

ROSA MARTÍNEZ

Para volar. PILAR ALBARRACÍN

Decía Jorge Luis Borges que un poeta, como un príncipe, recibe un destino. Y es cierto que hay creadores que no pueden escapar de la responsabilidad telúrica que les impulsa a traducir sus visiones en forma de «obras de arte». Su metabolismo existencial les exige transformar sus vivencias a través de los recursos lingüísticos de su época. Para ellos, intentar ir más allá de lo establecido es una forma de acercamiento a esa esfera, a la vez etérea y profundamente material, de la poesía viva. Una poesía como la entendía Artaud cuando decía: «No me gustan los sentimientos de lujo, no me gustan los poemas del alimento, sino los poemas del hambre».1 Una poesía «necesaria» como la que reivindicaba Gabriel Celaya: «necesaria como el pan de cada día, como el aire que exigimos trece veces por minuto para ser y, en tanto somos, dar un "sí" que glorifica».2

El arte de Pilar Albarracín es un acto de pura afirmación, un ejercicio directo y acerado de entrega. Brota de una fuente profunda y oscura, torrencial y atropellada en ocasiones, cristalina y risueña en otras, dolorida o doliente, pero siempre vitalista y esperanzada. Albarracín se ha centrado en el análisis de las narrativas dominantes y, específicamente, en los clichés que representan la identidad andaluza, pero no desde una perspectiva distanciada e intelectualizada, sino a través de una inmersión emocional y subversiva en la antropología de lo cotidiano. El folclore y las tradiciones populares, los rituales alimentarios, los mitos religiosos, el rol de la mujer en la distribución del poder o las fiestas colectivas como el toreo son críticamente deformados en el espejo de sus reflexiones. Consciente de cómo los modelos heredados configuran imaginarios que regulan la identidad y la moral de los pueblos, usa la sátira y la ironía como fuerzas para derivarlos hacia una catarsis liberadora.

Para Albarracín el arte es mística, revelación, iluminación. Es el resultado de un proceso de combustión instantánea que se produce, sin embargo, «después de mucho insistir». AEs, dice la artista, como el zapateado en el flamenco: «Machacas, machacas y de repente hay un momento de intensidad única». Muchas de sus obras tienen un ritmo hipnótico que crece hasta llegar a un momento de éxtasis. El espectador se despierta entonces súbitamente «con una revelación o un batacazo» que le saca de su adormecimiento intelectual y sensorial y le obliga a poner en cuestión sus preconcepciones.

En todas sus performances es la propia Albarracín la que personifica los caracteres femeninos que la convierten en campesina, inmigrante, mujer maltratada, ama de casa, bailaora o cantaora. Poniendo en juego su energía personal se implica a fondo en sus desdoblamientos: «Es como ser una médium en la que entra cada personaje para marcharse luego y dejar sitio al siguiente».

Desde sus primeras acciones como Sin título. (Sangre en la calle) (1992), en la que aparecían mujeres tiradas en las calles de Sevilla después de haber sufrido algún incidente sangriento, hasta obras más recientes como viva España (2004), que acontece en calles y plazas de Madrid, las creaciones de Pilar Albarracín están atravesadas por una voluntad incuestionable de integrar consciente e inconsciente, sentimiento y razón, cuerpo y alma, lo privado y lo público. Por ello juega con el factor sorpresa y realiza performances improvisadas que se proponen como terapia de choque para que emerjan los demonios colectivos. Consolidada como disciplina artística después de la segunda Guerra Mundial, la performance sigue siendo el medio más efectivo para bombardear la metafísica dualista occidental, basada en separaciones y oposiciones que conllevan valoraciones jerárquicas entre los términos. La performance ofrece una nueva síntesis en la que la empatía es el vehículo para integrar el arte y la vida, el dentro y el fuera, el yo y el otro. «Donde hay empatía», dice la artista, «hay interés. Pero donde hay interés no siempre hay empatía.» Mientras las ceremonias religiosas persiguen la perpetuación de los sistemas de creencias, la performance contemporánea tiene un potencial crítico que deconstruye los modelos heredados. A través de sus escenificaciones Albarracín se centra en la mujer como depositaria de mandatos de sumisión y explora las diferentes facetas de una situación específica de desarrollo económico y social en Andalucía, en España y, por extensión, en los múltiples combates contemporáneos entre tradición y modernización. La modernización, sinónimo de progreso, y su derivado último, la globalización, suponen un proceso de homogeneización que borra las diferencias culturales, excepto aquellas que pueden ser reducidas a clichés e integradas en el mercado una vez desactivadas y exotizadas, como afirma Isidoro Moreno.³ Pero hay un movimiento inverso de reafirmación identitaria que cuestiona la mirada del «Amo» fascinada por la «Otridad» y potencia un proceso de producción del sujeto que se reconoce en signos y estilemas en los que se condensa un saber ancestral. El baile y los cantos flamencos son un ejemplo paradigmático de esa sabiduría popular que conserva la más auténtica conexión con

la vida «en obras que se hacen solas a través de los siglos y los poetas», como decía Juan de Mairena.

