
Autobiografía e identidad. La práctica artística como investigación

Rakel MARÍN EZPELETA

rakelezpeleta@hotmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Rakel Marin Ezpeleta es licenciada en Historia del Arte por la UPV/EHU y cursó el Programa de Doctorado (DEA, DESE y Suficiencia Investigadora) en Arts Escèniques (por el IT y la UAB). Actualmente es candidata al doctorado en la UAB con el proyecto transdisciplinar «Configuraciones de la identidad en la escena experimental vasca». Combina el trabajo profesional como intérprete con la investigación teórica: en 2007-2009 fue becada por KREA para realizar un estudio sobre la historio-
grafía del teatro vasco contemporáneo; en 2012-2013 fue asistente de investigación del Proyecto Barca, dirigido por el Dr. Henry Daniel (SFU-Vancouver). Miembro de IFTR desde 2013 (PaR WG y NSF).

Resumen

¿Cuáles son los aspectos identitarios, culturales y personales, que más influyen en la creación escénica actual? ¿Cómo se configuran ciertas marcas de identidad en una puesta en escena y cómo las percibe el público? ¿Cómo puede la Práctica como Investigación informar a un estudio doctoral sobre la identidad? En base a estas preguntas se desarrolla el proyecto de tesis «Configuraciones de la identidad en la escena experimental vasca» con un marco transdisciplinar que incluye el acercamiento histórico, sociológico, psicológico y antropológico al objeto de estudio más un estudio comparado de casos y, entre ellos, la propia práctica artística de la doctoranda.

El artículo se centra en comparar dos ejemplos que subrayan ciertos aspectos identitarios relevantes para el tema y el enfoque metodológico del proyecto de tesis doctoral. Compararé el trabajo experimental de dos mujeres: Rakel Mazón y su performance duracional «Raketa Brokobitx on the rocks» y Rakel Ezpeleta, la que escribe, con su cabaret contemporáneo «Erbeste». Aún siendo formalmente muy diferentes, estas dos creaciones comparten algunas características: un cuestionamiento de la identidad de sus creadoras, el uso de un alter ego para trascender experiencias traumáticas relacionadas con su experiencia como mujeres, y el empoderamiento de las actrices —convertidas en autoras— a través de la interacción directa con el público.

Estos casos servirán para reflexionar sobre la identidad cultural y lo personal, puesta en relación con cierta crítica feminista y decolonialista. A su vez, dichas reflexiones enlazan con la pertinencia de la Práctica como Investigación como el enfoque metodológico idóneo para afrontar los retos conceptuales de un proyecto abierto, como este.

Palabras clave: teatro experimental, identidad, vasco, teatro autobiográfico, mujeres artistas, afectos, sociedad contemporánea, cultura, investigación/creación

Rakel MARÍN EZPELETA

Autobiografía e identidad. La práctica artística como investigación

Introducción

Este artículo presenta algunas de las ideas que estoy desarrollando para la tesis doctoral *Configuraciones de la identidad en la escena experimental vasca*. El proyecto investiga en torno a diversos aspectos de la identidad y cómo se presentan en las creaciones de artistas y compañías del País Vasco actual. Dicha investigación comporta un tratamiento transdisciplinar que implica el acercamiento teórico interdisciplinar a la cuestión identitaria, un estudio comparado de casos y, entre ellos, mi propia práctica artística.

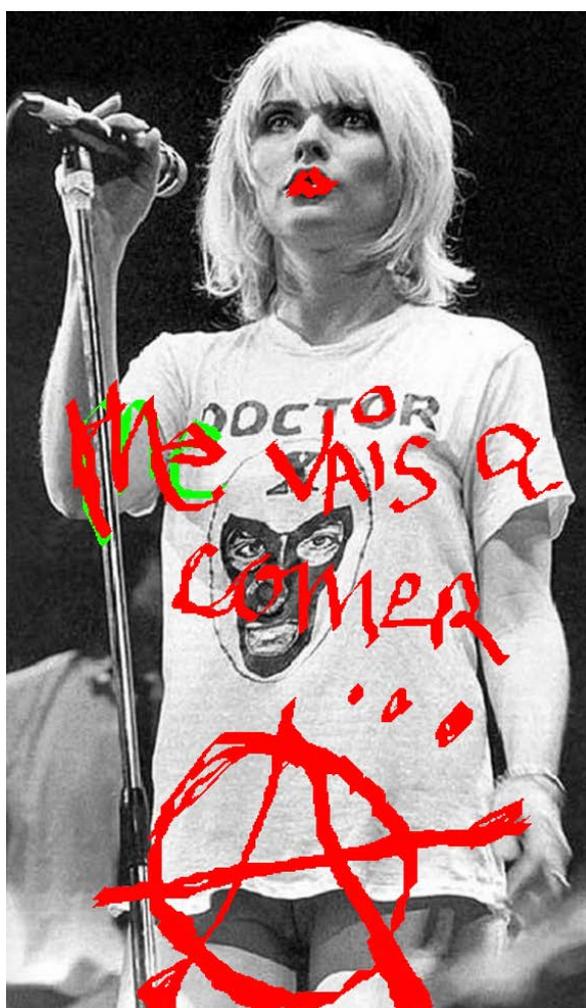
Entre los casos estudiados hay dos que considero significativos, tanto por cómo informan sobre la construcción de la identidad personal como por su relación con la Práctica Artística como Investigación.¹ Presentaré y compararé aquí el trabajo performativo experimental de dos mujeres, dos actrices en su primera creación en solitario: Rakel Mazon, con su performance duracional *Raketa Brokobitx on the Rocks*, y mi propia investigación artística, el cabaret contemporáneo *Erbeste*. Propongo revisar estas dos propuestas para resaltar de ellas ciertos aspectos de lo identitario que considero relevantes para el enfoque conceptual y metodológico del proyecto de investigación en curso.

