

65. IR TAN LEJOS COMO SE PUEDA IR

Bajo tu amparo . *Techo de ofrendas*

Así, con la primera oración que conserva la Iglesia dedicada a la Virgen María, propuso Pilar Albarracín comenzar este artículo. Y por bien fundados motivos que encuentran su justificación en la búsqueda por parte de la artista de sus orígenes con referencias a su entorno más próximo, en la utilización de los estereotipos y en el cuestionamiento del rol de género que aparece en sus obras.

Albarracín nos invita, en *Techo de ofrendas* (2004), a refugiarnos «bajo el amparo» de ese millar de plegarias transcritas por ella como volantes de encajes, cintas, bolillos y tirabordadas multicolores que se elevan y se mantienen flotando ante nosotros como la antesala del mundo celestial que se nos promete. Desde la singular perspectiva de cerca de un millar de trajes de flamenca suspendidos en el aire, la artista hace referencia a algunos espacios de culto de su Sevilla natal, a las bóvedas y los retablos barrocos repletos de decoraciones profusas de yeserías y tallas con motivos geométricos y vegetales.

En el origen de esta obra se encuentran los cuadros de la Inmaculada Concepción que, en palabras de la artista, «se alza flotando por encima de nuestras cabezas en muchas iglesias sevillanas». Estas pinturas, que tuvieron su apogeo en el barroco, son representaciones de la Virgen, Madre y Luna, que ilumina la oscura noche del mundo e intercede por nosotros ante su hijo, el Sol. Eran utilizadas por la Iglesia como arma para hacer frente a la inminente crisis provocada por la aparición de las doctrinas protestantes, y, de hecho, la devoción mariana está muy arraigada en zonas de Andalucía y en otros lugares del mundo donde aún pervive lo que definimos como «catolicismo popular».

Como en los santuarios marianos, en la instalación que Pilar Albarracín presenta en la Maison Rouge las ofrendas o exvotos se encuentran expuestos en un lugar visible, para que el espectador tenga presentes los favores recibidos. El pago simbólico por la intercesión de la Virgen, por las intervenciones milagrosas que se le atribuyen, se hace en muchos casos a través de objetos personales como sortijas o collares, vestidos de novia, de primera comunión y, en el caso de Andalucía, a través del vestido de flamenca. Este traje tiene su origen en las humildes batas de percal rematadas con dos o tres volantes que usaban las mujeres de los tratantes de ganado, campesinas o gitanas. Son trajes coloridos y alegres cuya hechura, el llamado «cuerpo de guitarra», realza las cualidades físicas de la mujer y disimula sus defectos. Largos y cortos, de lunares, lisos o estampados, ninguna mujer andaluza tiene miedo a ponérselo, para gustarse y gustar. En este caso, como subraya la artista, «este traje está concebido para que arrastre por el suelo estando de pie quien lo viste, y yo he intentado aquí elevarlo, darle otro estatus. Este cambio da una perspectiva nueva, otros potenciales de ocupación del espacio». En efecto, los sentimientos cercanos, tienen una historia que compartir con el espectador. Algo entrañable emana de ese techo de trajes que, además, han sido usados.

Por otra parte, Albarracín comenta sobre esta instalación: «Tras las formas ondulantes que nos recuerdan los delirios florales de Georgia O'Keefe, es como visionar la entrada a un gran útero donde todos los hijos tienen cabida». Esta interpretación conecta con el culto a la diosa-madre (Cibeles, Astarté...) que se da en muchas religiones antiguas y que cubre la necesidad, instintiva en el ser humano, de protección y afecto. La razón tal vez la podemos encontrar en la tesis freudiana que entiende la devoción a la Virgen como resultado de un proceso de sublimación de la feminidad y de la sexualidad. En este caso, el culto mariano tendría, para un grupo numeroso de devotos, una especie de función terapéutica.

La auto inmolación. *Lunares*

Una trompeta rompe el silencio, mientras en la oscuridad se recorta una figura de mujer engalanada con una blanquísima bata de cola. Triste, ausente, resignada, presiente su destino inminente con una dignidad que la hace parecer lejana a los ojos del espectador. En *Lunares* (2004) la artista, convertida en «folclórica» y a ritmo de pasodoble, atraviesa repetidas veces

con una aguja su traje blanco, traspasa la tela, cruza la carne y hiere el espíritu. Sus penas afloran y se nos revelan como lunares encarnados que adornan su vestido.

La pena, transformada en lunar, nos remite a la Luna. Según Julian Pitt-Rivers , «Vinculada a la condición femenina, la Luna remite al sexo femenino por su periodicidad y su blancura. La Luna también es una presencia constante relacionada con la Virgen en la iconografía religiosa. Aparte de su carácter esférico, también es una mancha, una mancha de color vivo en la piel, una mancha del honor» que la artista entiende como símbolo de pureza y herejía al mismo tiempo.

