

## **PILAR ALBARRACÍN: UNA Y MIL MUJERES**

**Una mujer yace sobre un charco de sangre en una calle de Sevilla. Otra aparece camuflada entre diversos maniqués en el escaparate de unos grandes almacenes de la misma ciudad. Sobre un coche de emigrantes marroquíes hay una muchacha, en traje tradicional, sujeta con cuerdas al resto de bultos de la baca. Vestida de faralaes, una esplendorosa mujer está amordazada y atada a una silla bajo la impresionante presencia de una cabeza de toro. Todas ellas han sido objeto de uso o abuso por parte de un sistema que las considera propiedades móviles, bienes de consumo. Todas ellas son Pilar Albarracín.**

**Gracias a sus escenificaciones y performances, Pilar Albarracín desvela el drama de las estructuras de dominación y pone en evidencia la violencia ejercida sobre las mujeres. Pero no lo hace desde un dogmatismo moralista, sino desde la ironía o el sarcasmo de visiones surreales y apropiaciones jocosas. Siendo una sola, personifica a muchas otras: la gitana, la campesina, el ama de casa, la prostituta, la folklórica, la emigrante, la niña herida... Al representar las subordinaciones al género, a la clase social y a la identidad nacional o étnica, se sitúa en una línea de análisis de las construcciones simbólicas que ha marcado los discursos más relevantes de las últimas décadas.**

**Levy Strauss decía que la identidad podía ser un juego de "significantes flotantes", pero que es sobre todo un conjunto de representaciones que nos sujetan a la tradición y al *statu quo*. El retorno a las especificidades identitarias se produjo en el Romanticismo como reacción a la internacionalización de la Revolución Industrial y se reproduce ahora en una época en la que la globalización disuelve las diferencias locales o las reduce a clichés étnicos fácilmente consumibles. Por eso han proliferado los artistas que ahondan en las raíces antropológicas de sus culturas, y especialmente las mujeres que, como Shirin Neshat o la propia Pilar Albarracín, se cuestionan el papel que se les ha asignado en ese juego.**

**Albarracín toma los aspectos más tópicos de lo "andaluz", que el franquismo vampirizó como metonimia de lo "español", y se sumerge lúdica y críticamente en ellos. La comida, el folklore, la religión o la economía rural son temas fundamentales en sus obras. En la performance *Tortilla a la española* (1999) va**

recortando pedazos de su vestido para "cocinarse" en una ceremonia de autoinmolación metafórica, mientras que la escultura *Lujo Ibérico* (2001) está formada por unas hermosas ristras de chorizos y morcillas en seda y terciopelo negro y rojo, colgadas del techo mediante ganchos de matanza. Los *Relicarios* (1993) se venden como amuletos contemporáneos. Contienen una fotografía de la artista y un trocito de la camiseta que utiliza para pintar, y en ellos ironiza sobre la función protectora, mística y casi sagrada del artista. Las series *Ora et labora* (2001) presentan a una oronda campesina realizando sus labores en un contexto idílico. Transmiten la ficción de felicidad que proporciona el trabajo cuando uno acepta su lugar en la escala social.

Apoyándose en una posmodernidad que facilita el tránsito por las disciplinas, y consciente del poder de las nuevas tecnologías, Pilar Albarracín usa el vídeo, la escultura, la fotografía, la instalación, el dibujo o la costura con ductilidad. Sin embargo, las performances son su apuesta más radical y conforman un territorio en el que ha proyectado su rebeldía de una forma directa y primaria. Su arte es metáfora de la insumisión y sus intervenciones en el espacio público juegan con el factor sorpresa y actúan como terapia social de choque. *S/T (sangre en la calle)* (1992) fueron 7 acciones realizadas en otros tantos puntos de Sevilla en las que diferentes tipos de mujer habían sufrido algún tipo de incidente. En *Escaparates* (1993-95) también interactuaba en el contexto urbano, esta vez suplantando a las maniqués de varias tiendas. Las referencias a la belleza como prisión aparecen en *La noche 1002* (2001) donde, evidenciando lo que Virginia Woolf denominaba el "poder hipnótico de la dominación", un fascinante fundido visual convierte el erotismo tintineante de la danza del vientre en el soniquete de cadenas de opresión.

