

CUAUHTÉMOC MEDINA

La perversión de la Spanish Doll. PILAR ALBARRACÍN

1. Una tortilla desgarrada

En medio de los aparatos relucientes de una cocina ultramoderna, Pilar Albarracín prepara una «tortilla a la española». El carácter industrial del entorno es decisivo: ésta no es una representación nostálgica del hogar familiar, un territorio implícitamente femenino, sino el laboratorio aséptico y controlado de un chef de alta cocina. O, quizá, valga más imaginarnos en el set siempre utópico de un programa televisivo de gastronomía, a donde la anfitriona se da el lujo de ir con un vestido carmesí, toda ella ataviada de pasión encendida.

Todo ese aparato parece, por supuesto, un tanto excesivo para hacer una modesta tortilla, pero es que hace falta la higiene monstruosa de esta cocina para amplificar una profanación: la transformación de la tortilla en una antropofagia metafórica. La artista quiebra los cascarones, deja yema y clara en un recipiente, y teatralmente extrae unas tijeras. Con destreza y energía, Pilar corta diversas tiras de su vestido, jirones de tela carmesí que acto seguido bate junto con los huevos. Simulacro de antropofagia, que evocando tangencialmente la legendaria Cut piece (1964) de Yoko Ono, en la que la artista Fluxus se entregó a un público para que le desgarrara el vestido en una violación simbólica, insufla un plato ordinario con alusiones de muerte y de brutalidad. Lo que en España es, finalmente, la fabricación más ordinaria de lo cotidiano, la reproducción de la sencillez de una tortilla, estalla gracias a la muda intervención de un gesto fetichista, donde metonímicamente se cocina (y consume) a la artista. Manjar que, como toda la obra de Albarracín, viene condimentado con humor, crítica y rabia.

2. El asedio de los estereotipos

Ciertamente, parecería excesivo siquiera plantear que una cultura pudiera sucumbir ante un desarreglo minúsculo, meramente simbólico: algo tan nimio como la alteración de una receta. Pero esa es la desmesura que, sin afirmarlo del todo, perversamente nos plantean los arrebatos estratégicos de Pilar Albarracín. En paArte, Albarracín deriva su poder de la afectación de los símbolos a partir de los que trabaja. Sistemáticamente, nos invita a operar por dentro del estereotipo de «la española», esa fabricación que tiene sus raíces en el orientalismo de la Carmen de Bizet, y que culmina en el llamado «flamenco-falangismo»: la proyección (convenientemente pasteurizada y homogeneizada) que el

régimen franquista hizo de los rasgos culturales flamencos y andaluces como cultura de exportación de una «hispanidad auténtica».

Si el juego de Albarracín parece por momentos adquirir el carácter de una brujería simbólica (baste mencionar el aquelarre de su baile extático en La cabra) es porque se hace cargo de la taumaturgia política que todo nacionalismo debe efectuar para convertir los referentes de una cultura dominada en el signo domesticado de la dominación cultural. Este es un arte que interviene en el territorio de la representación por medio de la cual los Estados acaban de reprimir la diversidad social y étnica mediante la instrumentación y comercialización de un supuesto «anacronismo».

Si bien el caso de España es especialmente dramático, que el franquismo transformara la «peculiaridad» gitana en cliché hispanista no es en absoluto original. Lo que desde el siglo XIX llamamos «folclore» no es otra cosa que la cicatriz de hipócrita nostalgia que deja tras de sí la violencia de la invención de «la cultura nacional». De los escritores románticos a los artistas nacionales y los antropólogos modernos, una de las principales funciones de los intelectuales es compilar un cuadro de «raíces culturales», que luego pueden ser consumidas como un repertorio congelado de «lo popular»: el espectáculo de la supervivencia de la particularidad en proceso de extinción, que sirve al ciudadano moderno para apuntalar constantemente la ficción de una comunidad de orígenes. Pero precisamente por ese encendido valor ideológico, esos mismos rasgos son el terreno propicio para llevar a cabo un consumo subversivo. Como el culto a «lo indígena» en naciones como México y Perú, la religión del flamenco y la «manola» bien pueden ser también el espacio de una variedad de violaciones y desafíos contraculturales.

Artistas como Albarracín entienden que los estereotipos (como los mitos) no pueden ser exorcizados por medio de la mera alusión a su origen espurio. En una de sus obras más certeras, *viva España* (2004), Pilar huye por las calles de Madrid tratando de burlar a una banda de música que la violenta con el pasodoble *Que viva España*. En efecto: la nación pertenece a la especie de las furias. Lo peor de su pesadilla es que consiste en fantasmas que nos salen al paso a pesar de nuestro intento constante de burlar el cerco de su cotidiana interpelación. Los estereotipos son formas culturales cuyo prestigio (como el museo mismo) estriba en parte en no estar vivos del todo, sino residir entre un pasado remoto y un presente nebuloso. Inmunes a la ilusión de un escape

ilustrado (pues son de entrada saldos de una ilustración inconclusa) están sin embargo inermes ante la perversión.

