals es va inventant les normes d'alguna cosa que encara està per construir. Construir, treball d'escultor que el xiquet aprén. *Tres pedretes pintades amb maquillatge platejat*.

En segon lloc, el joc subverteix el territori de la productivitat i el treball (encara que hui cada dia estan més presents en el món de les mil pantalles) i s'imbrica en l'empantanat territori del disseny. Fa huit anys en *Fosc i salvatge* (2010) apareixia el següent text: “Apareix el bosc al final del camí. Un espai fosc, un lloc inestable, una intensitat magnètica. Un lloc ple de motivacions, farcit de bèsties, coves i amagatalls que ens criden, ens atrauen i finalment acaben atrapant-nos.”⁴ Huit anys després el bosc encara el trobem,



però de la foscor, anem caminant *cap al blau*.⁵

En tercer lloc, i ja en relació amb la infància i el canvi de possible model, “Oh! Monstre” ve d’un lloc que es diu *La conducta dels animals*, un poemari que parla sobre bullying i assetjament, i esdevé *Oh! Monstre*, un text que més que intentar sanar les ferides, les mostra per a com-

partir-les i fer-les reflex. Fulla metàl·lica que suporta espill.

“Oh! Monstre”, igual que ocorria en treballs precedents com “Soroll neu” (2016) naix de la idea de la trobada, del treball còmplice. Conjugar un cos col·lectiu, conjurar altres possibles maneres de fer dins del món de l’art, construir un espai per a l’esdeveniment.

Si bé la noció de què és un cos havia estat present en molts dels treballs d’Hurtado, ara hi apareix amb més força, pensant en un cos queer, estrany, monstre. Plantejar el projecte com un fer amb altres, un esdevindre altres, qüestionant aquesta idea d’unicitat que ha fonamentat gran part dels discursos que ens han construït com a individus. Enfront d’aquest u, tornar a les multiplicitats de Deleuze i Guattari. Es toquen. Són diversos.

El xiquet criminal, escriu Genet, “és el que ha forçat una porta que dona a un lloc prohibit. Vol que aquesta porta s’obriga sobre el paisatge més bell del món: exigeix que la presó que mereix siga feroç. És a dir, digna de l’esforç diabòlic que li ha costat conquerir-la. Des de fa alguns anys, els homes de bona voluntat intenten aportar benignitat a tot això. Esperen –i a vegades ho aconsegueixen– guanyar ànimes per a la societat. Fer-nos, diuen, anar pel bon camí. Afortunadament, les reformes són superficials. No alteren més que la forma”.⁶

Aquests xiquets són els que invoca “Oh! Monstre”. Els que estan fora de la norma. *Principiant*.

III

Tota exposició comporta una narrativa. Deia Mieke Bal que la narrativa és un discurs específic que produeixen els visitants, “la qüestió no radica tant en la veu del comissari com en la producció d’un relat per part del visitant (...) que recorre un itinerari des d’un començament fins a un punt final, al llarg del temps i a un ritme particular, passant per esdeveniments específics que sorgeixen en les conjuntures de la interacció entre aquest visitant i els objectes. Les trobades, que a vegades s’alenteixen i d’altres s’acceleren per mitjà de juxtaposicions i llegendes, sempre són dirigits o, com diria la teoria narrativa, focalitzades pel mediador de l’exposició”.⁷

Penetrar en l’exposició d’Eduardo Hurtado és introduir-nos en una lògica que no sembla pertànyer a aquest temps. Si, com deia Dewey, l’art és experiència, en aquest projecte s’ha buscat intensificar aquesta qüestió. Com escrivia Martí Manen, “el llenguatge de l’exposició és un llenguatge secret. Si ara mateix haguérem de fer un símil entre l’exposició i un gènere literari, i si ens basàrem en el caràcter lingüístic del fet expositiu i la seua alteració dels continguts amb la voluntat d’arribar a un resultat diferent, ens acostaríem a la poesia”.⁸ Experiència i poesia. “Oh! Monstre”.