Albarracín recurre al estereotipo a fin de poner en evidencia que, más allá de su inofensiva apariencia, las convenciones son instrumentos de formación de la identidad nacional cuyo objetivo final es la eliminación de la diversidad cultural. La obra tiene, pues, una dimensión política ya que la artista procura infiltrarse en esos clichés y deformarlos. De esa manera, infringe lo consensuado. En efecto, durante años la imagen de la folclórica se convirtió en uno de los intentos más visibles de reelaboración de la nueva identidad española, una reconstrucción acelerada que se inició tras el derrumbe del poder colonial en 1898. El franquismo también ideó una imagen aparentemente vacía pero uniforme de las «esencias nacionales». Como dice Albarracín, «el franquismo vampirizó la figura del torero y de la mujer flamenca. Esa asociación fue ampliamente rechazada por parte de quienes estaban más de acuerdo con los nuevos tiempos, mientras que los trajes y el folclore seducían, sobre todo, a los extranjeros».

En *Lunares* Albarracín nos recuerda que tanto el baile como el cante flamencos constituyeron pequeños núcleos de resistencia y son una parte fundamental para la recuperación de las nuevas señas de identidad española posfranquista, menos restrictiva y mas abierta al exterior.

La fuerza del silencio. *Prohibido el cante*

En la performance *Prohibido el cante* (2000) la artista, acompañada por un guitarrista, se ha armado de peinetas, pendientes y carmín rojo en los labios. Pilar Albarracín, atrincherada entre imágenes y recuerdos de una España trasnochada, se presenta ataviada con un peculiar traje de faralaes en el que los lunares se transforman en tela de camuflaje. Dejar la cabeza en casa y recibir con el estómago es lo que nos propone la artista. En efecto, una parte importante para entender los trabajos de Albarracín es dejarse atrapar por el momento. Como bien aconsejaba el flamencólogo Francisco Almazán a un amigo que investigaba el origen africano del blues, «en cuestiones musicales de esa índole hay que mantener la calma, excepto si se habla desde la emoción, desde lo que se siente a la altura del ombligo. La pasión no sabe de razones, ni de leyes, ni de historias».

El franquismo entendió que la esencia de una nación dependía de las ideas y de los sentimientos de sus miembros, y que donde mejor se manifestaba dicha esencia interior era en sus producciones artísticas. Esta creencia hizo que el flamenco se percibiera como un instrumento perfecto para construir una identidad nacional que no estuviera condicionada por la coyuntura histórica. En efecto, el padre de Antonio y Manuel Machado afirmó, bajo el seudónimo de Demófilo, que el cante flamenco recoge el «alma del pueblo», y tabernas y tascas, lugares donde se exteriorizaba, fueron limitadas por ser fuente de discrepancia y de subversión. La prohibición del cante, pues, demuestra la existencia de la instrumentalización ideológica del cante flamenco.

En *Prohibido el cante* Albarracín prescinde de la lírica intuitivamente y hace uso del «Ya hacham» al inicio, entonando un largo lamento que recrea en el transcurso de la pieza. La artista sigue las enseñanzas de Ziryab, conocido como el «Pájaro negro cantor» por el color oscuro de su piel y considerado como el precursor de lo que hoy conocemos como cante flamenco, que aconsejaba en la Córdoba de Abderramán XI empezar a cantar por el anéxir (recitado), o bien comenzar gritando la frase «Ya hacham». De hecho, muchos cantaores hoy suelen hacer la «salía» entonando un lamento. Albarracín vomita un muestrario de esos fragmentos de vida que unas veces nos conmueven y otras nos hacen reír, en un ejercicio de «entrar en sí» o «salir de sí» dejándonos su corazón en prenda antes de marcharse

manteniendo su dignidad intacta. Está reducida, sin embargo, a la imposibilidad de rebasar las formas y grita desproporcionadamente, al tiempo que respeta los códigos del cante. «Los criterios del cante sirven para caracterizar un estilo que tiene que ver con la melodía, los adornos, el orden de las rupturas, la repetición, la manera de alargar o de acortar, encadenar o separar los silencios, en lugar de las pausas y, en particular, con los “ayes” y su especial ejecución», afirma Bernard Leblon .

La particularidad intrínseca del cante es dar libre curso a la interpretación y así alcanzar un momento en el que somos capaces de comprender lo que podía ser el éxtasis de los místicos o, en otros términos, lo que podría ser un orgasmo de todas las facultades del ser. Abandonarse permite ser absorbido, envuelto por lo que está pasando. Cuando el poeta José Manuel Caballero Bonald le preguntó a Tía Anica la Piriñaca qué sentía cuando se gustaba cantando, la vieja siguió jerezana, sin proponérselo, con una mezcla de inocencia y de sabiduría, entregó en su respuesta la frase más famosa y tal vez más exacta de toda la historia del flamenco: «Cuando canto a gusto me sabe la boca a sangre». Con esa frase Tía Anica reintroduce el flamenco a su medio ecológico natural: el espacio de la tragedia.