3. Un descenso al nivel de la representación

Una de las paradojas del Estado-nación es que se exagera ante el peligro: las guerras y los enemigos imaginarios le son constitutivos, pues le dan licencia para desplegar toda su agresividad. Todos sabemos que la violencia cotidiana de la construcción de la nación no se compara con el salvajismo que acompaña su final. El racismo y el fascismo son la expresión más cabal de la ficción de todo Estado-nación. Si acaso las naciones tuvieran alguna sustancia, no tendrían siquiera necesidad de toda esa violencia. No debe extrañarnos que, dado ese potencial de destrucción, el humor y el erotismo aparezcan como la estrategia más apropiada para sortear su terrorismo.

Paradójicamente, con la construcción de «lo nacional» suele producirse también la erotización de las identidades reprimidas. La nación atribuye a la odalisca, lo mismo que a la tehuana, la negra y la gitana, toda la peligrosidad del deseo subterráneo. En el fondo, esta mitología erótica no debería sorprendernos: como representación de todo lo que la nación reprime y sublima en el proceso de construcción, el otro femenino también se convierte (por analogía) en el recipiente de las prohibiciones de la sociedad moderna. Potencialmente, este fetiche es una caja de Pandora. Bastará descender a su nivel para liberar metafóricamente un mar de fuerzas centrífugas.

En Musical Dancing Spanish Dolls al espectador le toma siempre más de un minuto percatarse que, entre las muñequitas bailadoras que se contorsionan ante la cámara, se inserta también la figura de carne y hueso de la artista, perdida en su propia sensualidad. Finalmente, ha pasado a habitar el mundo de hechizo y fantasía del estereotipo, al que ha descendido miniaturizada, atrapada en el hechizo del cliché. La imagen sugiere con toda elocuencia el significado de la noción de «intervención»: este entrar en el territorio de los signos, para insuflar lo aparentemente inerte con un nuevo poder de seducción.

4. La invisibilidad de la parodia

Una de las injusticias del final del siglo XX fue la incapacidad del mainstream para discernir el arte de la reivindicación de identidades (y, muy especialmente, los intentos de expresión de las minorías de las metrópolis) del arte cerebral/visceral/carnavalesco de la «subversión» de la identidad. Aferradas al ideal neomoderno del objeto postminimal como aparente código de lo global/cosmopolita (que apenas disimulaba la pretensión de actualizar el viejo código de «lo universal/abstracto») la crítica y las

instituciones fueron reacias a dar carta de plena contemporaneidad al festín parodias y autopsias de lo étnico/turístico/nacional que lo «conceptual» trajo consigo en las periferias. Curiosamente, la intolerancia por esas batallas «particularistas» pudo ocurrir al mismo tiempo que determinadas oleadas del norte, como el llamado «YBA» (Young British Art), nos ofrecieron ocasionalmente el espectáculo de fórmulas de mercado empacadas en el más rampante nacionalismo visual. Parecía pues que aquella primera escena global estaba marcada por una doble invisibilidad: la falta de voluntad del centro por poner en cuestión su chovinismo, y la invisibilidad de la desmesura táctica de las prácticas que conscientemente quisieron poner en cuestión toda estructura autoritaria de etnicidad. Tocará al historiador del futuro preguntar bajo qué condiciones la precisa mordacidad de una variedad de críticas de los clichés de las culturas nacionales, regionales o étnicas, pudieron malinterpretarse como formas de «expresión» y «afirmación». Incluso, cuando algunas de esas formas de subversión simbólica, tenían como objetivo concreto propiciar la más amplia confusión transnacional.

Adelantemos, sin embargo, una hipótesis. Es posible que tal engaño colectivo tenga que ver con la dificultad que aún nos supone ver a «nuestros» distintos Estados como formaciones más o menos estándares e intercambiables. Ser «español» o «mexicano» es una monserga tan extrema que fácilmente se sucumbe a la autocomplacencia de verlo como un sufrimiento sin rival, nuestro bolero, tango o cante personal e incomparable. La insensibilidad hacia las operaciones que otros ejercen frente a los estereotipos impuestos de «su» cultura, incluso la suposición que esas formas de humor crítico sólo nos serían accesibles mediante una amplísima información «de contexto», le dejan a uno con la sospecha de que aún estamos bajo el influjo del peor rasgo del nacionalismo, aquel que nos obliga a ver a «nuestros» muchos Estados-nación como si fueran verdaderamente únicos.

5. Humor y desesperación

Por supuesto, nuestros actos y discursos contra la identidad no participan de la ingenua expectativa de la absoluta liberación. A diferencia de lo que creía el cosmopolitismo, el espacio que abren es a lo mucho el de una interrupción de los mitos identitarios, y nunca su abolición.

Podría decirse que, enfrentadas a la cultura que las enmarca, las obras del artista contemporáneo se plantean generar un espacio de interferencia: la crítica trémula que se desprAende del intento a la vez erótico y cómico de Pilar Albarracín de pintarse las uñas de la mano puesta encima de un altavoz. Se

trata, en suma, de crear un espacio de imprecisión: no la invención de una nueva imagen, sino el desgaste del imaginario, bajo el influjo del deseo y la imaginación.