Entrar a la sala. Descalçar-se. Tocar la campana. Traspassar el cercle de pedres negres. Travessar el cortinatge i descobrir-hi un clar en el bosc. Allí, les danses fantàstiques. *Sonall sostingut per una xarxa que amarra inflorescència primerenca, subjecta al seu torn per un ganivet desafilat.* Exaltació, una jota aragonesa. “Semblava com si les figures d’aquell quadre incomparable es mogueren dins del calze d’una flor.” Somni, un *zortziko* basc en compàs de 5/8. “Les cordes de la guitarra, quan sonaven, eren com els laments d’una ànima que no poguera més amb el pes de l’amargor.” Orgia, una farruca andalusa. “El perfum de les flors es confonia amb l’olor de la camamilla, i del fons de les copes estretes, plenes del vi incomparable, com un encens, s’elevava l’alegria.” *Els qui estaven reunits eren de diferent naturalesa i rang. No hi havia líders ni jerarquies, només ball.*

Olor a encens, anís estrellat, berbena i timó. Ànimes de metall que es troben amb una màscara feta de nusos. Galls i flors. *Va-*

ticini. Comença una celebració que culminarà en secreta bacanal. Ball. Trobada. Festa.

Després les restes del ritual. Mantes que van servir d'abric pengen com a estendards. Relacions secretes. Dos cavalls que suporten rellotge d'arena. Cercle de llavors. Cavallets. Esfera de marbre sobre arena. L'espai del faune. Címbals i brodat. Fusta sobre fusta. Vidre sobre vidre. Mà sobre mà. En un finestral, rombes rojos i cristalls grocs que construeixen vidriera. En l'altre, *un vesper, abandonat*. I al fons, les màscares del sensecara ocultes darrere de la tela de taulells blaus. Com l'hipogrif. En vós tot és bé.

"L'industrialisme ha assassinat l'animal que hi ha al nostre interior."⁹ Aquesta exposició no pertany a aquest temps de capitalisme accelerat. Té uns altres preceptes. Un temps lent, el del caragol. Una mirada baixa, la que es té en asseure's en el terra de la sala i veure les famílies de ceràmica que ballen en cercle. Una temperatura diferent, mantes que donen calor i acullen. És una exposició que es construeix amb altres, en col·lectivitat. Escriu Evans, "la màgia és una activitat inherentment col·lectiva, i la seua pràctica depén dels cants, la dansa, el sexe i l'èxtasi grupal. És a través de la màgia que les denominades societats primitives són capaces de mantindre's unides i funcionar en perfecte ordre sense presons, manicomis, universitats o altres institucions de l'estat. Fins a temps molt recents, la màgia era un dret inalienable de tota persona. Fa tan sols uns pocs centenars d'anys que societats senceres van començar a portar una vida sense màgia". ¿Volem viure una vida sense màgia?



IV

“Les coses comencen on no saps i acaben on saps. Quan saps és quan preguntes com va començar això (...) Com totes les històries, és un misteri. Al principi, no saps, i després, al final, te n'adones. Però aquest misteri no és com els d'Agatha Christie, que es van encobrint al llarg de la història i al final sorgeix una revelació. En aquest misteri tot està allí des del començament, però no te n'adones.”¹⁰ Torne al començament. Al taulell amb l'hipogrif pintat. Allí ha estat sempre. *En vós és tot bé.*

Enfront seu hi ha un habitacle fet amb pals i teles de flors. La primera pista de la senda. Pals com els que fa més de deu anys configuraven algunes de les seues obres. Habitacles com aquella casa en les altures que va construir per a Montehermoso. Cau. Amagatall. Refugi.

A l'interior, una manta en terra, un cercle de fusta amb una estrella que no orienta, una màscara amb banyes i peces de metall que pengen. Sobre la manta, el poemari i alguns carbons de fogueres velles que serveixen hui per a marcar en terra els límits del joc. S'obri un cercle. Se'n tanquen d'altres. *El moment en què després ets diferent.* Dels qui van ser principiant i després bruixot, sabem que tenen una marca. Que aquesta marca és codi comú per al conjur. Que prenen forma animal i de monstre. Que són caçadors tímids i rondadors nocturns. Que no estan sols. Que es trobaran...