A pesar de ser estructuralmente y formalmente muy distintos, estos dos trabajos tienen algunas características distintivas en común: su cuestionamiento de la identidad; el uso de un alter ego para trascender el trauma o la crisis; estar erigidas en torno a asuntos sociales relacionados con el género; y el empoderamiento de las actrices —convertidas también en autoras— a través de la interacción con el público para exponer su experiencia personal y realidad social. Conocer estos dos trabajos y sus respectivos procesos de creación servirá para reflexionar posteriormente sobre la construcción de la identidad cultural y la personal. El segundo caso, además, perfila el mapa de cómo la práctica artística como investigación puede aportar información concluyente en un proyecto doctoral interdisciplinar como el presente.

1. En inglés Performance as Research o PaR; Practice as Research o PAR; Practice based Reseach o PbR; Performance lead Research; research/creation; artistic research; Practice as Research in Performance o PARIP.

Raketa Brokobitx on the rocks: *El arte de morir, esperando la sentencia* y *A thousand miles are there to come back*

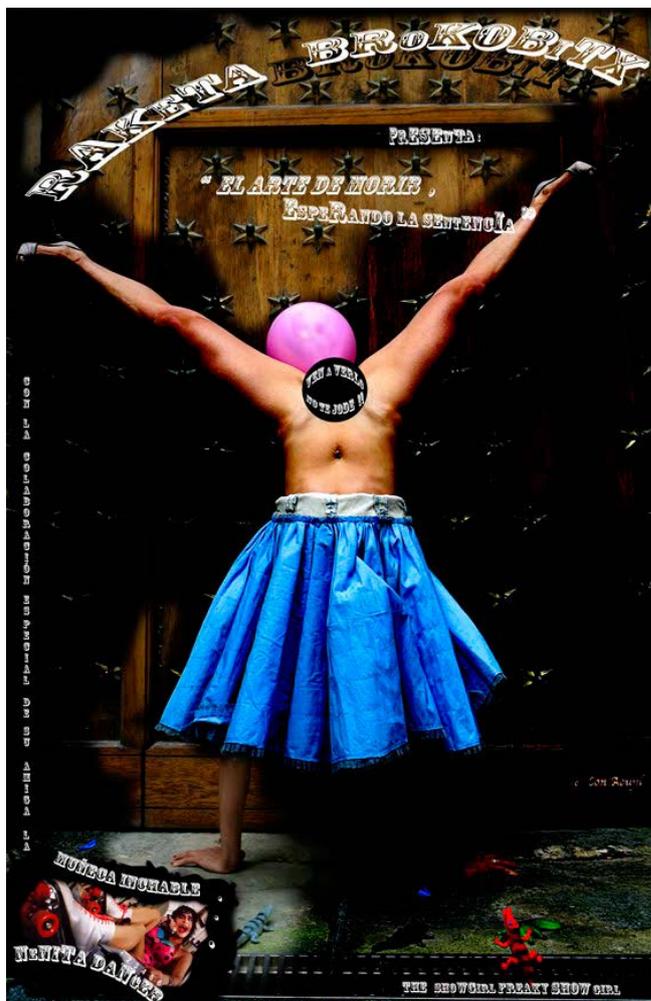
Rakel Mazón es una actriz, cantante y bailarina nacida en Bilbao que habitualmente colabora artísticamente con otros creadores y compañías locales. En 2008 comenzó su proyecto artístico propio, mientras estaba viviendo en Madrid: allí trabajaba como camarera en un sex-shop cuando, tras haber sufrido maltratos por parte del que era entonces su novio y como reacción a esto, decidió una noche realizar para los clientes del local un striptease único. Según narración de la propia actriz, el striptease resultó ser una performance catártica, una respuesta artística a toda la frustración y vergüenza que estaba viviendo a causa del maltrato, y durante la actuación se sintió «llena de resentimiento» a la vez que «independiente y fuerte».