Hay diversas obras de Pilar Albarracín que se centran en el folclore y específicamente en el flamenco, que ha sido y es una forma artística de expresar el dolor social de un pueblo. Entre ellas destacan *Prohibido el cante*, una performance realizada en el 2000, y *Muro de jilgueros*, una instalación creada específicamente para su exposición en las Reales Atarazanas de Sevilla en 2004. *Prohibido el cante* presenta a una cantaora y un guitarrista sentados en una taberna y preparados para su actuación. En la pared está escrita la frase que da título a la obra y que alude a cómo la censura franquista intentaba acotar la exaltación y el desbordamiento crítico de las clases explotadas. En la mesa reposa un vaso de manzanilla. La cantaora, vestida con un traje de faralaes de camuflaje, grita sus lamentos in crescendo para acabar rasgándose el vestido con un cuchillo, arrancándose el corazón y arrojándolo al público en un gesto inequívoco de entrega máxima. Su cante no está hecho de palabras y la ausencia de articulación lingüística hace que los gritos que el placer y el sufrimiento arrancan al cuerpo traduzcan fidedignamente el movimiento de agitación de las pasiones. Por eso su voz fluctúa entre la alegría pagana y el magma profundo de los «sonidos negros» del alma.

La instalación *Muro de jilgueros* está compuesta por pequeños pájaros cantores encerrados en jaulas individuales colgadas de una pared. Las jaulas aparecen como una secuencia irónicamente antiminimalista por su carácter artesanal, por el relativo desprecio de la linealidad a la hora de colgarlas y sobre todo por la presencia de los vívidos pájaros en su interior. La serialidad escultórica de la pieza se ve súbitamente rota por la singularidad de una jaula en la que un canario disecado y vestido de flamenca canta una carcelera. Las carceleras son habitualmente cantadas por hombres prisioneros que rememoran su libertad y expresan el dolor por haberla perdido. En el caso de *Muro de jilgueros* es una voz de mujer la que canta desde su prisión ancestral. Cuenta Félix Grande que un día le preguntaron al cantaor Manolito María por qué cantaba y él respondió de forma sintética y tajante: «Canto porque me acuerdo de lo que he vivido». Y si la memoria de lo vivido es esencial, el lugar desde el que se canta –sea la taberna, como lugar de ocio; la cárcel, como espacio de castigo, o la jaula, como metáfora de las constricciones culturales que encierran a las mujeres–, se configura como el contexto adecuado para expresar los sentimientos de los oprimidos. García Lorca decía que «se canta en los momentos más dramáticos, y nunca jamás para divertirse, sino, como en las grandes faenas de toros, para

volar, para evadirse, para sufrir, para traer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema».⁴

Si el cante da voz a las penas, el baile conecta el cuerpo con los ritmos que entrelazan el erotismo y la muerte. El baile es un «salir Ade sí» que puede estar bellamente codificado en coreografías y geometrías o hacer emerger los movimientos informes que liberan lo reprimido. Hay dos obras de Albarracín que confrontan directamente esa tensión: La cabra (2001) y Bailaré sobre tu tumba (2004). En La cabra aparece la artista vestida con un traje blanco con lunares rosas, al estilo «marisol», con los volantes por encima de la rodilla, y se abraza a un odre de vino con el que baila una danza salvaje y violenta, fascinante y obscena. El vino se derrama sobre ella en cada movimiento, mancha su vestido, la hace resbalar y perder la verticalidad del orden y la razón. La pasión sexual, el instinto y la locura se desbordan sobre el fondo sonoro de las breves melodías que tocan los gitanos en los espectáculos callejeros en los que una cabra se mantiene en equilibrio en el último peldaño de una escalera. El arte de estos músicos, nómadas y buscavidas, se contrapone al del artista de élite, distanciado y críptico. Consciente de que el hermetismo, como decía Foucault, es un ejercicio de poder que excluye al otro, Albarracín incluye en su discurso a los subalternos del sistema dominante, sean los gitanos o las mujeres, que han sido tradicionalmente marginados del poder y del lenguaje, y al ponerlos en escena realiza una clara apuesta existencial e ideológica.