-
- * Totes les frases que apareixen en cursiva han sigut extretes del poemari *Oh! Monstruo* publicat per Edu Hurtado per a l'exposició del mateix nom.
1. Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. 2004.
 2. Didi-Huberman. Georges. *El bailaor de soledades*. 2008
 3. Bang Larsen, Lars. *Arte y norma*. 2016.
 4. Hurtado, Edu. *Oscuro y salvaje*. *Generaciones* 2010. 2010.
 5. Jarman, Derek. *Croma*. 2017.
 6. Genet, Jean. *El niño criminal*. 2009.
 7. Bal, Mieke. *¿Arte narrativo? Reflexiones discontinuas*. 10.000 francos de recompensa (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto). 2009
 8. Manen, Martí. *Salir de la exposición (Si es que alguna vez habíamos entrado)*. 2012.
 9. Evans, Arthur. *Brujería y contracultura gay*. 2015
 10. Spanbauer, Tom. *La ciudad de los cazadores tímidos*. 2002

MEDITA- CIONES SOBRE UN HIPO- GRIFO

Jesús Alcaide

CAS

En 1968 Ernst H. Gombrich publica “Meditaciones sobre un caballo de juguete o Las raíces de la forma artística”. Aunque el texto se escribió años antes como una aportación a *“Aspectos de la Forma. Simposio sobre la forma en la naturaleza y el arte”* (1951), será a finales de los años sesenta, y en un contexto de cambios y transformaciones como los que se llevaron a cabo en dicho momento, donde el texto de Gombrich adquiere especial importancia para la hermenéutica y la historia del arte.

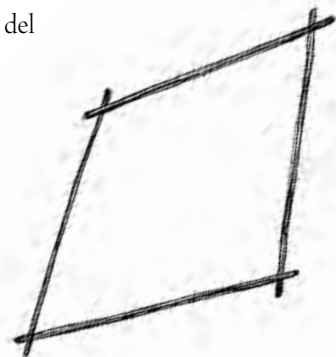
Comienza el artículo de la siguiente manera, “El tema de este artículo es un caballo de madera completamente corriente. No es metafórico ni puramente imaginario, o al menos ni lo es más que la escoba sobre la que escribió Swift sus meditaciones. Suele estar contento donde está, en el rincón del cuarto de jugar, y no tiene ambiciones estéticas. En realidad le molestan las presunciones. Está satisfecho con su cuerpo de palo de escoba y su cabeza, toscamente tallada, que no hace más que marcar el extremo de arriba, sirviendo para enganchar las riendas. ¿Cómo habríamos de dirigirnos a el?. ¿Deberíamos describirlo como una “imagen de caballo”.

Cuando en Diciembre de 2017 visitamos la sala Dormitorio del Centro del Carmen, una imagen de un hipogrifo nos estaba esperando en silencio. En la oscuridad, pintada sobre uno de los azulejos que decoran los muros, una imagen de este animal mítico nos interpelaba de la misma manera que el caballo abandonado en el cuarto de juegos había hecho con Gombrich.



Imponente la quimera. Bastardo alado. Animal de la ruina. Encuentro del mito con su enemigo. Arma de triple filo. Ser despiezado. Protector. Aventura insólita. Bailarín de pluma plateada Brillante. Pájaro a cuatro patas, felino enmascarado, caballo salvaje y serpiente sigilosa. Resto ágil, eco en la sombra, sublime inquieta bestia conocedora del se-

creto. Coincidiendo con este encuentro aparecía este texto para “Oh; monstruo”, un poemario que serviría como partitura a partir del cual construir la exposición sobre la que ahora intento escribir. “Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me exployo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho de migajas: en el centro, ¿qué?”¹. En el centro, un claro en el bosque.



