

Un espacio para el sentimiento: la obra de Pilar Albarracín

Carol Yinghua Lu

Comisaria y crítica de arte

En el verano del año 2006 fui invitada a ir a Madrid para visitar sus museos, centros de arte, galerías y estudios de artistas; un viaje que, pese a su brevedad, me causó una profunda impresión. En ese viaje visité a Pilar Albarracín en su casa, que hace también las veces de estudio, donde ella misma me mostró su obra. A pesar de las circunstancias en las que la acción se desarrolló, ya que vimos su trabajo en una pantalla de televisión y en un ambiente relajado e íntimo (Pilar incluso nos preparó la comida), su obra me puso los pelos de punta. Me sentí desde un principio fuertemente impactada por el ritmo de su obra, un ritmo fuerte, sin un solo segundo desperdiciado, sin dilación ninguna. Las «performances» de Pilar Albarracín no buscan la provocación efectista, no utilizan un montaje exagerado ni excesivo. Otra característica de su obra, que me produjo un fuerte impacto, fue la creatividad y la violencia que se manifiesta en ella. Una violencia incomparable con ninguna otra, directa. Incluso aquellas imágenes en las que no aparece sangre, ya que ésta se usa de forma comedida, éstas desprenden una energía poderosa, de la misma forma que lo hace el carácter atrevido de la artista. Esto provoca que el espectador, al ver su obra (y a pesar de que lo haga en una pantalla de televisión), se sienta intimidado y, al mismo tiempo inevitablemente atraído. La obra de Albarracín suele desarrollarse en directo y es ella quien la interpreta, pero los espectadores que vimos la actuación en su casa pudimos experimentar esta violencia y creatividad con la misma intensidad que si la hubiéramos disfrutado en directo. Dudo, de hecho, si tendría el valor de ver en directo su espectáculo y enfrentarme cara a cara a su obra.

Las «performances» de Albarracín tienen una clara alusión cultural. Sus obras toman prestados clichés que pertenecen a la cultura española como su fuerte identidad, el amor, las mujeres, la gastronomía, la ropa, las costumbres o la cultura. En una de sus obras, ataviada con un vestido rojo, entra con ligereza en

una moderna y amplia cocina de frío acero. Camina hacia el horno y bate dos huevos en un recipiente de cristal. En una mano lleva unas tijeras y con la otra tira con fuerza del vestido, que desgarrar y corta en pedazos, primero la cintura, luego el cuello, los brazos y el pecho, dejando al aire su sostén blanco. A continuación, mezcla rápidamente los huevos y los pedazos de tela roja, los echa en una sartén y prepara una tortilla que sirve en un plato, concluyendo con esto la «performances». Tortilla a la española (1999) es una actuación sin comienzo ni final, en la que la acción se concentra en los movimientos de la artista.

Ésta no trata de crear un espacio familiar, ni de sugerir una atmósfera emotiva que pueda llevar a sentir ningún tipo de sentimientos. Aunque su actuación se lleva a cabo en una cocina, ésta más bien parece una cocina de muestra, decorativa, totalmente desprovista de vida y en la que sólo se escucha el ruido seco de las tijeras. El espectador se precipita solo en la provocación de la artista sin contar con un asidero al que aferrarse. La tortilla es un plato muy popular en la cocina española, comido habitualmente y que no resulta en absoluto llamativo. A Albarracín, sin embargo, se le ocurrió llevar este plato a la pantalla, como se haría en cualquier programa televisivo de cocina, y mostrar su preparación en un espacio físico prácticamente deshumanizado, en el que resaltan especialmente elementos con una gran carga de violencia, como las tijeras dirigidas hacia su cuerpo o los propios movimientos de la artista, ágiles y firmes. A lo largo de su actuación, Albarracín no muestra sentimiento alguno, ni siquiera podemos cruzar nuestra mirada con la suya. La artista ha usado a propósito una imagen llena de carga moral y de expectativas: el vestido rojo, la imagen del ama de casa y el hecho de cocinar, pero las tijeras rompen con el estereotipo que habitualmente asociamos a esta escena. Ciertamente, no hay nada en esta estampa que sea natural. Me viene ahora a la memoria la película de Akerman *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Esta película, que dura más de tres horas, está compuesta por escenas fijas y planos en los que, sin sugerir impaciencia o irritación, se representan hasta el más mínimo detalle todos y cada uno de los pequeños quehaceres y tareas del hogar de la protagonista. Muchos espectadores masculinos se asombraron al ver esta