En Bailaré sobre tu tumba (2004) vuelve a manifestarse la necesidad de decodificar los roles impuestos. Un bailar profesional calzado con botas negras y una mujer, nuevamente Albarracín, con zapatos rojos de flamenca, zapatean sobre una tarima. Él dispone de las herramientas artísticas, pero la danza se produce en el territorio de ella. Su diálogo pasa por diversas intensidades, traduce las incomprendiones de la relación y el peso cultural de los roles hombre-mujer. Ella está quieta, él ataca suavemente. Él espera, le da tiempo a la mujer y luego, con arte y temple, le construye una geometría. Ella rompe su discurso mediante un zapateado salvaje. Él le aprisiona un pie entre sus dos piernas, pero ella se rebela y retuerce el pie que le queda libre. Él baila, ella da patadas y hace ruido. Él construye, ella deconstruye. Al final, la tarima sobre la que bailan se hunde bajo el impulso de la mujer, que cae en un agujero oscuro como una tumba. «Esta obra habla de cómo es preferible hundirte a estar sometida; habla de la resistencia, de la voluntad de seguir bailando hasta derrumbarse, del querer que se rindan ellos.» Dice Sarah Kofman que la nueva mujer autosuficiente no rinde su goce a la omnipotencia de un

hombre.5 A pesar del dolor que le causa tener que romper tantos códigos, no está a la espera y es capaz de autoinmolarse de forma drástica para poner fin a una situación.

Lunares (2004) muestra el coraje de esa mujer decidida, dolorida y consciente. La artista, en su personificación de «folclórica», con una bata de cola completamente blanca, sigue el ritmo del pasodoble En er mundo. Provista de una aguja, se clava pequeñas e insistentes estocadas que hacen brotar la sangre y crean los lunares que adornan el vestido. Lunares es una performance mística y política. «Habla de las ofensas recibidas desde fuera. De las responsabilidades que consumen a las mujeres. De la necesidad de exteriorizar esa carga. Ya que los demás no entran en tu dolor, has de mostrarlo tú misma... Aunque el dolor de los alfileres sea siempre menor que el dolor interior.» Esta obra tiene una indiscutible dimensión feminista, pues se atreve a reproducir la ofensa de la disminución, a lidiar con ella y a exponerla públicamente. En la performance y en otros rituales contemporáneos vinculados a tribus y patologías urbanas, la práctica de la autolesión es un intento de recuperar el cuerpo, de liberarlo de las imposiciones sociales. En las históricas y paradigmáticas creaciones de Gina Pane, Rudolf Schwarzkogler o Ana Mendieta, la sangre aparece para volver a conectarnos con lo real extremo que la civilización reprime y oculta. Pilar Albarracín se inscribe en esa densa tradición, pero como Louise Bourgeois o Jana Sterbak utiliza el vestido comoA metáfora de la piel cultural que hay que atravesar para devolver al inconsciente su lugar en el discurso. Si en Lunares el alfiler actúa como elemento fálico que realiza las penetraciones, y la tela, como membrana sobre la que se despliegan las marcas del malestar en manchas abstractas y desbordadas, en la obra Te quiero, Jose (2004) encontramos el mismo esquema simbólico, pero aquí las emociones se trasponen al terreno formalizado del lenguaje. Las letras de la frase están escritas con color rojo-sangre sobre una gran pancarta blanca, que se propone a la vez como manifiesto social y como ofrenda de amor. De hecho, remite a los rituales gitanos de omprobación de la virginidad por parte de las matriarcas del clan, que introducen en la vagina de la joven un pañuelo blanco que luego sacan manchado de sangre para demostrar a la comunidad que la muchacha es virgen. Esta exhibición es una forma de ofrenda simbólica de la virginidad. En el caso de la obra de Pilar Albarracín, la pancarta actúa como gran pañuelo. El nombre elegido, Jose, además de ser uno de los más comunes en España, remite a la figura de san José y a la virginidad de María. Después de realizar la pancarta, la artista la colgó del balcón de su casa,