Raketa Brokobitx 1: Promoción del striptease. Foto tomada de: <http://raketabrokobitx.blogspot.co.uk>.

Aquella performance, con aquellos sentimientos, dieron vida a su alter ego, Raketa Brokobitx, que fue desvelándose y desarrollándose en las siguientes performances striptease-punk que tuvieron lugar en la misma tienda sex-shop y que acabaron configurando el espectáculo *El arte de morir, esperando la sentencia*, presentado ocasionalmente a lo largo de ese y el siguiente año (2008 y 2009). La actuación nunca era igual. Incluía improvisación y espacio

para que el alter ego se expresara, del modo que fuera, y podía incluir la colaboración de artistas invitadas o elementos como malabares con pelotas o claqué. Según narración de la performer, la propuesta gustaba tanto que se corrió la voz por Madrid y no sólo los clientes habituales del sex-shop sino también públicos de otras zonas y, entre ellos, artistas locales y algunos creadores influyentes, se acercaban a conocer el espectáculo de la tal Raketa Brokobitx.



Raketa Brokobitx 2: Poster promocional de *El arte de morir, esperando la sentencia*. Imagen tomada de:

<http://raketabrokobitx.blogspot.co.uk>.

Tras esa experiencia, y una vez superado el proceso de catarsis a través de actuaciones que incluían exhibición, denuncia, protesta y confianza, Raketa Brokobitx dio por finalizada su etapa en el sex-shop con *El arte de morir, esperando la sentencia*. Sin embargo, el alter ego de Mazón siguió evolucionando y preparándose para su siguiente intervención pública, la segunda parte de la trilogía *Raketa Brokobitx on the Rocks*. Cada etapa de la trilogía muestra la evolución del alter ego, a partir de aquella vivencia personal. Y si la primera parte de *Raketa Brokobitx on the rocks* tenía que ver con el renacer de la protagonista y con la denuncia, en la segunda parte el foco está en cómo se resitúa en sociedad este renacido ego y en transmitir(se) un mensaje alentador de y para quienes hayan pasado una experiencia similar.

Con ese objetivo, en verano de 2010, Raketa Brokobitx inició un peregrinaje a Santiago de Compostela acompañada por una burra y vestida de novia con botas de monte. Se trataba de la performance peregrina *A thousand miles are there to come back*.



Raketa Brokobitx 3: Raketa con la burra Maxari. Foto tomada de: <http://raketabrokobitx.blogspot.co.uk>.

La inspiración para esta performance, explicaba Mazón en una entrevista personal, vino por lo que sintió cuando se decidió a denunciar a la policía los maltratos y abusos de su novio. Las consecuencias de la denuncia policial le hicieron sentir entonces como «una novia abandonada: no querida, no deseada... no nada» y esa sensación dio pie a la motivación, otro ejercicio de superación personal, de Raketa Brokobitx para emprender su peregrinación a Santiago, porque esa novia abandonada que vivía dentro de ella no se quedaría junto al altar ni encerrada en casa lamentándose o sintiendo lástima de sí misma, sino que saldría, conocería gente y celebraría su vida, al tiempo que lanzaría un mensaje alentador y lo extendería mediante la interacción artística.

A lo largo del camino a Compostela Raketa se detenía improvisadamente donde le placía para interactuar con los lugareños y lugareñas, explicar «su historia» (cómo había sido abandonada en el altar por su prometido y cómo a pesar de eso se había lanzado a hacer el camino), y para ofrecer pequeñas actuaciones, mini-conciertos, espectáculos de danza, recitales y otras performances de carácter desenfadado, ya fueran en solitario o con colaboradores semi-espontáneos (conocidos o amigos de amigos que podían encontrarse cerca de la zona de paso y a los que, con escasa antelación, avisaba de su visita e invitaba a participar).

Durante el viaje, de aproximadamente un mes de duración, documentó algunos de los encuentros y actuaciones con fotos y vídeos, y los publicaba en un blog online junto a textos de su diario de viaje. También atendía a los medios de comunicación locales, ofreciendo entrevistas a prensa y radios



Raketa Brokobitx 4: performance en el camino a Santiago.
 Captura de vídeo de: <http://raketabrokobitx.blogspot.co.uk>.

interesados en la historia de Raketa Brokobitx. Compartir su historia y experiencia a lo largo del camino era uno de los mayores objetivos del viaje. De hecho, para ella, la parte más importante de este aventura era toparse con la gente y ofrecerles (y contagiarles, en la medida de lo posible) su energía positiva y el ánimo de «tirar pa'lante».