“Dramatizar: “No atenerse al enunciado.” Actuar tan libremente como sea posible, romper cualquier servidumbre, bailar pese a todos los enunciados del dogma. No tener miedo a entrar en la noche pero rehusar, del mismo modo, quedar pasivo en la sombra. No tener miedo de danzar con ambas piernas, entre la sombra y la luz, el no saber y la afirmación, la desesperación y la risa, lo suspenso y la precipitación.”²

Rodeando la imagen del hipogrifo, hay una frase que todavía me intriga. *En vos es tot be*. La traducción siempre es traición. *Vibra. Nieva. Nieva por completo. Haz todo nevar.*

II

“La historia no terminará mientras esté en manos del niño que juega. Pero algún día será demasiado tarde para que reconozcamos nuestra deuda con la infancia. Cabe esperar que, cuando llegue ese día, los niños –como en el éxodo de El fin de la infancia– se levanten y se vayan, llevándose la historia humana con ellos.”³

Justo el mismo año que Gombrich publicaba sus *Meditaciones sobre un caballo de madera*, 1968, Palle Nielsen llevaba a cabo un proyecto en el Moderna Museet de Estocolmo que llevaba por título “El modelo. Un modelo para una sociedad cualitativa”. Este proyecto convirtió el hall del museo en un parque de juegos infantiles, al cual tenían entrada libre sólo los niños y en el que podían

“hacer uso de las herramientas y materiales de construcción, podían pintar y jugar con arcilla,, disfrazarse con trajes y máscaras, utilizar máquinas de escribir y escuchar música en equipos de sonido”.

Como explica Bang Larsen en “El fin de la infancia. Integración de infancia y juego en la sociedad sin atributos”, así “surgió un modelo social promovido por el juego infantil: una sociedad cualitativa, en teoría creada con total independencia de la influencia de los adultos”.

Esa idea del niño como aquello que está aún incompleto, aquel que está en el camino de ser, aquel que es el otro, lo diferente, lo que aún no es adulto, choca con experimentos como estos que casi se pueden ver como contraparte de novelas como *El señor de las moscas* (1954) de William Golding y su retrato de las luchas de poder entre los niños.

En el texto del catálogo “Grandes cosas en pequeñas cabezas”(1950), Broby Johansen escribía que “la libertad que todos los niños ansían en un mundo plagado de restricciones puede ser alcanzada en el papel”.

Pienso que en “Oh; monstruo” se convocan algunas de estas cuestiones que hemos comenzado a trazar sobre la idea de juego, infancia y modelo social. En primer lugar, el juego siempre es con, ya sea un niño solo el que juega con un caballo de madera, con un amigo invisible o con otros con los que se va inventando las normas de algo que aún está por construir. Construir, trabajo de escultor que el niño aprende. *Tres pequeñas piedras pintadas con maquillaje plateado.*



En segundo lugar, el juego subvierte el territorio de la productividad y el trabajo (aunque hoy cada día aparecen más presentes en el mundo de las mil pantallas) y se imbrica en el pantanoso territorio del deseo. Hace 8 años en “Oscuro

y salvaje” (2010) aparece el siguiente texto. *Aparece el bosque al final del camino. Un espacio oscuro, un lugar inestable, una intensidad magnética. Un lugar lleno de motivaciones, plagado de bestias, cuevas y escondites que nos llaman, nos atraen y finalmente acaban atrapándonos*⁴. 8 años después el bosque sigue, pero de la oscuridad, vamos caminando *hacia el azul*⁵.

En tercer lugar, y ya en relación a la infancia y el cambio de posible modelo, “Oh; monstruo” viene de un lugar que se llama “La conducta de los animales”, un poemario que habla sobre bullying y acoso, y deviene en “Oh; monstruo” un texto que más que intentar sanar las heridas, las muestra para compartirlas y hacerlas reflejo. *Hoja metálica que soporta espejo*.

Oh Monstruo, al igual que ocurría en trabajos precedentes como “Ruido nieve” (2016) nace de la idea del encuentro, del trabajo cómplice. Conjugan un cuerpo colectivo, conjugar otras posibles modos de hacer dentro del mundo del arte, construir un espacio para el acontecimiento.