Lucha cuerpo a cuerpo. *La cabra*

Si el cante queda sujeto, según la tesis de Demófilo, a la interpretación, el baile escapa a esta posición reduccionista y nos ofrece, a través de sus coreografías, la posibilidad de conectar con públicos muy diversos que hacen que la conexión sea diferente para cada uno, que no la sientan de la misma manera.

José Luis Paniagua cree que danza y baile no son la misma cosa. La danza expresa un ritual y tiene un objetivo, una finalidad que va más allá de la relación de pareja. Es una conexión con el mundo, con aspectos espirituales, de supervivencia, guerreros, sensuales, de poder o de transmisión de saberes de una generación a otra. Sin embargo, el baile es una forma de expresión o de seducción. No es necesario un ritual ni una finalidad, se satisface en sí mismo.

En la performance *La cabra* (2001) Albarracín se entrega a una danza imposible. Se funde y se confunde y, en su obsesión por danzar, se agarra a un odre de vino pegando el pellejo a su cuerpo. La cabra degollada escupe sangre, la empapa, y ambas se revuelcan una y otra vez en esta danza orgiástica. Una vez más ese traje de flamenca queda completamente mancillado por el vino transformado en sangre, el elixir de vida o de la inmortalidad por excelencia, símbolo del conocimiento y de la iniciación. El vino, atributo báquico, es a su vez símbolo de extravío utilizado en numerosas religiones, y su prohibición (sobre todo a las mujeres) acentúa todavía más su fuerza y su alcance simbólicos.

Comienza la música y la danza se transforma en una lucha por la dominación, por controlar a la pareja que se rebela, en este caso el animal muerto, el adversario. Cuanto más se mueve Albarracín, más se resiste el cuerpo inerte. Ella se levanta, cae ebria, se revuelca por el suelo, con el odre entre las piernas, asiendo sus patas con violencia y sensualidad. No sabemos si la artista se ha sumergido en un rito atávico y ha quedado envuelta en su coreografía, o si realmente la ha abandonado la razón. Ella presiona y presiona hasta dejar el odre vacío, desnuda sus pies para poder sentir la tierra y se aleja con su presa.

Las situaciones escenificadas por Pilar Albarracín se articulan en torno a las nociones de rito, sacrificio y símbolo. La etnología se ha dedicado a delimitar un marco conceptual que permita tratar los ritos de ayer y hoy . En este trabajo, la plasticidad del rito permite que la autora lo transforme, incorporando nuevos enfoques, para hablar también de la alienación de la mujer, de su proximidad, de su fuerza, de su placer y de su vulnerabilidad.

Bon appétit. *Tortilla a la española*

En *Tortilla a la española* (1999), bajo la inocente fórmula de una receta culinaria, Pilar Albarracín cuestiona aspectos relacionados con los espacios y las funciones a las que las mujeres han estado tradicionalmente relegadas. A través de la deconstrucción metafórica de la bandera española, aborda también el tema de los símbolos nacionalistas, que reabrirá de nuevo en acciones como viva *España* (2004), donde una mujer vestida de amarillo es seguida por un

banda de música que interpreta el pasodoble del mismo título.

Trabajos como *Semiotic of the Kitchen* (1977), de Martha Rosler, o *Cut Piece* (1964), de Yoko Ono, son fundamentales para poder situar esta pieza en una línea de obras comprometidas con las cuestiones de género. El marco es una cocina industrial, el opuesto a la idea de hogar. La artista se presenta con su vestido rojo encendido y da comienzo a un ritual antropofágico cortando violentamente jirones de su ropa y mezclándolos con los huevos energicamente batidos. Sigue, a continuación, preparando una tortilla con gestos muy precisos. La artista nos ofrece metafóricamente su cuerpo, en un intento de liberación de las ideas heredadas de la generación de mujeres que la precede, alumnas de «la escuela del hogar», una asignatura que, durante el régimen franquista, incluía conocimientos de labores del hogar, economía, puericultura y cocina, y que se complementaba con las enseñanzas de Formación del Espíritu Nacional, de gimnasia y de música.

Tortilla a la española es un acto de generosidad en el que la artista se nos ofrece y nos sorprende con una bandera de sangre y yema. Albarracín consigue, a través de la deformación del cliché, mostrar la relación ambivalente que ocupa la mujer en una sociedad que vincula sacrificio con adoración, y dominación con pérdida del autocontrol.