El mundo de Pilar Albarracín está lleno de parodias y tragicomedias que rozan el paroxismo catártico. Hay flamencas con los lunares de su vestido hechos de sangre (*Dots*, 2001); hay un baile salvaje en el que su pareja es un odre de vino que se derrama sobre ella en cada movimiento (*La cabra*, 2001); hay una sesión de cante jondo donde grita sus lamentos *in crescendo* para acabar rasgándose el vestido, arrancándose el corazón y arrojándolo literalmente al suelo entre jadeos orgásmicos (*Prohibido el cante*, 2000). Todas estas obras son escenas bufas de las danzas que entrelazan el erotismo y la muerte, y ejemplos extraordinarios del desbordamiento que lleva a la liberación. Actualizan la idea del "cuerpo patético", un cuerpo que sufre todo tipo de

heridas y de tensiones, y conectan con el teatro de lo grotesco y con los rituales de la crueldad. A diferencia de las ceremonias religiosas que persiguen la perpetuación de los sistemas de creencias, la performance contemporánea tiene un potencial crítico que pretende deconstruir esos rituales para alcanzar una catarsis regeneradora. El shock, las lágrimas o la risa son medios válidos para ello. El arte es entonces una terapia: permite la inmersión en los demonios personales, pero desde la conciencia de que éstos son producto de la ideología y de las estructuras sociales.

La construcción de objetos dinámicos que provocan situaciones y requieren la participación activa del público ha ocupado un lugar destacado en la trayectoria de Pilar Albarracín. Duchamp decía que es el espectador quien, mediante su interpretación, crea la obra. Pilar va más allá, pues considera que el análisis intelectual no es suficiente, y busca la interacción convulsa con el espectador que debe, literalmente, sufrir (o disfrutar) la obra, tanto física como emocionalmente. Lo consigue con piezas como *El viaje* (2002), un coche de emigrantes atestado de bultos en el que los espectadores, entre inevitables risas, experimentan las sensaciones (olores, baches, etc.) del tránsito de miles de norteafricanos por las carreteras españolas. *Si no lo veo no lo creo* (2002) eran unos visores panorámicos que creó para su intervención en la cala San Vicente de Pollença. Escenas de otras aguas (pateras, piratas, matanzas de atunes) confluían virtualmente en el mar turístico de Mallorca. Los delitos ecológicos, las situaciones de explotación o las fantasías de libertad chocaban con un contexto hedonista y de descanso. En *Diván* (2002) el espectador es invitado a tumbarse en una replica del diván de Freud como si fuese a iniciar una terapia y, al hacerlo, le invade el peso de todas sus desgracias. El choque emocional vuelve a producirse en *Espejito* (2001), un hilarante espejo que rememora el de Blancanieves pero en el que cada paseante que se mira, sea hombre o mujer, es insultado con la palabra "¡Fea!".

La urgencia por comunicar y el desafío a los lenguajes establecidos hacían que en los primeros trabajos de Pilar Albarracín se advirtiera un gusto rebelde por la tosquedad del lenguaje. En su producción reciente se observa una mayor sobriedad estilística, pero la intensidad comunicativa no disminuye. Las fotografías que escenifican mitos cristianos - como la expulsión del paraíso o la conversión de María Magdalena- aluden a las transformaciones asociadas a situaciones de castigo o de perdón. La tradición judeocristiana

ha dado forma a esta perversión específica que conecta la culpa con la desobediencia a la Ley del Padre. Pilar Albarracín busca una salida de esa dialéctica, una curación que calme la tensión constante entre esos dos polos. Y lo consigue primordialmente a través de la risa heterodoxa, aunque es también capaz de transmitir la repugnancia más devastadora en obras como *La pasión según se mire* (2001) o *La piedad* (2001), que aluden a la violación. De este modo, sus visiones conectan con una tradición de crítica hispánica que tendría sus referentes en el esperpento de Valle Inclán o en las posiciones ilustradas de un Goya que hubiera asistido complaciente a la liberación de la mujer. Su gusto por el exceso y los contrastes enlaza con el Barroco, y su pasión por lo kitsch conecta con el Pop. Se sitúa así en una línea creativa que cuestiona el puritanismo del *mainstream* anglosajón y apuesta por la validación de las poéticas del derroche, del erótico "salir de sí" que glosara Bataille.

Analizando las imágenes construidas en el arte o en la cultura popular, disuelve el designio patriarcal que encierra a las mujeres en unos tópicos castrantes. Su arte es por ello testimonio pleno de que "la mujer" existe como sujeto de enunciación (aunque le pese a Lacan). Pero lo que hace de Pilar Albarracín un fenómeno (por no decir un milagro) es su exceso de generosidad y su coraje, así como un tesón y una autoexigencia sin concesiones. Además de la valentía para echarse al ruedo y coger el toro por los cuernos, o por el rabo, según convenga.

Rosa Martínez