película, ya que no imaginaban que la vida del ama de casa pudiera ser de esta forma, tan aburrida y monótona. Probablemente muchas mujeres, hastiadas del papel en el que han quedado ancladas y de la monotonía de realizar todos los días las mismas tareas del hogar, se puedan ver reconocidas en la obra de Albarracín y descubrir en su contemplación un abanico de nuevas pulsiones de las que no se habían percatado, una serie de emociones y actitudes, como la irritación o el inconformismo, que quizá de otro modo no serían capaces de descubrir. Albarracín y Akerman comparten un mismo método, directo y enérgico; pero, mientras que Akerman optó por la narración directa, mostrando una realidad sin reservas y sin modificaciones a los espectadores, y dejando que ésta sofoque al espectador por su mediocridad, Albarracín condensa un sentimiento y lo lleva a escena. En esta obra, Albarracín desempeña un claro papel de ama de casa que prepara en la cocina un plato tan común y corriente como lo es la tortilla, un hecho trivial y sin importancia. Dicho en otras palabras, representa a la típica ama de casa de la típica estructura familiar: su ropa y el hecho de cocinar corresponden a las características de este papel en su sentido más amplio. Pero la artista introduce el conflicto, interrumpe esta narración de la normalidad y hace que surja un nuevo camino subversivo.

¿Hasta dónde puede conducirle su arrojo además de a apuntar unas tijeras contra su propia ropa? En otra de sus obras, Albarracín se pincha el cuerpo con una aguja repetidas veces, y la acción no se detiene ahí: de cada uno de sus pinchazos surge en su vestido blanco una mancha de sangre roja en forma de lunar, diseño típico de la tela española para los vestidos de faralaes. En esta «performances», la artista aparece con una bata de cola completamente blanca, de pie en un escenario de un negro profundo, con músicos a su alrededor y una potente luz dirigida hacia su cuerpo.

En esta obra también podemos disfrutar del lenguaje visual limpio y conciso de Albarracín. Al ritmo de la música, Albarracín comienza a bailar flamenco con elegancia y, cuando el espectador está ya encandilado por la fuerza de la música y la belleza del baile, la acción toma un giro dramático. Albarracín lleva una finísima aguja en la mano derecha que se clava con decisión y firmeza en el

pecho, las piernas y la cintura. Se la clava insistentemente en el mismo lugar hasta que la sangre brota sobre la tela, manchándola de lunares rojos. La palabra "lunar" en español tiene la misma raíz que la palabra "luna" y, debido a su relación con la menstruación de la mujer, ha llegado a convertirse en un símbolo femenino. El traje de flamenca con lunares que llevan las bailaoras está también profundamente enraizado en la cultura española. Es el traje más representativo de la mujer andaluza y el símbolo más distintivo de su identidad femenina. Albarracín, al usar su sangre y el dolor de su propio cuerpo para culminar esta obra de carácter identificativo, está tomando una actitud provocativa y llena de angustia ante la presión ejercida por la cultura.

Las «performances» de Albarracín tocan temas y cuestiones habituales en el arte como son el cuerpo, su identidad y los límites del mismo, que miden su fuerza y su capacidad interpretativa. Pero, en su obra, el cuerpo de la artista sólo es un medio y un proceso que ella domina con su energía, nunca un concepto debatible en sí mismo. Tampoco es innecesariamente cruel con su propio cuerpo, sólo cuando es pertinente. Albarracín sigue pensando, desintegrando y redefiniendo el vehículo de los conceptos de nación, cultura y grupo, que toman forma en el folclore así como en los idearios colectivo e individual, desafiando los conceptos y preconcepciones tan arraigadas como muchas veces ocultas. El objeto de la obra de Albarracín son las ideas y conceptos culturales inertes y la misma inercia, hacia los que apunta su aguja.