En esta performance duracional, la procesión interna de Rakel Mazón y la peregrinación de su alter ego se mezclan: la segunda se presenta como una novia abandonada que apuesta por seguir adelante y por hacer de cada día de su vida un día especial; mientras que la primera quiere celebrar su experiencia de superación con otras personas que también hayan sufrido maltratos («del tipo que sean», puntualiza la actriz). En el camino de transformar la «vergüenza» en «celebración», con esta propuesta Rakel Mazón/Raketa Brokobitx pretende extender la idea de que «no sólo el día de tu boda sino cada día mereces sentirte como una reina».

Para finalizar la presentación de esta propuesta, insisto en que cada parte del proyecto abierto *Raketa Brokobitx on the rocks* reelabora artísticamente una etapa del proceso de superación de una experiencia traumática. Si con el nacimiento y desarrollo de Raketa Brokobitx en aquel sex-shop se daba espacio al reconocimiento propio del trauma y de la fuerza interna, la posterior peregrinación catártica suponía el reconocimiento público del sentido de abandono, y la tercera parte de la trilogía, aún no pública pero prevista su actuación para finales de 2018, se centrará en lo colectivo, en tejer redes de solidaridad entre mujeres. En definitiva, Raketa Brokobitx es un alter ego nacido en los escenarios del underground para quedarse también fuera de ellos. Raketa Brokobitx es la versión valiente —activa y positiva, la mujer que no quiere vivir como víctima— de otra mujer que se vio ninguneada y victimizada por la violencia machista con la que convivía. Una mujer que apareció para ocupar su espacio.

Erbeste (Loca por complacer)

«Erbeste», en Euskera significa ‘exilio’, ‘tierra extraña’ (no propia), y ‘(lo) ajeno’. Con esto en mente, las premisas iniciales para la creación/investigación que desarrollaría dentro de mi proyecto doctoral eran: 1-se titularía *Erbeste*, el nombre de su protagonista, mi alter ego aún por descubrir y desarrollar; 2-sería una exploración sobre el sentido de identidad propio; 3- quería que la exploración se diera mediante el movimiento, la música y el texto; y 4- quería responder, como creadora, a las siguientes preguntas incluidas en mi proyecto de tesis: ¿Cuál(es) de los aspectos de la identidad cultural (la lengua, la tradición, el género, el estrato social, la memoria personal...) influyen más mi trabajo artístico? ¿Cómo son percibidos por la audiencia?

El proceso de creación de *Erbeste* comenzó con la idea de jugar con las consecuencias del exilio y la migración repetida sobre la identidad cultural y subjetiva de la intérprete, una actriz-cantante vasca que intenta labrarse una carrera en Barcelona tras haber vivido temporalmente también en EEUU y en París. Incidentalmente, mientras daba vueltas a la idea de «exilio» y cuando escribía el primer dossier para el proyecto, introduje en la primera página del mismo una frase «poética» que, como veremos, acabaría siendo profética en términos de los resultados que daría esta exploración en torno a la identidad de la autora: «El exilio de uno mismo ⇨ estar fuera de sí».



Erbeste 1: estreno en Antic Teatre. Foto de Alessia Bombacci.

Cuando acabó la primera residencia creativa con la primera directora involucrada en el proyecto (la coreógrafa italiana Simona Quartucci), me di cuenta de que necesitaba trabajar sobre tres aspectos de mi identidad (ser vasca, ser mujer y ser actriz) separadamente con directoras de distintas procedencias y trayectorias profesionales. Así, el proceso de creación continuó con la colaboración del director-dramaturgo-actor vasco Iñaki Rikarte y se completó con la colaboración de la bailarina-actriz y video-artista Neus Suñé. Cada una usó un método de creación escénica diferente —el de Quartucci basado en lo emocional y lo corporal, el de Rikarte basado en ideas y textos, y el de Suñé en lo visual y sensual—. Sobre el material generado durante esas residencias y con la ayuda de la también investigadora y creadora Esther Belvis, Rakel Marín compuso la dramaturgia final. El objetivo común de todo este complejo proceso era dar espacio a la exploración de la subjetivación, a indagar sobre lo que refleja «uno» ante la mirada del «otro».

La obra resultante es un solo multidisciplinar y multilingüe de 75 minutos, de carácter satírico, con humor y drama. Muestra la inestable realidad social e íntima de una mujer que busca desesperadamente un trabajo, procurando siempre complacer «al otro» al tiempo que intenta adaptarse a continuos cambios circunstanciales y superar una crisis de identidad personal, reforzada por su necesidad de alguien/algo/un lugar de pertenencia.

