

Confabulare d'artiste

Elena Sacchetti

«El animal representa la psique no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente.»

Carl G. Jung

En las culturas de Oriente Medio, en las grandes civilizaciones de Asia, en la América precolombina, en el mundo grecorromano y, sucesivamente, en las más cercanas sociedades europeas, la relación entre lo humano y lo animal ha ocupado un lugar de especial relevancia. Ha sido la fuente de los principales mitos fundacionales; ha contribuido a explicar los orígenes de las culturas, de sus reglas, sus prohibiciones y mandamientos; ha acompañado las explicaciones religiosas y la formulación de específicas cosmogonías; ha posibilitado tender puentes, en un plano místico, entre lo profano y lo divino.

Así, mientras la sabiduría popular es rica en refranes, aforismos y dichos donde los hombres se apropian de ciertos comportamientos, vicios o virtudes propios de los animales, en las fábulas orales o escritas son los animales quienes asumen rasgos humanos para articular un discurso pedagógico o alguna forma de crítica social.

A Pierre Pithou y a Jacques Sirmond, en Francia, a finales del siglo XVI, se debe la recuperación del gusto por la fábula, un género de orígenes muy antiguos; en su estela, a Jean de La Fontaine se le reconoce el mérito de haber rescatado las obras de Esopo y de Fedro, facilitando su gran difusión en el ámbito europeo. A la literatura de la Ilustración se debe la interpretación de una racionalidad subyacente al camuflaje animal y el reconocimiento de su gran potencialidad didáctica, mientras que a la representación artística moderna, en particular a Goya en sus *Caprichos*, corresponde el mérito de haber hecho atemporal un discurso gráfico social y políticamente crítico.

Estas premisas nos sitúan a las puertas de un mundo de «fabulaciones» en el cual Pilar Albarracín se adentra, y que recorre para volver a proponerlo a través de su peculiar forma narrativa. La pluma de los antiguos literatos se convierte en escultura, en videoproyección y en instalaciones donde el aspecto pedagógico originario del género se desplaza hacia el tono de invectiva propio de las reinterpretaciones goyescas. La

artista da origen a una crítica subyacente, nunca del todo explícita y en ocasiones suavizada por un velo de humor; hace referencia a una serie de símbolos y de figuras cuyo significado, socialmente consensuado, yace en el imaginario colectivo y se vale de raíces sólidas en nuestra cultura. El recurso a la alegoría y a la figura metafórica enriquecen, a lo largo de toda la obra, el lenguaje que emplea.

En *Fabulations* las ideas que vertebran el trabajo de Pilar Albarracín se articulan una con otra, como si se tratase de una cadena de eslabones solidamente atados, ya que cada pieza mantiene una relación semántica con las que la acompañan y, a su vez, un diálogo con la producción anterior de la artista. Se origina, así, un recorrido donde el punto final reconduce hacia el principio.

Tomando partido en favor de un arte cuyo valor no se limita al plano de lo estético sino que aspira a despertar en el observador la reflexión, a suscitar en él el debate y a cuestionar el *statu quo*, Pilar Albarracín abre su narración fabulesca precisamente con una referencia al mundo de la cultura, de la creación artística y de las dinámicas de poder que rigen su funcionamiento. Para ello, pide auxilio al animal que más que ningún otro en la tradición occidental ha sido identificado como la antítesis de la sabiduría y los conocimientos elevados: el asno.

En una referencia directa a las célebres *Asnerías* de Goya y, en particular, a los *Caprichos* número 37, *¿Si sabrá más el discípulo?*, o 39, *Hasta su abuelo*, donde el asno era el emblema de la ignorancia y representaba la estupidez de los poderosos, la artista realiza una instalación en la que un asno lee atento un tratado de arte, sentado sobre una montaña de otros libros supuestamente ya leídos. Quiere hablarnos del poder de las élites dominantes, pretendidamente cultas e ilustradas, que fundan su autoridad sobre un conocimiento efímero y sobre la ostentación de su erudición, y lanzar con ello una provocación al sistema de atribución de valor a una obra, a un creador o a unas ideas.

Con ello, Pilar Albarracín aborda en primera persona y desde una perspectiva más reivindicativa una cuestión que desde las ciencias sociales ha suscitado un interés de orden más explicativo. Atraído por los mecanismos políticos, económicos y sociales que rigen el funcionamiento del campo artístico y cultural, el sociólogo Pierre Bourdieu más que cualquier otro quiso mostrar cómo «es en el campo de la producción como sistema de relaciones objetivas entre esos agentes o esas instituciones, y lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, donde se engendran constantemente el valor de las obras y la creencia en ese valor».¹ Esto justificaría la asignación de

«excepcionalidad» al creador (el «genio» artístico) por parte de los especialistas, tradicionalmente pertenecientes a una élite culta, étnicamente dominante y masculina. Así, como quiere destacar Pilar Albarracín, el arte no quedaría exento del «orden de dominación» que rige la mayor parte de los aspectos de la vida social.