La entrega sin rendición. *Verónica*

La artista, retratada de tres cuartos, de espaldas, acaricia la cabeza de un toro. Este gesto muestra, como nos comenta Albarracín, «un acercamiento al animal, como hace el torero, pero con menos miedo, con más confianza». En efecto, Albarracín entiende su relación con el toro bravo justamente al revés de como lo hace el torero. Pilar no necesita vencer al animal, humillarlo; ella opta por la entrega voluntaria sin el sometimiento de la bestia. Pilar Albarracín, en *Verónica*, adopta una postura que modifica la relación con este animal admirado y codiciado. También lo hace en *Shewolf* (2006), donde revisita *I Like America and America Likes Me* (1974), de Joseph Beuys. En esta obra nos propone una relación muy especial entre el animal salvaje, no domesticado, y su «mayor depredador», el hombre. El acercamiento a la loba es escenificado por Albarracín como un picnic al que el espectador asiste como testigo. Al beber el vino y compartir la carne cruda con la loba, como dice Donna Haraway, se produce la domesticación que la convivencia conlleva.

El título de la obra juega con la ambivalencia de significados. Por un lado una «verónica» es un lance torero que consiste en sortear la acometida del toro con la capa extendida con ambas manos. Por otro, el título nos remite a un episodio bíblico, aquel en que Verónica enjugó el sudor de la cara a Jesucristo con un paño en el que quedó la huella de su rostro. De ahí que exista una voluntad de mover a la compasión al espectador a través de la figura de un animal asociado con la muerte, el orgullo y la valentía. Esta aproximación también se da con la figura del lobo en *Shewolf* que, como «el animal soñado» por Kafka, con su comportamiento nos hace dudar de si es el animal el que quiere amaestrarnos. Sin embargo, en *Verónica* existe también un lenguaje corporal particular, un gesto que nos remite a los ritos minoicos.

Conscientemente o no, Albarracín extrae material de las referencias simbólicas para expresar de manera singular los valores y afiliaciones que la identifican. En esta dinámica se puede reconocer la relación de algunas de las obras de la artista con la tauromaquia y el flamenco, donde, como en el arte, el discurso se elabora en un espacio muy íntimo y solo adquiere verdadero significado cuando se comparte con el público. Pilar no ve a los espectadores de sus obras como a una comparsa, cree en el público entregado e impresionable, capaz de amar y de cambiar las cosas peleando. Cuando la conoces sabes que tanto en su arte como en sus actos más cotidianos, día a día, lucha por «ir tan lejos como se pueda ir». Así encuentra el sentido a su vida y, como recoge George Bataille en estas notas, «No habría tauromaquia, ni cantes, ni bailes españoles si la existencia de la multitud no estuviese en algún momento ligada por la angustia del deseo de lo imposible. A veces, es necesario, en el sentido de aquello que da angustia, ir tan lejos como se pueda ir, ese es el fundamento de la tragedia. Así alcanzamos el mas allá de lo posible, o al menos su límite, así nos abrimos a esos reinos de lo imposible donde las cosas son más bellas, más grandes y desgarradoras».

Reflexiones de Pilar Albarracín con Cecile Bourne-Farrell

66. IR TAN LEJOS COMO SE PUEDA IR

67. IR TAN LEJOS COMO SE PUEDA IR

68. IR TAN LEJOS COMO SE PUEDA IR

69. IR TAN LEJOS COMO SE PUEDA IR

70. IR TAN LEJOS COMO SE PUEDA IR

71. IR TAN LEJOS COMO SE PUEDA IR

1. *Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei Genetrix; nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus, sed a periculis cunctis libera nos semper, Virgo gloriosa et benedicta.* (Bajo tu protección nos acogemos, Santa Madre de Dios; no deseches las súplicas que te dirigimos en nuestras necesidades; antes bien, libranos siempre de todo peligro, ¡oh, Virgen gloriosa y bendita!) Santo Rosario.

2. Julian Pitt-Rivers, «Traje de Luces, Traje de Lunares», *Revista de Estudios Taurinos*, n° 14, Sevilla, 2002, pp. 150-151.

3. *Flamenco*, Cité de la Musique/Actes Sud, 1995, p. 60.

4. Director de la Fundación Civis, experto e investigador del comportamiento humano. Intervención en el programa *Tiempo de tertulia*, de RTVE.

5. Véase Martine Segalen, *Rites et Rituels contemporains*, Paris, Nathan-Université, n° 209, 1998.

6. Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto, Dogs, People, and Significant Otherness*, p. 28, Prickly Paradigm Press, distribuido por The University of Chicago Press, 2003.

7. Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica. Un animal soñado por Kafka*, p. 21. Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

8. George Bataille en el contexto de la exposición «La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Diciembre 2007.

