

**88. UNA MIRADA INSUMISA:
ENTRE LA IDENTIDAD SEXUAL Y LA ÉTNICA**

“La línea entre feminidad y mascarada [...] no existe, [...] feminidad y mascarada son una misma cosa”.

Joan Riviere, *Womanliness as a Masquerade* (1929)

La obra de Pilar Albarracín, polémica dentro del campo artístico del Estado español, goza de una destacada proyección internacional. Para comprender los motivos de esta ambigua posición hay que saber que buena parte del trabajo de esta artista deconstruye, con humor e ironía, una red de imágenes folclóricas vinculadas a la cultura andaluza, radicalmente sexualizadas, a través de la que se ha ido forjando, interna y externamente, el estereotipo de lo español. Algunos de los trabajos de Pilar Albarracín, nacida en Sevilla a finales de los sesenta, parecen resucitar viejos fantasmas que algunos piensan que desaparecieron con la dictadura franquista. Sin embargo, cualquiera que conozca la historia de la denominada «transición democrática española» sabe hasta qué punto el estereotipo de lo español se reactivó políticamente en los noventa, y hasta qué punto los medios de comunicación lo transmiten incansablemente. Las cadenas televisivas, públicas y privadas, llevan años difundiendo imágenes de folclóricas casadas, por la iglesia, con toreros; de princesas, duquesas y fiestas taurinas; de procesiones seguidas con devoción por políticos de diferente signo; de bailadores y bailadoras de flamenco...; en definitiva, llevan años transmitiendo un conjunto de imágenes estereotípicas que, para los de fuera, condensan lo *typical spanish*. No se trata aquí de cuestionar la valía cultural de manifestaciones artísticas tan complejas y ricas como el flamenco, sino de incidir en que ha sido el flamenco y no, por ejemplo, la jota aragonesa o la muñeira gallega, el que ha sido políticamente erigido como emblema de una identidad cultural española monolítica que no refleja la realidad pluriétnica del Estado español.

Este breve prolegómeno es, de hecho, una advertencia destinada a evitar que quienes recorran la exposición cometan el error de pensar que las obras de Pilar Albarracín sólo hablan el lenguaje de una etnicidad específica, de una cultura, la andaluza, más «machista» que la sueca, la estadounidense o la francesa. Sería demasiado fácil acercarse a las obras desde esa perspectiva reduccionista, demasiado cómodo pensar que los estereotipos que con tanta sutileza deconstruye la mirada insumisa de la artista sólo están vigentes en su Andalucía natal y que sólo en ella actúan. Esos estereotipos han servido para construir imágenes de La mujer (española), esa «La» que, como bien decía Lacan, no existe, y también del Macho español, que todavía forman parte del imaginario exotizante de quienes, año tras año, visitan España y se sorprenden de no encontrar en ella lo que con tanta ironía plasmó el cineasta Berlanga hace más de cuatro décadas en *Bienvenido Mister Marshall*: una mascarada andaluza en un pueblo de Castilla. Una mascarada sabiamente orquestada para engañar al yanqui, para ofrecerle lo que espera en esa España que Franco soñaba como Una, Grande y Libre: flamenco, palmas, canciones y mujeres vestidas de flamenca. Suspendidos del techo, los mil trajes de flamenca que expone la artista nos traen la imagen de los exvotos que los fieles depositan en algunas iglesias católicas como signo de un beneficio recibido de Dios, de la Virgen o de los santos. Quizás, en este caso, el beneficio para las mujeres haya sido poder desembarazarse de ellos, romper con la mortal cadencia, siempre idéntica a sí misma, de los rituales que pautan la feminidad y la masculinidad confrontándolos como si de un baile de opuestos se tratara. Se trate de los mil trajes de flamenca o de los cuatro vídeos presentados, las obras de Pilar Albarracín son “modelos reducidos” cuya aprehensión proporciona conocimientos sobre los significados socialmente atribuidos al «ser mujer» y al «ser hombre». De *Prohibido el cante* a *La cabra*, pasando por *Lunares* y *Tortilla a la española*, cada obra es una compleja síntesis de inquietudes estéticas, artísticas y políticas, y un magnífico ejemplo del carácter de “modelo reducido” que, según Claude Lévi-Strauss, es propio a toda obra de arte. Puesto que el arte nunca es una reproducción en el sentido estricto, sino que toda obra

manifiesta una estructura que nunca es inmediatamente perceptible, cada vez que, como receptores, contemplamos una obra visual nos enfrentamos, a través de los sentidos, con un acto de conocimiento. Por eso hay que preguntarse qué conocimiento proporciona la aprehensión de esos “modelos reducidos”.