El asno erudito es el primer eslabón de la cadena a lo largo de la cual se desenvuelve *Fabulations*, e introduce otra de las temáticas privilegiadas por la autora: las asimetrías de género en la vida artística, cultural, social y política.

En una acción proyectada en vídeo, la artista se presenta montada con fiereza encima de un burro, que yace vivo en el suelo. Como símbolo de las mujeres creadoras, conquista su propio lugar en un contexto cultural en el que la norma masculina es hegemónica. El asno, un animal tosco y obstinado, al que no se le reconocen grandes dotes de intelecto, encarna el poder patriarcal.

A través de una referencia explícita a la célebre obra-manifiesto del colectivo Guerrilla Girls donde se detallan las «ventajas» de ser una artista mujer, Pilar Albarracín toma posición en favor de las reivindicaciones feministas y de una noción del arte como elemento activo en la sociedad, dotado, de acuerdo con el antropólogo Alfred Gell, de *agency, intention* y *causation*.² Da vida a una obra que, junto con el trabajo de otras creadoras en contextos occidentales o poscoloniales, va en dirección a la desestabilización del orden de género dominante en el arte contemporáneo.

Ya en algunos de sus trabajos anteriores la crítica de género había estado muy presente, destacando el conflicto que la mujer vive cotidianamente entre la adopción de un papel tradicional y conservador y sus ambiciones de emancipación –como en la fotografía *Torera* (2009)–, la profanación de su identidad y la anulación de sus aspectos más interiores de aspiraciones, deseos y sueños en aras de las múltiples obligaciones que en lo cotidiano le son asignadas –como en *Desventada* o *Mantón de Manila* (2009)– o, finalmente, la capacidad de hacerse cargo, con paciencia y sumisión, del peso de la familia, del trabajo, del sacrificio personal y del estigma femenino en la vida social. Así es en *Porteadora* (2001), una fotografía de la serie *300 Mentiras* (inacabada), en la cual una mujer campesina lleva a hombros varios sacos de dimensiones y peso excesivos para su cuerpo.

A pesar de ello, en *Fabulations* la artista desarrolla un aspecto ulterior: las inversiones de los roles de género. Para ello hace referencia a otro animal al que en la historia se ha atribuido un gran valor simbólico: el pavo real.

Este ave fue el símbolo de la incorruptibilidad y de la resurrección en el arte bizantino y, luego, en la Roma cristiana; en la mitología griega y en la romana fue el animal consagrado a Hera y Juno, respectivamente, diosa del matrimonio y de los nacimientos; en el islam está asociado a Iblís, un demonio; en la tradición hinduista se representa cabalgado por Skanda, dios de la guerra. Por otra parte, en el imaginario colectivo el pavo real representa la vanidad, el orgullo, la belleza fugaz y lo efímero de las apariencias.

Es en este último grupo de significados donde Pilar Albarracín pone su atención, atraída también por la peculiaridad morfológica del animal, que manifiesta rasgos diferenciales muy pronunciados entre los dos sexos. Así, despoja al pavo macho de su colorido plumaje, elemento de sumo valor ya que es el que le permite realizar el ritual de cortejo y la defensa del propio territorio, es decir, las actividades que principalmente definen su «esencia masculina». Mediante un acto subversivo, el pavo hembra lleva esas plumas, adquiriendo para sí la nobleza y el atractivo que antes habían caracterizado a su compañero, y dando lugar a un acto de subversión que fragmenta la supuesta «naturalidad» de los roles de género. Sobresale la plasticidad de estos últimos y la arbitrariedad de las características que definen, en cada cultura, lo que es «ser hombre» o «ser mujer». La célebre frase de Simone de Beauvoir, «*On ne naît pas femme, on le devient*»,³ resulta plasmada en imagen por Pilar Albarracín.

Como otro de los eslabones de la cadena, las temáticas que convergen en la figura de los pavos reales enlazan con una nueva cuestión: el binomio realidad-apariencia, y lo efímero de este último aspecto. Es precedera la belleza del pavo real macho y aparente su regalía, ya que se acaba con el desplume; pero es aparente y efímera también la imagen del pavo hembra enriquecida con plumas postizas. El límite entre los dos campos es difuso y conduce la reflexión hacia las múltiples reelaboraciones a las que el género, como categoría social y culturalmente construida, se puede someter.