subvirtiéndola su función tradicional de protesta para convertirla en celebración, en muestra pública del poder del amor y de la entrega. «Un tatuaje no te lo puedes quitar. Una pancarta es algo efímero que se puede destruir o sustituir. Es una referencia al carácter temporal del amor.» La invasión del espacio público con una historia privada actualiza la idea de que lo personal es político y confirma que una vivencia se hace más real cuando los demás la comparten. Lo que convierte una ofrenda cualquiera en ofrenda de amor es la verdad de quien la dona.⁶ La pancarta se convierte así en un modo extracorporal de ofrecerse, en estímulo para que se transforme favorablemente la naturaleza del amante y en ejemplo de cómo, a través del regalo, lo que los amantes expresan es el psicoanalítico «deseo de ser causa de deseo». Techo de ofrendas (2004) es una escultura flotante compuesta por más de trescientos trajes de flamenca. El espectador camina bajo un gigantesco rizado colorista, barroco e informal. La obra expresa la voluntad de abolir las jerarquías y establecer un contacto directo con la divinidad, pues remite a una costumbre enraizada en la religiosidad popular: las ofrendas de trajes hechas por mujeres, que los cuelgan en las iglesias y santuarios marianos como el de El Rocío o el de la Reina de los Ángeles en la Peña de Arias Montano, en Alájar (Huelva), a cambio de una petición. Son trueques en los que se crea un vínculo de mujer a mujer pues se pide a la Virgen que interceda ante Dios. Como forma de conectar lo humano y lo divino, la ofrenda pretende igualar a entidades que pertenecen a diferentes categorías existenciales y de poder. Slavoj Žižek afirma que la ofrenda propone un choque en la economía de los intercambios según la cual se sacrifica un bien propio para obtener otro bien inalcanzable. La entrega no es neutra, obliga al otro, y en la escena de la transferencia inconsciente propone un intercambio simbólico en el que el gesto del más puro sí precede a la espera diferida de compensación por ese gesto. La ofrenda reclama justicia en el intercambio y complicidad entre una forma ideal de igualdad y la realidad de la desigualdad material, como decía Marx. Pone así en relación una promesa y una espera «espectral», como sostiene Žižek.⁷

En el ceremonial colectivo del toreo, el sacrificio del toro y el delirio de la fiesta se asocian con las ofrendas solares, con los rituales improductivos y con el asombro y la hecatombe de atreverse a mirar cara a cara a la muerte. La tauromaquia es un espejo y un ceremonial, un juego de poder que muestra que el sacrificio es, por excelencia, una actitud ante la muerte pues, como dice Bataille, «el movimiento que lo constituye es una violencia que exige demostrar que la muerte existe».⁸ Tartero (2004) es una escultura exenta de un toro bravo

naturalizado que presenta al animal, símbolo del poder y la energía, vencido, arrodillado y humillado, pero levantando su cornamenta y su mirada con una última, orgullosa y trágica actitud de desafío a la muerte. Con ese gesto intenso y fugaz demuestra su nobleza ante la gran derrota: la de que no importa cómo venga la muerte, pues siempre llega. En la plaza esta ceremonia se desarrolla como confrontación entre dos protagonistas, pero han pervivido fiestas colectivas, como la de Ohanes, en la Alpujarra almeriense, donde el reto de los mozos del pueblo es conseguir que las reses sueltas por las calles del pueblo se pongan de rodillas.⁹ El juego de la humillación y el sacrificio adquieren una dimensión menos trágica pero igualmente efectiva desde el punto de vista simbólico.

De una forma más jocosa, el desafío está presente en *Caseta de tiro* (2004), una instalación donde la artista propone un juego en el que los espectadores son invitados a disparar a personajes populares y a relevantes figuras históricas y artísticas. Los Reyes Católicos, Picasso, Bécquer, los jugadores del Betis y del Sevilla, inmigrantes africanos, gitanos y guardias civiles se despliegan en pequeños retratos colocados sobre frágiles palillos. Como dice la artista, «La pregunta es cuál es el premio, si darle al palillo y llevarte la foto o darle al personaje y liberarte de la rabia que le tienes». Esta caseta de tiro se sitúa en la línea de construcción de objetos dinámicos que requieren la participación del público y se propone como terapia fugaz, como ejercicio democrático de bajo nivel para imaginar otra historia de Andalucía, en la que sería posible tachar a los personajes nefastos, que pueden ser diferentes para cada espectador según su posicionamiento político y sus fantasmas personales, pues las figuras que aparecen en la línea de tiro son de signos contrapuestos.