Si bien la noción de qué es un cuerpo había estado presente en muchos de los trabajos de Hurtado, ahora aparece con más fuerza, pensando en un cuerpo *queer*, extraño, monstruo. Plantear el proyecto como un hacer con otras, un devenir otras, cuestionando esa idea de unicidad que ha soportado gran parte de los discursos que nos han construido como individuos. Frente a ese uno, volver a las multiplicidades de Deleuze y Guattari. *Se tocan. Son varios*.

El niño criminal, escribe Genet, “es el que ha forzado una puerta que da a un lugar prohibido. Quiere que esa puerta se abra sobre el más bello paisaje del mundo: exige que la cárcel que merece sea feroz. Es decir, digna del esfuerzo diabólico que le ha costado conquistarla. Desde hace algunos años, los hombres de buena voluntad intentan aportar benignidad a todo esto. Esperan-y a veces lo consiguen-ganar almas para la sociedad. Hacernos, dicen, ir por el buen camino. Afortunadamente, las reformas son superficiales. No alteran más que la forma.”⁶.

Esos niños son los que invoca “Oh; monstruo”. Los que están fuera de la norma. *Principiante*.

III

Toda exposición conlleva una narrativa. Decía Mieke Bal que la narrativa es un discurso específico que producen los visitantes, “la cuestión no radica tanto en la voz del comisario cuanto en la producción de un relato por parte del visitante (...) que recorre un itinerario desde un comienzo hasta un punto final, a lo largo del tiempo y a un ritmo particular, pasando por acontecimientos específicos que surgen en las coyunturas de la interacción entre dicho visitante y los objetos. Los encuentros, que a veces se ralentizan y a veces se aceleran por medio de yuxtaposiciones y leyendas, siempre son dirigidos o, como diría la teoría narrativa, focalizados por el mediador de la exposición”.⁷

Penetrar en la exposición de Eduardo Hurtado es introducirnos en una lógica que no parece pertenecer a este tiempo. Si como decía Dewey, el arte es experiencia, en este proyecto se ha buscado intensificar esa cuestión. Como escribía Martí Manen, “el lenguaje de la exposición es un lenguaje secreto. Si ahora mismo tuviéramos que hacer un símil entre la exposición y un género literario, y si nos basamos en el carácter lingüístico del hecho expositivo y su alteración de los contenidos con la voluntad de llegar a un resultado distinto nos acercaríamos a la poesía⁸”. Experiencia y poesía. “Oh; Monstruo”.



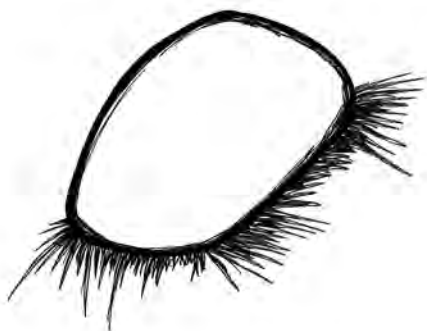
Entrar en la sala. Descalzarse. Tocar la campana. Traspasar el círculo de piedras negras. Atravesar el cortinaje y descubrir un claro en el bosque. Allí, las danzas fantásticas. *Cascabelero sostenido por una red que amarra inflorescencia temprana, sujeta a su vez, por un cuchillo desafilado*. Exaltación, una jota aragonesa. «Parecía como si las figuras de aquel cuadro incomparable se movieran dentro del cáliz de una flor.» Ensueño, un zortziko vasco en compás de 5/8. «Las cuerdas de la guitarra, al sonar, eran como los lamentos de un alma que no pudiera más con el peso de la amargura.» Orgía, una farruca andaluza. «El perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla, y del fondo de las copas es-

trechas, llenas del vino incomparable, como un incienso, se elevaba la alegría.”
Los que estaban reunidos eran de diferente naturaleza y rango. No existían líderes ni jerarquías, sólo baile.