Esas muñecas españolas, vestidas con traje de gitana rojo con lunares blancos que encontramos en las tiendas de recuerdos, esas muñecas musicales que empiezan a moverse después de darles cuerda: Albarracín también se ha vestido como una de ellas y, al ritmo de la música, se mueve como ellas, se confunde entre ellas y con ellas comienza a girar. Es una imagen magnífica, distendida y casi alegre, pero en la que la contradicción es evidente: una persona de carne y hueso y un puñado de muñecas mecánicas formando parte de una misma unidad. Es cierto que la cultura folclórica posee la capacidad de crear y aunar los pensamientos individuales y, al mismo tiempo, considerar los deseos individuales de cada uno. Al estar asentado este contexto cultural

folclórico en el pensamiento, el resto de posibilidades se oprimen, se apisonan y esta opresión resulta igualmente violenta.

De hecho, aunque no haya sangre, aunque no exista un desafío hacia su propio cuerpo, esta obra de Albarracín revela sin duda alguna el elemento esencial de su obra. Comienza con una actuación en la que vemos la representación de una norma establecida, común a todos, o que presenta una característica típica e identificable y, a través de su puesta en escena, rompe con los roles y las normas tradicionalmente respetadas y destroza su carácter sacro e intocable, en lo que constituye una crítica cultural expresada a través de su propio cuerpo. La casualidad apenas existe en la obra de Albarracín. Es ella quien decide, quien controla el desarrollo de la acción y su finalización en una actuación de final premeditado, sin dejar que su propia fuerza física, el público o cualquier factor externo intervengan. En este punto, Albarracín se distingue de muchos de los artistas que también trabajan con el cuerpo. Ella no actúa planteando un desafío a los límites físicos, sino que se interesa más por descubrir los límites de los conocimientos y conceptos comunes, la mecánica de la estructura del poder y los conceptos y fenómenos que se han establecido como características definitorias de la cultura. Es en este descubrimiento en el que establece la base racional de su trabajo.

En la obra Prohibido el cante, una Albarracín en el papel de cantaora y un guitarrista aparecen de pie en un tablao desprovisto de decoración. Sólo hay dos taburetes y una mesa sobre la que descansan una botella y dos copas. Tras un breve aplauso del público, los dos se sientan. El guitarrista empieza a interpretar una canción flamenca y Albarracín comienza a cantar desgarradoramente, aunque igualmente se podría decir que está gritando o gimiendo, mientras con la mano derecha se golpea con fuerza la pierna, siguiendo el ritmo. Al compás de la música, cada vez más y más fuerte, las emociones de Albarracín se hacen también más intensas, hasta llevarla a sacar de los bajos de su falda una navaja, que se clava en el pecho para, abriendo con las dos manos su vestido desgarrado, extraer su propio corazón sangrante y lanzarlo con violencia al suelo antes de levantarse y abandonar el escenario.

Esta actuación, súbita y fugaz, hace que el público no sepa cómo reaccionar, aunque se trate de algo de fácil comprensión. ¿No existe acaso en inglés una frase para describir una situación extremadamente triste: “llorar y gritar tanto que el corazón se te salga”? La actuación de Albarracín es la interpretación íntegra y literal de esta frase. Pero, ¿Podemos enfrentarnos cara a cara a una tristeza así, a una sensación tan intensa como esta? El público español puede experimentar con más intensidad aún esta actuación, ya que la escena recuerda al período de dictadura franquista, en la que se prohibió el cante flamenco en los bares, y a la tristeza por la libertad perdida en aquella época.

La obra de Albarracín contiene matices políticos. Pilar se interroga y se rebela contra las características prototípicas e identificativas, muchas veces simplificadas por la cultura nacional. Estas características están vinculadas con el ambiente cultural y el concepto de valor que se esfuerza en crear un entorno político represor. El dictador quiere fortalecer la identidad popular promoviendo una cultura tan favorable al régimen como yerma, que sirva para ensalzar su persona, con el fin de unificar al pueblo entorno a sí y fortalecer su forma de gobierno.