A lo largo del proceso de creación/investigación fuimos descubriendo que en la configuración de la identidad de esta intérprete, más determinante que su sentido de pertenencia a un territorio, una lengua, una cultura o un país, era el de pertenencia a su vocación profesional. Y por encima de esto, lo que más influía sobre su sentido de pertenencia (en realidad, la falta de él)



Erbeste 2: Estreno en Antic Teatre. Foto de Alessia Bombacci.



Erbeste 3: Estreno en Antic Teatre. Foto de Alessia Bombacci.

eran el sentimiento de pérdida y deseo de una familia. El impulso subyacente a toda la creación estaba basado en un acontecimiento previo, personal y delicado: un aborto reciente inducido por el estado de pobreza y precariedad y la falta de esperanza, y que dio pie consiguientemente a una fuerte crisis personal de la actriz/investigadora. No fue hasta la última etapa del proceso creativo que descubrimos que ese hecho estaba impulsando toda la creación, y fue entonces cuando escribí la escena final que cerraría la obra: una especie de confesión en la que el alter ego Erbeste y la actriz/investigadora Rakel Marín Ezpeleta se funden y, pasando de los códigos teatrales a los performativos, la actriz deja de esconderse tras la parodia de sí misma (una clownescamente ansiosa intérprete en patéticas circunstancias) y encara las dramáticas implicaciones de su situación, dirigiéndose de manera personal y directa al público.

La idea prevaleciente en esta obra es que la mejor manera de afrontar los cambios continuos, los contextos inestables y la precariedad —que son cada vez más comunes en esta nuestra sociedad líquida, usando la analogía de Bauman (2010)— es mirando adentro de uno mismo, escuchando nuestros propios deseos y sueños, en lugar de buscar la mirada y el locus externo (como hacía el personaje Erbeste a lo largo de toda la obra: pre-condicionarse a la aprobación de sus interlocutores en cada situación en la que se encontrara, hasta el punto de mostrarse siempre como cree que es requerida o esperada). Esta idea coincide con el substrato de la frase «profética» que introduce en mis primeras anotaciones, aquella que unía el concepto de «exilio» con el que experimenté encarnando a Erbeste durante la creación: el proceso de «extrañamiento». Tal y como reflejan pensadores como Paul Ricoeur (1990) o J.C. Aguado (2004: 52), el proceso de extrañamiento está irremediabilmente ligado al de identidad. Identificación, distinción, extrañamiento y otredad

son conceptos abstractos que pueden muy bien concretarse e incorporarse a través de la práctica artística como investigación, tal y como fue el caso con *Erbeste*. Durante el proceso creativo, dentro y fuera de las salas de ensayos, la investigadora descubrió que su natural impulso por complacer a los demás y por tratar de adaptarse a las expectativas de otros, era lo que le impedía saber «quién era ella». Ese fue su mayor hallazgo en relación con su propia identidad y esto no sólo informó a la investigación/creación sino que también influyó en el enfoque del proyecto de tesis en general.

Para finalizar esta introducción al trabajo de sendas creadoras, si los comparamos podemos concluir que ambos comparten un instinto de superación del trauma o la crisis a través de la teatralización de las emociones personales y de su exposición e interacción con el público. Hay otras cuestiones que también tienen en común: tal y como hemos apuntado antes, estas dos propuestas son la primera creación en solitario de sus performers. Claro está que ninguna de ellas ha llevado a cabo la suya estrictamente en solitario pero sí que son proyectos artísticos en los que la intérprete toma las riendas, el liderazgo y la responsabilidad de las decisiones artísticas más importantes. En ambos casos la actriz deviene autora. Como resultado, en ambos procesos se da un empoderamiento de la mujer como creadora. Ambos trabajos buscan la relación personal y directa con los miembros del público: en el caso de *Raketa Brokobitx* maximizando su encuentro fortuito con otros peregrinos y residentes de las distintas localidades en el camino a Santiago y ofreciendo actuaciones espontáneas en diversos puntos de la travesía; en el caso de *Erbeste* abriendo, tras cada actuación, una sobremesa con el público asistente en la que invita a compartir un queso y vino de su tierra natal en un ambiente distendido, a la vez que hace circular una encuesta opcional sobre cuestiones de identificación personal. Ambos proyectos así mismo tienen un fuerte componente experimental y se construyen sobre elementos autobiográficos. En el trabajo de Mazón la experiencia y memoria personal son el motor del proyecto, y en el caso de Marín Ezpeleta, los recuerdos y la inspiración autobiográfica se van revelando a medida que avanza la obra. De nuevo, en los dos procesos y actuaciones el trauma, la crisis, el compartir y la superación son elementos importantes y visibles. Sin embargo, existe una diferencia en el tono que predomina en cada caso: mientras que el viaje de *Brokobitx* nace del trauma y de la denuncia y transita hacia compartir y superar, el viaje de *Erbeste* nace del estado de superación de crisis (no reconocida) y muta en reconocimiento y rendición ante la misma y en compartir. Finalmente, ambas creaciones autobiográficas funcionan como reflejo de una realidad social, la sociedad contemporánea. En relación a esto, cabe decir que compartir la memoria personal juega un papel importante en la composición de este retrato de la cultura contemporánea, ya que la documenta. En mi opinión, y adoptando la afirmación de Gluhovic (2013: 131) en su análisis sobre la obra de Kantor, la estética de la autobiografía puede actuar como testigo cultural.