Olor a incienso, anís estrellado, verbena y tomillo. Almas de metal que se encuentran con una máscara hecha de nudos. Gallos y flores. *Vaticinio. Da comienzo una celebración que culminará en secreta bacanal.* Baile. Encuentro. Fiesta.

Después los restos del ritual. Mantas que sirvieron de abrigo cuelgan como estandartes. Relaciones secretas. Dos caballos que soportan reloj de arena. Círculo de semillas. Caballitos. Esfera de mármol sobre arena. El espacio del

fauno. Címbalos y vainica. Madera sobre madera. Vidrio sobre vidrio. Mano sobre mano. En un ventanal, rombos rojos y cristales amarillos que construyen vidriera. En el otro, *un avispero, abandonado.* Y al fondo, las máscaras del sincara ocultas tras la tela de azulejos azules. Como el hipogrifo. *En vos tot es be.*



“El industrialismo ha asesinado al animal que hay en nuestro interior”⁹. Esta exposición no pertenece a este tiempo de capitalismo acelerado. Tiene otros preceptos. Un tiempo lento, el

del caracol. Una mirada baja, la que se tiene al sentarse en el suelo de la sala y ver a las familias de cerámica que bailan en círculo. Una temperatura diferente, mantas que dan calor y cobijan. Es una exposición que se construye con otros, en colectividad. Escribe Evans, “la magia es una actividad inherentemente colectiva, y su práctica depende de los cantos, la danza, el sexo y el éxtasis grupal. Es a través de la magia que las denominadas sociedades primitivas son capaces de mantenerse unidas y funcionar en perfecto orden sin prisiones, manicomios,

universidades u otras instituciones del estado. Hasta tiempos muy recientes, la magia era un derecho inalienable de toda persona. Hace tan solo unos pocos cientos de años que sociedades enteras empezaron a llevar una vida sin magia”. ¿Queremos vivir una vida sin magia?.

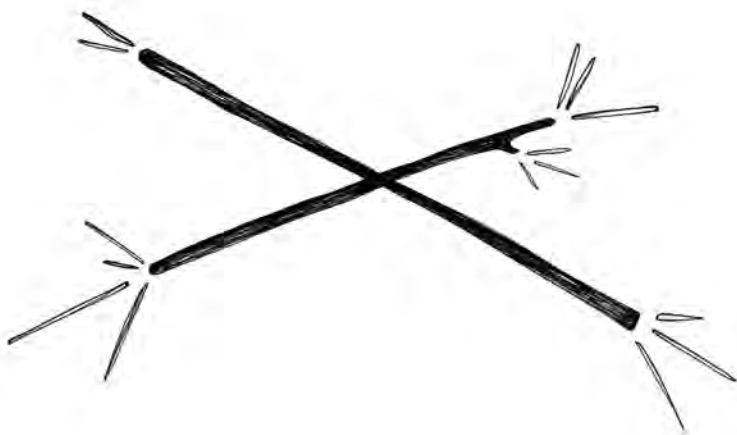
IV

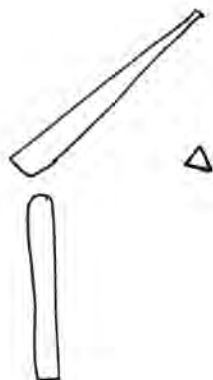
“Las cosas empiezan donde no sabes y terminan donde sabes. Cuando sabes es cuando preguntas, ¿cómo empezó esto? (...) Como todas las historias, es un misterio. Al principio, no sabes y luego al final te enteras. Pero este misterio no es como los de Agatha Christie que se van encubriendo a lo largo de la historia y al final surge una revelación. En este misterio todo está allí desde el comienzo, pero no te das cuenta”.¹⁰ Vuelvo al comienzo. Al azulejo con el hipogrifo pintado. Allí ha estado siempre. *En vos es tot be.*