Recorrer la exposición sitúa a quienes la visitan en una difícil tesitura emocional, estética e intelectual. Difícil porque las obras desestabilizan sus certezas identitarias más íntimas, aquellas que consideran como puro producto de su individualidad. Difícil porque socavan los cimientos del orden socio-sexual en el que han sido enculturados y cuya veracidad no han cuestionado. Difícil porque, al desvelar la oculta estructura de dicho orden, esos “modelos reducidos” les impelen a aprehender desde otro punto de vista todo aquello que el pensamiento occidental ha situado del lado de la Naturaleza: el cuerpo (y en especial el cuerpo hembra), el sexo, y la sexualidad. Difícil porque desvelan la sexuación de los estereotipos étnicos asociados con la identidad cultural andaluza. Y es esa aprehensión la que desemboca en un acto de conocimiento crítico del orden socio-sexual y étnico que enmarca a las personas. Un acto que hubiera sido imposible sin la creación de obras que, como las de Pilar Albarracín y otras artistas contemporáneas, al proponer nuevas formas de presentación y representación de la diferencia sexual y de la etnicidad, desafían las distinciones de sexo/género dominantes y obligan a volver a pensar las hipotéticas esencias de las identidades étnicas.

Atenta a las cambiantes realidades con las que, en España, han tenido que enfrentarse las mujeres a lo largo de los últimos treinta años, la artista, haciéndose eco de las luchas y teorías feministas, las expresa en sus obras creando narrativas visuales que desenmascaran los implícitos sobre los que se ha construido la diferencia sexual. Su trabajo encarna magistralmente la idea de Judith Butler de que «lo que consideramos una esencia interna del género se fabrica mediante un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. [...] lo que hemos tomado como un rasgo “interno” de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos mediante ciertos rasgos corporales». Desde esta posición teórica la identidad de género sería el resultado de la repetición de invocaciones performativas de la ley heterosexual, y el cuerpo, el nada natural producto de las tecnologías sexuales. Para Butler la performatividad de género es «una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo», y vincula ese ritual con los habitus corporales. Unos habitus que para Bourdieu designan un sistema de reglas referidas al cuerpo que incluye esquemas de pensamiento, de percepción y de actuación, interiorizados por los miembros de una misma cultura o grupo social. Sistema de reglas que se caracteriza porque nunca se expresa completa y racionalmente, y porque organiza implícitamente las relaciones que cada persona mantiene con su cuerpo y con el de los demás.

De estas ideas, someramente esbozadas, se nutre Pilar Albarracín para crear obras que desestabilizan las certezas colectivamente interiorizadas sobre la encarnación, en el cuerpo y la mente de cada persona, de una identidad sexual y étnica predeterminada. Las luchas y teorías feministas, y los “modelos reducidos” expuestos en *Mortal cadencia* se retroalimentan sutilmente. Son el trípode sobre el que se crean y recrean nuevas formas de aprehender el mundo, sobre el que se forjan nuevas ideas e imágenes que conciernen a todos los seres humanos. Quien visite la exposición constatará que las obras expuestas en la Maison Rouge, irónica deconstrucción de los estereotipos sobre lo femenino y lo masculino –estereotipos que nunca se construyen al margen de la etnicidad– ponen en solfa el orden socio-sexual patriarcal que orquesta las relaciones entre mujeres y hombres en la sociedad española, y en otras.

Xavier Arakistain & Lourdes Méndez

91. UNA MIRADA INSUMISA

1. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
2. Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2001 [1990].
3. *Ibidem*, pp. 15-16.
4. *Ibidem*, p. 15.
5. Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