En definitiva, lo que se refleja en ambos trabajos es el universo de dos mujeres con sus conflictos personales y sociales, sus preocupaciones, dudas y cuestionamientos, afectos y pensamientos. Es un universo que mezcla y equipara pequeños y grandes temas, ya que en la vida cotidiana ambos se

influyen mutuamente. Así, del mismo modo que la teoría feminista reciente aboga por invertir el androcéntrico foco de interés que presentan la filosofía y los estudios culturales tradicionales —en torno a los «grandes» temas abstractos, habitualmente alejados de cualquier inquietud doméstica— (Morris, 1994: 169), las dos creaciones de estas actrices ponen el acento en su cotidiano personal y en las historias «pequeñas» para componer una imagen de nuestras tensiones sociales contemporáneas, al tiempo que dan espacio y voz a su punto de vista «de género». La urgencia por exponer este punto de vista responde a las circunstancias culturales y sociales específicas en las que viven estas creadoras. A este respecto, es interesante comparar las referencias a creadoras catalanas actuales estudiadas por Gázquez (2015). En su tesis argumenta que los contenidos y formas de los últimos trabajos de estas artistas —y, en especial, el florecimiento de creaciones unipersonales—, están determinados por las tensiones y apuros sociales y personales que padecen por ser mujeres artistas de mediana edad viviendo en una sociedad y realidad cultural reguladas por la política cultural y económica neoliberal en España. Lo mismo es aplicable a las creadoras vascas presentadas aquí. Por lo tanto, de nuevo, su trabajo no es sólo testigo de su cultura sino también una consecuencia de la misma.

Emociones, afectos e identidad

Una vez presentados estos ejemplos nos preguntamos ¿cómo informan sobre la construcción de la identidad? Para aproximarnos a esta cuestión ha sido crucial la práctica artística como investigación llevada a cabo con *Erbeste*. Tal y como he anotado antes, en este caso, la intuición previa de la actriz —o su «conocimiento tácito» revelado subsiguientemente a través de la investigación encarnada (*embodied research*),² usando la terminología propuesta por Nelson (2013: 37-38)— ha enriquecido sustancialmente la indagación. Ha determinado cuál era el motor afectivo de toda la creación y además ha revelado la clave de la problemática en la identidad de la creadora/investigadora: su locus externo.

Al comienzo de esta investigación/creación no establecí ninguna guía previa que pudiera restringir o poner en riesgo el factor experimental de la exploración sobre mi propia identidad y su configuración en lenguaje escénico. Aún así, sí tenía vagas expectativas, intuiciones y apetitos sobre lo que quería explorar. A medida que el proceso avanzó el trabajo derivó en distintas direcciones y acabó tomando caminos insospechados. Pero, finalmente, la propia práctica me llevó a acabar definiendo las imágenes, pensamientos y emociones vagas que en primera instancia habían motivado la creación. Así, la práctica artística concretó en un modo proposicional (con los textos y la dramaturgia) y en un modo alegórico (con las imágenes y las sensaciones propuestas por la puesta en escena) ese conocimiento tácito que de otro modo habría sido muy difícil hacer explícito. En términos generales, la intuición, el

2. Traduzco «embodied research» como «investigación encarnada» o «en carne propia» y «embodied knowledge» como «conocimiento incorporado», en el sentido de que «está en el cuerpo». Aunque el término inglés hace referencia no solo al lugar en el que habita ese conocimiento sino sobre todo a cómo ocurre y a través de qué se accede a él.

conocimiento incorporado y la exploración en carne propia en este proyecto no sólo han informado a la artista sino también al público, al proceso y a la propia tesis doctoral en su conjunto.

Lo que he descubierto a través de la práctica artística como investigación hecha con *Erbeste* —y he podido revalidar al estudiar otros ejemplos del teatro vasco que se incluirán en la tesis— es que el motor de la creación artística está en los afectos, incluso más que en las ideas. Previo a la idea era el afecto. Apoyo esta hipótesis en el «giro afectivo» señalado por P. Clough (2010) y en las teorías desarrolladas por el psicólogo social J. D. Greenwood, para quien la dimensión intrínsecamente social de la identidad y de la emoción explica la relación entre ambas: las emociones y motivaciones individuales se derivan y son consecuencia de un compromiso interpersonal previo hacia ciertas creencias, valores y convenciones compartidas socialmente. «En ausencia de un compromiso conjunto hacia estos arreglos, convenciones y acuerdos, no habría identidades ni emociones»³ (Greenwood, 1994: 94).