España ha sufrido la dictadura franquista, represora, opresora e inhumana hasta los años 70 del siglo pasado. En Viva España (2004), una Albarracín vestida de amarillo y con gafas de sol de color negro aparece cruzando deprisa una calle española, en la que una orquesta aparece rodeándola mientras interpretan Que viva España. Albarracín quiere librarse de la orquesta, pero los músicos se acercan cada vez más a ella, situándola en el centro, fijándola como objetivo de su música. Albarracín aprieta el paso, mira en todas direcciones, corre, cruza la calle, pero no consigue librarse de los fervientes y mecánicos acordes. Esta obra, que participó en la Bienal de Venecia, muestra una circunstancia de la que no es posible huir y refleja un deseo intenso de liberación.

Hay que decir también que cuando la obra de Albarracín no tiene connotaciones

ni alusiones a cuestiones sociales o políticas, construye para el espectador un espacio en el que los sentimientos se desatan. En este espacio surge lentamente una relación irresuelta, tensa, o bien una situación en la que el peligro se intuye o se describe directamente. Ya en su obra del año 1992 Sin título. (Sangre en la calle), Albarracín muestra esta característica. En las calles de Sevilla, su ciudad de origen, reprodujo ocho escenas de accidentes. Ella misma hacía el papel de víctima, protagonista de estos accidentes, tumbada a un lado de la calle, derramando sangre tras el choque, mientras la gente pasa a su lado. Nadie ha visto el accidente, los peatones sólo ven el resultado: un cuerpo desangrándose en la calle. El cuerpo de esta víctima y el drama del mismo (se sabe que algo ha ocurrido, pero no se ha visto) han sido insertados en mitad de la realidad, convirtiendo la calle en un improvisado escenario. En la gente se pueden ver reacciones de todo tipo: hay quienes quieren ayudar, hay quienes sólo la rodean sin hacer nada, hay quienes miran sin ver y pasan a toda prisa. Ante la violencia de la escena, la gente sólo puede imaginarse lo que ha ocurrido a través de lo que ven sus ojos, pero lo que le ha ocurrido a ese cuerpo y las pruebas incriminatorias no pueden ser vistas. Los únicos testigos son aquellos que pasan por la escena, que se han visto envueltos en esta circunstancia y que experimentan diferentes sentimientos y reacciones de todo tipo.

En otro escenario, en una habitación vacía, Albarracín se expone a sí misma de nuevo a una relación y a un contexto que ella no puede controlar plenamente. Albarracín y una loba comen juntas, compartiendo vino y carne cruda (She-Wolf, 2006). Qué imaginación la de la artista y qué vivacidad la de la escena. Esta arriesgada acción deja sin respiración, situándole en un estado de tensión inimaginable, ya que es imposible saber cómo se va a desarrollar la obra. No estamos ante lo que podríamos considerar como un almuerzo con tintes románticos, sino ante un intercambio anormal. Frente al evidente peligro, Albarracín, agachada, arrodillada en el suelo, está compartiendo tranquilamente la comida con una loba. No importa cuántos preparativos previos a esta escena hubiera hecho Albarracín, el lobo es un animal salvaje al que no se puede amenazar ni controlar. Conocemos por nuestra experiencia y por la imagen

forjada en nuestra consciencia cómo es el carácter de los animales salvajes y sabemos que podemos hacer frente a este peligro que tenemos ante los ojos, peligro que en ocasiones puede incluso parecer un prejuicio ridículo y restrictivo. Pero, ¿Y si no es así? ¿Y si, como podríamos fácilmente predecir, Albarracín se convierte en el plato principal de la loba? Estas dos posibilidades coexisten, lo que hace que nos veamos irresistiblemente atraídos por el carácter inaudito de la escena al mismo tiempo que el peligro inminente y el riesgo al que está expuesta la protagonista nos hacen sufrir.

En Japón, donde la percepción de la cultura española adquiere un cariz propio, la exposición de las obras de Pilar Albarracín no está completamente fuera de contexto o desvinculada. De hecho, lo que hace Albarracín en su obra es un análisis minucioso de cuestiones complejas e interconectadas como lo son el sexo, la identidad, las costumbres, la conciencia o el poder. El lenguaje de sus obras es conciso y simple, mientras que su significado es profundo e intenso; la actitud que toma en ellas es siempre pertinente y lógica, pero está colmada de sentimiento. La puesta en escena de su obra, madura y plena, sacude irrefrenablemente nuestro espíritu y emociones.