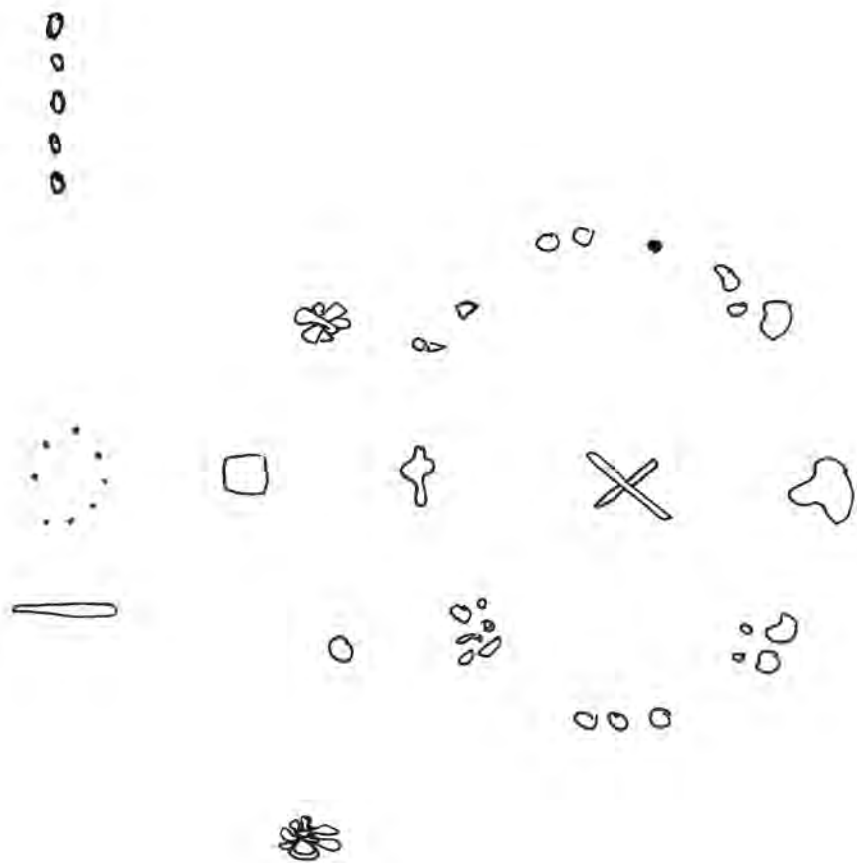
Frente a él hay un habitáculo hecho con palos y telas de flores. *La primera pista del sendero.* Palos como los que hace más de diez años configuraban algunas de sus obras. Habitáculos como esa casa en las alturas que construyó para Montehermoso. Guarida. Escondite. Refugio.

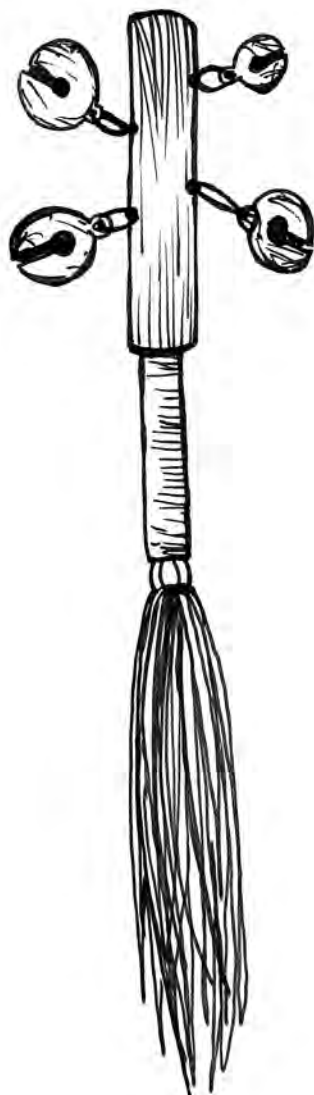
En el interior, una manta en el suelo, un círculo de madera con una estrella que no orienta, una máscara con cuernos y piezas de metal que cuelgan. Sobre la manta, el poemario y *algunos carbones de hogueras viejas que sirven hoy para marcar en suelo los límites del juego.* Se abre un círculo. Se cierran otros. *El momento en que después, eres diferente. De los que fueron principiante y luego brujo sabemos tienen una marca. Que esa marca es código común para el conjuro. Que toman forma animal y de monstruo. Que son cazadores tímidos y rondadores nocturnos. Que no están solos. Que se encontrarán...*