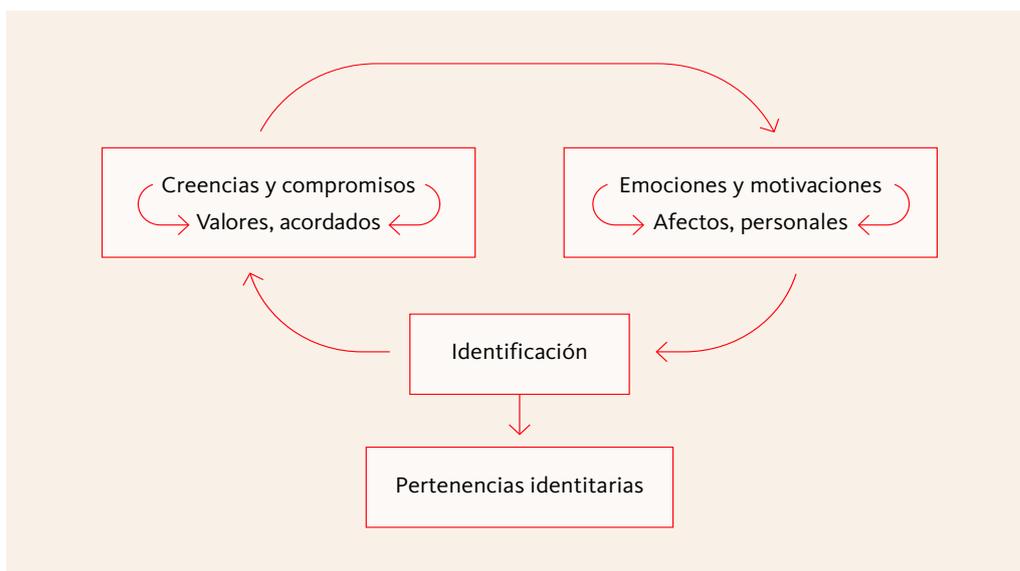


Diagrama 1: Desarrollo de la identidad basado en las tesis de Greenwood.

Según una definición común de la psicología contemporánea,⁴ la afectividad es la susceptibilidad que experimenta un ser humano ante las alteraciones de su mundo real o simbólico. Siguiendo esta idea, mi hipótesis es que la urgencia por presentar escénicamente o performativamente ciertos aspectos de la identidad propia es una respuesta afectiva a las alteraciones del universo real o simbólico del creador o la creadora. La creación artística es, continuando este argumento, un efecto de los afectos. Del mismo modo que la identidad es un efecto de los afectos.

Merece la pena apuntar que el nombre «afecto» viene del prefijo latino «a» (pertenencia) y el verbo «facere» (hacer, actuar) —es decir, que ya de raíz la identidad y el afecto están ligados a través de la pertenencia, que

3. Traducción propia.

4. Sirvan como ejemplo las recogidas por Wikipedia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Afectividad> y [https://en.wikipedia.org/wiki/Affect_\(psychology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Affect_(psychology)).

el afecto podría también definirse como «pertenencia puesta en acción»—, y que, desde tiempos romanos, el verbo «afficere» (afectar) ha sido usado como sinónimo de «producir», colocar en determinado estado mental o físico. Es decir, que la identidad, como afecto, es producida. En este sentido, Judith Butler en *Gender Trouble* defiende que el género y el sexo son construcciones culturales dentro de las cuales la identidad actúa (o se desarrolla) y en ocasiones se subvierte. También llega a la conclusión de que la identidad es de algún modo producto de los afectos. Pero, tal y como afirma «si la identidad es un efecto [de los afectos], significa que no es fácilmente determinable ni es completamente artificial o arbitraria»⁵ (Butler, 1999: 187). Por lo tanto, sigue quedando abierta la indagación en torno a la relación entre cultura, afectos e identidad.

En los ejemplos aquí presentados hemos visto los aspectos identitarios relacionados con el género, la memoria y el trauma pero, en mi opinión, el razonamiento que hay detrás de la idea de que la identidad es construida y actuada, y que es inspirada y producida por los afectos, puede aplicarse a todas las marcas de identidad (tales como nación, religión, estamento social, ideología política, etc.). Esta es la idea base de mi discurso en el desarrollo de la tesis doctoral. Mediante la comparación con otros casos y mi propia creación/investigación me propongo proveer de nuevas apreciaciones sobre cómo se configura teatralmente esta producción de identidad.