El arte y las representaciones visuales son siempre una forma de ficcionalización y la teatralización es, específicamente, una forma de ficcionalización catártica. La ficción sirve para acerAcarnos a otros modos de conciencia y Albarracín produce las suyas en la calle o en improvisados escenarios, concebidos como contextos donde interaccionan lo privado y lo público. Como los titiriteros, los desfiles procesionales y otras representaciones de farsas y funciones callejeras, *viva España* (2004) es un paseo por el espacio social. Una mujer recorre las calles de Madrid acosada por una banda de música que interpreta el pasodoble *Que viva España*. Esta obra alude a la controversia que se crea alrededor de esa frase que recoge, por un lado, el sentir popular de amor a la tierra y, por el otro, la exacerbación del nacionalismo extremo. El amarillo del traje remite al color atribuido a la envidia, y la banda, a la persistencia de los tópicos. La cámara reproduce movimientos

continuos de acoso y desasosiego y hace que el personaje central se sienta como un elemento molesto, fuera de su sitio. Como en los programas televisivos del corazón, confluyen el deseo de notoriedad, la exposición pública que fomenta la envidia y la pérdida de la dignidad. Los fotogramas finales proponen una conclusión ambigua, pues no se sabe si la persecución se disuelve lentamente o se mantiene indefinidamente.

Artísticamente las producciones de Albarracín cuestionan las pretensiones absolutistas del minimalismo como lenguaje hegemónico y no se someten al mainstream anglosajón. Conectan con las poéticas del exceso que el barroco, el kitsch o el pop representan y enlazan con una tradición de crítica hispánica en la que se inscriben las posiciones ilustradas de Goya y el esperpento de Valle Inclán,¹⁰ pero también la mirada de Velázquez «cuando pinta a la gente del pueblo y a los bufones, que hacen reír por el dolor que padecen», dice la artista. Como esos seres deformes en las pinturas de Velázquez y como el duende en el flamenco, Albarracín quiere «hallar en el fondo de lo cotidiano la inocencia de lo sagrado».¹¹ Su trabajo refleja el brillo de la locura, entendida como forma de lucidez, y desestabiliza las falsas identidades. Está insuflado por una generosidad que concibe la obra no como transcripción documental de lo existente, sino como forma de producción de pensamiento y vida, como regalo que necesita respuesta del otro, al que directa o indirectamente se solicitan nuevas formas de acción, de amor y de conciencia, es decir, de implicación.

Desde una perspectiva social, Albarracín plantea las diferencias entre el ius sanguinis, el derecho de la sangre, y el ius soli, el derecho del suelo, del lugar en el que uno ha nacido. Pero no desde la intransigencia del nacionalismo fundamentalista y excluyente, sino desde la conciencia de que la sangre es el patrimonio de todos los extranjeros universales que somos los humanos en nuestro paso por el mundo, y desde la convicción de que el suelo que creemos sólido puede hundirse bajo el peso de las nuevas o viejas imposiciones imperiales. La cultura de las raíces alimenta las creaciones de Albarracín y le sirve de contexto antropológico, pero la voluntad de romper los estereotipos hace que la artista rechace «toda la dulce geometría aprendida»,¹² persiga la liberación dionisiaca, insista en la reinención del significante mujer y se lance a la búsqueda de nuevos mundos poéticos, para conseguir, a través de todo ello, emanciparse del peso de la Historia y emprender otras formas de vuelo.

Notas

- 1. Antonin Artaud: Oeuvres complètes, vol. 9, París, Gallimard, 1971, pp.226-27. Citado en Gérard Durozoi: Artaud: la enajenación y la locura, Madrid, Guadarrama, 1975.**
- 2. Gabriel Celaya: «La poesía es un arma cargada de futuro», Cantos íberos, Alicante, Verbo, 1955.**
- 3. Isidoro Moreno: Sobre la llamada segunda modernización de Andalucía y la reforma del estatuto, conferencia pronunciada en el Ayuntamiento de Mairena del Aljefe el 14 de febrero de 2004 durante las III Jornadas de Mairena Solidaria.**
- 4. Federico García Lorca citado por Félix Grande en «Teoría del "duende"», Cuadernos Hispano-americanos, núms. 9-10, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, Instituto de Cooperación Iberoamericana, (mayo de 1992), p.85.**
- 5. Sarah Kofman: El enigma de la mujer. ¿Con Freud o contra Freud?, Barcelona, Gedisa, 1982, p.50 y ss.**
- 6. Juan Luis Moraza: De amor, sabør, Madrid, Galería Elba Benítez, 2004.**
- 7. Slavoj Žižek: Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad, Buenos Aires, Paidós, 2003, p.291 y ss.**
- 8. Georges Bataille: Théorie de la Religion, París, Gallimard, 1973, p.66.**
- 9. Francisco J. Flores Arroyuelo: Fiestas de ayer y de hoy en España, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp.72-80.**
- 10. Rosa Martínez: «Pilar Albarracín: una y mil mujeres», Pilar Albarracín, París, Actes Sud/Altadis, 2003, p.19.**
- 11. Félix Grande: op. cit. p.90.**
- 12. Federico García Lorca citado por Félix Grande: op. cit. p.90.**