Si se investiga en la trayectoria de la artista, se puede observar que en sus comienzos ya había esbozado cierto interés hacia el ámbito de las indefiniciones y el territorio espinoso de la frontera que separa lo aparente y lo real, aunque con distintos matices de significados y con una figuración menos alegórica que en *Fabulations*. Se recuerda la serie fotográfica *Mujeres* (1993) en la que aparecen imágenes femeninas atractivas, muy cuidadas en sus rasgos físicos, con expresiones seductoras, miradas intensas y labios invitantes. Son mujeres de identificación o «performativas», si quisiéramos adoptar un concepto introducido en las ciencias sociales por Judith Butler, ya que de nacimiento

fueron varones. Son imágenes de transexuales, es decir de sujetos que asumen posiciones identitarias divergentes de las heteronormativas y que de este modo se colocan en la frontera entre la marginación sociosexual y la liberalización de los límites de sexo-género.

Siguiendo a otra teórica social, Leticia Sabsay, «el género y sus normas se configuran a partir de su misma representación reiterada y naturalizada a través del tiempo»,⁴ de modo que son las propias prácticas sociales las que producen el efecto de una supuesta naturalidad.

Este desajuste, entre lo que es auténtico y lo que no lo es, es el hilo conductor entre los siguientes eslabones de *Fabulations*. Ahora el observador se encuentra frente a un pasillo de espejos, situándose en un espacio en el que solamente puede enfrentarse a su propia imagen reflejada. Son espejos de varias formas y tamaños, símbolo de las diferentes miradas que uno recibe y de las visiones heterogéneas de las que es objeto, pero también de las distintas maneras con que cada individuo se presenta a los demás y de las múltiples identificaciones que le son propias.

Hablando de los engaños de la imagen Pilar Albarracín también trata de las dificultades de nuestras autorrepresentaciones, de los caminos a veces inciertos a través de los procesos de definición indentitaria y de las inquietantes distancias entre las propias percepciones de sí y las atribuciones externas.

Al igual que las otras piezas que dan vida a *Fabulations*, también el espejo es un objeto cargado de elevadas connotaciones simbólicas y frecuentemente presente en las fábulas. En uno de los primeros estudios científicos orientados a buscar los orígenes de las formas culturales humanas, *La rama dorada* (1890), James George Frazer explicaba que las poblaciones primitivas consideraban la imagen reflejada en el espejo como su propia alma. En otras narraciones épicas o en la literatura el espejo puede celar mundos misteriosos o ser una puerta para su acceso (como en *Alicia en el país de las maravillas*); el espejo es también el símbolo de la duplicidad; el generador de engaños pero al mismo tiempo de la verdad, dada la exactitud del reflejo; finalmente, es el símbolo de la vanidad y del egocentrismo (como en el mito de Narciso).

Todos estos significados convergen en la obra de Pilar Albarracín, donde la artista da un paso ulterior respecto a las ideas que en 2002 brotaron en *Espejito mágico*, una instalación en la que un «espejito mágico» se dirigía hacia el observador hablándole de su fealdad y de su desagradable presencia. En ambas obras el espectador busca su reconocimiento en el espejo, pero mientras que en el trabajo más antiguo choca con una

respuesta con la que no se identifica, en *Fabulations* los espejos se limitan a devolverle su misma imagen o fragmentos de ella, sin darle alguna contestación y más bien con la intención de provocarle nuevas preguntas en torno a su propia identidad (¿múltiple, fragmentaria, dual, estratificada, o...?).

La estocada final y el último eslabón de la cadena por medio del cual, como se verá, se vuelve al principio, es destinado al más pequeño de los protagonistas de las fábulas: la hormiga. Quizás no sea necesario recordar su asociación simbólica con la laboriosidad, la parsimonia y la constancia; su tamaño tan reducido no le impide llevar, en la obra de Pilar Albarracín, una enorme carga en su espalda.

En la propuesta de la artista la hormiga es la alegoría de los estratos sociales inferiores, de los nuevos trabajadores inmigrantes y de quienes socioprofesionalmente ocupan posiciones de poco relieve. Nuevamente la crítica se tiñe de tonos políticos y vuelve hacia el sistema de poder: si al principio del recorrido, en el punto de mira se encontraban los grupos poderosos que detienen el control del campo de la cultura, ahora en el blanco están las élites económicas, la subordinación de clase y la étnica.

La cadena se cierra definitivamente a través de otra asociación que vuelve a reconducir en la escena una reflexión de género: el paralelismo entre la citada imagen de *Porteadora* y la hormiga, una mujer en el primer caso y un insecto «femenino» en nuestro idioma y en nuestro imaginario: ambas figuras sostienen un peso que no les corresponde.

Se concluye así un recorrido circular a través de una propuesta artística que desea estimular reflexiones, generar preguntas y, aunque no hay fábula sin moraleja, quiere dejar abiertas, a cada cual, sus propias respuestas. Parafraseando una conocida cita de Marcel Duchamp, no son los artistas sino los espectadores quienes hacen las obras.

Notas:

1. Pierre Bourdieu, «La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13, 1977.
2. Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998, p. 5.
3. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Gallimard, París, 1949.
4. Leticia Sabsay, *Las normas del deseo*, Cátedra, Madrid, 2009, p. 18.