Antes de concluir, quisiera añadir que estas hipótesis y discurso están emparentadas con ciertas ideas desarrolladas por críticos decolonialistas y feministas tales como De Sousa Santos (2006 y 2010), Grosfoguel (2007, 2011a y 2011b), S. Harding (1991), J. Butler (1999), D. J. Haraway (1995), N. Fraser (2003)... Estas y estos críticos, desde sus respectivas perspectivas particulares, han cuestionado y retado la noción de conocimiento establecida, aquella basada en la racionalidad, la lógica, el dualismo y el positivismo, relacionada con el pensamiento académico imperante, tradicionalmente masculino, blanco y occidentalizado. Así, el pensamiento hegemónico ha sido desafiado en los últimos años por diferentes teorías feministas, queer y decolonialistas, pero también por la práctica artística como investigación. Esta, en sus diferentes variantes metodológicas, reconoce y valoriza el «conocimiento situado», el «conocer» como proceso, la intuición, la emoción y el «conocimiento incorporado». Con la particularidad de que además los pone en práctica. Estas maneras del «conocer» forman parte valiosa, validable y evaluable del quehacer académico de la práctica artística como investigación. El proyecto *Configuraciones de la identidad actual en la escena experimental vasca* es un intento de conectar estas teorías y prácticas, a través del teatro, en relación con la identidad y sus afectos y efectos.



5. Traducción propia.

Referencias bibliográficas

- AGUADO, José Carlos. «Cuerpo humano, identidad e imagen corporal». En *Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones antropológicas, 2004, p. 31-63.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidad. Conversaciones con Benedetto Vecchi*. (Ed. inglesa: *Identity*. Trad.: D. Sarasola. Cambridge: Polity Press Ltd). Buenos Aires: Ed. Losada, 2010.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York / Londres: Ed. Routledge, 1999. (1.ª ed. 1990). [El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad, Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós, 2007]
- CLOUGH, Patricia T. «The affective turn. Political Economy, Biomedicine and Bodies». En GREGG, Melissa y SEIGWORTH, Gregory J. (ed.): *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010, p. 206-225.
- FRASER, Nancy; HONNETH, Axel. *Redistribution or Recognition? A Political-Philosophical Exchange*. Nueva York: Verso Books, 2003. (Philosophy/Politics)
- GÁZQUEZ PÉREZ, Ricard. *La escenificación del yo en los solos de las nuevas creadoras interdisciplinarias de España: 2000-2014*. Tesis doctoral dirigida por Mercè Saumell i Vergés. UAB: Programa de doctorado en Artes Escénicas, noviembre 2015.
- GLUHOVIC, Milija. *Performing European Memories. Trauma, Ethics, Politics*. Hampshire / Nueva York / Londres...: Palgrave Macmillan, 2013. (Studies in International Performance; published in association with IFTR).
- GREENWOOD, John D. *Realism, Identity and Emotion. Reclaiming Social Psychology*. Londres / California / Nueva Delhi: Ed. Sage Ltd., 1994.
- GROSFUGUEL, Ramón; CASTRO-GÓMEZ, Santiago (ed.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.
- «Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking and Global Coloniality». *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*. Vol. 1, n.º1, 2011a, p. 1-38.
- «La descolonización del conocimiento: diálogo crítico entre la visión decolonial de Frantz Fanon y la sociología decolonial de Boaventura de Sousa Santos». *Actas del IV Training Seminar del Foro de Jóvenes Investigadores en Dinámicas Interculturales (FJIDI)*. Centro de Estudios y Documentación Internacionales de Barcelona (CIDOB), 26-28 de enero de 2011b, p. 97-108.
- HARAWAY, Donna J. *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. (Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature, 1991 en Free Association Books Ltd, Reino Unido). Universidad de Valencia-Instituto de la Mujer: Ed. Cátedra, 1995.
- HARDING, Sandra. «Whose Science? Whose knowledge? Thinking from women's lives». *ITHACA*. Cornell University Press, 1991, p. 77-103.
- NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Hampshire, Reino Unido: Ed. Palgrave Macmillan, 2013.
- MARÍN EZPELETA, Raket. Entrevista telefónica estructurada a Raket Mazón, el 26 de enero de 2011. Transcripción en: <https://goo.gl/b69Wpy>.
- MAZÓN, Raket: Blog de Raket Brokobitx: <http://raketabrokobitx.blogspot.co.uk> [Consulta: 7 enero 2018]

- MORRIS, Brian. *Antropology of the Self. The individual in Cultural Perspective*. Londres / Boulder, Colorado: Pluto Press, 1994 (Anthropology, Culture & Society).
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. París: Le Seuil, 1990. [Ed. en inglés: *Oneself as Another*, trad. Kathleen Blamey. Chicago: University of Chicago Press, 1992].
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura. *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*. Buenos Aires: CLACSO, 2006.
- *Epistemologías del Sur*. México: Siglo XXI, 2010.