-
- * Todas las frases que aparecen en cursiva han sido extraídas del poemario “Oh! Monstruo” publicado por Edu Hurtado para la exposición del mismo nombre.
1. Barthes, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. 2004.
 2. Didi-Huberman. Georges. El bailar de soledades. 2008
 3. Bang Larsen, Lars. Arte y norma. 2016.
 4. Hurtado, Edu. Oscuro y salvaje. Generaciones 2010. 2010.
 5. Jarman, Derek. Croma. 2017.
 6. Genet, Jean. El niño criminal. 2009.
 7. Bal, Mieke. ¿Arte narrativo? Reflexiones discontinuas. 10.000 francos de recompensa (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto). 2009
 8. Manen, Martí. Salir de la exposición (Si es que alguna vez habíamos entrado). 2012.
 9. Evans, Arthur. Brujería y contracultura gay. 2015
 10. Spanbauer, Tom. La ciudad de los cazadores tímidos. 2002











*Si pesa molt i no és recíproc, solta-ho.
No pretengues allò que no se sosté n
i amarres allò que vola.*

L'una cosa t'aferra i l'altra es tanca.

Ser lleuger, però tocant terra.

*Si pesa mucho y no es recíproco, suéltalo.
No pretendas aquello que no se sostiene
ni amarres aquello que vuela.*

*Lo primero te aferra
y lo segundo se encierra.*

Ser ligero, pero tocando tierra.

CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor

Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President

Vicent Marzá Ibáñez
Conseller d'Educació, Investigació, Cultura i Esport

Vicepresidents

Joan Ribó Canut
Alcalde de València
César Sánchez Pérez
President de la Diputació Provincial d'Alacant
Amparo Marco Gual
Alcaldessa de Castelló de la Plana

Vocals

Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant
Javier Moliner Gargallo
President de la Diputació Provincial de Castelló
Antoni F. Gaspar Ramos
President de la Diputació Provincial de València
Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell Valencià de Cultura
M^a Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura i Patrimoni de la
Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport
i Presidenta de la Comissió científico-artística

Gerent

José Luis Pérez Pont

Secretari

José Villar Rivera
Sotssecretari de la Conselleria d'Educació,
Investigació, Cultura i Esport

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Direcció – Gerència

José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció

Susana Vilaplana Sanchis

Àrea Jurídica

Marta Pérez Soria

Coordinació d'Exposicions

M^a Vicenta Belenguer Dolz
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics

Eva Doménech López

Educació i Mediació

José Campos Alemany

Media i Xarxes

Carmen Valero Escribá

Administració

Nicolás S. Bugada Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

EXPOSICIÓ

Organització

Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

Centre del Carme Cultura Contemporània

Direcció

José Luis Pérez Pont

Comissariat

Jesús Alcaide

Artista

Eduardo Hurtado

Col·laboradors

Alexander Arilla Velázquez

Dani Hernández

Javier Vaquero

Coordinació tècnica

Lucía González

Disseny Gràfic

partícula

Muntatge

Quadre

Ambient sonor

Eduardo Hurtado

Asier Rentería

Vestuari

Pedro Lobo

Atrezzo

rrres

Ventura&Hosta

CATÀLEG

Textos

Jesús Alcaide

Daniel J. García López

Eduardo Hurtado

Fotografia

Juan Peiró

Traducció valenciana

Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport

Disseny i maquetació

partícula

Impressió y encuadernació

La Imprenta

© dels textos: els autors

© de les imatges: els propietaris i/o depositaris

© de la present edició: Consorci de Museus de la Comunitat valenciana, 2019

ISBN: 978-84-482-6330-0

D.L.: V-388-2019



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

cccc

Centre del Carme
Cultura Contemporània